

EWA BOGULA  
UNIwersytet Warszawski

---

CONCERTO SYMPHONIQUE POUR LE PIANO [OP. 9]  
TEODORA LESZETYCKIEGO W KONTEKŚCIE WARSZTATU  
WIRTUOZOWSKIEGO KOMPOZYTORA\*

Teodor Leszetycki<sup>1</sup>, zarówno badaczom, jak i pianistom, znany jest dzisiaj przede wszystkim jako wybitny pedagog fortepianu, nauczyciel – między innymi – wielu znanych i mniej znanych artystów, w tym polskich wirtuozów i kompozytorów – Ignacego Jana Paderewskiego oraz Henryka Melcera<sup>2</sup>. Także swoją drogę artystyczną rozpoczynał właśnie jako pianista i kompozytor. Jego twórczość została w dużej mierze zapomniana. Jak wielu dziewiętnastowiecznych pianistów, sięgnął po gatunek koncertu fortepianowego, zapewne z myślą o sobie jako wykonawcy. W niniejszym artykule chciałabym się skoncentrować na wczesnej działalności Leszetyckiego oraz przedstawić analizę jego dokonań na tle epoki romantycznych wirtuozów. Na podstawie przeglądu prasy z lat czterdziestych, pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XIX w. oraz opinii uczniów i znajomych muzyka, pragnę przypomnieć jego młodzieńczy dorobek.

W centrum moich rozważań znajduje się jego *Concerto symphonique pour le piano et l'orchestre c-moll* [op. 9]. To jednoczęściowe dzieło powstało prawdopodobnie w młodzieńczym okresie pracy twórczej Leszetyckiego, lecz – co paradoksalne – zdaje się, że nigdy nie było przez niego wykonane. Przy tej okazji pragnę przedstawić nieznanym muzykologom materiał źródłowy, autograf koncertu zachowany w zbiorach Biblioteki Kongresu w Waszyngtonie. Spróbuję także odpowiedzieć na pytanie, dlaczego Leszetycki, wybitny

---

\* Powstanie niniejszego artykułu było realizowane w ramach stypendium twórczego oraz stypendium z zakresu upowszechniania kultury na 2019 r. Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Autorka pragnie podziękować Scottowi Beardowi, Jamesowi Methuenowi-Campbellowi, Alison Thomas (The Leschetizky Association) za liczne wskazówki i podpowiedzi w trakcie opracowywania niniejszego tematu.

1 W artykule przyjęto polsko brzmiącą pisownię nazwiska kompozytora. Wyjątek stanowią cytaty, w których zachowano pisownię oryginału.

2 Zob. Barbara Chmara-Żaczekiewicz „Teodor Leszetycki. Notatki z biografii artysty i pedagoga w świetle stosunków z rodziną, przyjaciółmi i uczniami”, *Muzyka* 63 (2018) nr 4, s. 88–112 (cz. I), 64 (2019) nr 1, s. 22–68 (cz. II, tu aneks „Wykaz uczniów Teodora Leszetyckiego”, s. 46–67).

wirtuoz fortepianu, nigdy swego koncertu nie wykonał ani nie doprowadził do wykonania dzieła przez swoją żonę, znaną i cenioną pianistkę Annettę Essipoff, lub przez jednego ze swoich wybitnych uczniów. Wreszcie, dlaczego nie doszło do wydania kompozycji?

~

Angèle Potocka spisała biografię artysty jeszcze za jego życia, między innymi na podstawie rozmów z samym Leszetyckim<sup>3</sup>. Cennym źródłem wiedzy o życiu i działalności pedagogicznej muzyka pozostają także relacje Ethel Newcomb, wieloletniej uczennicy, następnie asystentki kompozytora<sup>4</sup>, oraz jego studentki Annette Hullah<sup>5</sup>. W literaturze polskiej w ostatnim czasie sylwetka Leszetyckiego została przypomniana we wspomnianym już obszernym artykule przez Barbarę Chmarę-Żaczek<sup>6</sup>, a petersburski okres jego aktywności, w tym działalność koncertową i pedagogiczną, odtworzyła szczegółowo Wiktoria Antonczyk w dysertacji doktorskiej *Muzycy polscy w XIX-wiecznym Petersburgu*<sup>7</sup>. Warto zatem tylko przypomnieć, że Teodor Leszetycki przyszedł na świat 22 VI 1830 r. w Łańcucie. Jego ojciec, Józef Leszetycki, był muzykiem czeskiego pochodzenia, matka, Teresa z Ullmannów – Polka, była ponoć także artystycznie uzdolniona. To w Łańcucie, pod kierunkiem ojca, Teodor rozpoczął swoją muzyczną edukację. W 1840 r. rodzina Leszetyckich przeniósł się do Wiednia. Tam młody muzyk podjął dalsze studia u austriackiego pianisty Carla Czernego oraz teoretyka muzyki, organisty, a od 1851 r. profesora kompozycji w Konserwatorium Wiedeńskim Simona Sechtera. Prawdopodobnie w okresie studiów w Wiedniu postanowił skomponować koncert fortepianowy z myślą o sobie jako wykonawcy. Utwór ten ostatecznie zatytułował *Concerto symphonique pour le piano* i nadał mu numer opusowy 9. Niestety wciąż trudno o jednoznaczne potwierdzenie datowania niepublikowanego koncertu. Najprawdopodobniej powstał wraz z grupą jego wczesnych kompozycji (op. 1–10), które zaczął publikować w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych i których pierwsze recenzje pojawiały się wówczas w prasie europejskiej<sup>8</sup>. Można zatem wnioskować, że ich powstanie przypadało właśnie na okres studiów i wzmózonego rozwoju kariery wirtuozowskiej Leszetyckiego. Zarezerwowany dla *Koncertu* numer opus 9 został następnie ponownie przydzielony innej kompozycji, co w szczegółach zostanie omówione w dalszej części niniejszego artykułu.

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że Leszetycki od najmłodszych lat odnosił sukcesy pianistyczne. Dzięki relacji Angèle Potockiej wiadomo, że jego pierwszy publiczny

3 Angèle Potocka, *Theodor Leschetizky. An Intimate Study of the Man and the Musician*, New York 1903.

4 Ethel Newcomb, *Leschetizky as I Knew Him*, New York 1921.

5 Annette Hullah, *Theodor Leschetizky*, London 1906.

6 B. Chmara-Żaczek, „Teodor Leszetycki”.

7 Wiktoria Antonczyk, „Muzycy polscy w XIX-wiecznym Petersburgu”, Uniwersytet Warszawski 2019 (dysertacja doktorska).

8 Henri Blanchard, „Revue Critique. Musique de piano”, *Revue et Gazette Musicale de Paris* 21 (1854) nr 34 z 20 VII, s. 272.

koncert odbył się we Lwowie, gdy miał 8 lat<sup>9</sup>. W lwowskim teatrze wykonał ponoć *Concertino* (C-dur, op. 210) Carla Czernego z orkiestrą pod dyrekcją Franza Xavera Wolfganga Mozarta. Informacja Potockiej o występie Mozarta juniora nie znajduje niestety żadnego potwierdzenia w prasie lwowskiej. Warto wspomnieć, że w ostatnich latach swojej działalności we Lwowie, od 1826 r., Mozart syn był przede wszystkim związany z Towarzystwem św. Cecylii (Cäcilien-Verein), nie zaś z teatrem lwowskim<sup>10</sup>. Z drugiej strony nie można wykluczyć, że w niedużej wówczas stolicy Galicji i Lodomerii, Mozart mógł wystąpić gościnnie w miejscowym teatrze.

W następnych latach w prasie pojawiały się coraz częstsze, acz lakoniczne wzmianki z kolejnych występów Leszetyckiego, tym razem z Wiednia. Już w 1843 r. *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* donosiła o koncertach dwunastoletniego pianisty w Sali Musikverein oraz w Theater in Hietzing<sup>11</sup>. Rok później wiedeński krytyk, relacjonując wrażenia z coraz liczniejszych występów młodego pianisty, dostarczył bardziej wnikliwego opisu. Dostrzegł on przeobrażenie muzyka z kilkunastoletniego chłopca w dojrzałego wirtuoza:

Dzisiaj jest inaczej, dzisiaj należy docenić go jako wirtuoza. [...] Jego technika rozwinęła się tak bardzo, że dzieła kompozytorów uznawanych za najtrudniejszych w wykonaniu, np. Döhlera, Chopina, Liszta, Thalberga, Mayera, wykonuje z lekkością i precyzją [...] <sup>12</sup>.

Zresztą wiedeńska prasa generalnie doceniała muzyczny rozwój kilkunastoletniego Leszetyckiego, podkreślała nie tylko biegłość techniczną cechującą jego wykonania, lecz także ich wartość artystyczną.

W każdym wykonaniu [Leszetycki] objawia nam swój szybki rozwój do coraz lepszego zrozumienia swego życiowego powołania, do sztuki, którą pojmuje nie tylko jako demonstrację, jako jedynie abstrakcyjną wirtuozerię, jako środek do osiągnięcia celu, lecz stosownie do jej prawdziwej koncepcji, jako ucieleśnienie myśli poetyckiej, pojmowanej jako istny odruch duchowej indywidualności<sup>13</sup>.

- 9 A. Potocka, *Theodore Leschetizky*, s. 43. Jeśli Leszetycki istotnie wystąpił we Lwowie, a koncert prowadził Franz Xaver Wolfgang Mozart, mogło to mieć miejsce najpóźniej w czerwcu 1838 r., gdyż wtedy właśnie syn Wolfganga Amadeusza opuścił Lwów, zob.: Karsten Nottelman, *W.A. Mozart Sohn. Der Musiker und das Erbe des Vaters*, Kassel 2009, t. 1, s. 282.
- 10 K. Nottelman, *W.A. Mozart Sohn*, s. 269–284.
- 11 Po raz pierwszy 11 V 1843 r. (zob.: *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 3 (1843) nr 56 z 11 V, s. 235), a następnie 26 VIII 1843 r. (*Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 3 (1843) nr 102 z 26 VIII, s. 427).
- 12 Gross-Athanasius, „Concert des Pianisten Theodor Leschetizky. Mittwoch den 17. April 1844. Mittagsum halb 1 Uhr im Musikvereinsale”, *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 4 (1844) nr 48 z 20 IV, s. 191: „Heute aber ist es anders, heute ist er als Virtuose zu würdigen [...]. Seine Technik ist bereits so weit gediehen, daß er Werke der anerkannten schwierigsten Componisten, z. B. Döhler, Chopin, Liszt, Thalberg, Mayer, mit Leichtigkeit und Präcision vorführt [...]”. (Wszystkie cytaty obcojęzyczne w niniejszym artykule w przekładzie autorki).
- 13 Philokates, „Konzerte. Konzert des jungen Pianisten Theodor Leschetizky”, *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 5 (1845) nr 19 z 13 II, s. 75: „In jeder seiner Productionen offenbart sich ein rüstiger Fortschritt zu einem immer klareren Verständnisse seiner Lebensaufgabe, der Kunst, die er nicht nur einseitig als Sache der Ostentation, als eine bloß abstrakte Virtuosität, als Mittel zum Zwecke, sondern ihrem wahren Begriffe gemäß, als Verkörperung einer poetischen Idee, als treuen Reflex der geistigen Individualität erfäßt”.

W kolejnych latach czytamy między innymi, że: „Leszetycki oczarowuje licznie zgromadzoną publiczność tak przez swoją prawdziwie zachwycającą brawurę, jak i przez delikatne i pełne uczucia wykonanie miejsc kantylenowych”<sup>14</sup>, lub że „rozwija się na wyjątkowego wirtuoza, a to w naszych złotych czasach fortepianu niemało znaczy”<sup>15</sup>.

Jak widać, w prasie wiedeńskiej zaliczano młodego pianistę coraz częściej do grona znaczących wirtuozów, podkreślano zarówno brawurę jego gry, jak i umiejętność wydobywania kantyleny. Sława Leszetyckiego niebawem przekroczyła granice Wiednia. W roku 1845 miał on nawet wystąpić z sukcesem przed arcyksięciem Franciszkiem Karolem oraz jego żoną w Bad Ischl<sup>16</sup>, a następnie koncertować w wielu miastach imperium habsburskiego.

Już w tym wczesnym okresie Leszetycki poświęcał się też działalności kompozytorskiej, a recenzje jego twórczości pojawiały się nie tylko w prasie austriackiej, lecz także na łamach *Revue et Gazette Musicale de Paris*. Znamienne, że francuski korespondent Henri Blanchard w swej recenzji młodzieńczej twórczości Leszetyckiego, utrzymanej w stylu salonowym, między innymi *Les Deux Alouettes* op. 2, *Le Premier amour* [op. II nr 3], *Capriccio* [?], *Chant du soir* [op. II nr 5], podkreślał, że ich twórca „nie jest znany kompozytorem”, ale zasługuje na wyróżnienie z niemałego grona wykonawców próbujących swoich sił w działalności kompozytorskiej, piszących proste utwory na fortepian<sup>17</sup>. Blanchard zwrócił na przykład uwagę na *Impromptu alla Mazurka*, porównując je do małych form z twórczości Chopina<sup>18</sup>. Francuski recenzent nie był zresztą ani pierwszym, ani ostatnim, który porównywał kompozycje Leszetyckiego z dziełami Chopina<sup>19</sup>. Krytycy wręcz zarzucali mu zbyt silne nawiązania do muzyki Polaka, a za najznamienszy przykład uznano *Mazurki* op. 24 Leszetyckiego<sup>20</sup>.

14 „Buntes Bouquet”, *Die Gegenwart. Politisch-literarisches Tagblatt* 3 (1847) nr 210 z 10 IX, s. 924: „Leschetizky entzückte das zahlreiche Publikum sowohl durch seine wahrhaft stupende Bravour, als auch durch den zarten gefühlvollen Vortrag der Catilen-Stellen”.

15 Gross-Athanasius, „Local – Revue. Konzert – Salon”, *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 5 (1845) nr 62 z 24 V, s. 247. „[...] reift [...] zu einem außerordentlichen Virtuosen heran, und das will in unserer Piano-Helden-Zeit nicht wenig sagen”.

16 P.B., „Correspondenzen. Ischl, den 28 August 1845”, *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 5 (1845) nr 106 z 4 IX, s. 423.

17 H. Blanchard, „Revue Critique. Musique de piano”, s. 272.

18 *Ibid.*, s. 272.

19 Zob. także: „Recensionen”, *Deutsche Musik-Zeitung* II (1861) nr 30, s. 235–236; „Tagesgeschichte. Musikbriefe”, *Musikalisches Wochenblatt* 12 (1881) nr 8, s. 91.

20 Szczegółowego omówienia tego opusu i jego związków z twórczością Chopina oraz analizy dużej części twórczości na fortepian solo Leszetyckiego dokonał w swojej niepublikowanej dysertacji doktorskiej Robert Scott Beard. Zwrócił on m.in. uwagę na podobieństwa fakturalne, rytmiczne, a nawet podobieństwo zwrotów melodycznych, zwłaszcza z *Mazurkami* op. 7 Chopina, por.: Robert Scott Bear, „Theodor Leschetizky: Selected Works for Solo Piano. A Tape Performance Project”, University of Maryland 1996 (dysertacja doktorska), s. 30–37. Podobieństwa te nie są z pewnością przypadkowe. Wiadomo, że Leszetycki znał dobrze twórczość Chopina. Co więcej, Malwine Brée, uczennica Leszetyckiego, podkreślała, że podczas pracy pedagogicznej nad mazurkami zwracał uwagę na zmienność akcentów w taktach, a jako przykłady z metody Leszetyckiego Brée wskazała właśnie op. 7 Chopina oraz 24 Leszetyckiego, por.: Malwine Brée, *The Groundwork of the Leschetizky Method*, New York 1902, s. 71.

Choć Leszetyckiego chwalono za jego wyjątkową wirtuozerię i brawurową grę, to zdaje się, że swoją działalnością wykonawczą i twórczością nie powielał stereotypu wirtuoza z połowy XIX w. w stylu Liszta lub Thalberga. W wypowiedziach prasowych wskazywano raczej na pokrewieństwo stylu wykonawczego wiążanego ze śpiewnością tonu przypisywaną Chopinowi i Fieldowi. Prawdopodobnie nie bez znaczenia dla jego dalszego rozwoju jako pianisty była także młodzieńcza fascynacja pianistyką Juliusza Schulhoffa – artysty pochodzenia czeskiego, którego usłyszał podczas wieczornego przyjęcia w domu Josefa Dessauera w Wiedniu. Leszetycki nawet po latach z zachwytem wspominał „nowy”, według niego, sposób gry Schulhoffa, jego specyficzny dotyk klawiszy, jakość dźwięku, umiejętność quasi-wokalnego frazowania, o czym wspominał swojej biografce Angèle Potockiej:

Pamiętam bardzo dobrze [...] ten salon pełny muzyków i krytyków [...]. Oczywiście poproszono go [Schulhoffa], by zagrał, na co przystał z ujmującą prostotą. Najpierw wypróbował fortepian, preludował przez chwilę, po czym wykonał własną kompozycję *Le Chant du berger* [Pieśń pasterza]. Pod jego palcami fortepian brzmiał jak inny instrument. Ja siedziałem w rogu, a przez moje serce słuchacza przelewały się emocje nie do opisania. Żadna nuta nie umknęła mojej uwadze. Zaczynałem dostrzegać nowy styl gry. Ta melodia, która wyróżniała się jak zuchwały posąg, to cudowne brzmienie – wszystko to musiało być spowodowane nowym, innym sposobem dotyku klawiszy. I to *cantabile*, i *legato*, którego nawet w snach nie mógłbym sobie wyobrazić na fortepianie, do tego jakby ludzki głos unosił się nad przeciąganymi harmoniami. Słyszałem tam śpiewającego pasterza i mogłem go zobaczyć. Następnie wydarzyła się rzecz niezwykle dziwna. Zakończył grę lecz nie wzbudził żadnej reakcji. Nie było entuzjazmu. Publiczność tak bardzo przyzwyczaiła się do doskonałego popisu technicznego, że czyste piękno kompozycji i jej wykonania nie zostało docenione. To był pierwszy raz, gdy artysta grał nieduże kompozycje, w którym trudności techniczne nie były ewidentne. [...] Bardzo poruszony, powiedziałem wtedy: „to była gra przyszłości”. Gra Schulhoffa była dla mnie odkryciem. Od tego dnia próbowałem znaleźć ten dotyk<sup>21</sup>.

Choć trudno powiedzieć, żeby sztuka wykonawcza Schulhoffa zrewolucjonizowała grę na fortepianie i istotnie stała się ową „grą przyszłości”, to na pewno odegrała znaczny wpływ na dalszy rozwój Leszetyckiego. Dowodem wysokich osiągnięć pianistycznych

21 A. Potocka, *Theodore Leschetizky*, s. 89–91: „I well remember, [...], that drawing-room, filled with musicians and critics [...]. He was, of course, asked to play, and acceded with charming simplicity. After trying the piano and preluding a little, he began a composition of his – «Le Chant du Berger». Under his hands the piano seemed like another instrument. Seated in a corner, my heart overflowing with in describable emotions as I listened. Not a note escaped me. I began to foresee a new style of playing. That melody standing out in bold relief, that wonderful sonority – all this must be due to a new and entirely different touch. And that *cantabile*, a *legato* such as I had not dreamed possible on the piano, a human voice rising above the sustaining harmonies! I could hear the shepherd sing, and see him. Then a strange thing happened. He had finished, and had awakened no response. There was no enthusiasm! They were all so accustomed to brilliant technical display that the pure beauty of the composition and interpretation was not appreciated. It was the first time that an artist played small things in which mechanical difficulties were not evident. Still very much moved, I answered: «It is the playing of the future». [...] Schulhoff's playing was a revelation to me. From that day I tried to find that touch”.

Schulhoffa może być, ponoć entuzjastyczna, ocena jego gry przez Fryderyka Chopina i fakt, że zachęcał on młodszego od siebie o piętnaście lat muzyka do częstszych występów publicznych<sup>22</sup>. Leszetycki zaś zachwyił się nowoczesnym sposobem frazowania Schulhoffa, podkreślaniem linii melodycznej prowadzonej wyraziście na tle akompaniamentu. Jak sam wspominał, „Myślałem o tym [sposobie dotyku klawiszy] nieustannie, ćwiczyłem pilnie wszystkie palce, by poznać sposób takiego [jak u Schulhoffa] wydobywania dźwięku z fortepianu”<sup>23</sup>. Ćwiczenie to odbywało się nie tylko przy instrumencie, lecz także po prostu poprzez poszukiwanie odpowiedniego nacisku opuszcza palców, przy zachowaniu luźnego nadgarstka na stole<sup>24</sup>. Poszukiwanie owego nowego sposobu wydobywania dźwięku z fortepianu i jego doskonalenie według wzoru Schulhoffa wpłynęło zapewne w kolejnych latach na metodę nauczania gry fortepianowej Leszetyckiego. Warto wspomnieć, że swoim uczniom ciągle radził, by gry uczyli się, słuchając muzyki w operze i na koncertach, podobnie jak Chopin podkreślał nieustannie znaczenie śpiewu w grze<sup>25</sup>. Mawiał, że to „ton tworzy muzykę” (c’est le ton qui fait la musique), zaś ręce, jak głos śpiewaka, są narzędziem, którego ćwiczenie może pozwolić na wydobywanie tego tonu. Pianista powinien więc w swojej pracy, podobnie jak skrzypek czy śpiewak, nieustannie dążyć do poszukiwania owego idealnego brzmienia, które tworzy muzykę wydobywającą się z instrumentu. To zaś było jego zdaniem możliwe tylko poprzez ćwiczenia palcowania, do którego wielokrotnie zachęcał swych studentów<sup>26</sup>.

Styl wykonawczy Leszetyckiego znajdował swoje odbicie w wybieranym przez niego repertuarze<sup>27</sup>. Koncentrował się przede wszystkim na twórczości kompozytorów jego epoki, w tym na muzyce w nurcie *brillant*. Już do programów pierwszych wiedeńskich występów wprowadził utwory lokalnych twórców – Austriaka Eduarda Pirkherta (jego *Étude mélodique*) czy etiudy Leopolda de Mayera (wspominane przez krytykę jako dzieła niezwykle nudne i monotonne, „uratowane” tylko dzięki wykonaniu młodego wirtuoza), ale także kompozycje Alexandra Dreyschocka (*Souvenir d’amitié*, op. 8), czy niezwykle popularnego wówczas Sigismunda Thalberga (*Andante final de „Lucia di Lammermoor”* op. 44)<sup>28</sup>. W jego młodzieńczym repertuarze pojawiały się też kompozycje Giacoma Mayerbeera, Carla Marii von Webera i Theodora Döhlera<sup>29</sup>. Stopniowo do swojego repertuaru włączał utwory poważniej-

22 Michael Kube, „Schulhoff, Julius” [2006], w: *MGG Online*, red. Laurenz Lütteken, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47833>, dostęp 15 V 2020.

23 A. Potocka, *Theodore Leschetizky*, s. 91: „I thought of it constantly, and studied the five fingers diligently to learn the method of its production”.

24 Ibid.

25 Fanny Moris Smith, „Theodor Leschetizky”, *The Etude* 21 (1903) nr 12, s. 475.

26 M. Brée, *The Groundwork*, s. 28–29.

27 Repertuar Leszetyckiego omawiała częściowo B. Chmara-Żaczek w swoim artykule („Teodor Leszetycki”, cz. I, s. 88–111).

28 *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 3 (1843) nr 56 z 11 V, s. 235; *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 3 (1843) nr 102 z 26 VIII, s. 427.

29 „Buntes Bouquet”, *Die Gegenwart* 3 (1847) nr 210 z 10 IX, s. 924.

sze, między innymi *II Trio fortepianowe* Josepha Maysedera, a także utwory Chopina (w źródłach wymienia się jednak tylko ogólnie jego *Impromptu*)<sup>30</sup>. Wiadomo, że w połowie lat czterdziestych Leszetycki wykonywał w Wiedniu *Koncert fortepianowy Es-dur* Webera<sup>31</sup>. Rzadziej dało się słyszeć w jego młodzieńczych interpretacjach dzieła kompozytorów minionych epok. Wyjątek stanowiła tu muzyka Beethovena. Z jego twórczością zapoznał się Leszetycki już na początku lat czterdziestych, gdy wraz z ojcem uczęszczał na występy z cyklu „Concert Spirituel” i od tego czasu sztuka najmłodszego klasyka wiedeńskiego znajdowała się w kręgu jego artystycznych zamiłowań<sup>32</sup>. W czasie nauki pod kierunkiem Carla Czernego Leszetycki grał także utwory Mendelssohna, Alkana, ponadto utwory Jana Sebastiana Bacha. Rzadziej i dopiero na prośbę samego ucznia, pozwalał mu Czerny włączać do repertuaru kompozycje Chopina, za którymi on sam zresztą nie przepadał. Czerny miał ponoć powiedzieć nawet, że muzyka Chopina jest jak „słodka woda z nutką papryki”<sup>33</sup>. Podczas trwającego ponad ćwierć wieku pobytu w Rosji (w l. 1852–78) Leszetycki wprowadził do repertuaru dzieła kompozytorów rosyjskich. Wykonywał z sukcesem między innymi *Trio fortepianowe B-dur* Antona Rubinsteina<sup>34</sup>. W jego repertuarze z tego czasu wciąż pozostawały dzieła Chopina<sup>35</sup>, a ku satysfakcji publiczności niejednokrotnie grał także *Concerto symphonique Es-dur* op. 45 poznanego w Petersburgu Henry’ego Litolffa.

Pianista Teodor Leszetycki rozpoczął swoją karierę pianistyczną w Wiedniu, gdzie przed ponad 15 laty wzbudzał sensację jako cudowne dziecko, następnie jako młodzieniec. Od wielu lat jest zatrudniony jako profesor konserwatorium w Petersburgu. [...] w końcu jednak udało mu się uzyskać dłuższy urlop zimowy i miał szansę wystąpić przed wiedeńską publicznością. Leszetycki powrócił do nas jako lepiej ukształtowany, jeszcze doskonalszy wirtuoz. Swoją technikę fortepianową doprowadził do mistrzostwa [...]. Ogień i energia, bogata i żywa rytmika, wydawały się najbardziej wyróżniającymi się cechami jego wykonania [...]. Najbardziej błyskotliwe i pikantnie wypadło wykonanie *Symphonie-Concerto* [!] op. 45 Litolffa, której charakterystycznego tytułu „Symphonie nationale Hollandaise” nie mogło zabraknąć w programie koncertu<sup>36</sup>.

30 Mahler, „Konzerte”, *Der Sammler* 4 (1844) nr 64 z 20 IV, s. 259.

31 Philokates, „Drittes Concert Spirituel”, *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 5 (1845) nr 23 z 22 II, s. 90.

32 A. Potocka, *Theodore Leschetizky*, s. 48–49.

33 *Ibid.*, s. 52–53.

34 Por.: „Aus der Musik-Welt”, *Zwischen-Akt* 13 (1870) nr 254 z 17 XI, s. [3]; „Kunstnotizen”, *Blätter für Theater, Musik u. Kunst* 16 (1870) nr 255 z 18 XI, s. 341.

35 „Feuilleton. Concerte”, *Neue Freie Presse* 7 (1870) nr 2231 z 12 XI, s. 1.

36 *Ibid.*: „Der Pianist Theodor Leschetizky hat seine Künstlerlaufbahn in Wien begonnen, wo er vor mehr als einem Vierteljahrhundert als Wunderknabe, später als Jüngling gerechtes Aufsehen erregte. Seit vielen Jahren in St. Petersburg als Professor am Conservatorium angestellt [...]. Endlich glückte es ihm, einen längeren Winter-Urlaub zu erlangen und in Wien öffentlich aufzutreten. Leschetizky ist uns als gereifter, durchgebildeter Künstler, als vollendeter Virtuose zurückgekehrt. Die gesammte Claviertechnik beherrscht er als Meister [...]. Feuer und Energie, geistreiche, lebhaft Rhythmik schienen uns die hervorstechendsten Eigenschaften seines Vortrages [...]. Das Glänzende, Pikante seiner Spielweise entfaltete Leschetizky am wirksamsten in Litolff’s Symphonie-Concert op. 45, dessen charakteristischer Titel: «Symphonie nationale Hollandaise» auf dem Programme nicht hätte fehlen sollen”.



Il. 1. Henry Litolf, *Concerto symphonique „Symphonie nationale Hollandaise”* op. 45, karta tytułowa kompozycji w aranżacji Teodora Leszetyckiego

Kompozycja Litolffa musiała zajmować niezwykle ważne miejsce w działalności artystycznej Leszetyckiego, który nie tylko wykonywał jego dzieło, lecz także dokonał opracowania owego *Concerto symphonique* op. 45 w wersji na dwa fortepiany, opublikowanego następnie w oficynie Litolffa w Brunszwiku.

Równoległe do działalności pedagogicznej, którą prowadził w Petersburgu, Leszetycki kontynuował w tych latach w miarę możliwości podróże koncertowe. Obok wspomnianego wyżej *Koncertu fortepianowego* Webera oraz kompozycji Litolffa, w repertuarze Leszetyckiego pojawiały się także dalsze utwory w tym gatunku: *IV Koncert d-moll* Antona Rubinsteina i *IV Koncert c-moll* Camille’a Saint-Saënsa. Podczas występu symbolicznie wieńczącego jego wirtuozowską karierę zagrał zaś *V Koncert fortepianowy Es-dur* Ludwiga van Beethovena<sup>37</sup>.

37 Mowa o stopniowym żegnaniu się Leszetyckiego z intensywnymi podróżami koncertowymi. Jego ostatni wielki występ odbył się we Frankfurcie nad Menem w 1887 r.; wykonał wówczas właśnie *V Koncert fortepianowy Es-dur* Beethovena, por.: B. Chmara-Żaczekiewicz, „Teodor Leszetycki”, cz. I, s. 107.



Z przedstawionej powyżej krótkiej charakterystyki działalności koncertowej Leszetyckiego można wnioskować, że odnosił on sukcesy i cieszył się uznaniem publiczności. Dziwi zatem, dlaczego prawdopodobnie nigdy nie zdecydował się na wykonanie własnego jednoczęściowego *Concerto symphonique pour le piano et l'orchestre c-moll* [op. 9], powstałego – jak się najczęściej podaje – w czasie studiów w Wiedniu. W rozwikłaniu tej tajemnicy mogą pomóc słowa samego Leszetyckiego, który podczas lekcji z bliżej nieokreślonym pianistą miał powiedzieć:

Chciałem pisać muzykę, ale po pierwszym wykonaniu mojej opery [*Die erste Falte*] przekonałem się, że nie narodziłem się po to, by być kompozytorem. Kiedy wróciłem do domu, wziąłem rękopis mojego koncertu fortepianowego, który jeszcze nie został wysłany do wydawców i rzuciłem go w ogień. Później żałowałem, że to zrobiłem, lecz powiedziałem sobie wówczas „Teodorze, nie oszukuj się, twój talent skłania cię do innej działalności”<sup>38</sup>.

Powyższy cytat, pochodzący z biografii uczennicy pianisty, Ethel Newcomb, naświetla wewnętrzną przemianę Leszetyckiego, który w jednym momencie podejmuje decyzję o zmianie kierunku swojego dalszego rozwoju. Dziś wiemy już, że miał zapewne na myśli działalność pedagogiczną. Znamienne jest także, że kompozytor w chwili artystycznego rozczarowania spowodowanego klęską opery *Die erste Falte*<sup>39</sup> myślał o unicestwieniu rękopisu innego dzieła, swojego *Koncertu fortepianowego*. Nie wiadomo, dlaczego akurat koncert stał się ofiarą chwilowej złości. Być może znajdował się w łatwo dostępnym miejscu w domu kompozytora. Istotniejsze jest, że Leszetycki mówi o czynności nieodwracalnej, jaką jest spalenie własnej kompozycji. Należy wspomnieć, że nie wytrwał on jednak w postanowieniu całkowitego zarzucenia twórczości muzycznej, a numer opusowy 9 zamiast *Koncertu* otrzymała później kompozycja *Souvenir de Gräfenberg* na fortepian solo<sup>40</sup>. W sumie pozostawił w swoim dorobku 49 opusów. Zdziwiający jest zatem fakt, że kompozytorski autograf *Koncertu fortepianowego* jednak przetrwał do naszych czasów w Bibliotece Kongresu w Waszyngtonie. Zachowane w tej kolekcji dzieło nie stanowiło dotąd przedmiotu muzykologicznej refleksji<sup>41</sup>.

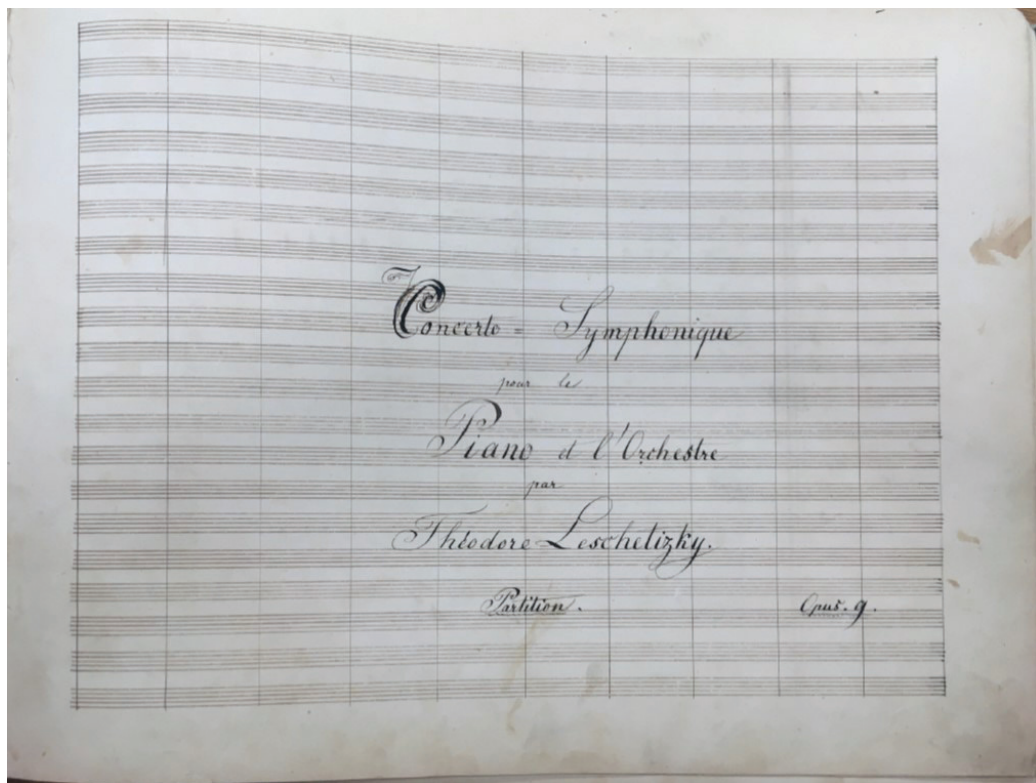
38 E. Newcomb, *Leschetizky as I Knew Him*, s. 240–241: „I wanted to write music, but after the first performance of my opera I was convinced that I was not born to be a composer. When I came home, I took the manuscript of my piano concerto, that had not yet gone to the publishers, and threw it into the fire. I wished afterward that I had not done so, but I said to myself, «Theodor, do not deceive yourself, your talent lies in another direction!»”.

39 Leszetycki miał zapewne na myśli wiedeńską premierę opery pod dyrekcją Hansa Richtera w 1883 r., por.: Herman M. Schuster, „Die erste Falte”, *Allgemeine Kunst-Chronik* 7 (1883) nr 2 z 13 I, s. 17–19 a także: A. Potocka, *Theodore Leschetizky*, s. 252.

40 Friedrich Hofmeister, *Monatsberichte*, [grudzień] 1875, s. 296, online: [https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/monatshefte/1875\\_12/296.html](https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/monatshefte/1875_12/296.html), dostęp 29 XI 2019.

41 Theodor Leschetizky, *Concerto-symphonique: pour le piano et l'orchestre: opus 9*, US-Wc ML96.L4678 no. 1 Case.

Partytura tego jednoczęściowego utworu oprawiona jest w tekturową okładkę z nalepką, na której zanotowano tytuł dzieła. Składa się z 39 kart leżących o wymiarach 25 x 32 cm zawierających 76 stron numerowanych. Karta 1 recto nie jest numerowana i służy jako strona tytułowa, na której zapisano: „Concerto Symphonique | pour le | Piano et l'Orchestre | par | Théodore Leschetizky. | Partition. | Opus. 9”. Na stronie verso przyklejonej do okładki obwoluty, widnieje dopisek: „Manuscript on deposit | from Frau Ilse Koller-Leschetizky | 20 November 1977”.



Il. 2. Teodor Leszetycki, *Concerto-symphonique: pour le piano et l'orchestre* op. 9, US-Wc ML96.L4678 no. 1 Case, strona tytułowa

Kolejne strony zawierają materiał nutowy zapisany ciemnym atramentem na dwudziestu pięcioliniach. Partia solisty zanotowana została nietypowo nad partiami instrumentów orkiestry. Egzemplarz został sporządzony z niezwykłą starannością. Uwagę zwracają także precyzyjne dopiski i objaśnienia zawarte w partyturze, np. „Corno in C muß in das F-Horn transponiert und um eine Oktave höher gesetzt werden” (czyli że róg in C musi być transponowany in F oraz przeniesiony o oktawę wyżej).

1.

*All.  
Allegro con fuoco*

Pianoforte

Flauti

Oboi

Clarinetti B.

Fagotti

Cornu E<sup>b</sup>

Cornu E<sup>b</sup>

Trombe E<sup>b</sup>

Trombe E<sup>b</sup>

Tromboni Alto

Tromboni Tenor

Tromboni Bass

Timpani C, G.

Violini

Viola

Celli

Bassi

\* Es. / Cornu in C, G. / ...

Il. 3. Teodor Leszycki, *Concerto-symphonique: pour le piano et l'orchestre* op. 9, US-Wc ML96.L4678 no. 1 Case, s. [1]

Kompozytor dokładnie skorygował wszelkie usterki zapisu, między innymi ostrożnie wydrapał błędne fragmenty lub wręcz zasłonił ją nowym fragmentem papieru z ulepszoną wersją tekstu muzycznego. Zamykająca rękopis karta wykorzystana została tylko z jednej strony i zawiera pustą stronę verso. Na ostatniej stronie zawierającej materiał nutowy pojawia się dodatkowe określenie „Fine”.

Uwzględnienie karty tytułowej oraz precyzja zapisu sugerują, że opisywany rękopis (sygn. ML96.L4678 no. 1 Case) to autograf edycyjny, przygotowywany przez twórcę do publikacji. Potwierdzały to także powyższy cytat ze wspomnień Leszyckiego: „wziąłem rękopis mojego koncertu fortepianowego, który jeszcze nie został wysłany do wydawcy” [podkreślenie – E.B.]. Zawartość rękopisu nie pozostawia wątpliwości, że koncert jest dziełem jednoczęściowym, zamierzonym przez kompozytora jako rodzaj *Concertstück*. Zastanawiający jest sam tytuł kompozycji: *Concerto symphonique*. Kompozytor chciał w ten sposób niewątpliwie podkreślić rolę orkiestry w dziele, jakby sugerował, że jest ona wręcz równoważna z instrumentem solowym.

Pięć podobnie tytułowanych „koncertów symfonicznych” skomponował Henry Litolff, a Leszetycki jego dzieła, między innymi wspomniany wcześniej *Concerto symphonique Es-dur* op. 45, wykonywał podczas swoich występów i przygotowywał opracowanie na 2 fortepiany opusu 45. Koncerty Litolffa jednak już w samej koncepcji formalnej nawiązywały do symfonii, gdyż składały się z czterech części, nie zaś z trzech, jak w klasycznym koncercie solowym. Z czteroczęściowego układu formalnego skorzystał w wiele późniejszym *II Koncercie fortepianowym B-dur* op. 83 z 1881 r. Johannes Brahms. Wprawdzie nie nazwał swego koncertu symfonicznym, lecz zarówno objętość kompozycji, jak i znacząca rola orkiestry wskazują na takie właśnie inspiracje. Trzyczęściowy *Concerto symphonique a-moll* op. 27 datowany na 1877 r. miał w swoim dorobku Eduard Nápravník (1839–1916), kompozytor czeskiego pochodzenia, od 1861 r. działający w Petersburgu<sup>42</sup> (przypomnę tylko, że Leszetycki pozostawał w tym mieście do 1878 r.). Nie bez znaczenia w tym kontekście wydaje się także dedykowanie owej kompozycji przez Nápravnika drugiej żonie Leszetyckiego, Annette Essipoff. *Concerto symphonique e-moll* op. 62 skomponował także urodzony w Warszawie polski pianista i kompozytor Michał Bergson (1820–98). Jego trzyczęściowa kompozycja wskazuje na silne inspiracje jej twórcy *Koncertem e-moll* op. 11 Fryderyka Chopina<sup>43</sup>.

Kompozycja Leszetyckiego różni się od poprzedzających jego *Concerto c-moll* wczesnych dzieł Litolffa w tym gatunku (nr 1–3) oraz późniejszych kompozycji tego i innych twórców. Nie skorzystał on bowiem z podobnych symfonicznych wzorców formalnych, zastosował jednak stosunkowo obfity aparat orkiestrowy (por. il. 3) i próbował zespałać poszczególne grupy instrumentalne z partią solową. Można zauważyć w nim tendencje do symfonizacji partii fortepianu, traktowania solisty i orkiestry jako równorzędnych współczynników dźwiękowych, czy w końcu scalenie tych współczynników w jeden, dla osiągnięcia pełnego symfonicznego brzmienia, w których fortepian staje się niejako instrumentem orkiestry. Ten ostatni zabieg widoczny jest zwłaszcza w zakończeniu dzieła, gdzie fortepian i orkiestra syntetyzują brzmienia dla osiągnięcia jednorodnego brzmieniowego organizmu.

Jednocześnie szeroko wykorzystał i zastosował elementy wirtuozowskie typowe dla twórczości wczesnoromantycznej. Nie tylko zachował podwójną ekspozycję oraz wprowadził wirtuozowską kadencję dla solisty w zakończeniu dzieła, lecz także powierzył mu dwie mniejsze *quasi cadenze* w trakcie przebiegu utworu i oznaczył je wyraźnie w partyturze (zob. przykł. 1).

42 Kadja Grönke, „Nápravnik, Eduard Francevič” [2004], w: *MGG Online*, red. Laurenz Lütteken, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/58163>, dostęp 20 V 2020.

43 Krzysztof Rottermund, „Michał Bergson – szkic do portretu”, *Muzyka* 59 (2014) nr 2, s. 72–76.

Przykł. 1. Teodor Leszetycki, *Concerto-symphonique: pour le piano et l'orchestre*, fragment *Solo quasi Cadenza*, t. 498–501

The image shows a musical score for a piano soloist. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Solo quasi Cadenza'. The right hand plays a melodic line with a series of eighth notes, and the left hand plays a bass line with a series of eighth notes. The second system shows a more complex melodic line in the right hand, with a 'loco' marking above it, and a bass line in the left hand. The score is in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

Wirtuozeria obecna jest w partii solisty prawie nieustannie i to od początku pojawienia się partii fortepianu, nie tylko we fragmentach oznaczonych jako kadencje, ale jeszcze przed powtórzeniem ekspozycji orkiestry. Instrument solowy dopuszczony zostaje do głosu właśnie w szybkich przebiegach gamowych prowadzonych w oktawie w partiach prawej i lewej ręki (por. przykł. 2) i powtórzonych czterokrotnie. Fortepian pojawia się tu jednak jako dopełnienie powtarzającego się uporczywego motywu rytmicznego (półnuta, ćwierćnuta z kropką, ósemka) ze wstępu dzieła, zastosowanego też w partiach instrumentów dętych blaszanych. Przy każdej z czterech repetycji krótkiego przebiegu gamowego do głosu dopuszczane zostają kolejne grupy instrumentów orkiestry, aż do *tutti* w dynamice *fortissimo*, które kończy ekspozycję orkiestry i przerywane zostaje ostatecznym pojawieniem się fortepianu *solo*. Nie na długo solista zostaje sam, kompozytor przeciwstawia mu kolejne grupy instrumentów, które uzupełniają jego brzmienie.

Przykł. 2. Teodor Leszetycki, *Concerto-symphonique: pour le piano et l'orchestre*, t. 129–132

The image shows a musical score for a piano soloist. It consists of two systems of music. The first system is labeled 'Solo' and shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system is labeled 'Tutti' and shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score is in a key signature of two flats and a 2/4 time signature.

Najczęściej to jednak fortepian wiezie prym, a orkiestra uzupełnia jego partię. Na przestrzeni całego dzieła kompozytor eksponuje bogatą i niezwykle efektowną partię solisty. Stosuje w tym celu różnorodne typy wirtuozerii charakterystyczne dla wszystkich koncertów wczesnoromantycznych i powierza soliście do wykonania, najczęściej w szybkim tempie, między innymi skomplikowane przebiegi pasażowe, gamowe, oktavowe, w tym także w szybkim tempie (zob. przykł. 3). Wykorzystuje przy tym elementy zdobnicze, mordenty oraz grupy nieregularne. Wirtuozeria właściwie decyduje o charakterze partii solisty i to ta partia zdaje się dominować i jest atrakcyjniejsza od partii orkiestry.

Przykł. 3. Teodor Leszetycki, *Concerto-symphonique: pour le piano et l'orchestre*, t. 174–179

The image displays three systems of musical notation for a piano solo. The first system features a treble clef with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. It contains two measures of music with eighth-note passages, marked with 'p' (piano) and 'loco' (ad libitum). The second system continues with similar passages, marked with 'cresc.' (crescendo) and 'loco'. The third system shows a change in dynamics to 'ff' (fortissimo) and includes a bass clef line with a steady accompaniment pattern. Various musical ornaments like mordents and grace notes are present throughout the score.

Pod względem formalnym kompozycja tworzy tradycyjne allegro sonatowe. Pojawiają się dwa kontrastujące pod względem charakteru tematy – utrzymany w zasadniczej tonacji *c-moll* majestatyczny temat I oraz oparty na III stopniu skali *E-dur* liryczny temat drugi. Niestety całość dzieła nie tworzy spójnej konstrukcji formalnej. Przejścia *tutti* i *solo* sprawiają wrażenia urywanych ogniw, niezbyt zgrabnie splatają się ze sobą poszczególne elementy koncertu. Za przykład posłużyć tu może przejście między *tutti* i pierwszą *quasi cadenzą* w t. 268–276 (por. przykł. 4). Można zatem odnieść wrażenie, że końcowy efekt odbiega od założeń samego twórcy, które zasugerował on w tytule.

Przykl. 4. Teodor Leszetycki, *Concerto-symphonique: pour le piano et l'orchestre*, t. 267–276

The image shows a musical score for a piano and orchestra. It is divided into two main sections: 'Tutti' and 'quasi Cadenza Solo'. The 'Tutti' section consists of three systems of music. The first system shows the piano part with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second and third systems show the piano part with a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The 'quasi Cadenza Solo' section consists of one system of music. The piano part has a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C).

Gdy w 1909 r. Teodor Leszetycki udzielił Edwinowi Hughesowi wywiadu dla magazynu *Etude*, dziennikarz przywołał wówczas znów temat gatunku koncertu fortepianowego oraz innych kompozycji w dorobku Leszetyckiego. Hughes wspomniał, że wydawcy liczą na kolejne utwory jego autorstwa i dodał: „Nowy koncert jest teraz na kompozytorskim warsztacie oraz kilka mniejszych dzieł udało się ukończyć w zeszłym sezonie”<sup>44</sup>. Sam Leszetycki miał wówczas odpowiedzieć:

Mam już jeden całkowicie ukończony koncert, lecz kiedy dzieło to zostało zakończone, nie czułem się w pełni usatysfakcjonowany – to nie był prawdziwy „Leszetycki”. Ostrożnie go więc zapieczętowałem i zaniósłem na poddasze ze szczegółowymi wskazówkami, by zostało ono zniszczone po mojej śmierci<sup>45</sup>.

Wypowiedź ta rozwiewa wszelkie wątpliwości dotyczące planowanej, a nigdy nie zrealizowanej publikacji *Concerto c-moll*. Daje także odpowiedź na pytanie, dlaczego

44 Edwin Hughes, „Leschetizky on Piano Playing”, cz. II, *The Etude* 27 (1909) nr 5, online: <https://etudemagazine.com/etude/1909/05/leschetizky-on-piano-playing.html>, dostęp 2 XII 2019; „A new concerto is now in the course of evolution, and several smaller pieces were completed last season”.

45 Ibid.: „I have already one concerto entirely finished; but when the work was done it did not satisfy me – It was not real «Leschetizky». So I sealed it up very carefully and had it carried up to the garret – with especial directions that it be destroyed after my decease!”.

Leszetycki, ani nikt z jego kręgu, nie wykonał nigdy dzieła publicznie. Kompozytor po prostu nie był zadowolony z młodzieńczego utworu i postanowił go skrzętnie ukryć oraz pozostawić wskazówki dotyczące zniszczenia rękopisu po swojej śmierci. Nie spalił go jednak osobiście, jak wspominał jednemu ze swoich uczniów w przywołanym wcześniej cytacie. Może to dziwić, także dlatego, że chciał przecież mieć pewność, że kompozycja nie ujrzy światła dziennego. Powyższy cytat potwierdza też istnienie autografu kompozycji i fakt zachowania jej w domu kompozytora. Przechowywany w Library of Congress rękopis jest z pewnością kompozytorskim autografem, co potwierdza choćby porównanie charakteru pisma z innymi rękopisami autorstwa Leszetyckiego ze zbiorów zarówno tej biblioteki<sup>46</sup> jak i zasobów Österreichische Nationalbibliothek<sup>47</sup>.

Ewentualne wątpliwości na temat pochodzenia obiektu rozwiewa także świadectwo amerykańskiej pianistki i pedagog fortepianu z Richmond (Virginia) w Stanach Zjednoczonych, Judith S. Siegel. W swoim artykule „Mission from Ischl” opisuje ona historię manuskryptu i jego drogę z podsalzburskiej miejscowości do Waszyngtonu<sup>48</sup>. Amerykanka podczas swojej podróży po Austrii na początku lat sześćdziesiątych XX w. udała się do Bad Ischl, gdzie wciąż znajduje się willa po kompozytorze. Według relacji Siegel, ona oraz jej mąż spotkali się wówczas z wnuczką kompozytora – Ilse Leschetizky-Koller, która miała pokazywać gościom liczne pamiątki po swoim dziadku, między innymi fotografie, w tym podarowany następnie Siegel wizerunek z autografem kompozytora na odwrocie, rękopis opery *Die erste Falte* oraz nigdy niepublikowany autograf jego koncertu fortepianowego. „Frau Koller podaje mi do ręki oryginał niepublikowanego dotąd koncertu fortepianowego. «Proszę zabrać go ze sobą do Ameryki» – mówi – i «proszę spróbować go opublikować. Wtedy może Pani zwrócić oryginał mojej rodzinie»<sup>49</sup>.

Siegel nie udało się spełnić życzenia wnuczki kompozytora i opublikować dzieła, choć z pewnością można powiedzieć, że jej działania odniosły pewien sukces. Po jej powrocie do Stanów Zjednoczonych, na podstawie przywiezionego autografu przygotowano orkiestrowe głosy, następnie zaś doprowadzono do pierwszego wykonania dzieła po ponad stu latach od jego powstania. Przygotowane wówczas materiały dziś pozostają w rękach prywatnych.

Po raz pierwszy koncert zabrzmiał 27 VII 1977 r. podczas Newport Music Festival w ramach koncertu zatytułowanego „Leschetizky and His Pupils”, na którym wykonywano także inne jego kompozycje. Podczas światowej premiery zabrzmiała jednak tylko wersja na dwa fortepiany, którą przygotował David Bradshaw. On sam zasiadł przy for-

46 Theodor Leschetizky, *Die erste Falte*, US-Wc ML96.L4 S8 Case.

47 *Musikalisches Album*, A-Wn, Mus.Hs.45112 MUS MAG, k. 1r., online: [http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL\\_6520403&order=1&view=SINGLE](http://digital.onb.ac.at/RepViewer/viewer.faces?doc=DTL_6520403&order=1&view=SINGLE), dostęp 7 XI 2019.

48 Judith S. Siegel, „Mission from Ischl”, *The American Music Teacher* 23 (1974) nr 3 z I I, s. 29–30.

49 Ibid., s. 30.



27A

Wednesday July 27, 1977  
Beechwood at 11:00 a.m.**LESCHETIZKY AND HIS PUPILS**Peter Basquin, *piano*David Bradshaw, *piano*  
Ruth Ray, *mezzo-soprano*Thomas Hrynkiw, *piano*

LES DEUX ALOUETTES, IMPROMPTU, Op. 2, No. 1

Theodor Leschetizky (1830-1915)

INTERMEZZO IN OCTAVES, Op. 44, No. 4

SOUVENIR D'ISCHL, VALSE

Peter Basquin, *piano**Premier Performance*TWO ARIAS FROM *DIE ERSTE FALTE* (Scenes 1 and 6)

Theodor Leschetizky

Ruth Ray, *mezzo-soprano*Thomas Hrynkiw, *piano**World Premier*

CONCERTO SYMPHONIQUE, Op. 9

Theodor Leschetizky

Orchestral score reduced for second piano by David Bradshaw

David Bradshaw, *piano*Thomas Hrynkiw, *second piano*

❖ INTERMISSION ❖

THEME AND VARIATIONS, Op. 16, No. 3

Ignace Jan Paderewski (1860-1941)

David Bradshaw, *piano*

VIENNESE DANCE NO. 1

Gartner/Ignacy Friedman (1882-1948)

WIOSNA (*Transcription de Concert d'apres Stanislas Moniusko*)ELLE DANSE (*Dedicated to Pavlova*)Thomas Hrynkiw, *piano*

VOLKSLIED

Mark Hambourg (1879-1960)

RHAPSODIE, Op. 15, No. 1 (From "Drei Klavierstucke")

Artur Schnabel (1881-1951)

CAPRICE BURLESQUE, Op. 3, No. 1 (*Dedicated to Hambourg*)

Ossip Gabrilowitsch (1878-1936)

CONCERT PARAPHRASE ON "WIENER BLUT" OF JOHANN STRAUSS

Edwin Hughes (1884-1965)

Peter Basquin, *piano*

Il. 4. *Newport Music Festival. Ninth Season 1977*, program koncertu z 27 VII 1977 r. zatytułowanego „Leschetizky and His Pupils”

tepanie, a towarzyszył mu Thomas Hrynkiw. Dopiero jesienią tego samego roku w Richmond koncert Leszetyckiego zabrzmiał w pełnej wersji. Także podczas tego występu przy fortepianie zasiadł David Bradshaw, a towarzyszyła mu Virginia Beach Pops Orchestra pod dykcją Waltera Noona. Po premierze kompozycji, dokładnie 20 XI 1977 r., Siegel wraz z wnuczką kompozytora, Ilse Leschetizky-Koller, zdecydowały o przekazaniu rękopisu w depozyt do Biblioteki Kongresu. Tam autograf kompozycji spoczywa do dziś.

Koncert doczekał się dwóch nagrań na płytach CD. Pierwszego dokonał Peter Ritzen wraz z Shanghai Philharmonic Orchestra pod dykcją Penga Cao<sup>50</sup>, drugiego

<sup>50</sup> Teodor Leszetycki, *Piano Concerto / Contes De Jeunesse Suite*, Peter Ritzen, Shanghai Philharmonic Orchestra dyr. Penga Cao, Bo71P2LM1H, Parco-Polo 1995.

Hubert Rutkowski wraz z Rzeszowską Filharmonią Narodową pod dyrekcją Tomasza Chmiela<sup>51</sup>. W książeczkach załączonych do płyt nie wspomina się jednak, z jakich materiałów źródłowych korzystano podczas nagrania.

~

Sam Leszetycki musiał być świadomy niedostatków utworu, skoro przywoływał go jako przykład dzieła mającego symbolizować koniec jego kompozytorskiej działalności. Podkreślał, że nie był z niego zadowolony. Było to jednak dzieło młodzieńca mało doświadczonego w pracy z większą formą oraz z aparatem orkiestrowym. Stanowiło prawdopodobnie samodzielną, wczesną próbę w tym gatunku, czego wynikiem była niezbyt satysfakcjonująca kompozycja, wciąż silnie czerpiąca ze zdobyczy kompozytorów wczesnoromantycznych, lecz aspirująca do wprowadzenia nowych rozwiązań w zakresie podejścia do orkiestry oraz solisty w koncercie solowym, do próby scalenia tych dwóch niezależnych współczynników dźwiękowych w jeden muzyczny organizm. Interesujące byłoby pewnie porównanie tej kompozycji z późniejszym utworem tego gatunku, nad którym miał pracować, o czym wspominał w udzielonym wiele lat potem wywiadzie. Niestety o jego istnieniu nie ma dotąd bliższych informacji. Biorąc pod uwagę, że spuścizna kompozytorska Leszetyckiego nie było dotąd wyczerpująco opracowana, nie można wciąż wykluczyć, że dalsze badania nad jego twórczością pozwolą na odkrycie nowych, nieznanych dziś informacji na temat koncertu oraz innych jego utworów.

#### BIBLIOGRAFIA

- Antonczyk, Wiktoria. „Muzycy polscy w XIX-wiecznym Petersburgu”. Uniwersytet Warszawski, 2019.
- Athanasius-Gross. „Concert des Hrn. Joseph Herzig”. *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 3, nr 56 (1843): 235–236.
- Athanasius-Gross. „Concert des Pianisten Theodor Leschetitzky”. *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 4, nr 48 (1844): 191.
- Athanasius-Gross. „Local – Revue. Konzert – Salon”. *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 5, nr 62 (1845): 247.
- „Aus der Musik-Welt”. *Zwischen-Akt* 13, nr 254 (1870): [3], <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=zwa&datum=18701118&seite=3&zooom=33>, dostęp 23 VIII 2020.
- Bear, Robert Scott. „Theodor Leschetitzky: Selected Works for Solo Piano. A Tape Performance Project”. Dysertacja doktorska, University of Maryland, 1996.
- Blanchard, Henri. „Revue Critique. Musique de Piano”. *Revue et Gazette Musicale de Paris* 34, nr 21 (1854): 272–273.

<sup>51</sup> Teodor Leszetycki, *Piano Concerto – Piano Works*, Hubert Rutkowski, Rzeszów Philharmonic Orchestra, dyr. Tomasz Chmiel, AP0191 ActePréalable 2008.

- Brée Malwine. *The Groundwork of the Leschetizky Method*, przekł. Theodore Baker. New York: G. Schirmer, 1902.
- „Buntes Bouquet”. *Die Gegenwart. Politisch-literarisches Tagblatt* 3, nr 210 (1847): 924.
- Chmara-Żaczekiewicz, Barbara. „Teodor Leszetycki. Notatki z biografii artysty i pedagoga w świetle stosunków z rodziną, przyjaciółmi i uczniami (część I)”. *Muzyka* 63, nr 4 (2018): 88–112.
- Chmara-Żaczekiewicz, Barbara. „Teodor Leszetycki. Notatki z biografii artysty i pedagoga w świetle stosunków z rodziną, przyjaciółmi i uczniami (część II)”. *Muzyka* 64, nr 1 (2019): 22–68.
- „Feuilleton. Concerte”. *Neue Freie Presse* 7, nr 2231 (1870): 1–2, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=18701112&zoom=33>, dostęp 23 VIII 2020.
- Grönke, Kadja. „Naprawnik, Édouard Francevič”. W: *MGG Online*, red. Laurenz Lütteken <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/58163>, dostęp 20 V 2020.
- Hofmeister, Friedrich. *Monatsberichte*, [grudzień] 1875, s. 296, [https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/monatshefte/1875\\_12/296.html](https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/monatshefte/1875_12/296.html), dostęp: 23 VIII 2020.
- Hughes, Edwin. „Leschetizky on Piano Playing”. *The Etude*, <https://etudemagazine.com/etude/1909/05/leschetizky-on-piano-playing.html>, dostęp 23 VIII 2020.
- Hullah, Annette. *Theodor Leschetizky*. London: John Lane, The Bodley Head, 1906.
- Kube, Michael. „Schulhoff, Julius”. W: *MGG Online*, red. Laurenz Lütteken <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/47833>, dostęp 15 V 2020.
- „Kunstnotizen”. *Blätter für Theater, Musik u. Kunst* 16, nr 255 (1870): 340–341, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=mtk&datum=18701118&seite=1&zoom=33>, dostęp 23 VIII 2020.
- Mahler. „Konzerte”. *Der Sammler* 4, nr 64 (1844): 259.
- Newcomb, Ethel. *Leschetizky as I Knew Him*. New York: D. Appleton and Company, 1921.
- Nottelman, Karsten. *W.A. Mozart Sohn. Der Musiker und das Erbe des Vaters*. Kassel, New York: Bärenreiter, 2009.
- P.B. „Correspondenzen. Ischl, den 28 August 1845”. *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 5, nr 106 (1845): 423.
- Philokates. „Drittes Concert Spirituel”. *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 5, nr 23 (1845): 90–91.
- Philokates. „Konzerte. Konzert des jungen Pianisten Theodor Leschetizky”. *Wiener Allgemeine Musik-Zeitung* 5, nr 19 (1845): 75.
- Potocka, Angèle. *Theodore Leschetizky. An Intimate Study of the Man and the Musician*, przekł. Geneviève Seymour Lincoln. New York: The Century Co., 1903.
- „Recensionen”. *Deutsche Musik-Zeitung* 11, nr 30 (1861): 235–236.
- Rottermund, Krzysztof. „Michał Bergson – szkic do portretu”. *Muzyka* 59, nr 2 (2014): 61–78.
- Schuster, Herman M. „Die erste Falte”. *Allgemeine Kunst-Chronik* 7, nr 2 (1883): 17–19, <http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=okc&datum=18830113&zoom=33>, dostęp 23 VIII 2020.
- Siegel, Judith S. „Mission from Ischl”. *The American Music Teacher* 23, nr 3 (1974): 29–30.
- Smith, Fanny Moris. „Theodor Leschetizky”. *The Etude* 12, nr 21 (1903): 475.
- „Tagesgeschichte. Musikbriefe”. *Musikalisches Wochenblatt* 12, nr 8 (1881): 90–91.
- Witmann. „Local – Revue”. *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 3, nr 102 (1843): 427.

THEODOR LESCHETIZKY'S *CONCERTO SYMPHONIQUE POUR LE PIANO* [OP. 9]  
IN THE CONTEXT OF THE COMPOSER'S VIRTUOSIC PLAYING TECHNIQUE

Theodor Leschetizky (1830–1915), born in Łańcut, a pupil of Carl Czerny and Simon Sechter in Vienna, is known today primarily as an eminent piano teacher, but he began his musical career first and foremost as a pianist and composer. He notched up successes as a virtuoso, and his own music won critical acclaim. Like many other nineteenth-century pianists, Leschetizky wrote piano concertos, most likely with himself in mind as the performer of the solo parts. Analysis of Leschetizky's early output and artistic activity, as described in press articles from the 1840s, 50s and 60s and in his early biographies (written during his lifetime), proves that he was successful both as a composer and a virtuoso.

This article is devoted to Leschetizky's one-movement *Concerto symphonique pour le piano et l'orchestre* in C minor, Op. 9, which he probably never performed, and to the autograph manuscript of this work, now held in the Library of Congress in Washington (US-Wc ML96.L4678 no. 1 Case). I investigate why this piece probably never entered the concert repertoire of its composer or any of his eminent pupils, and was only given its first performance in the twentieth century – in 1977, in the US.

*Translated by Tomasz Zymer*

Słowa kluczowe / keywords: Teodor Leszetycki / Theodor Leschetizky, autograf / autograph manuscript, koncert fortepianowy / piano concerto, koncert symfoniczny / symphonic concerto, wirtuozeria / virtuosity, wirtuoz / virtuoso, kadencja wirtuozowska / virtuosic cadenza, muzyka fortepianowa / piano music

**Ewa Boguła**, pracuje obecnie na stanowisku głównego specjalisty w Dziale ds. Nauki i Wydawnictw w Narodowym Instytucie Fryderyka Chopina. W 2015 r. obroniła pracę magisterską *Joseph Woelfl i jego koncerty fortepianowe G-dur op. 20 oraz D-dur Le Coucou op. 49*, napisaną pod kierunkiem prof. Aliny Żórawskiej-Witkowskiej na Uniwersytecie Warszawskim. W 2017 r. także rozpoczęła studia doktoranckie i pod kierunkiem dr hab. Szymona Paczkowskiego, prof. UW, przygotowuje dysertację poświęconą koncertowi fortepianowemu w twórczości kompozytorów polskich w l. 1850–1918. Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2019).  
e.boguła@gmail.com