

EWA CHAMCZYK
UNIwersytet Warszawski

KAPRYSY NICCOLÒ PAGANINIEGO WEDŁUG HENRYKA WIENIAWSKIEGO

*K*aprysy Niccolò Paganiniego – utwory należące do najbardziej wymagających w literaturze wiolinistycznej – wciąż stanowią wyzwanie dla wielu współczesnych skrzypków. Nie inaczej było w 1820 r., gdy zostały opublikowane. Dwadzieścia cztery popisowe miniatury niewiele bowiem miały wspólnego z ćwiczebnym charakterem leżącym u podstaw tego gatunku. Przeciwnie, dawały ich twórcy – który miał pozostać niedościgniony – pretekst do wirtuozowskiego popisu. W II poł. XIX w., wraz z rozwojem techniki skrzypcowej, *Kaprysy* Paganiniego przestały być postrzegane przez skrzypków jako utwory nieprzystępne pod względem wykonawczym. Nie uszły także uwadze Henryka Wieniawskiego. Świadczy o tym egzemplarz paryskiego wydania *Kaprysów* przechowywany w bibliotece Conservatoire Royal de Musique w Brukseli, w którym polski skrzypek pozostawił po sobie trwałe ślady¹. Celem niniejszego artykułu nie jest jednak porównanie postaw twórczych Paganiniego i Wieniawskiego, zwłaszcza w zakresie ich podejścia do gatunku kaprysu. Zagadnienie to zostało już omówione w literaturze przedmiotu². Pragnę natomiast podjąć rozważania nad znaczeniem Niccolò Paganiniego w procesie formowania się Wieniawskiego jako artysty i nad miejscem *Kaprysów* op. 1 w działalności polskiego skrzypka oraz zaprezentować wnioski płynące z analizy wspomnianego egzemplarza drukowanej edycji dzieła, przechowywanego w Brukseli.

Z muzyką i stylem gry Niccolò Paganiniego (1782–1840) Henryk Wieniawski (1835–80) zapoznał się w Paryżu, w czasie studiów w tamtejszym Konserwatorium w l. 1843–46. Podstawę kształcenia w klasach skrzypiec stanowiły zasady szkoły franko-belgijskiej,

1 Niccolò Paganini, *Vingt-quatre Caprices ou Études pour le Violon*, Paris: Richault (nr 1028), B-Bc 8937.
2 Zob.: Robin Stowell, „Henryk Wieniawski: «the true successor» of Niccolò Paganini? A Comparative Assessment of the Two Virtuosos with Particular Reference to Their Caprices”, w: *Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik. Bericht des Symposiums in Bern, 18.–19. November 2006*, t. 3, red. Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck, Anselm Gerhard, Schliengen 2011, s. 70–90.

gruntownie wyłożone w *Méthode de Violon* Pierre'a Baillota, Pierre'a Rodego i Rudolpha Kreutzera³. Nie inaczej było w klasie Josepha Lamberta Massarta (1811–92), zatrudnionego w Konserwatorium w 1843 r., który objął opiekę nad ósmioletnim wówczas Wieniawskim. Warto jednak pamiętać, że młody profesor, jakkolwiek biegły w sztuce gry według francuskiej szkoły skrzypcowej, zafascynowany był osobą Niccolò Paganiniego. Współpracując z paryską oficyną Georgesa Schonenbergera, przygotował wydania kilku utworów genialnego skrzypka, m.in. *Wariacji na temat „God Save the King”* op. 9 (ok. 1830) czy *24 Kaprysów* op. 1 (1851). W ten sposób mógł dokładnie studiować kompozycje włoskiego wirtuoza, poznając przy tym ich oryginalną aplikaturę. Nic więc dziwnego, że podczas pobytu Paganiniego w Paryżu w 1837 r. Joseph Massart gorliwie słuchał jego występów, nie opuszczając – jak głosiły pogłoski – ani jednego koncertu. Władimir Grigoriew zauważa, że „pod wpływem włoskiego mistrza Massart rozwinął romantyczną namiętność gry, wirtuozowski rozmach, kolorystyczne bogactwo dźwięków”⁴. Wartości te, obok podstaw techniki francuskiej szkoły skrzypcowej, wprowadzał do procesu edukacji swoich podopiecznych. Żelazną podstawę programu w jego klasie stanowiły, obok wspomnianej *Méthode*, 42 *Études ou caprices* Rudolpha Kreutzera, określane przez niego mianem „Biblii dla skrzypków”. Oczywiście jednak wydaje się, że Massart zapoznawał swych uczniów jeśli nie z całym kompozycjami Paganiniego, to przynajmniej z ich fragmentami lub z elementami szerokiego spektrum problemów techniki skrzypcowej w nich poruszonych. Z pewnością swój podziw do wielkiego mistrza skrzypiec zaszczyił w młodziutkim Henryku Wieniawskim. Paganini zmarł w 1840 r., zatem Wieniawski, który przybył do stolicy Francji w 1843 r. nie miał – co oczywiste – możliwości słuchania jego gry.

W latach czterdziestych XIX w. ducha stylu, brzmienia i techniki Paganiniego poszukiwano w grze jego uczniów bądź skrzypków uważanych za jego podopiecznych. Tych nie było jednak wielu – Paganini, strzegąc sekretu swej sztuki, niechętnie wprowadzał wybranych w jej arkana. Zdaniem Grigoriewa, Wieniawski z zainteresowaniem uczęszczał na koncerty innego polskiego artysty, dobrze wówczas znanego w Paryżu Apolinarego Kątskiego (1824–79), którego „dwukrotnie słuchał Paganini i który z dumą podawał się za jego ucznia, utrzymując, że wykonuje utwory Paganiniego dokładnie tak, jak grał je maestro”⁵. Kątski spotkał się z włoskim skrzypkiem w maju 1838 r. i najprawdopodobniej pozostawał pod jego opieką przez kilka miesięcy⁶. Efektem ich niedługiej znajomości stała się pochlebna opinia Paganiniego na temat gry młodego wirtuoza oraz miano „Le Petit Paganini” nadane Kątskiemu przez francuską prasę⁷. Nie przypadkiem wybitny rosyjski

3 *Méthode du Violon par MM. Baillot, Rode, et Kreutzer, Membres du Conservatoire de Musique. Rédigée par Baillot. Adoptée par le Conservatoire pour servir à l'Étude dans cet Etablissement*, Paris [ok. 1793].

4 Władimir Grigoriew, *Henryk Wieniawski. Życie i twórczość*, przekł. Iwona Winiarska, Warszawa–Poznań 1986, s. 21.

5 Ibid., s. 31.

6 Zob.: Ewa Chamczyk, „Apolinary Kątski – uczeń Niccolò Paganiniego?”, w: *Długi wiek XIX w muzyce. Pytania – problemy – interpretacje*, w druku.

7 Zob.: *Le Ménestrel* 6 (1838) nr 29 z 17 VI, s. 1.

krytyk muzyczny i kompozytor Aleksander Sierow pisał: „Technikę gry na skrzypcach Kątski doprowadził do niezwyklej doskonałości. [...] Wiele chwytów otrzymał chyba w spadku po niepowtarzalnej manierze gry swojego nauczyciela, w każdym bądź razie identycznie takich samych nie dostrzegliśmy u żadnego ze znanych skrzypków”⁸. Zdaniem Robina Stowella to właśnie „Apolinary Kątski – fanatyczny miłośnik Paganiniego” zachęcił Wieniawskiego do poznania sposobu gry włoskiego mistrza⁹. Grigoriew natomiast przypisuje grze Kątskiego rolę wręcz historyczną – według niego, to właśnie występy Kątskiego pomogły Wieniawskiemu i następnym pokoleniom skrzypków poznać warsztatową stronę mistrzostwa Paganiniego. Jakkolwiek pogląd ten może dzisiaj wydać się nieco wyolbrzymiony, to nie należy wpływu Kątskiego – choć pośredniego – bagatelizować. Warto także zwrócić tu uwagę na postawę młodzieńckiego Wieniawskiego. Widzimy go jako poszukującego ucznia, obserwującego paryską scenę muzyczną i dążącego do zgłębienia niezrozumiałego dla niego jeszcze języka środków technicznych Paganiniego, jakimi biegle wówczas posługiwał się Kątski.

Na biernym słuchaniu i analizowaniu Wieniawski nie poprzestał. Z końcem 1848 r. udał się do Drezna, gdzie przez cztery miesiące pracował pod okiem nestora polskiej wiolinistyki, Karola Lipińskiego (1790–1861), którego – jak już wówczas wiadomo było – Paganini uznał za niemalże „równego sobie”. Ich spotkanie w Piacenzy w 1817 r. oraz późniejszy rzekomy artystyczny pojedynek w Warszawie urosły na łamach prasy do rozmiarów legendy. Lepszego świadka tradycji demonicznego Włocha Wieniawski nie mógł sobie wymarzyć. I rzeczywiście, Lipiński miał opowiadać mu m.in. o sile lewej ręki Paganiniego, wspominając zdarzenia z Piacenzy:

Sam nie wiedziałem, czym byłem bardziej zachwycony: czy jego nieprawdopodobną techniką, czy bajeczną siłą palców, niezwyklej chwytliwością jego lewej ręki, nie pojmowałem, jak jego wąskie i szczupłe palce mogą wywierać wrażenie tak wstrząsającej siły. Gdyby miał rękę atlety, jak mój niemiecki kolega [Ludwik] Spohr, to można by było zrozumieć. A Niccolò roześmiał się tylko w odpowiedzi na moje zdziwienie: „Moje palce są silniejsze, niż można to sobie wyobrazić!” i mówiąc to, wziął kryształowy talerzyk do owoców, który stał przed nim na stole, umieścił go na ręce tak, że środkowy palec był na wierzchu, a dwa inne pod spodem. „Skruszy dla pana ten talerzyk” – powiedział Zuccani. Rzeczywiście, rozległ się głośny trzask i talerzyk pękł na pół. Na próżno Zuccani i ja łamaliśmy sobie palce, żeby w taki sam sposób zademonstrować swoją siłę. Niccolò śmiał się z nas, jak diabeł. Widocznie jego ścięgna i nerwy, tak samo jak jego siła woli, były stalowe¹⁰.

Te opowieści z pewnością pobudzały wyobraźnię czternastoletniego wówczas Wieniawskiego. Kontakt z Lipińskim umożliwił mu jednak poznanie – nawet jeśli w niewielkim stopniu – niektórych elementów techniki gry Paganiniego.

8 Aleksander Sierow, *Krytyczne staty*, t. I, Petersburg 1892, s. 41, cyt. za: W. Grigoriew, *Henryk Wieniawski*, s. 31–32.

9 R. Stowell, „Henryk Wieniawski”, s. 71.

10 *De Baras* [Berlin] (1872) z 23 XII, cyt. za: W. Grigoriew, *Henryk Wieniawski*, s. 47.

Możemy zatem przypuszczać, że wspomniane powyżej czynniki – tj. metody nauczania Josepha Massarta, paryskie koncerty Apolinarego Kątskiego i kilkumiesięczny pobyt u Karola Lipińskiego – stanowiły świetne studium przygotowawcze, by Wieniawski sam mógł zmierzyć się na estradzie z kompozycjami Niccolò Paganiniego.

Stałe miejsce w repertuarze koncertowym Wieniawskiego zajmowały tylko dwa utwory Paganiniego. Od 1851 r., a więc w dwa lata po wyjeździe z Drezna, zaczął on publicznie wykonywać *Karnawał wenecki* – kompozycję, po którą często sięgał także Kątski. Od 1854 r. natomiast Wieniawski grywał również *Wariacje „Di tanti palpiti”* na motywach z *Tankreda* Gioacchina Rossiniego. Warto zauważyć, że kompozycje te włączał do programów swoich koncertów przez cały okres aktywności zawodowej. W 1853 r. kilkakrotnie zagrał także *La Campanellę* oraz jakiegoś *Andante* (być może chodzi o *Cantabile* lub wolną część z któregoś z koncertów Paganiniego). Innych kompozycji włoskiego wirtuoza nie odnajdujemy w programach koncertowych Wieniawskiego. Jakie miejsce zajmują zatem *Kaprysy* op. 1?

Żaden z 24 kaprysów Paganiniego nie figuruje w oficjalnych programach występów Wieniawskiego. Nie należy wykluczyć, że skrzypek mógł po nie sięgać podczas bisów, których – jak wiadomo – nie szczędził słuchaczom. Podobnie zresztą miał czynić sam Paganini¹¹. To jednak tylko hipoteza, ponieważ recenzje prasowe z koncertów raczej milczą na ten temat. Na łamach prasy można jednak napotkać analizy stylu wykonawczego Wieniawskiego. Léon Kreuzter w *La Revue et Gazette Musicale de Paris* pisał, że

Wieniawski jest już dzisiaj prawdziwym artystą. Studiowanie dzieł dawnych mistrzów ukształtowało jego styl. Na przykład kaprysy Paganiniego, te wdzięczne utwory, które sławny Włoch wypełnił skomplikowanymi pasażami. Mój bohater rozumie też wymowę fraz wielkich i wzniosłych. Technika nie stanowi dla niego żadnej trudności. *Pizzicato*, świetliste iskry sypiące się spod jego palców. Pewną ręką wydobywa i podtrzymuje flażolety, delikatne diamenty, ukryte w najgłębszych zakamarkach skrzypiec¹².

Sprawozdawca belgijskiego *Le Guide Musical* wyrokował natomiast:

Wieniawski osiągnął doskonałość dzięki temu, że studiował w sposób inteligentny. Zrozumiał, że nie można się ograniczać tylko do jednej szkoły. Poznał więc wszystkie gatunki muzyczne i dzieła wielkich mistrzów od Corellego po Vieuxtemps'a. Gra z pamięci fugi Bacha, etudy Fiorillogo, Kreutzera, Rodego i Paganiniego¹³.

11 Zob.: R. Stowell, „Henryk Wieniawski”, s. 76.

12 *La Revue et Gazette Musicale de Paris* 16 (1849) nr 52 z 30 XII, s. 409–410: „Henri Wieniawski, aujourd'hui, est un véritable artiste: l'étude des compositions de l'ancienne école du violon a formé[e] son style; [...] Paganini, ces caprices charmants, ces passages hardis dont l'illustre virtuose émailait ses compositions. Mon héros ne se trompera pas s'il s'agit d'interpréter quelque phrase grandiose et pathétique; les difficultés non plus ne l'épouvantent guère; le pizzicato, brillante étincelle, jaillira sans efforts sous ses doigts, et il saura poursuivre et atteindre d'une main sûre ces notes harmoniques, fins diamants que le violon recèle dans ses sentiers les plus escarpés”, przekł. cyt. za: Renata Suchowiejko, *Henryk Wieniawski – wirtuoz w świetle XIX-wiecznej prasy*, Poznań 2011, s. 107.

13 *Le Guide Musical* 2 (1856) nr 2 z 13 III, s. 1: „Si M. Wieniawski excelle, c'est surtout parce qu'il a étudié avec intelligence. Il a compris qu'il ne devait pas s'arrêter à un système unique: Il a fouillé dans tous les genres de musique; il connaît les œuvres des plus anciens maîtres depuis Corelli jusqu'à Vieuxtemps. Il joue de mémoire les fugues de Bach, les études de Fiorillo, de Kreutzer, de Rode, de Paganini”, przekł. cyt. za: *ibid.*, s. 89.

Obie wzmianki mają wspólny mianownik – wyraźnie wskazują, że kaprysy Paganiniego stanowiły dla Wieniawskiego materiał do ćwiczeń, nie zaś – do czego przywykliśmy dzięki współczesnym skrzypkom – repertuar koncertowy. W pierwszych dekadach II poł. XIX w. wykonywanie tych kompozycji publicznie graniczyło z prawdziwym heroizmem, bądź – o co posądzano niektórych instrumentalistów – z szarlatanizmem. Potwierdzenie tego punktu widzenia przynoszą słowa samego Wieniawskiego, który w 1858 r. przedstawiał rodzinie Massartów obraz swojego dnia codziennego:

Moja egzystencja w Brukseli, od kiedy trzy tygodnie temu opuściłem Paryż, nabrała monotonnej, wręcz ogłupiającej regularności. Wstaję o dziewiątej, piję kawę i aż do południa gram *Kaprysy* Paganiniego oraz *Sonaty solowe* Bacha¹⁴.

Kaprysy Paganiniego zajmowały zatem ważne miejsce w codziennej praktyce wykonawczej Wieniawskiego. Nie wiemy dokładnie, po które etiudy sięgał, ale możemy przypuszczać, że skoro dla skrzypka „technika nie stanowi[ła] żadnej trudności”¹⁵, to był on w stanie wykonać każdy spośród 24 kaprysów – zapewne z ponadprzeciętnym efektem. Nie dziwi więc fakt, że gdy Wieniawski w 1862 r. objął klasę skrzypiec w Konserwatorium Petersburskim, wprowadził do programu nauczania swoich uczniów utwory z własnego repertuaru lub te, nad którymi aktualnie pracował. Uwagę zwraca – jak słusznie zauważa Grigoriew – także duża liczba etud rozwijających wirtuozowskie umiejętności studentów, od stosunkowo prostych utworów Federiga Fiorillego, Rudolpha Kreutzera i Pierre’a Rodego do kaprysów Paganiniego i *École moderne* Wieniawskiego¹⁶. W programie egzaminu klasy zaawansowanej z 25 XII 1865 r. znalazły się następujące etiudy:

Pan [Dymitr] Panow – Fiorillo nr 27, Paganini nr 1, Wieniawski *École moderne*.

Te same etiudy [Iwan] Nahornow, [Konstanty] Pusziłow, [Wasyl] Salin¹⁷.

Uczniowie Wieniawskiego sięgali po kaprysy Paganiniego także podczas publicznych występów, co stanowiło wówczas prawdziwy precedens. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych cotygodniowe, otwarte wieczorne koncerty na dobre zadomowiły się w Konserwatorium Petersburskim. Były one przyczynkiem do nieformalnego współzawodnictwa uczniów, a także do rywalizacji wśród pedagogów – każdemu zależało bowiem, by jego podopieczni wypadli jak najlepiej. Podczas jednego z wieczorów, 8 XII 1865 r. wystąpił wspomniany Iwan Nahornow, wykonując kaprysy Wieniawskiego i Paganiniego, co w kontekście programów podobnych koncertów stanowiło prawdziwy ewenement. W latach sześćdziesiątych rysuje się istotna zmiana w repertuarze, po który sięgają skrzypkowie – miejsce trywialnych i prostych w wy-

14 List Henryka Wieniawskiego do rodziny Massartów z Brukseli 6 VI 1858 r., cyt. za: *ibid.*, s. 43.

15 *La Revue et Gazette Musicale de Paris* 16 (1849) z 30 XII, s. 409–410, cyt. za: *ibid.*, s. 107.

16 Zob.: W. Grigoriew, *Henryk Wieniawski*, s. 127.

17 Państwowe Archiwum Historyczne Obwodu Leningradzkiego, 361, nr 6, s. 29, cyt. za: *ibid.*, s. 126.

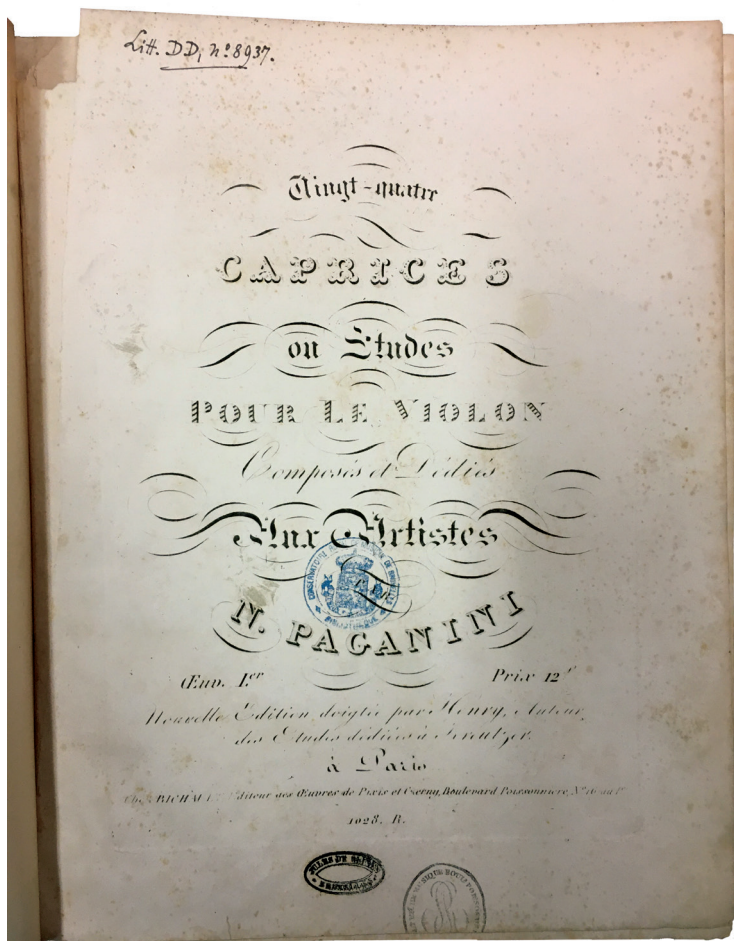


Il. 1. Okładka *Kaprysów* Niccolò Paganiniego, wyd. Richault, Paris [ok. 1824], B-Bc 8937

razie, acz naszpikowanych pustą wirtuozerią utworów (zazwyczaj fantazji i wariacji „na temat”) coraz częściej zajmują koncertowe etiudy i kaprysy, a więc kompozycje, w których pierwiastek popisowy intencjonalnie stanowi wartość samą w sobie. Nierzadko wykonywane są one obok większych form, uważanych już wtedy za klasykę gatunku (by wymienić choćby *Koncert skrzypcowy e-moll* Feliksa Mendelssohna), dzięki czemu skrzypkowie mogli zaprezentować zarówno biegłość techniczną, jak i wysublimowane umiejętności w zakresie sztuki interpretacji dzieła muzycznego.

Można przypuszczać, że podobne kompozycje stanowiły podstawę programu w klasie Wieniawskiego, którą od 1874 r. prowadził w Conservatoire Royal de Musique w Brukseli. W zbiorach biblioteki tej uczelni przechowywany jest egzemplarz *24 Kaprysów* Paganiniego, w którym ślad po sobie pozostawił polski skrzypek¹⁸.

¹⁸ Zob. przyp. 1.



Il. 2. Karta tytułowa *Kaprysów* Niccolò Paganiniego, wyd. Richault, Paris [ok. 1824], B-Bc 8937

Źródło to nie zostało dotychczas omówione w literaturze przedmiotu, a jego poznanie było możliwe dzięki kwerendzie przeprowadzonej przeze mnie w grudniu 2019 r. i niezwyklej uprzejmości pracowników biblioteki¹⁹. Jest to pierwsze francuskie wydanie *Kaprysów* z oficyny Simona Richaulta w Paryżu z ok. 1824 r., drukowane z płyt o numerze 1028, o dwudziestu sześciu kartach wypełnionych z obu stron. Stan zachowania można określić jako dobry – widoczne jest blaknięcie niektórych elementów (np. numerów stron) czy wżery atramentowe w dopiskach oraz znaczne ubytki w tekturowej oprawie, pochodzącej najprawdopodobniej z czasów Wieniawskiego (zob. il. 1 i 2).

19 Pragnę szczególnie podziękować Richardowi Sutcliffowi za udostępnienie mi materiału do badań, wszelkie życzliwe wskazówki i nieocenioną pomoc.

Il. 3. Strona nr 16 *Kapryśów* Niccolò Paganiniego z podpisem Henryka Wieniawskiego, wyd. Richault, Paris [ok. 1824], B-Bc 8937

Il. 4. Podpis Henryka Wieniawskiego na 16 stronie *Kapryśów* Niccolò Paganiniego, wyd. Richault, Paris [ok. 1824], B-Bc 8937

Egzemplarz ten pochodzi z kolekcji Jules'a de Glimes'a (1814–81) – wychowanka François'a Josepha Fétisa (1784–1871) w zakresie kompozycji i późniejszego profesora śpiewu w brukselskim konserwatorium. De Glimes posiadał imponującą bibliotekę muzyczną, której znaczna część trafiła do zbiorów Konserwatorium w bliżej nieokreślonym czasie po jego śmierci w 1881 roku. Kolekcja ta została ujęta przez Alfreda Wotquenna (1867–1939), autora katalogu biblioteki z 1908 roku. Wotquenne opisał zbiór *Kaprysów* jako „doigtée par Henry” czyli „opalcowane przez Henry'ego”. Wiedząc o ingerencji Wieniawskiego w materiał, można pochopnie odnieść wrażenie, że zapis ten odnosi się do francuskiej wersji imienia Wieniawskiego – Henri. A jednak określenie „doigtée par Henry” to cytat z karty tytułowej zawierającej informację: „Nouvelle édition doigtée par Henry, Auteur des études dédiées à Kreutzer”. Ustalenie tożsamości autora opracowania przysporzyło badaczom niemałych trudności. Philippe Borer w pracy na temat znaczenia 24 *Kaprysów* Paganiniego uważa, że jest to niejaki Henry Auteur²⁰. Na próżno jednak szukać skrzypka o tym nazwisku – Borer nie zauważył bowiem przecinka pomiędzy wyrazami „Henry” a „Auteur” na karcie tytułowej wydania Richaulta. Po przeprowadzeniu moich własnych poszukiwań mogę stwierdzić, że autorem opracowania tej edycji jest Bénigne Henri²¹, a właściwie Bonaventure Henry – paryski profesor skrzypiec, który zadebiutował w 1780 r. podczas Concert Spirituel, autor m.in. *Koncertu skrzypcowego* oraz *Méthode de Violon*²². Wieniawski natomiast zmienił palcowanie i smyczkowanie kilku kaprysów, dodał dwa oznaczenia wyrazowe i podpisał się na szesnastej stronie wydania (por. il. 3 i 4).

Nazwiska właściciela egzemplarza nie jesteśmy w stanie ustalić – zostało ono częściowo zdrapane z wyklejki poprzedzającej kartę tytułową, co uniemożliwia jego odczytanie. Chociaż nie znamy programów nauczania w klasach skrzypiec przed 1877 r., to raczej mało prawdopodobne jest, by egzemplarz ten służył Wieniawskiemu do prowadzenia zajęć z uczniami lub do własnych ćwiczeń – zbyt mało jest tu uwag wykonawczych. Richard Sutcliffe z biblioteki Conservatoire Royale de Musique przypuszcza natomiast, że był to egzemplarz Wieniawskiego, który podarował Jules'owi de Glimes'owi, bądź egzemplarz należący do któregoś z uczniów Wieniawskiego i następnie przekazany przez niego kolekcjonerowi. Ta druga hipoteza, ze względu na wybiórczość opracowanych kaprysów oraz „wydrapane” nazwisko właściciela, wydaje mi się znacznie bardziej przekonująca, dlatego też przyjmuję, że egzemplarz, z którym mamy do czynienia, to nuty należące do jednego z uczniów Wieniawskiego w Konserwatorium w Brukseli. Skąd zatem podpis Wieniawskiego na szesnastej stro-

20 Philippe Borer, *The Twenty-Four Caprices of Niccolò Paganini. Their Significance for the History of Violin Playing and the Music of the Romantic Era*, University of Tasmania 1995 (dysertacja doktorska), s. 29: „Paganini, Niccolò. 24 Caprices ou Études pour le Violon dédiés aux Artistes, ed. by Henry Auteur, Paris: Richault, c.1824”.

21 Pragnę podziękować dr Sylwii Zabieglińskiej za pomoc w tych poszukiwaniach.

22 Zob.: „Bonaventure Henry”, w: François Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la Musique*, t. 5, Bruxelles 1839, s. 124.

nie egzemplarza? Trudno jest jednoznacznie rozstrzygnąć tę kwestię. Prawdopodobnie w ten sposób skrzypek zaznaczył autorstwo dopisanych przez siebie uwag lub – co również możliwe – wskazał „zadany” uczniowi utwór, bądź złożył swój podpis jako rodzaj „autografu na pamiętkę”.

Opracowane zostało dziewięć spośród dwudziestu czterech kaprysów. Egzemplarz zawiera dwa rodzaje dopisków: pisane atramentem – w kaprytach nr 5, 11, 12, 16 i 17, oraz ołówkiem – w kaprytach nr 1, 2, 4, 17 i 20. Porównanie charakteru pisma we fragmentach pisanych ołówkiem i atramentem oraz oględziny jednego z autografów skrzypka²³ pozwalają mi stwierdzić – z dużą dozą prawdopodobieństwa – że wszystkie dopiski pochodzą od Henryka Wieniawskiego. Poniższe zestawienie prezentuje rodzaj i zakres wprowadzonych zmian:

Tab. 1. Rodzaj i zakres zmian wprowadzonych przez Henryka Wieniawskiego w egzemplarzu 24 *Kaprysów* Niccolò Paganiniego (B-Bc 8937)

Kaprys	Sposób zapisu	Rodzaj i zakres zmian
Nr 1	ołówek	zmiany w palcowaniu i smyczkowaniu
Nr 2	ołówek	zmiany w palcowaniu i smyczkowaniu
Nr 4	ołówek	zmiany w palcowaniu i smyczkowaniu
Nr 5	atrament	zmiany w palcowaniu i utrudnienia w smyczkowaniu
Nr 11	atrament	utrudnienia w smyczkowaniu (zapisane tylko w pierwszych czterech taktach części <i>Presto</i> , jako wzór dla kolejnych taktów)
Nr 12	atrament	korekta kolejności występowania strun (zamiast <i>1^e et 4^e Cordes</i> wpisano <i>4^e et 1^e Cordes</i>); brak innych zmian
Nr 16	atrament	n a j w i ę c e j z m i a n , dotyczących głównie smyczkowania; dopisek: „Le diable de Panserone” oraz „Il fait...” lub „il joue sul...”
Nr 17	ołówek i atrament	zmiany w palcowaniu i smyczkowaniu; dodane <i>staccato ricochet</i> w pochodzie chromatycznym obejmujące 37 nut
Nr 20	ołówek	zmiany w palcowaniu i drobne zmiany w smyczkowaniu (głównie dodane łuki legato pomiędzy sąsiadującymi szesnastkami)

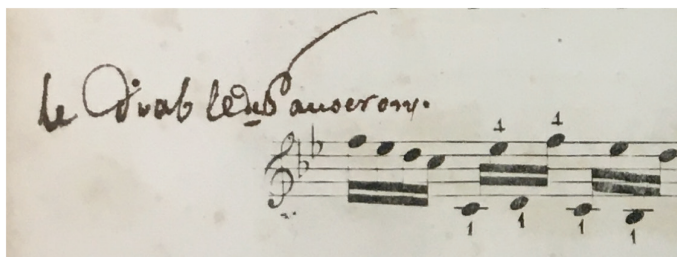
23 Henryk Wieniawski, *Légende* | pour Violon | avec accompagnement d'Orchestre ou de Piano | composée et dédiée | à | Sa Femme | née Isabelle Hampton | par | Henri Wieniawski | Premier Violon Solo de S. M. L'Empereur de toutes les Russies et de S. A. I. Madame la Grande Duchesse Hélène Pavlovna | op. 17 | Paris chez E. Girod Leipzig chez F. Kistner | Propriété [!] | des Éditeurs, F-Pn Ms. 12453.

Uwagę zwraca opracowanie *Kaprysu* nr 16, w którym znajdujemy najwięcej zmian, dotyczących głównie smyczkowania. Wieniawski zaleca grę wielu fragmentów, w tym początkowych taktów, legato na jednym smyczku (zob. il. 5).



Il. 5. Niccolò Paganini, *Kaprys g-moll* nr 16, t. 1–5, wyd. Richault, Paris [ok. 1824], B-Bc 8937

Jest to zabieg bardzo nietypowy dla tego kaprysu i nie pokrywa się z intencją Paganiniego zapisaną w autografie²⁴. Prawdopodobnie miał on służyć ćwiczeniu szczególnie trudnej sztuki gry legato na jednym smyczku pochodów po rozłożonych akordach, wymagających niezwykle częstych zmian strun, co w przypadku gry *détaché* nie stanowi większego wyzwania dla wykonawcy. W t. 17 została dopisana uwaga, którą możemy odczytać dwojako: „il joue sul [słowo nieczytelne]” lub „il fait [słowo nieczytelne]” – trudno jednoznacznie określić, co było tu intencją Wieniawskiego. W okolicy t. 10 znajdujemy natomiast dopisek „Le diable de Panserone” (zob. il. 6).

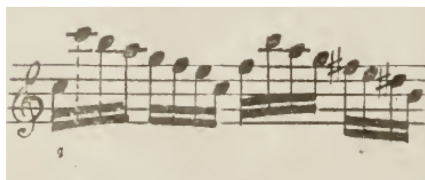


Il. 6. Niccolò Paganini, *Kaprys g-moll* nr 16, t. 10, wyd. Richault, Paris [ok. 1824], B-Bc 8937

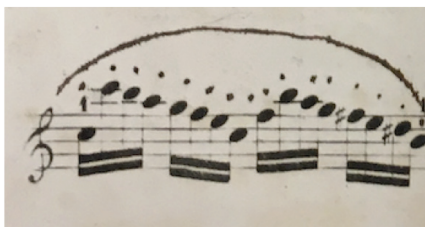
24 Niccolò Paganini, *24 Capricci dedicati agli artisti*, 1817, autograf, https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/c/c1/IMSLP12926-Paganini_Capricci_manoscritto_originale.pdf, dostęp 10 I 2020.

Richard Sutcliffe wnioskuje, że chodzi tu o nawiązanie do brawurowego duetu na skrzypce i głos *Le Songe de Tartini* autorstwa Auguste'a Panserone'a (1795–1859) z 1829 roku. W utworze tym Panserone miał odnieść się do dobrze wówczas znanej anegdoty na temat snu Tartiniego, w którym diabeł gra na skrzypcach sonatę, spisana potem jako słynna *Sonata z diabelskim tryłem*. Wiemy, że kompozycję Panserone'a miał w repertuarze wspomniany już Joseph Lambert Massart i wielu innych wirtuozów skupionych wokół francuskiej szkoły skrzypcowej – z pewnością więc była ona dobrze znana także Wieniawskiemu²⁵. Materiał dźwiękowy *Kaprysu g-moll* nr 16 Paganiniego, a zwłaszcza duże skoki interwałowe rzeczywiście mogą nawiązywać do *Sonaty* Tartiniego. Możliwe, że w tym czasie w obiegu bardziej popularne było opracowanie Panserone'a „na temat”, niż samo dzieło Tartiniego, co tłumaczyłoby odniesienie się do tej kompozycji przez Wieniawskiego.

Analiza dopisków Henryka Wieniawskiego pozwala na sformułowanie bardziej ogólnych wniosków. Warto zaznaczyć, że paryskie wydanie *Kaprysów* Paganiniego, mimo że powstało około pięć lat po pierwszym wydaniu (Ricordi, ok. 1820), zawiera wiele zmian w smyczkowaniu i palcowaniu względem pierwodruku i autografu Paganiniego. Można by pomyśleć, że dopiski Wieniawskiego będą korygować różnice pomiędzy wydaniem. Przeciwnie, zmiany wprowadzone przez Wieniawskiego jeszcze bardziej modyfikują pierwotną wersję, przysparzając dodatkowych trudności skrzypkowi – Wieniawski zatem, choć wydaje się to niemożliwe do osiągnięcia, jeszcze bardziej komplikuje i tak już wymagające kompozycje Paganiniego. Utrudnienia te najczęściej dotyczą smyczkowania. Wiadomo, że Wieniawski słynął z brawurowego, perlistego *staccato a ricochet* – czego wymagał również od swoich uczniów, dlatego tak chętnie dodawał ten rodzaj smyczkowania m.in. w *Kaprysie* nr 5 (zob. il. 7a, 7b i 8a, 8b).

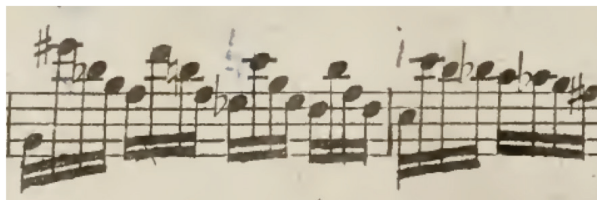


Il. 7a. Niccolò Paganini, *Kaprys a-moll* nr 5, t. 12, wyd. Ricordi, Milano [ok. 1820]

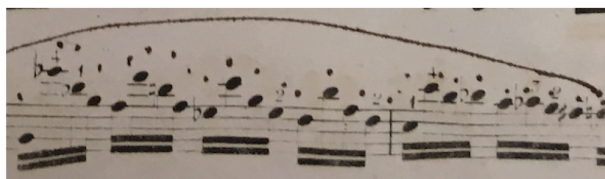


Il. 7b. Niccolò Paganini, *Kaprys a-moll* nr 5, t. 12, wyd. Richault, Paris [ok. 1824], B-Bc 8937

²⁵ Zob. *Revue et Gazette Musicale de Paris* 3 (1837) nr 16 z 16 IV, s. 134.

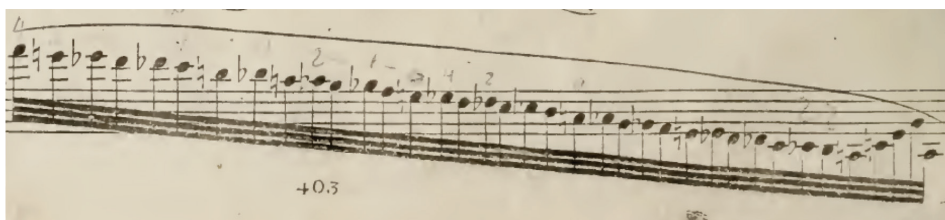


Il. 8a. Niccolò Paganini, *Kaprys a-moll* nr 5, t. 25–26, wyd. Ricordi, Milano [ok. 1820]

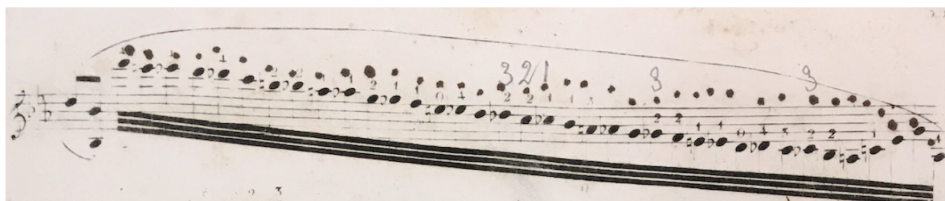


Il. 8b. Niccolò Paganini, *Kaprys a-moll* nr 5, t. 25–26, wyd. Richault, Paris [ok. 1824], sygn. B-Bc 8937

W *Kaprysie* nr 17 zaproponował wykonanie *staccato* na jednym smyczku pochodu chromatycznego w dół złożonego z 37 (!) nut (zob. il. 9a, 9b).

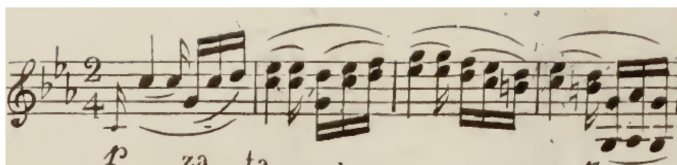


Il. 9a. Niccolò Paganini, *Kaprys Es-dur* nr 17, t. 18, wyd. Ricordi, Milano [ok. 1820]



Il. 9b. Niccolò Paganini, *Kaprys Es-dur* nr 17, t. 18, wyd. Richault, Paris [ok. 1824], B-Bc 8937

Z nie mniejszą brawurą Wieniawski wprowadzał dodatkowe *legato* (grę na jednym smyczku) na odcinkach o różnej długości, nieobecne ani w pierwodruku, ani w rękopisie Paganiniego. Wyjątek stanowi *Kaprys* nr 4, w którym dzieli on smyczkowanie, upraszczając pierwotną intencję Paganiniego (zob. il. 10a, 10b).

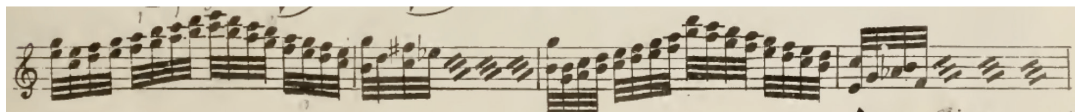


Il. 10a. Niccolò Paganini, *Kaprys c-moll* nr 4, t. 1–4, wyd. Ricordi, Milano [ok. 1820]



Il. 10b. Niccolò Paganini, *Kaprys c-moll* nr 4, t. 1–4, wyd. Richault, Paris [ok. 1824], B-Bc 8937

Warto zaznaczyć, że Wieniawski wprowadza zmiany w łukowaniu, podążając raczej za kierunkiem frazy muzycznej. Nieczęsto jednak oznacza kierunek ruchu smyczka (tj. dół, góra) – w całym zbiorze znalazłam tylko pięć takich oznaczeń, większość w *Karysie* nr 17. Rzadko także wprowadza poprawki tekstowe, najczęściej są to uzupełnienia znaków przygodnych, choć w t. 102 *Kaprysu* nr 4 pozwolił sobie na zmiany w pochodzie tercjowym na zasadzie analogii do sytuacji występującej dwa takty wcześniej, zmieniając w ten sposób tekst muzyczny autografu (por. il. 11a, 11b).



Il. 11a. Niccolò Paganini, *Kaprys c-moll* nr 4, t. 102, wyd. Ricordi, Milano [ok. 1820]



Il. 11b. Niccolò Paganini, *Kaprys c-moll* nr 4, t. 102, wyd. Richault, Paris [ok. 1824], sygn. B-Bc 8937

Jeśli chodzi o palcowanie, to zmiany Wieniawskiego dotyczą głównie częstszego użycia czwartego, najmniejszego palca i wzmacniania jego siły m.in. poprzez przesuwanie go w celu wykonania dwóch sąsiednich dźwięków – w praktyce wykonawczej tego typu przejścia zazwyczaj wykonuje się kolejnymi palcami, a nie glissandem jednego, w dodatku najślabszego.

Podsumowując, oddziaływanie Paganiniego na skrzypków nie było efektem następstwa pokoleń czy też kontynuacji tradycji przekazywanej przez jego uczniów (jak np. w przypadku Viottiego). Fenomen Paganiniego stanowił pewnego rodzaju anachroniczne pole grawitacyjne, które przyciągało adeptów sztuki wiolinistycznej, niezależnie od czasu w jakim żyli i działali. Młody Wieniawski uległ tej fascynacji pod wpływem swojego mistrza, Massarta – świadka paryskich występów Paganiniego. Kontynuował jednak poszukiwania wykonawstwa najbliższego niedoścignionemu wzorcowi, które odnalazł w grze Apolinarego Kątskiego. Na tym jednak nie poprzestał. Jego dreźnieńskie spotkanie z Karolem Lipińskim było nie tylko spotkaniem z wielkim skrzypkiem, którego – rzecz jasna – podziwiał, lecz także (a może przede wszystkim?) spotkaniem ze świadkiem wielkiej tradycji wykonawczej, którą tak bardzo pragnął zgłębić i zrozumieć. Poszukiwania Wieniawskiego znalazły odbicie zarówno w jego technice gry, jak i twórczości oraz późniejszej działalności pedagogicznej, o czym świadczy m.in. egzemplarz *Kaprysów* z Brukseli. Możemy wnioskować, że wprowadzone przez Wieniawskiego zmiany są odzwierciedleniem sposobu, w jaki sam grał *Kaprysy*. Egzemplarz zatem dostarcza nam niezwykle cennej wiedzy na rzadko podejmowany w literaturze temat stylu wykonawczego Wieniawskiego. Wprowadzone zmiany pozwalają nam także zrozumieć, jak wysokie wymagania stawiał swoim uczniom, wzbogacając tym samym ich warsztat. Wieniawski, komplikując i tak skomplikowaną w warstwie techniki skrzypcowej materię *Kaprysów*, przyjął postawę typową także dla dziewiętnastowiecznych wirtuozów, według której tekst muzyczny stanowi podstawę (a może tylko punkt wyjścia?) dla prezentacji własnych brawurowych umiejętności wirtuozowskich. Nic więc dziwnego, że w opinii wielu jemu współczesnych (by wymienić choćby Antona Rubinsteina, Achille’a Desfosseza czy Leopolda Auera) był on skrzypkiem, który przewyższył Paganiniego.

BIBLIOGRAFIA

- Borer, Philippe. „The Twenty-Four Caprices of Niccolò Paganini. Their Significance for the History of Violin Playing and the Music of the Romantic Era”. Dysertacja doktorska, University of Tasmania, 1995.
- Fétis, François Joseph. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la Musique*. T. 5. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie, 1839.
- Grigoriew, Władimir. *Henryk Wieniawski. Życie i twórczość*. Przekł. Iwona Winiarska. Warszawa–Poznań: PWN, 1986.
- Illiano, Roberto. „Paganini: A Virtuoso Composer”. W: *Henryk Wieniawski and the Bravura Tradition*, red. Maciej Jabłoński, Danuta Jasińska, 149–157. Poznań: Towarzystwo Muzyczne im. H. Wieniawskiego, PTPN, 2011.
- Méthode du Violon par MM. Baillot, Rode, et Kreutzer, Membres du Conservatoire de Musique. Redigée par Baillot. Adoptée par le Conservatoire pour servir a l'Étude dans cet Établissement*, Paris: Faubourg, [ok. 1793].

- Paganini, Niccolò. *24 Capricci Per Violino solo Composti e Dedicati agli Artisti*. Milano: Ricordi [ok. 1820].
- Paganini, Niccolò. *Vingt-quatre Caprices ou Études pour le Violon*. Paris: Richault [ok. 1824].
- Stowell, Robin. „Henryk Wieniawski: «the true successor» of Niccolò Paganini? A Comparative Assessment of the Two Virtuosos with Particular Reference to Their Caprices”. W: *Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik. Bericht des Symposiums in Bern, 18.–19. November 2006*, red. Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck, Anselm Gerhard. T. 3, 70–90. Schliengen: Edition Argus, 2011.
- Suchowiejko, Renata. *Henryk Wieniawski – wirtuoz w świetle XIX-wiecznej prasy*. Poznań: Towarzystwo Muzyczne im. H. Wieniawskiego, 2011.
- Wąsowski, Marcin. „Virtuosity in Caprices by Karol Lipiński and Niccolò Paganini”. W: *Henryk Wieniawski and the 19th Century Violin Schools*, red. Maciej Jabłoński, Danuta Jasińska, 89–102. Poznań: Towarzystwo Muzyczne im. H. Wieniawskiego, 2006.

NICCOLÒ PAGANINI'S *CAPRICES* AS INTERPRETED BY HENRYK WIENIAWSKI

Niccolò Paganini's *Caprices*, one of the most demanding cycles in the violin repertoire, continue to pose a challenge for many violinists, as they did in the year of their publication, 1820. These 24 miniature showpieces had little to do with the original educational character of the genre. On the contrary, they were a virtuosic display of the skills of their composer, who would remain unrivalled to this day. Though Paganini's *Caprices* did not occupy a major place in Henryk Wieniawski's concert repertoire, they were well known to him. Extremely valuable in this respect is the copy of the *Caprices* now held in the library of the Conservatoire Royal de Musique in Brussels, which bears traces of use by the Polish violinist. I take this copy of the *Caprices* as the starting point for analysis of the sources of his early fascination with Paganini's performance style. I briefly discuss Wieniawski's education in Joseph Lambert Massart's class at the Paris Conservatoire, his interest in Apollinary Kątski's manner of playing and his stay with Karol Lipiński in Dresden. I also address the role of Paganini's *Caprices* in Wieniawski's work as a teacher at the St Petersburg and Brussels conservatories. At the centre of my article is a presentation of the Brussels copy of the *Caprices*, in terms of both the history of the source and the scope of Wieniawski's interference in the original musical material of the edition. This analysis sheds valuable light on Wieniawski's performance style, rarely considered in the subject literature.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: Henryk Wieniawski, Niccolò Paganini, kaprys / caprice, wiolinistyka / violin playing, XIX wiek / nineteenth century

Ewa Chamczyk, doktorantka w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Jej zainteresowania badawcze dotyczą muzyki skrzypcowej, zwłaszcza sylwetek wirtuozów oraz sytuacji społeczno-kulturalnej ośrodków muzycznych XIX stulecia. Obecnie pracuje pod kierunkiem prof. Aliny Żórawskiej-Witkowskiej nad przygotowaniem monografii poświęconej życiu i twórczości Apolinarego Kątskiego. Zawodowo związana z Działem ds. Nauki i Wydawnictw Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina.
echamczyk@nifc.pl

Nowość wydawnicza Instytutu Sztuki PAN

Adolf Chybiński – Ludwik Bronarski

Korespondencja 1922–1952

tom I, część 1: 1922–1933

opracowanie, wstęp i komentarze Małgorzata Sieradzka

iswydawnictwo@ispan.pl

MUZYKA

Nowa strona internetowa
czasopisma.ispan.pl



Wolny dostęp od 2018 roku