

Maryla Renat

Twórczość skrzypcowa Grzegorza Fitelberga

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 12, 53-82

2017

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Maryla RENAT

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Twórczość skrzypcowa Grzegorza Fitelberga

Streszczenie

Artykuł przedstawia nieznaną i niebadaną wcześniej działalność twórczości wybitnego polskiego dyrygenta Grzegorza Fitelberga (1879–1953), który w latach młodości intensywnie zajmował się kompozycją, zdobywając uznanie nie tylko na konkursach kompozytorskich. Omówienie dotyczy siedmiu utworów skrzypcowych z okresu młodości, do których należą:

- *Romance sans paroles D-dur*;
- *Romance sans paroles A-dur* op. 11;
- *I Sonata a-moll na skrzypce i fortepian* op. 2;
- *Berceuse cis-moll na skrzypce i fortepian* (bez numeru opusowego);
- *Mazurka na skrzypce i fortepian* (G-dur, bez numeru opusowego);
- *II Sonata F-dur na skrzypce i fortepian* op. 12;
- niedokończony *Koncert skrzypcowy d-moll* op. 13.

Piśmiennictwo muzykologiczne w języku polskim dotyczące Grzegorza Fitelberga koncentruje się przede wszystkim na prezentacji dorobku dyrygenckiego, który przyćmił twórczość kompozytorską, zakończoną w 1918 roku. Zapewne intensywna działalność Fitelberga-dyrygenta odsunęła go od komponowania, a zasługujące niewątpliwie na uwagę młodsze utwory uległy zapomnieniu.

Przeprowadzona analiza dzieł skrzypcowych Fitelberga wykazała, że utwory te ze względu na swoje walory artystyczne są godne przypomnienia. Obserwujemy w nich ewolucję języka muzycznego. Rozwój melodyki w kolejnych utworach polegał na stopniowym poszerzaniu ruchliwości interwałowej. W partii fortepianowej w harmonice obserwujemy rozbudowę struktur akordowych, ich poszerzanie, wzbogacanie o głosy kontrapunktujące, dźwięki obce i alteracje. Równoległe z ewolucją w harmonice podąża tendencja do poszerzania rejestrów skrzypcowych. Profil stylistyczny tych utworów ewoluował od wzorców romantycznych do bardziej rozbudowanego języka neoromantycznego i pierwszych symptomów estetyki impresjonistycznej. W sonatach zaakcentowany został przede wszystkim rozwój faktury, natomiast w miniaturach lirycznych nastąpiła ewolucja melodyki i harmoniki. W *Koncertie skrzypcowym d-moll* język dźwiękowy jest bardziej złożony, służy dramaturgii; przeciwstawia diatonikę – chromatyce, masę brzmieniową zespołu – solistycznej akcji.

Utwory skrzypcowe Fitelberga jawią się jako artystycznie wartościowe i jednocześnie te, w których Fitelberg wypracował podstawy swego warsztatu twórczego. Wraz z utworami skrzyp-

cowymi innymi kompozytorów epoki przełomu XIX/XX wieku (Stojowski, Melcer, Maliszewski, Andrzejowski, Zarzycki) współtworzą one ważny dział dorobku kameralnego muzyki polskiej tego okresu. Twórczość ta, pomimo fonograficznego utrwalenia w roku 2010, wciąż czeka na większe zainteresowanie wykonawców i melomanów.

Słowa kluczowe: polska muzyka skrzypcowa, Grzegorz Fitelberg.

Stan badań

Twórczość skrzypcowa wybitnego polskiego dyrygenta Grzegorza Fitelberga, jako jeden z nurtów jego spuścizny kompozytorskiej, nie była dotychczas rozpatrywana całościowo. W sensie popularyzatorskim doczekała się omówienia w komentarzu płytowym autorstwa Maryli Renat. Ta sama autorka bliżej omawia dwie sonaty skrzypcowe Fitelberga w monografii poświęconej polskiej sonacie skrzypcowej, a w artykule dotyczącym problematyki formy i ekspresji w romansach skrzypcowych polskich kompozytorów przełomu XIX i XX wieku szczegółowej analizie poddaje najwcześniejszą miniaturę liryczną kompozytora – *Romans D-dur* op. 11 nr 1¹. Rolę podstawowego „przewodnika” po twórczości autora *Pieśni o sokole* pełni katalog tematyczny dzieł Grzegorza Fitelberga autorstwa Iwony Bias, który został opracowany z okazji setnej rocznicy urodzin twórcy oraz I Międzynarodowego Konkursu Dyrygentów jego imienia². W syntetycznych pracach dotyczących historii muzyki polskiej (i nie tylko) wzmiankowano jedynie o utworach skrzypcowych Fitelberga, zazwyczaj w kontekście opisu ogólnych tendencji twórczych przedstawicieli Młodej Polski. Niestety źródła te często podają błędne informacje (np. dotyczą one nieścisłości w datach). Wydana w 1962 roku praca Zdzisława Jahnkego i Zygmunta Sitowskiego pt. *Literatura skrzypcowa* nie uwzględnia w ogóle utworów Fitelberga. Stefania Łobaczewska w swym opracowaniu z roku 1966 o twórczości kompozytorów młodopolskich wymienia dwie pozycje skrzypcowe Fitelberga, wskazując na niemieckie i rosyjskie wzorce tych wczesnych utworów:

Młodzieńcze dzieła Fitelberga [...] wykazują wspólny wszystkim kompozytorom Młodej Polski start z pozycji późnej romantyki niemieckiej, przy czym nie bez znaczenia pozostała tu jego gruntowna znajomość klasyków rosyjskich z drugiej połowy wieku XIX i przełomu wieku XIX i XX. Świadczą o tym poematy symfoniczne Fitelberga: *Pieśń o sokole* op. 18 i *Protesilas i Laodamia* (niewydany). Do nich dołączają się: *Rapsodia*

¹ M. Renat, *Sonata skrzypcowa w muzyce polskiej XX wieku*, Wydawnictwo im. S. Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2012; tejeż, *Romans skrzypcowy w muzyce polskiej przełomu XIX i XX wieku. Przykład gatunku liryki instrumentalnej (problem formy ekspresji)*, [w:] *Forum Muzykologiczne 2006–2007. Gatunek muzyczny, teorie, zastosowania, przemiany*, red. K. Dadak-Kozicka, Sekcja Muzykologów ZKP, Warszawa 2007, s. 84–96.

² I. Bias, *Grzegorz Fitelberg. Katalog tematyczny dzieł*, Prace Biblioteki Głównej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach, nr 14, Katowice 1979.

polska i *Symfonia e-moll* op. 16 oraz *II Symfonia* op. 20, dwie uwertury, *Sonata skrzypcowa* i *Koncert skrzypcowy*. Wszystkie te utwory mieszczą się w okresie 1905–1908³.

Daty podane w ostatnim zdaniu są niewłaściwe. *I Symfonia e-moll* op. 16 skomponowana została w 1904 roku, a wymieniona *Sonata skrzypcowa* (prawdopodobnie chodzi tu o *II Sonatę skrzypcową F-dur* op. 12) pochodzi z 1901 roku, natomiast nieukończony *Koncert skrzypcowy d-moll* op. 13 został datowany ręką kompozytora – I część na rok 1902, a fragment *Finale* na rok następny.

W roku 1966 powstała praca dyplomowa Freda Wojtana pt. *Grzegorz Fitelberg*, obroniona w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach (Wydział I, sekcja Dyrygentury), w której autor omawia biografię, działalność dyrygencką, a także skrótkowo twórczość kompozytorską. O wczesnych utworach skrzypcowych pisze następująco:

Dzielaми tymi wzbogacił literaturę skrzypcową, lecz ciągle pracuje nad swoim koncertem skrzypcowym z orkiestrą, który kończy w 1901 r.; w tym czasie kończy II Sonatę skrzypcową. Obydwa dzieła odznaczają się bogactwem melodyki – cechą charakterystyczną ich jest szczerzy liryzm słowiański oraz bogata szata harmoniczna. W utworach tych odczuwa się jeszcze wyraźnie uleganie wpływom Czajkowskiego i Wagnera; pod względem formalnym – brak proporcji w rozmiarach poszczególnych części to zarzut, jaki wytknęła Fitelbergowi fachowa krytyka⁴.

Wojtan podaje także niewłaściwą datę ukończenia *Koncertu skrzypcowego*. W dalszych rozważaniach zamieszcza opinie Adolfa Chybińskiego na temat utworów Fitelberga, które przytoczę w części analitycznej pracy.

Nieściśle informacje odnośnie do tychże utworów zawiera kolejna syntetyczna praca – *Historia muzyki* autorstwa Józefa M. Chomińskiego i Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej, w której znajduje się następujący zapis:

W okresie Młodej Polski dość intensywną twórczość rozwinął Grzegorz Fitelberg, autor dwóch symfonii, dwóch koncertów skrzypcowych (!), trzech poematów symfonicznych [...], dwóch uwertur, dwóch *Rapsodii polskich*, dwóch sonat skrzypcowych⁵.

W tece Fitelberga zachowała się tylko jedna część jednego koncertu skrzypcowego. Co do rapsodii, to jest również jeden utwór o nazwie *Rapsodia polska*, druga rapsodia orkiestrowa (op. 22 nie posiada określenia „polska”)⁶. Z kolei Chomińscy wymieniają obydwie sonaty skrzypcowe i koncert skrzypcowy, zaliczając te dzieła wraz z dwiema symfonią i *Triem f-moll* oraz z utworami Ludomira Różyckiego i Apolinarego Szeluty do klasycystycznych tendencji, wy-

³ S. Łobaczewska, *Twórczość kompozytorów Młodej Polski*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej. Od oświecenia do Młodej Polski*, t. 1, red. Z.M. Szwejkowski, PWM, Kraków, 1966, s. 578.

⁴ F. Wojtan, *Grzegorz Fitelberg*, maszynopis pracy magisterskiej, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Katowicach, Katowice 1966 s. 26.

⁵ J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. 2, PWM, Kraków 1990, s. 180–181.

⁶ Por. I. Bias, *Grzegorz Fitelberg. Katalog tematyczny...*, s. 26, 46.

stępujących u przedstawicieli Młodej Polski. Tu z kolei pojawia się znów niewłaściwa data powstania koncertu skrzypcowego – rok 1901⁷. Kolejna praca, autorstwa Jadwigi Paji-Stach o muzyce polskiej, opracowana pod kątem najnowszych ujęć modernizmu i postmodernizmu oraz pojęcia stylu muzycznego według Leonarda Meyera, wzmiankuje tylko, przy okazji omawiania nurtu programowego w muzyce polskiej tamtego okresu, o najbardziej znanym w całej działalności kompozytora poemacie *Pieśń o sokole*⁸. W V tomie najnowszej edycji *Historii muzyki polskiej*, pod red. Stefana Sutkowskiego, Irena Poniatowska wylicza wszystkie miniatury skrzypcowe i *I Sonatę a-moll* w podrozdziale o polskiej muzyce skrzypcowej II połowy XIX wieku (do roku 1900), które należą jeszcze do utworów XIX-wiecznych⁹. Ze źródeł leksykalnych należy wyróżnić pracę poświęconą wyłącznie polskim twórcom XX wieku, w której autorzy biogramów szerzej i dokładniej omawiają dorobek kompozytorów. Biogram Fitelberga zawiera krótką uwagę stylo-krytyczną następującej treści:

W tym samym roku [tzn. w 1901 według wcześniej podanych informacji – przyp. M.R.] kończy Fitelberg *Koncert skrzypcowy* oraz *II Sonatę skrzypcową*. Dzieła te odznaczają się bogactwem melodyki, liryzmem i bogatą harmonią z wyraźnie wyczuwalnym wpływem twórczości P. Czajkowskiego i R. Wagnera. Druga część *II Sonaty skrzypcowej (Intermezzo)* charakteryzuje się ciągłymi zmianami metro-rytmicznymi ($\frac{5}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$)¹⁰.

Wskazanie na nowatorskie ujęcie metroritmiki w *II Sonacie F-dur* jest tu słuszne ze względu na wysoki stopień oryginalności pomysłu kompozytora (ściśle współdziałający z niekonwencjonalną harmoniką), który był odosobniony, jednorazowy na kartach muzyki skrzypcowej Fitelberga. Najbardziej znaczącą publikacją o życiu i działalności wielkiego dyrygenta jest monografia Leona Markiewicza, wydana w 1995 roku z okazji V Międzynarodowego Konkursu Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach. Informacji o wykonaniach sonat skrzypcowych Fitelberga dostarczają recenzje prasowe z początku XX wieku oraz listy i wspomnienia przyjaciół kompozytora.

Okoliczności biograficzne twórczości skrzypcowej

Grzegorz Fitelberg (1879–1953), urodzony w Dźwińsku na Łotwie, należał do najwybitniejszych postaci polskiego życia muzycznego I połowy XX wieku.

⁷ J.M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej*, cz. 2, PWM, Kraków 1996, s. 86.

⁸ J. Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009, s. 56.

⁹ I. Poniatowska, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, seria: *Historia muzyki polskiej. Romantyzm*, t. 5, cz. 2, A: 1850–1900, red. S. Sutkowski, Sutkowski Edition, Warszawa 2010, s. 277.

¹⁰ G. Fitelberg, J. Mamczarski, *Fitelberg Grzegorz*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 211.

Pochodził z rodziny żydowskiej, był synem Hozjasza Fitelberga, kapelmistrza orkiestry pułku kozackiego, oraz Matyldy Pinzl¹¹. By naświetlić biograficzne okoliczności powstania dzieł skrzypcowych Fitelberga, należy zatrzymać się na etapie jego edukacji oraz pierwszych latach kariery muzycznej. Biograf kompozytora, z racji znikomych informacji o jego dzieciństwie, przypuszcza, że już w rodzinnym Dźwińsku (obecnie *Daugavpils*) młodociany Grzegorz ujawnił zdolności w grze na skrzypcach. Został więc w wieku 12 lat wysłany na naukę do Warszawy, w tamtejszym Instytucie Muzycznym, o czym pisze Leon Markiewicz:

Egzamin wstępny 12-letniego kandydata musiał wypaść wyróżniająco, skoro w poczet swych uczniów przyjął go nie tylko Barcewicz, ale także do klasy teorii i kompozycji zasłużony pedagog Gustaw Roguski, a później Zygmunt Noskowski, wychowawca całej plejady kompozytorów polskich¹².

Studia warszawskie odbył w latach 1891–1896, podczas których gry skrzypcowej uczył się u Stanisława Barcewicza. W wieku 17 lat Fitelberg uzyskał dwa dyplomy z kompozycji i gry skrzypcowej. Barcewicz, będący wówczas koncertmistrzem orkiestry operowej w Warszawie, zaproponował swemu absolwentowi posadę skrzypka w tejże orkiestrze, a kilka lat później, w 1901 roku, młody „Ficio”¹³ otrzymał awans na koncertmistrza grupy II skrzypiec w nowo powstałej orkiestrze Filharmonii Warszawskiej. Był również członkiem kwartetu smyczkowego tejże filharmonii, z którym występował m.in. w pałacu ks. Władysława Lubomirskiego, późniejszego mecenasa kompozytorów młodopolskich¹⁴. Skrzypcowa edukacja i wynikający z niej początek artystycznej działalności w charakterze muzyka orkiestrowego i kameralnego w sposób naturalny kierował uwagę Fitelberga-kompozytora w stronę skrzypiec. I tu trzeba podkreślić, że na niwie twórczej odnosił młody Fitelberg o wiele bardziej znaczące sukcesy. To kompozycja otworzyła mu karierę przyszłego kapelmistrza. Jakość inwencji i opanowanie rzemiosła kompozytorskiego, obecne już we wczesnych utworach, świadczą o niewątpliwym talencie twórczym.

Głównym trzonem najwcześniejszego, młodzieńczego etapu twórczości są utwory skrzypcowe, w niewielkiej liczbie siedmiu. Wszystkie powstały na przestrzeni lat 1892–1903. Zaczynając komponować, Fitelberg miał zaledwie 13 lat i był po pierwszym roku nauki w Warszawskim Instytucie Muzycznym. Pierwszą chronologicznie kompozycją jest *Romans sans parole D-dur*, który został opublikowany dopiero w op. 11 wraz z *Romanssem A-dur*. Można snuć przypuszczenia, że ta pierwsza kompozycja była inspirowana lirycznymi miniaturami skrzypcowymi innych twórców polskich II połowy XIX wieku (np. *Romanssem* Aleksandra Zarzyckiego).

¹¹ Tamże, s. 14.

¹² Tamże.

¹³ Pseudonim Fitelberga, nadany mu przez ks. Władysława Lubomirskiego.

¹⁴ L. Markiewicz, *Grzegorz Fitelberg...*, s. 15, 38. W. Lubomirski, muzyk amator, miał pewne ambicje kompozytorskie i przez jakiś czas pobierał lekcje kompozycji u Fitelberga.

Po dwóch latach pisze Fitelberg swoją *I Sonatę skrzypcową a-moll* op. 2, utwór bardzo udany, zwarty w formie, z wyrazistymi tematami i pięknie prowadzoną pracą tematyczną. Walory *Sonaty a-moll* 15-letniego adepta kompozycji z pewnością doceniło jury Konkursu Kompozytorskiego im. I.J. Paderewskiego w Lipsku w 1898 roku, przyznając jej I nagrodę. Kolejną najwyższą lokatę konkursową Fitelberg zajął trzy lata później, w 1901 roku, za *Trio f-moll* op. 10 (Konkurs ordynata hrabiego Maurycego Zamojskiego w Warszawie)¹⁵. Sukcesy te utwierdzały młodego muzyka w słuszności wyboru drogi twórczej. W pierwszym dziesięcioletnim okresie działalności Fitelberga powstawały niemal wyłącznie utwory skrzypcowe. Następnymi po *I Sonacie* były: *Berceuse*, *Mazurka* (obydwa bez numeru opusowego), wspomniany już *Romans A-dur* i wreszcie ukoronowanie „skrzypcowej teki” przyszłego dyrygenta – *II Sonata F-dur* op. 12, dzieło dojrzałe, przejawiające najszlachetniejsze cechy neoromantycznego patosu oraz wprowadzające w II części interesujące, impresjonistyczne innowacje. Poza utworami skrzypcowymi Fitelberg skomponował w tym okresie tylko dwie pozycje *Trio fortepianowe f-moll* i fortepianowe *Chanson triste*. Mając już doświadczenie na polu formy cyklicznej, w 1902 roku Fitelberg rozpoczął pracę nad *Koncertem skrzypcowym d-moll*. Utworu tego jednak nigdy nie ukończył. Skromna pod względem liczby, lecz wartościowa artystycznie, karta wiolinistyczna była „kompozytorską towarzyszką” Fitelberga – studenta i muzyka orkiestrowego, natomiast muzykę symfoniczną tworzył on w pierwszych latach swej działalności dyrygenckiej.

Prezentacja utworów skrzypcowych Grzegorza Fitelberga – forma i język dźwiękowy

Głównym celem analizy utworów skrzypcowych Fitelberga jest odpowiedź na następujące cztery problemy badawcze (pytania):

1. Czy w tym obszarze kompozytorskiej aktywności nastąpiły przemiany języka dźwiękowego?
2. Jeśli nastąpiły takowe, to jakich elementów dotyczyły i jaki to miało wpływ na stylistyczny profil utworów?
3. Jakie zaistniały współzależności między językiem dźwiękowym i środkami techniki instrumentalnej a wybranym gatunkiem?
4. Jakim przemianom podlegała strona wyrazowa utworów?

Prawdopodobnie pierwsze próby kompozytorskie podejmował Fitelberg jeszcze jako nastolatek. Wpływ na jego wczesny okres twórczości miał zapewne Zygmunt Noskowski – nauczyciel kompozycji Fitelberga w Warszawskim Instytucie Muzycznym.

¹⁵ Tamże, s. 15.



Ilustracja 1. Strona tytułowa wydania miniatur skrzypcowych Grzegorza Fitelberga oficyny Gebethner & Wolf (1914–1918)

Pierwszy utwór, *Romance sans paroles D-dur op. 11 nr 1*, już w samym tytule ujawnia swe pokrewieństwo z idiomem mendelssohnowskiej liryki instrumentalnej, a także z rosyjską liryką wokalną. Alfred Einstein w monografii o muzyce romantycznej wskazuje na sentymentalizm jako naczelną cechę *Lieder ohne Worte* Mendelssohna. W rozwinięciu swej tezy objaśnia:

Sam już tytuł wiele mówi o ich zawartości: melodie ujęte w formę pieśni z delikatnym, dyskretnym akompaniamentem, swoistego rodzaju duety, unikające na ogół precyzowania, o co w nich chodzi, choć niekiedy zbliżone do tak zwanych „utworów charaktery-

stycznych” w rodzaju pieśni gondolierów, prząszniczek, pieśni myśliwych, kołysanek, pieśni ludowych¹⁶.

Fitelberg nie powiela biernie tego wzorca, zwłaszcza w budowie formalnej i kształtowaniu. Jedynie w relacji głosu melodycznego i akompaniującego można odczytać inspiracje płynące z muzyki Mendelssohna¹⁷. *Romance D-dur* w makroformie wykazuje dwudzielną budowę A A₁. Temat otwierający – a – jest symetrycznym okresem odpowiadającym. Po jednorazowej ekspozycji tematu ukazuje się od razu myśl poboczna b, rozwijająca swój wątek. Staje się ona punktem wyjścia dla ewolucyjnej narracji, z kulminacją w taktach 17–20. Incipit myśli pobocznej powtarza się w wyższym rejestrze, otwierając nową fazę rozwojową b₁, wprowadzającą struktury figuracyjne. Rysujące się tu dwa etapy rozwoju ewolucyjnego wykazują istotne różnice fakturalne. W pierwszym melodykę prowadzą skrzypce na tle jednolitego, akordowego akompaniamentu fortepianu, w drugim włącza się korespondencja motywiczna między instrumentami. Motywy melodyczne przejmują fortepian. Posiadają one charakter komplementarny w stosunku do myśli kulminacyjnej, są jej „wybrzmieniem”¹⁸. Ogniwo A₁ intonuje temat początkowy w odmiennej wersji, która polega na rozbiciu obydwu zdań na dwa oddzielne odcinki – każdy z nich tworzy własną postać poprzez nowe rozwinięcie w bardziej skontrastowanej szacie fakturalnej. Materiał poprzednika z figuracyjnym rozszerzeniem posiada charakter zawieszenia, znaku zapytania, wyrażonego pochodem gamowym do wysokiego rejestru i podkreślonego łagodnym e-moll septymowym. Fraza następnika swobodnie przechodzi w figuracyjną refleksję końcową w funkcji kody. Łagodne wygasanie narracji wieńczy równie łagodna kadencja plagalna (S, °S, T). Fitelberg konstruuje tu formę binarną:

$$\begin{array}{cccc} & A & & A_1 \\ a & & b & a_1 & & b_1 \end{array}$$

Schemat formalny 1. *Romance sans paroles D-dur* op. 11 nr 1

Faktura *Romance D-dur* jest bardzo wyważona. Operuje prostą zależnością akordowo-melodyczną skrzypiec i fortepianu. Najwyższy stopień zmienności kształtów faktury przypada na odcinek b₁. Tu też do głosu dochodzi silniejsza chromatyka i wychylenia do dalszych tonacji. Melodyka, jako główny nośnik wyrazu, jest bogata w wariantowaniu motywów, porusza się w szerokim ambitusie. Miarowy tok podłoża harmonicznego w stałej pulsacji z kołyszącą strukturą

¹⁶ A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł. M. i S. Jarocińscy, PWM, Kraków 1983, s. 215.

¹⁷ W polskiej muzyce skrzypcowej doby schyłkowego romantyzmu miniatury tytułowane *Romans* wyszły także spod pióra innych twórców: Aleksandra Zarzyckiego i Adama Andrzejowskiego, ten drugi był – nawiasem mówiąc – wykonawcą sonat Fitelberga.

¹⁸ M. Renat, *Romans skrzypcowy...*, s. 88.

rytmiczną zestawiony jest z nieregularnością rytmiczną partii skrzypcowej. Liryka kategorii wyrazowej przyjmuje dwie odmiany: liryki spokojnej, refleksyjnej (odcinki tematyczne a a₁) oraz narracyjno-dynamicznej (odcinki b b₁)¹⁹. Nietypowe z punktu widzenia rozwoju ewolucyjnego formy jest umiejscowienie wyrazowej kulminacji już w drugim odcinku b pierwszego ogniwa A, po której dopiero następuje przetwarzanie materiału tematycznego.

G. Fitelberg, op. 11, № 1.
(1892)

Przykład 1. Grzegorz Fitelberg, *Romance sans paroles D-dur* nr 1, takty 1–5

Drugą kompozycją w młodzieńczym dorobku Fitelberga jest *I Sonata a-moll na skrzypce i fortepian* op. 2²⁰. Obok nieukończonego *Koncertu skrzypcowego d-moll* jest jedyną niepublikowaną pozycją jego dorobku wiolinistycznego. Rękopis utworu znajduje się w zbiorach Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Niestety jest on niekompletny. Zachowana partytura rozpoczyna się od taktu 55, natomiast głos skrzypcowy zachował się w całości²¹. W spisie kompozycji znajdującym się na tylnej okładce wydania *II Sonaty F-dur* op. 12 oraz *Pieśni* op. 19 *I Sonata a-moll* figuruje pośród utworów pozostających wówczas „w druku”. Krótki okres funkcjonowania Spółki Nakładowej w pierwszych latach XX wieku zapewne uniemożliwił realizację wszystkich planów edytorskich. Jak wcześniej wspomniano, *I Sonata a-moll* była pierwszym znaczącym sukcesem kompozytorskim młodego Fitelberga. O przyznaniu I nagrody na Konkursie im. Ignacego Jana Paderewskiego w Lipsku informowały warszawskich melomanów trzy czasopisma: „Bluszcz” (1898, nr 35, s. 277), „Życie” (1898, nr 35, s. 472) oraz „Tygodnik Mód i Powieści” (1898, nr 37, s. 367)²².

¹⁹ M. Renat, *Romans skrzypcowy...*, s. 89.

²⁰ W katalogu tematycznym Iwony Bias *Sonata a-moll* figuruje pod numerem „1”;
zob. tejże, dz. cyt., s. 15.

²¹ Na potrzeby nagrania płytowego, dokonanego w 2010 roku przez oficynę *Acte Préalable* w Warszawie, rekonstrukcji brakującego fragmentu partytury podjął się Romuald Twardowski; zob. J. Jarnicki, *Wstęp*, komentarz do płyty CD, *Grzegorz Fitelberg, Complete Works for violin & piano*, Andrzej Gębski, violin, Soyeon Lim, piano, *Acte Préalable*, AP0207, 2010, s. 5.

²² I. Bias, dz. cyt., s. 16.

Trzyzęściowa *I Sonata a-moll* oparta została na wzorcach klasycznych. Urzeka swą inwencją melodyczną, prostą, utrzymaną w I części *Allegro assai* w nostalgicznym tonie. Główny temat poruszający się tonalnie między a-moll eolskim i harmonicznym jest lapidarny w swej okresowej konstrukcji. W rozwoju wątku tematycznego młody kompozytor posługuje się pracą motywiczną. Wyodrębnia dwa motywy tematu, sekwencyjnie przenosząc je do coraz wyższego rejestru. Buduje kulminację pośrodku płaszczyzny tematycznej, a po niej kontynuuje jej narrację z użyciem techniki korespondencji motywicznej między fortepianem i skrzypcami. Klasyczna modulacja do C-dur poprzedza pogodny, pastoralny w charakterze drugi temat. Jego rozwój jest zbliżony do przebiegu tematu pierwszego. Epilog kształtem melodycznym jednoczy struktury przejęte z obydwu tematów.

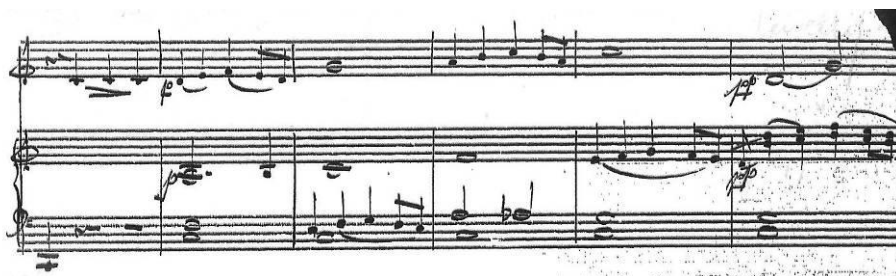


Przykład 2. Grzegorz Fitelberg, *I Sonata a-moll na skrzypce i fortepian op. 2, część I, Allegro assai*. Temat pierwszy (partia skrzypcowa), takty 1–15²³



Przykład 3. Grzegorz Fitelberg, *I Sonata a-moll na skrzypce i fortepian op. 2, część I, Allegro assai*. Temat drugi (partytura), takty 65–74

²³ Przykłady nutowe z *I Sonaty a-moll*, za: Fitelberg Grzegorz, *I Sonata a-moll na skrzypce i fortepian op. 2*, rękopis, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Archiwum Kompozytorów Polskich, sygn. Mus. CXII rps 1.



Przykład 4. Grzegorz Fitelberg, *I Sonata a-moll na skrzypce i fortepian op. 2*, część I, *Allegro assai*. Epilog, takty 103–108

Dwuczęściowe przetworzenie stanowi oryginalną koncepcję: pierwszy odcinek jest „właściwym przetworzeniem” pierwszego tematu (chromatyczne modyfikacje interwałowe przenoszone sekwencyjnie), natomiast drugi odchodzi od materii tematycznej i podaje nową treść o charakterze statycznego chorału (postępy prostych akordów). Repryza powtarza bez zmian 42 takty ekspozycji. Niewielkie standardowe zmiany harmoniczne w łącznikach (drugi temat w A-dur) przywołują akademicki model, co w przypadku 15-letniego kompozytora jest oczywiste.

W II części, *Andante cantabile*, Fitelberg jeszcze dobitniej ukazuje swą umiejętność ewolucyjnego rozwijania regularnego, symetrycznego tematu. Bardzo śpiewny i ekspresyjny temat poddany został przekształceniom fakturalnym i technice wariacyjnej (pierwsze ogniwo A). Ogniwo środkowe B w żywszym tempie podaje nową frazę, która splata się w repryzie z tematem głównym, tworząc ją dłuższą i bardziej rozbudowaną od ekspozycji. Po tematycznej kulminacji młody kompozytor zastosował innowacyjny chwyt, mianowicie skrzypcowy recytatyw *ad libitum* na tle fortepianowego *tremolanda* (akompaniamentu tematu ogniwa B). Praktyka recytatywnych inwokacji w muzyce romantycznej z reguły była stosowana na początku utworu lub części – tutaj pełni funkcję wyrazowej kody.



Przykład 5. Grzegorz Fitelberg, *I Sonata a-moll*, część II, *Andante cantabile*, takty 62–64

W rondzie finałowym taneczny temat utrzymany jest w klimacie tańca rosyjskiego. Może słyszalne są tu echa muzyki rodem z repertuaru orkiestry pułku

kozackiego, którą kierował jego ojciec Hozjasz. Klimat ludowy jest tu niewątpliwy. Trzytaktowa fraza melodii tematu (skoczna i figurowana) i oczywiście parzyste metrum wskazują na stylizację rosyjskiego tańca kamarinskaja²⁴. Klasyczny model formy rondo z trzema kupletami posłużył do budowania różnych kształtów fakturalnych, zwłaszcza w zakresie współdziałania obydwu instrumentów. Dominują tu żywiołowość i motoryka. Język dźwiękowy pod względem harmonicznym jest bardzo tradycyjny, a w sferze wyrazowej zbliża się do ekspresywności rosyjskiej muzyki romantycznej. Wyraża się intensyfikacją czynnika melodycznego, podbudowanego szerokimi akordami w stylu Rachmaninowa (cecha ta jest jeszcze bardziej wyeksponowana w *II Sonacie F-dur*). W monografii poświęconej polskiej sonacie skrzypcowej czytamy na temat *I Sonaty a-moll* następujące uwagi:

Najbardziej dynamicznym współczynnikiem języka tego utworu jest faktura. Relacja między instrumentami jest stale komplementarna, częste są dialogi motywiczne. Partia skrzypcowa odwołuje się do naturalnych środków, właściwych technice instrumentu. Stała fluktuacja figuracji i sekwencji kantylenowych wynika wprost z zasad gry kameralnej²⁵.

W *I Sonacie a-moll* młodzieńki twórca stosował głównie określenia agogiczne i dynamiczne. Jedynie część II posiada dookreślenie *cantabile*. Teoria analizy integralnej Mieczysława Tomaszewskiego zakłada podział utworów na dwie zasadnicze kategorie:

1. o ekspresji apriorycznej (konstytutywnej dla utworów w rodzaju lamentu, humoreski, kolsanki, czy trenu) i 2. o ekspresji posteriorycznej (wynikającej z charakteru użytych form i środków ekspresywnie niejednoznacznych). W innej perspektywie np.: 1. o ekspresji słownie dookreślonej lub 2. o ekspresji domysłnej, wymagającej wyczytania się w utwór²⁶.

W dziełach typu sonata mamy do czynienia z ekspresją posterioryczną, wynikającą z charakteru użytych środków. W tematach omawianej młodzieńczej sonaty dominuje *topos* kantylenowy, liryczny. Wczytując się w utwór, poddajemy go własnej interpretacji. Temat pierwszy ustępu I poprzez eolską odmianę tonacji a-moll posiada rys tajemniczości i nostalgii, a drugi to pogodna, pozytywna kantylenowość. Przekształcenia tematów w przetworzeniu dodają ciemniejszego kolorytu i nasilają energetykę toku muzycznego. Intensywną ekspresją odznacza się część II. Temat posiada tu charakterystyczny „wzlot melodyczny” (dwukrotny skok o septymę w górę w pierwszej frazie) – tworzy charakter *dolcissimo*. Wielokrotne powtórzenia tej frazy w wyższym rejestrze wydatnie ją podkreślają. Część III wnosi charakter taneczny rodowodu ludowego, o żywiołowym charakterze. *I Sonata a-moll* świadczy o bardzo dobrym opanowaniu „warsztatu kameralnego” przez młodzieńckiego kompozytora.

²⁴ L. Zganiacz-Mazur, *Tańce*, Wydawnictwo Muzyczne „Contra”, Warszawa 2004, s. 108.

²⁵ M. Renat, *Sonata skrzypcowa...*, s. 84.

²⁶ M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, publikacja nr 69, Kraków 2000, s. 42–43.

Trzy lata później Fitelberg zwraca się ponownie do miniatury lirycznej, komponując w 1897 roku *Berceuse cis-moll na skrzypce i fortepian*²⁷. Utwór został opublikowany w przedziale lat 1914–1918 (por. Przykład 1). XIX-wieczna liryka instrumentalna to obszar twórczości niezwykle bogaty i zróżnicowany, przyjmujący wielorakie odmiany kategorii wyrazowych, a co za tym idzie zróżnicowane sposoby ukształtowania wewnętrznego.

Berceuse, podobnie jak obydwa *Romance sans paroles*, należy do typu miniatury jednolitej wyrazowo, jej muzyczna treść wyprowadzona jest z pierwszej frazy. Spójność materiałową zakłada już sam temat, w którym następnik jest melodycznym wariantem poprzednika, z zastosowaniem odwrotnego kierunku następstw interwałowych. Modalna, łagodna linia tematu wynika ze stabilnego podłoża harmonicznego, opartego na wymianie dwóch podstawowych akordów: subdominanty i toniki, a w rytmice na miarowym, kołyszącym ruchu ćwierćnotowym. Partia fortepianu utrzymana jest na przestrzeni całego utworu w tym samym rodzaju faktury. Wynika to oczywiście z przyjętej koncepcji utworu – kołysanki. Ewolucja materii tematycznej kształtuje się poprzez pracę motywiczną, swobodną technikę progresji, zasadę selekcji fraz, powtarzanych w ruchu wznoszącym, ze stopniowaniem dynamiki. Trzyczłonowa budowa *Berceuse* (A A₁ A) intensyfikuje przebieg w ogniwie środkowym. Rozwój tematu prowadzi już w ekspozycyjnym ogniwie A do pierwszej kulminacji, a w A₁ do kulminacji na wyższym harmonicznym stopniu rozwoju – w odległej tonacji b-moll i w spotęgowanej dynamice. Fraza tematu powtarzana jest wręcz *ostinato* w toku ewolucyjnych działań i nie ulega przekształceniom tonalno-melicznym.



Przykład 6. Grzegorz Fitelberg, *Berceuse*, kulminacja w A₁, takty 35–41

Młody kompozytor postępuje bardzo nietypowo, w tej krótkiej kulminacji przesuwając frazę tematyczną o półton w górę z jednoczesnym, gwałtownym wyciszeniem dynamiki. Kulminację wyraża silnym stopniowaniem dynamiki i „oddaleniem tonalnym”, niesprzężonym z wysokim rejestrem skrzypiec, tak typowym dla momentów „najwyższej ekspresji” w utworach skrzypcowych. Zaawansowana chromatyka współdziała stale z techniką paralelnych przesunięć tej samej frazy. Toteż har-

²⁷ Brak numeru opus.

monika jest najciekawszym, formotwórczym elementem w *Berceuse*. W kadencjach nie ma odniesień dominantowo-tonicznych, zastępują je zestawienia medianowe. W kadencji końcowej są to następstwa: cis – A – A⁷ – e – cis. Związki funkcyjne między akordami są w tej miniaturze bardzo rozluźnione. W porównaniu z dwoma wcześniejszymi utworami *Berceuse* ukazuje wyraźny postęp w rozwoju języka dźwiękowego oraz prezentuje odmienną koncepcję budowania narracji – koncepcję motywicznego snucia z wykorzystaniem chromatyki.

Ponownie trzyletnia przerwa oddziela powstanie kolejnej miniatury po *Berceuse*. Tym razem jest to utwór taneczny, tak bardzo rozpowszechniony w muzyce polskiej – *Mazurka* z 1900 roku, opublikowana w tym samym zbiorze, co pozostałe miniatury. W komentarzu płytowym nagrania utworów skrzypcowych Fitelberga znajdujemy zwięzły rys utworu zawierający relację do innych utworów polskiej twórczości skrzypcowej:

Dziarska rytmika *Mazurka* odwołuje się do pierwowzoru rodem z *Dudziarza* Wieniawskiego, a jego muzyczna fizjonomia przywołuje skojarzenia z *Mazurem* Emila Młynarskiego i bardzo popularnym *Mazurkiem* Aleksandra Zarzyckiego. Prostota, taneczny wdzięk, skoczne rytmy, szczypta wirtuozowskiego rozmachu sprawiają, że utwór ten z powodzeniem mógłby zasilić nasze biblioteczki pedagogiczne. [...] Klarowna faktura, gwałtowne zmiany dynamiczne – wszystko jest tu wyrazem typowo polskiego idiomu mazurowego²⁸.

Miniatura ta, w tonacji G-dur, odznacza się prostotą, zarówno tonalno-harmoniczną, jak i fakturalną. Wszystkie środki zostały podporządkowane uwykupieniu cech mazurowych. Melodyka o linii falistej postępuje w szerokim ambitusie, eksponuje rytm punktowany na pierwszej części taktu.



Przykład 7. Grzegorz Fitelberg, *Mazurka*, takty 6–18

²⁸ M. Renat, *Muzyka skrzypcowa Grzegorza Fitelberga*, komentarz do płyty CD, *Grzegorz Fitelberg, Complete Works for violin&piano*, Andrzej Gębski, violin, Soyeon Lim, piano, Acte Préalable, AP0207, 2010, s. 8.

Symetryczny w budowie temat tworzy standardowy układ ABA₁. Akordowy akompaniament tylko w rozwinięciach tematu wzbogaca się o motywy kontrapunktujące. Ogniwo B, o łagodniejszym wyrazie, nosi cechy przetworzenia, wprowadza dalsze odniesienia tonalne (f-moll, Ges-dur). I znów wzorem poprzednich miniatur praca motywiczną przenosi materiał muzyczny na różne stopnie, dopełnia figuracjami gamowymi i akordami *arpeggio*. W rozwoju języka muzycznego *Mazurka* nie stanowi postępu jakościowego, tylko rozszerzenie gatunkowe, nowe doświadczenie twórcze kompozytora-skrzypka. Trudno byłoby dziś dociec, jaki repertuar wykonywał Fitelberg, będąc studentem Stanisława Barcewicza, ale z pewnością zawierał on utwory taneczne, będące w pedagogice, jak i repertuarze koncertowym stałym punktem.

W roku 1900 komponuje Fitelberg *Romance sans paroles A-dur nr 2*, który – przypomnijmy – wraz z wcześniejszym o osiem lat *Romance D-dur* został wydany jako op. 11. W odróżnieniu od wcześniejszego utworu *Romance A-dur* jest utrzymany w żywym tempie *Agitato*. Płynną, ciągłą narrację zapewnia mu stały, synkopujący ruch rytmiczny. Zasady kształtowania formy i jej budowa pozostają te same, co we wcześniejszej miniaturze (A A₁). Temat także wykazuje konstrukcję symetryczną, a jego rozwój polega na operowaniu w różnych tonacjach wyodrębnionym motywem z pierwszej frazy (tzw. ewolucjonizm selektywny). Z rozwinięcia myśli tematycznej wyrasta faza przetworzeniowa, budowana zmianami chromatycznymi, z ożywieniem ruchu figuracyjnego w partii fortepianu. Przetworzeniowy tok utrzymany jest również w reprzyści, temat powraca i buduje nowe rozwinięcie z modyfikacją interwałową. Kulminację wyrazową, będącą motywiczną konkluzją wcześniejszego etapu rozwojowego, ukazuje pierwsze ogniwo. *Romance A-dur* należy do pastoralnej odmiany kategorii lirycznej, zabarwionej pierwiastkiem tanecznym (stały model rytmiczny akompaniamentu). Harmonika oparta jest na tradycyjnych strukturach akordowych; w fazie przetworzeniowej buduje fragmentarycznie akordykę w trzech, a nawet czterech warstwach.

Porównanie obydwu miniatur op. 11 prowadzi do wniosku, że technika kompozytorska Fitelberga poczyniła postęp w zakresie faktury i kształtowania melodyki. *Romance D-dur* posługuje się prostszymi układami faktury (miarowa rytmika) oraz melodyką z przewagą ruchu sekundowego i tercjowego (sporo zwrotów na rozłożonych trójdźwiękach). Drugi utwór wypowiada się meliką bogatszą interwałowo, częściej stosuje chromatykę, bardziej złożona jest faktura fortepianu poprzez budowanie szerszych akordów i wykorzystanie najniższego rejestru tego instrumentu. Bogatsza chromatyka powoduje też obecność akordów alterowanych. Różnice te jednakże nie powodują naruszenia stylistyki, raczej poszerzają ten sam obszar liryki instrumentalnej. Według klasyfikacji Mieczysława Tomaszewskiego, dotyczącej badań ekspresji utworów muzycznych, miniatury tu omówione są utworami o ekspresji apriorycznej, która jest konstytutywna dla rodzaju kształtowania i doboru środków technicznych.

Badaniu poddają się przede wszystkim swoiste katalogi repertuarów określić ekspresywnych charakterystycznych dla danego utworu czy danego kompozytora, dla danego gatunku czy stylu²⁹.

Oczywistym jest fakt, że pewne rodzaje oznaczeń ekspresji są związane z określonymi gatunkami, tym niemniej pomiędzy poszczególnymi utworami tego samego gatunku zawsze są pewne różnice. W badanym tu zakresie twórczości takie różnice zachodzą. Obydwa utwory Fitelberga o tej samej nazwie *Romance* różnią się zarówno ogólnym charakterem, jak i kształtowaniem narracji. Pastoralny typ liryki w pierwszym z nich przyjmuje odcień „rozmarzenia”, jest bardziej śpiewny i epicki zarazem. Z określić ekspresywnych wyrazowych kompozytor zastosował tylko jedno: *espressivo*, na początku utworu i przy powrocie tematu w ogniwie A₁. Jak już wcześniej zaznaczono, strona wyrazowa jest w toku kompozycji niuansowana. W drugim *Romance A-dur* w tempie *Agitato* znajdujemy trzy różne oznaczenia dotyczące ekspresji utworu: *molto espressivo* na samym początku, *con passione* w kulminacji i *dolce* w reprzyzie na etapie uspokajania narracji. Jeżeli chodzi o dynamikę, to w obydwu miniaturach jest ona taka sama i mieści się w amplitudzie od *pp* do *ff*. Wspólną ich cechą pozostaje również sposób budowania kulminacji i umiejscowienie jej w pierwszym ogniwie formy.

Ostatni ukończony utwór wiolinistyczny Fitelberga to *II Sonata F-dur na skrzypce i fortepian* op. 12 z 1901 roku. W tym czasie Fitelberg pracował jako koncertmistrz grupy II skrzypiec w nowo powstałej Filharmonii Warszawskiej, jeszcze przed swym debiutem dyrygenckim. Uważam, że dzieło to wymaga większej uwagi co najmniej z dwóch powodów. Po pierwsze jest to najlepszy co do wartości artystycznej utwór skrzypcowy Fitelberga, po drugie jego publikacja była ściśle związana z momentem powstania Spółki Nakładowej Kompozytorów Polskich. Warto w tym miejscu szerzej przypomnieć i nakreślić genezę Spółki, chociażby z tego względu, że Fitelberg był przecież jej pomysłodawcą i inicjatorem. Okoliczności powstania Spółki relacjonuje Artur Rubinstein w swych pamiętnikach:

Książę Władysław Lubomirski, bogaty właściciel ziemski [...], był namiętym wielbicielem muzyki, co wśród polskich arystokratów nieczęsto się zdarzało. Fitelberg, od lat jego protegowany, zaproponował mu współzawodnictwo ze sławną rosyjską „Piątką” przez stworzenie czegoś podobnego w naszym kraju. Księciu pomysł się spodobał i wyłożywszy znaczną sumę pieniędzy, zorganizował Spółkę Nakładową Młodych Kompozytorów Polskich, na której czele sam stanął. Pierwszymi członkami byli Fitelberg, Szymanowski, Ludomir Różycki i Apollinary Szeluto³⁰.

Pierwszą publikacją Spółki był utwór Ludomira Różyckiego. Ze wspomnień kompozytora dowiadujemy się, że organizację wspierał finansowo nie tylko ks. Lubomirski:

²⁹ M. Tomaszewski, dz. cyt., s. 42.

³⁰ A. Rubinstein, *Moje młode lata*, PWM, Kraków 1986, s. 245.

[...] co do szczegółów założenia Spółki Nakładowej, to pierwsze kompozycje wydane pod tą firmą były moje, fundusz na ich wydanie ofiarował pan Konstanty Sarnecki, wiolonczelista i obywatel z Podola, następnie była wydana Sonata Fitelberga (skrzypcowa) z dochodu pierwszego koncertu Spółki Nakładowej urządzonego w lecie 1905 w Zakopanem. Udział przyjmowali: Fitelberg (skrzypce), Różycki i Szeluto (fortepian)³¹.



Ilustracja 2. Strona tytułowa wydania Spółki II Sonaty F-dur z 1905 roku

³¹ Z listu L. Różyckiego do Zdzisława Jachimeckiego, 20 II 1907, cyt. za: Karol Szymanowski. *Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora 1903–1919*, t. 1, red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1982, s. 61.

II Sonata F-dur Fitelberga została zatem pierwszy raz wykonana na koncercie w Zakopanem w 1905 roku. Nie miała szczęścia do sponsora wydawniczego, jej publikację sfinansowano z dochodu, jaki przyniósł ów pierwszy organizowany przez Spółkę koncert kameralny, o którym pisał Różycki. Z listu nie wynika jednoznacznie, kto był jej współwykonawcą – pianistą, Różycki czy Szeluto. Ten drugi w swych wspomnieniach, zachowanych w bibliotece PWM, podaje jeszcze inne szczegóły:

W Zakopanem, w często odwiedzanym przez nas, początkujących kompozytorów polskich, domu znanego estety i malarza Stanisława Witkiewicza, powstała myśl urządzenia pierwszego koncertu kompozytorskiego. Na tym koncercie, który odbył się w Sali hotelu *Stamary*, wykonałem po raz pierwszy szereg preludium Karola Szymanowskiego. Kato³² wówczas nie był obecny w Zakopanem. Cały dochód z tego koncertu poświęciliśmy na wydawnictwo utworów kompozytorów „Młodej Polski w muzyce”³³.

W 1905 roku, Fitelberg przebywał już w Berlinie, po rezygnacji z pracy w Filharmonii Warszawskiej. Tam też na studia pianistyczne przybyli krewni Karola Szymanowskiego, Henryk i Natalia Neuhausowie, z którymi Fitelberg nawiązał bliskie relacje towarzyskie. Henryk Neuhaus opisuje ten fakt w liście do rodziców z maja 1905 roku:

Fitelberg strasznie sympatyczny i czarujący muzyk, jest teraz całkowicie pochłonięty Wagnerem³⁴.

Z tej zażyłości z rodzeństwem Neuhausów wyniknęła dedykacja *II Sonaty*, adresowana do Tali Neuhaus.

Budowa formalna 3-częściowej *II Sonaty F-dur* odpowiada normom późnoromantycznych sonat. Forma sonatowa, która w XIX wieku wyparła rondowy układ w części finałowej, wypełnia części skrajne (w *I Sonacie a-moll* było jeszcze rondo). Istotną cechą budowania tej tradycyjnej formy w omawianym utworze jest szeroko rozplanowana praca tematyczna w ekspozycji i reprzyzie, przez co następuje skrócenie ogniwa przetworzeniowego. Płaszczyzny tematów bazują na melodycznej prostocie głosu skrzypcowego i rozbudowanej fakturze fortepianu. Przytoczmy krótką charakterystykę sonaty:

Faktura fortepianowa czyni duży postęp w stosunku do wcześniejszych utworów, a zwłaszcza *I Sonaty a-moll*. Wręcz wirtuozowska partia fortepianowa, ukształtowana zaawansowaną techniką akordową, powoduje jej materiałową przewagę. Partia skrzypcowa skomponowana została w kategorii kantylenowej. Praca tematyczna operuje bogatszą paletą środków technicznych [...]: oprócz progresywnych przesunięć tematów, zmian harmonicznym Fitelberg już to z racji bardziej zróżnicowanej partii fortepianowej stosuje przekształcenia fakturalne, np. zmiany faktury akordowej na akordowo-figuracyjną, liczne głosy kontrapunktujące. W kwestii dystrybucji tematów stosuje chwyt przypo-

³² Młodzieńczy pseudonim Szymanowskiego.

³³ *Z niepublikowanych wspomnień Apolinarego Szeluty*, cyt. za: Karol Szymanowski. *Korespondencja...*, s. 61–62.

³⁴ Cyt. za: L. Markiewicz, dz. cyt., s. 17.

mnienia pierwszego tematu I części w przetworzeniu III części w nowej, kolorystycznej oprawie harmonicznej (akordy fortepianu w skrajnych rejestrach) i nowym ujęciu agogicznym i tonalnym³⁵.

G. Fitelberg, Op. 12

Allegro.
molto espressivo

Violine.

Pianoforte.

Przykład 8. Grzegorz Fitelberg, *II Sonata na skrzypce i fortepian* op. 12, cz. I, *Allegro*, pierwszy temat, takty 1–9

Andante quasi adagio.

ritard.

pp

ritard.

pp

molto espress.

Przykład 9. Grzegorz Fitelberg, *II Sonata na skrzypce i fortepian* op. 12, cz. III, *Allegro agitato*, cytata tematu z I cz., takty 113–123

³⁵ M. Renat, *Sonata skrzypcowa...*, s. 91.

Praktyka integracji tematycznej, polegająca na powrotach tematów I części w dalszych częściach utworu, utrwalona głównie w wielu dziełach symfonicznych II połowy XIX wieku, znalazła również zastosowanie w *II Sonacie F-dur* Fitelberga.

Specjalnej uwagi wymaga środkowe *Intermezzo – Andantino tranquillamente*. Już oznaczenie ekspresyjne *tranquillamente* sugeruje wysoki stopień specyfikacji wyrazowej. Wynika ona w sposób oczywisty ze stylistycznej odrębności. Dwudziestodwuletni kompozytor sięga po impresjonistyczny koloryt. Całkowicie nowe potraktowanie metro-rytmiki, typ liryki kontemplacyjnej, statycznej w toku narracji, tworzą diametralny kontrast względem części skrajnych. Innowacyjny (w kontekście stylistyki neoromantycznej) jest sam materiał dźwiękowy, aczkolwiek tonalnie usytuowany w G-dur. Ośmiotaktowy, polimetryczny temat zbudowany jest z czterech dwutaktowych fraz, lecz nierównomiernych (wymienność metrów: $\frac{5}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$). Melodyka budowana lapidarnymi pochodami gamowymi w dwugłosie jest ascetyczna, pozbawiona rozwojowej dynamiki. Realizacja materii tematycznej powierzona została partii fortepianu, skrzypce pełnią rolę wyłącznie kontrapunktującą.

Przykład 10. Grzegorz Fitelberg, *II Sonata F-dur*, cz. II, *Intermezzo. Andantino tranquillamente*, temat, takty 12–23

Powyższy temat rozwijany jest poprzez wielokrotne jego powtórzenia, paralelne przesunięcia rozpoczynające się od różnych stopni bez zmian jego statycznego obrazu rytmicznego i z delikatnymi modyfikacjami rysunku interwałowego. Podobnie jak w innych swych utworach, Fitelberg przyjmuje czynnik tonalno-harmoniczny jako wiodącą siłę formotwórczą. Stąd też wynika duża rola

chromatyki, dopełnień dwu- i czterodźwiękowych w linii tematu. Budowa tej części tworzy układ trójstopniowy A A₁ A₂. W ostatnim ogniwie, A₂, temat zostaje harmonicznie wzbogacony „wytercjowaniem” linii melodycznej i dopełnieniem oktawowym.

Materiał muzyczny *II Sonaty F-dur* w partiach obydwu instrumentów wzajemnie się dopełnia. Odcinki tematów tworzą korespondencję motywiczną między partią fortepianu i skrzypiec. Ostatni ukończony utwór skrzypcowy Fitelberga w sposób naturalny jawi się jako dzieło najbardziej dojrzałe w ewolucji techniki kompozytorskiej i strony wyrazowej młodzieńczych utworów skrzypcowych. W tej sonacie katalog oznaczeń ekspresywnych rozszerza się. Otwierający temat części I jest określony *molto espressivo*. Jego szerokie frazy kantylenowe grawitują w stronę narracji epickiej. Drugi temat, zgodnie z określeniem *tranquillo*, jest spokojnym, lirycznym dopełnieniem, wypowiada się krótką frazą o kadencyjnej formule opadającej melodyki. Z kolei epilog *dolce* kończy ekspozycję tylko jednym motywem, będącym zwięzłą konkluzją końcową. Przetworzenie przekształca charakter wyrazowy pierwszego tematu w kategorię *agitato* o niespokojnym toku narracji. Część II *Intermezzo* to liryka wyrazowo pasywna, ukazująca moment zasłuchania w „harmoniczne wędrówki”.

Porównując *II Sonatę* z poprzednim utworem, trzeba zauważyć, że pomiędzy drugim *Romance A-dur* i tą sonatą zachodzi spora różnica w języku dźwiękowym, dokonuje się bardzo istotny postęp w harmonice i fakturze.

Adolf Chybiński w pierwszych latach XX wieku skreślił wiele uwag o talencie twórczym młodego Fitelberga. W uwagach o *II Sonacie F-dur* Chybiński podkreśla pozytywne i słabsze cechy utworu:

W sonacie skrzypcowej (op. 12) już panuje większa niezależność w tematyce, większa jasność budowy; ale i tu nie ma niezwykłych rzeczy. Rubinsteinowsko-Czajkowski wpływ bardzo widoczny. W ostatniej części sonaty jest bardzo jasno zaznaczone, że już wówczas «Śmierć i wyzwolenie» było znane kompozytorowi. Zbyt jednak mało tematycznej roboty, mało możności wyzyskania tematu i operowania jego cząstkami³⁶.

Jak każda opinia, tak i ta posiada znamiona indywidualnych odczuć percepcyjnych. Warto przytoczyć dla porównania opinie recenzentów, które ukazały się po wykonaniu *II Sonaty F-dur* w Moskwie i w Warszawie. W Moskwie *II Sonata* zabrzmiała 4 listopada 1909 roku, o czym informuje sprawozdawca warszawskiego dwutygodnika „Przegląd Muzyczny” w pierwszy dzień roku 1910. Zamieszcza on tłumaczenie recenzji opublikowanej w „Rosyjskiej Gazecie Muzycznej” („Русская музыкальная газета”), relacjonującej koncert złożony z utworów kompozytorów młodopolskich. Rosyjski recenzent podkreślił walory muzyczne *II Sonaty*:

Duże zaciekawienie wzbudził wieczór poświęcony młodo-polskiej muzyce, zupełnie u nas (tj. w Moskwie) nieznaney [...]. Najbardziej interesującym numerem koncertu była

³⁶ A. Chybiński, *Grzegorz Fitelberg*, „Młoda Muzyka” 1909, nr 19, s. 1–2.

sonata skrzypcowa F-dur Grzegorza Fitelberga. Utwór to o bogatej szacie melodyjnej i to melodyjności wcale nie bladej. W kombinacjach harmonicznym autor nie hołduje zbyt ideom „modernizmu”, można go tylko posądzić o to w „Intermezzo” ze względu na ciągłe zmiany rytmu. Czy rytm ten podyktowało autorowi natchnienie? Zdaje mi się, że nie, gdyż to stanowi kontrast do części pierwszej i ostatniej. W melodyce tych dwóch części jest bardzo dużo liryzmu słowiańskiego, nawet można powiedzieć: dużo Czajkowskiego. Sonata brzmi pięknie i słucha się jej z przyjemnością. Do lepszych ustępów finału należy reminiscencja w E-dur z pierwszej części sonaty [...]. Wykonawcami sonaty byli: pan Sibir i organizatorka koncertu, pianistka, p. Miller-Choroszevska³⁷.

Po kolejnych czterech latach pianista i recenzent A. Zabłocki relacjonował na łamach „Przeglądu Muzycznego” koncert kompozytorski Fitelberga w Warszawie, na którym wykonano obydwie sonaty. Zabłocki porównuje sonaty z pieśniami, które Fitelberg skomponował po utworach skrzypcowych:

Dwie sonaty skrzypcowe (a-moll i F-dur) i szereg pieśni złożyły się na program koncertu kompozytorskiego Grzegorza Fitelberga. Sonata a-moll op. 2 [...] pochodzi z najwcześniejszej doby twórczości autora, nie zawierając jeszcze cech charakterystycznych dzieł późniejszych; kontrastuje nawet z nimi, wyróżniając się jasnym, przystępnym stylem i piękną inwencją melodyjną, konserwatywną, jeśli można się tak wyrazić. Już w drugiej sonacie (op. 12) całość jest utrzymana w charakterze bardziej „postępowym”, który w pieśniach (op. 22 i 23) dosięga swego apogeum. Mieliśmy więc do pewnego stopnia obraz talentu kompozytorskiego autora w dziedzinie muzyki kameralnej i wokalne³⁸.

W następnym akapicie cytowany recenzent przytacza „przygodę” wykonawcy, Adama Andrzejewskiego³⁹, która przytrafiła mu się w trakcie wykonania:

Wykonawcami byli p. Zofia Bernstein-Mayerowa, która odtworzyła partie fortepianowe w sonatach, zwracając uwagę muzykalnością i techniką. Również świetny nasz skrzypek, p. Adam Andrzejewski, dał jak zawsze wykonanie wysoce artystyczne. Niepospolitego wirtuoza spotkał wypadek, który by niejednego skrzypka przyprawił o katastrofę: podczas wykonania drugiej sonaty (w finale) pękła mu struna E, jednak Andrzejewski dokończył z całym spokojem utwór na trzech pozostałych strunach bez najmniejszego wahania⁴⁰.

Z relacji tych wynika, że wczesne kompozycje Fitelberga funkcjonowały w życiu koncertowym, otrzymując bardzo pozytywne opinie.

Ostatnim niedokończonym dziełem skrzypcowym Fitelberga jest *Koncert skrzypcowy d-moll* op. 13. Fitelberg skomponował tylko I część koncertu, *Alle-gro appassionato*, której rękopis – pisany ołówkiem – przechowywany znajduje się w Archiwum Kompozytorów Polskich w Bibliotece Uniwersyteckiej w War-

³⁷ [b.n.a.], *Koncert muzyki polskiej w Moskwie*, „Przegląd Muzyczny” 1910, nr 1, s. 11.

³⁸ A. Zabłocki, *W sali Hermana i Grosmana*, „Przegląd Muzyczny” 1914, nr 5, s. 8.

³⁹ Adam Andrzejewski (1880–1920) – wieloletni koncertmistrz i członek kwartetu smyczkowego Filharmonii Warszawskiej, wielokrotnie koncertował solo. Jako kompozytor pozostawił dwie znane i lubiane miniatury skrzypcowe: *Burleskę* i *Romans* oraz liczne utwory pedagogiczne; zob. A. Iwanicka-Nijkowska, *Andrzejewski Adam*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000...*, s. 53.

⁴⁰ A. Zabłocki, dz. cyt., s. 8.

szawie⁴¹. Na końcu manuskrypty widnieje data: 28 III 1902, zapisana ręką kompozytora. Iwona Bias, autorka *Katalogu tematycznego dzieł* Fitelberga, podaje, że zachowało się 12 stron partytury *Finale* na skrzypce i orkiestrę i wnioskuje:

Być może, że [jest to]⁴² ostatnia część koncertu. Na partyturze nie ma wzmianki, że część ta zatytułowana *Finale* [...] należy do koncertu skrzypcowego. Jest to fragment partytury. Autograf ołówkowy, kartek 6, stron zapisanych 12⁴³.

The image shows a page of handwritten musical notation for an orchestra. At the top, the tempo marking "Allegro appassionato" is written in cursive. Below it, there are 15 staves, each labeled with an instrument: Flauti (Flute), Fagotti (Clarinet), Oboi (Oboe), Clarinetto in F (Clarinet in F), Fagotto (Bassoon), Corni in F (Horn in F), Trombe in B (Trumpet in B), Trombe in C (Trumpet in C), Tromboni I & II (Trombone I & II), Timpani (Tympani), Harpa (Harp), Fiedlini (Violin), Violini II (Violin II), Violini I (Violin I), Violoncelli (Cello), and Contrabbassi (Double Bass). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 11. Grzegorz Fitelberg, *Koncert skrzypcowy d-moll* op. 13, początkowe takty partytury

⁴¹ G. Fitelberg, „Koncert skrzypcowy d-moll op.13. Allegro appassionato”, rękopis, Biblioteka Uniwersytecka (Warszawa), Archiwum Kompozytorów Polskich XX wieku, sygn. Mus. CXII rps 3.

⁴² Dopis autorki.

⁴³ I. Bias, *Katalog tematyczny...*, s. 27.

Rękopis części I zachowany jest w dobrym stanie, posiada 264 takty. Skład orkiestry obejmuje podwójną obsadę dętych (tylko waltornie standardowo w liczbie czterech), 2 kotły, harfę, czeleste, kwintet smyczkowy. Część I koncertu ujęta została w formę sonatową, potraktowaną jednak według indywidualnej koncepcji. Dotyczy to fazy przetworzeniowej. Koncert otwiera 10-taktowy wstęp, oparty na trzech akordach w pokrewieństwach medianowych (d, B⁷, Ges) dopełnianych melodyczną frazą grupy skrzypiec i „drzewa”.

Kantylenowy pierwszy temat intonują skrzypce *solo*. Dalej Charakteryzuje go prosta, diatoniczna linia melodyczna w odmianie eolskiej tonacji d-moll, która prowadzona jest na tle tremolandowych, również diatonicznych, współbrzmień kwintetu. Ewolucyjne rozwinięcie tematu w partii skrzypiec wprowadza chromatykę, a myśl dopełniająca, oparta na pojedynczej frazie, prowadzi do zagęszczania orkiestrowego tła i do kulminacji.



Przykład 12. Grzegorz Fitelberg, *Koncert skrzypcowy d-moll, cz. I, Allegro appassionato*, początek tematu w partii skrzypiec, takty 11–15

Płaszczyzna pierwszego tematu jest obszerna i obejmuje 57 taktów. Następujący po niej łącznik oparty został na projekcji prostych motywów, dokonuje klasycznej modulacji do tonacji F-dur. Drugi temat pozostaje w konwencji lirycznej i melodycznej prostoty. Jego czterotaktowe zdanie – podobnie jak pierwszy temat – ściśle diatoniczne, akompaniowane tłem smyczków, w figuracyjnym rozszerzeniu gwałtownie nasila udział chromatyki. Wprowadza chromatycznie przesuwane sekwencje akordowe, z kontrapunktem fletu i waltorni.



Przykład 13. Grzegorz Fitelberg, *Koncert skrzypcowy d-moll, cz. I, Allegro appassionato*, drugi temat w partii skrzypiec, takty 62–67

Kończącą fazę ekspozycji wypełnia *tutti* orkiestrowe z epilogiem. Przetworzenie anonsują melodyczne przejścia instrumentów orkiestry. Jednak jego zasadniczą treść wypełnia solowa, wirtuozowska kadencja solisty (od taktu 146). Kadencja materiałowo wykorzystuje pierwszy temat, jest jego figuracyjnym i akordowym parafrazowaniem. Sięga po wirtuozowskie elementy techniczne, takie jak: oktafowe *glissanda*, rozłożone akordy, powiązane z przejściami krótkich motywów, i szybkie pasaże. Niespotykaną tutaj innowacją jest prosty,

akordowy akompaniament harfy, harmonicznie dublujący akordy skrzypiec⁴⁴. Następstwa akordowe w kadencji wskazują na silne rozluźnienie związków funkcyjnych i swobodne operowanie akordami dysonansowymi.



Przykład 14. Grzegorz Fitelberg, *Koncert skrzypcowy d-moll, cz. I, Allegro appassionato*, fragment akordów skrzypcowych. z towarzyszeniem harfy

Repryzę otwierają analogiczne jak w ekspozycji akordy orkiestry. Materiał płaszczyzn obydwu tematów nie ulega większym zmianom. Koda wykorzystuje ponownie motywikę głównego tematu, ze zwiększeniem wolumenu brzmienia orkiestry (pełne *tutti*). W koncepcji rozpracowania materiałowego Fitelberg przyjął silną dominację pierwszego tematu, a w fazach rozwojowych zastosował regułę nasilenia chromatyki – jako środka przetwarzania fraz tematycznych. Udział chromatyki nie tylko dotyczy ciągłych zmian tonalnych, lecz także alteracji akordowych. W tym aspekcie warsztatowym *Koncert d-moll* stanowi kolejny postęp w zakresie harmoniki w stosunku do poprzedzającej go *II Sonaty*, w której jedynie część II dorównuje swoją inwencją permanentnych transpozycji przetworzeniowym odcinkom *Koncertu*.

W zachowanej części I *Koncertu* można dostrzec również postęp w zakresie techniki skrzypcowej. Rozbudowana technika akordowa, oktafowa i pasażowa wkracza w odcinkach rozwojowych. Elementy wirtuozowskie są zestrojone wprost proporcjonalnie z językiem dźwiękowym. Nasilenie chromatyki pociąga za sobą nasilenie środków zaawansowanych technicznie i jest powiązane ze zwiększeniem ruchu rytmicznego i figuracyjnego. Zjawisko to jest bardzo typowe dla koncertu instrumentalnego, służy nie tylko uwypukleniu roli solisty, ale przede wszystkim intensyfikacji wyrazowej, tworzeniu fazy narastania. Kadencja solowa wypełniająca przetworzenie sama w sobie posiada fazową budowę, z punktem kulminacyjnym w odcinku środkowym. Fitelberg zastosował tu typowe dla kulminacji powtarzanie struktur akordowo-figuracyjnych, powiązanych przejściami *glissandowymi* i pasażowymi. Pozostawienie wyłącznie partii solowej roli samodzielnego wykonawcy przetworzenia na zasadzie „samotnego bohatera” siłą rzeczy powoduje nagromadzenie środków technicznych, jednocześnie – eliminując brzmieniowy i dynamiczny wolumen orkiestry w przetwo-

⁴⁴ Analogiczny chwyt w koncepcji formy I części koncertu zastosował Jean Sibelius w swoim słynnym *Koncertie skrzypcowym d-moll* op. 47, powstałym zresztą rok później, w 1903, a w 1905 opracował drugą wersję utworu, dziś wykonywaną.

rzeniu – inicjuje nowe spojrzenie na dramaturgiczną stronę formy sonatowej w gatunku koncertu. Koncepcja Fitelberga solistycznej kulminacji proponuje ideę „monologu przetworzeniowego”, w którym przeciwstawianie różnych środków techniki instrumentalnej i wspomagająca harmoniczna konfliktowość realizują proces narastania w ściśle określonym obszarze. Przeciwstawia się on segmentowo potraktowanemu wolumenowi orkiestrowemu płaszczyzn tematycznych w ekspozycji i reprzyzie. Trójdzielna dramaturgia sonatowa została tu wyostrzona opozycją masywu orkiestrowego i brzmienia instrumentu solowego, a kadencja solisty przyjmuje funkcję całego ogniwa formalnego.

Wnioski końcowe

Odnosząc się do postawionych na początku artykułu pytań dotyczących przemian techniki kompozytorskiej Fitelberga, należy stwierdzić, że na przestrzeni zaledwie kilku dzieł nastąpiła wyraźna przemiana języka muzycznego. Rozwój warsztatu kompozytorskiego Fitelberga skrzypka tkwi w szczegółach. Zasadniczo opiera się na środkach wypracowanych przez tradycję klasyczno-romantyczną. Analiza melodyki kolejnych utworów wykazuje, że rozwój znaczenia tego elementu muzycznego w kompozycjach skrzypcowych polegał na stopniowym poszerzaniu ruchliwości interwałowej. W pierwszych dwóch utworach (*Romance D-dur* i *I Sonata a-moll*) melika postępuje ruchem drobno-interwałowym, wykazując narrację płynną i ciągłą, a większe skoki interwałowe podkreślają początek frazy. Jednocześnie strona rytmiczna oraz harmonika są bardzo konwencjonalne. W *Berceuse* melodyka przyjmuje już odmienną postać, wynikającą wprost z nasilenia chromatyki, kształtowana jest jedną wariantowaną frazą, bez budowania konstrukcji zdaniowych. Szerszy ambitus melodyczny reprezentuje *Mazurka* – wyznaczająca *topos* taneczny, ale w następstwie interwałów melodycznych przeważają tu wciąż postępy sekundowo-tercjowe. Wyraźny krok naprzód czyni ostatnia miniatura, *Romance A-dur*, w której strona melodyczna wykazuje większą częstotliwość skoków interwałowych i częstsze zmiany rejestrów. W *II Sonacie* wyższa aktywność i wyrazistość melodyki jest kontynuowana przy jednoczesnym zachowaniu falistego rysunku. Wyjątek stanowi część II, utrzymana w nowej estetyce, która sytuuje język muzyczny tej części sonaty pośród zjawisk warsztatowych proweniencji impresjonistycznej. Najbardziej statyczna w analizowanych utworach jest strona rytmiczna. Wyjątek stanowi *polimetria* w II części *II Sonaty*.

W harmonice partii fortepianowej obserwujemy rozbudowę struktur akordowych, ich poszerzanie, wzbogacanie o głosy kontrapunktujące, dźwięki obce i alteracje. Za tym podąża w partii skrzypcowej rozszerzenie rejestrów skrzypcowych. Przemiany warsztatowe miały ścisły związek z kultywowaniem właściwie tylko dwóch gatunków: miniatury (w dwóch odmianach: lirycznej i ta-

necznej) oraz sonaty kameralnej. W miniaturach lirycznych oczywiste jest wysunięcie na plan pierwszy kantyleny. Wariantowanie motywu inicjalnego w *Berceuse* wynika z przyjętej koncepcji utrzymania jednolitego charakteru. Poszerzenie środków technicznych ma charakter łagodny i zawsze podporządkowane jest stronie formalno-wyrazowej. Fitelberg unika typowo XIX-wiecznych elementów wirtuozowskich, spośród których jedynie akordowe *arpeggio* znalazło zastosowanie w *Mazurku* i *II Sonacie*. Gra akordowa stosowana jest oszczędnie, podkreśla momenty intensyfikacji wyrazu oraz zwroty kadencyjne, a więc potraktowana jest bardzo tradycyjnie, według przyjętych w literaturze wiolinistycznej standardów.

Odnosząc się do drugiego problemu badawczego, trzeba zauważyć, że przemiany języka dźwiękowego nastąpiły głównie w melodyce, harmonice i fakturze. Stylistyczny profil tych utworów ewoluował od wzorców romantycznych do bardziej rozbudowanego języka neoromantycznego, a nawet impresjonistycznego. Fitelberg w swych młodzieńczych kompozycjach tworzy portret romantykaliiryka. I choć w sonatach prezentuje szerszy zakres rozwiązań technicznych, to i tu przeważa kantylenowość.

Po analizie I części *Koncertu skrzypcowego d-moll* można odpowiedzieć na trzecie pytanie badawcze dotyczące współzależności między językiem dźwiękowym i środkami techniki instrumentalnej a wybranym gatunkiem. Otóż podejmowany gatunek miał istotne znaczenie dla kształtowania tej współzależności. W sonatach zaakcentowany został przede wszystkim rozwój faktury, natomiast w miniaturach lirycznych nastąpiła ewolucja melodyki i harmoniki. W koncercie język dźwiękowy jest bardziej złożony, służy dramaturgii; przeciwstawia diatonikę – chromatyce, masyw brzmieniowy zespołu – solistycznej akcji. Diatonika przywołuje prostotę techniki instrumentalnej, chromatyka – intensywność rytmiczną i elementy wirtuozostwa. A współzależności te wyzwała przyjęty gatunek.

Czwarte pytanie dotyczy strony wyrazowej utworów skrzypcowych. Podążała ona w stronę wyostrenia, większej intensyfikacji strony wyrazowej, o czym świadczy chociażby wzbogacenie liczby określeń wyrazowych, a przede wszystkim przemiany warsztatowe, które są nośnikiem treści i jej ekspresji. Wyrazowość zawsze wynika wprost z zastosowanych przez kompozytora środków. Poszerzenie i rozwój elementów warsztatowych automatycznie wyzwała wzbogacenie strony ekspresyjnej.

Utwory skrzypcowe Grzegorza Fitelberga wypełniają prawie w całości pierwszy, dość spójny, etap spuścizny kompozytorskiej. W 10-letnim okresie, w którym powstawały, młody artysta skomponował tylko dwa utwory odmiennego gatunku: *Chanson triste* na fortepian oraz *Trio fortepianowe f-moll* op. 10. Dopiero po serii utworów skrzypcowych Fitelberg podejmuje twórczość orkiestrową o charakterze programowym oraz wokalną.

Utwory skrzypcowe Fitelberga jawią się jako artystycznie wartościowe i jednocześnie te, w których Fitelberg wypracował podstawy swego warsztatu

twórczego. Wraz z utworami skrzypcowymi innych kompozytorów epoki przełomu XIX/XX wieku (Stojowski, Melcer, Maliszewski, Andrzejowski, Zarzycki) współtworzą one ważny dział dorobku kameralnego muzyki polskiej tego okresu. Twórczość ta, pomimo fonograficznego utrwalenia⁴⁵ w roku 2010, wciąż czeka na większe zainteresowanie wykonawców i melomanów.

Bibliografia

Źródła rękopiśmienne

Fitelberg Grzegorz, *I Sonata a-moll na skrzypce i fortepian* op. 2, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Archiwum Kompozytorów Polskich, sygn. Mus. CXII rps 1.

Fitelberg Grzegorz, *Koncert skrzypcowy d-moll* op. 13, Biblioteka Uniwersytetu Warszawskiego, Archiwum Kompozytorów Polskich, sygn. Mus. CXII rps 3.

Źródła drukowane

Bias Iwona, *Grzegorz Fitelberg. Katalog tematyczny dzieł*, Prace Biblioteki Głównej Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach, nr 14, Katowice 1979.

Chylińska Teresa (red.), *Karol Szymanowski. Korespondencja. Pełna edycja zachowanych listów od i do kompozytora 1903–1919*, t. 1, PWM, Kraków 1982.

Fitelberg Grzegorz, *Compositions pour violon et piano (Romance sans paroles D-dur op. 11 nr 1, Romance sans paroles A-dur op. 11 nr 2, Berceuse, Mazurka)*, Gebethner & Wolff, Warszawa 1914–1918.

Fitelberg Grzegorz, *Zwei Sonaten für Pianoforte und Violine*, Spółka Nakładowa. Im Vereinsverlag junger Polnischer Komponisten. Berlin – Warszawa 1905.

Opracowania

Chomiński Józef Michał, Chomińska-Wilkowska Krystyna, *Historia muzyki*, cz. 2, PWM, Kraków 1990.

Chomiński Józef Michał, Chomińska-Wilkowska Krystyna, *Historia muzyki polskiej*, cz. 2, PWM, Kraków 1996.

Jarociński Stefan (red.), *Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939)*, PWM, Kraków 1955.

Chylińska Teresa, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1, Musica Iagellonica, Kraków 2008.

⁴⁵ Grzegorz Fitelberg, *Complete Works for violin & piano*, Andrzej Gębski, violin, Soyeon Lim, piano, Acte Préalable, AP0207, 2010.

- Einstein Alfred, *Muzyka w epoce romantyzmu*, tłum. M. Jarocińska, S. Jarociński, PWM, Kraków 1983.
- Łobaczewska Stefania, *Twórczość kompozytorów Młodej Polski*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej. Od Oświecenia do Młodej Polski*, t. 2, PWM, Kraków 1966, s. 553–642.
- Markiewicz Leon, *Grzegorz Fitelberg (1879–1953). Życie i dzieło*, PWM, Katowice 1995.
- Paja-Stach, *Muzyka polska od Paderewskiego do Pendereckiego*, Musica Iagellonica, Kraków 2009.
- Poniatowska Irena, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Historia muzyki polskiej. Romantyzm*, cz. 2, A: 1850–1900, t. 5, red. S. Sutkowski, Sutkowski Edition, Warszawa 2010.
- Renat Maryla, *Sonata skrzypcowa w muzyce polskiej XX wieku*, Wydawnictwo im. S. Podobińskiego Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2012.
- Renat Maryla, *Romans skrzypcowy w muzyce polskiej przełomu XIX i XX wieku. Przykład gatunku liryki instrumentalnej (problem formy ekspresji)*, [w:] *Forum Muzykologiczne 2006–2007. Gatunek muzyczny, teorie, zastosowania, przemiany*, Sekcja Muzykologów ZKP, Warszawa 2007, s. 84–96.
- Renat Maryla, *Muzyka skrzypcowa Grzegorza Fitelberga*, komentarz do płyty CD, *Grzegorz Fitelberg. Complete Works for viola & piano*, Acte Préalable, Andrzej Gębski, violin, Soyeon Lim, piano AP0207, 2010.
- Rubinstein Artur, *Moje młode lata*, PWM, Kraków 1986.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Zganiacz-Mazur Liliana, *Tańce*, Wydawnictwo Muzyczne „Contra”, Warszawa 2004.

Encyklopedie, biogramy

- Fitelberg Gary, Mamczarski Jarosław, *Fitelberg Grzegorz*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 210–212.
- Iwanicka-Nijakowska Anna, *Andrzejowski Adam*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 53.

Artykuły

- [b.n.a.], *Koncert muzyki polskiej*, „Przegląd Muzyczny” 1910, nr 1, s. 11–12.
- Chybiński Adolf, *Grzegorz Fitelberg*, „Młoda Muzyka” 1909, nr 19, s. 1–2.
- Zabłocki A., *W sali Hermana i Grosmana*, „Przegląd Muzyczny” 1914, nr 5, s. 8.

Grzegorz Fitelberg's Violin Works

Abstract

The article presents an unknown and previously not studied part of the work of the outstanding Polish conductor, Grzegorz Fitelberg (1879–1953), who during his youth was intensively engaged in composing and gained recognition not only at composition competitions. The study concerns seven violin works from his youthful period comprising:

- *Romance sans paroles in D major*;
- *Romance sans paroles in A major* op. 11;
- *Sonata No. 1 in A minor for violin and piano* op. 2,
- *Berceuse in C sharp minor for violin and piano* (without opus number);
- *Mazurka for violin and piano* (in G major, without opus number);
- *Sonata No. 2 in F major for violin and piano* op. 12;
- unfinished *Violin Concerto in D minor*, op. 13.

The musicological literature in Polish concerning Grzegorz Fitelberg focuses primarily on the presentation of the conductor's output, which overshadowed the composer's work that he quit in 1918. It's Fitelberg's intense activity as a conductor probably that made him withdraw from composing, and the youthful works, which undoubtedly deserve attention, were forgotten.

The analysis of Fitelberg's violin works has shown that these works are worth remembering due to their artistic value. In these compositions, we can observe the evolution of the musical language. The development of the melodic lines in the subsequent works was based on a gradual increase of the interval mobility. In the piano part, in the harmonics, we can observe the development of chord structures, their expansion, enrichment with counterpoint voices, 'foreign' sounds and alterations. In line with harmonics evolution, we can observe the tendency to expand violin registers. The stylistic profile of these works evolved from romantic patterns to more sophisticated neo-romantic language and the first signs of impressionistic aesthetics. What has been highlighted in the sonatas is mainly the development of texture, whereas the lyrical miniatures evolve on the level of melodic lines and harmonics. In the *Violin Concerto in D minor*, the sound language is more complex, it serves dramatic purposes; it contrasts diatonicism with chromaticism, and the mass sound of the ensemble with that of the soloist action.

Fitelberg's violin compositions appear as artistically valuable and, at the same time, as the ones in which Fitelberg developed the foundations of his creative technique. Along with violin works by other composers of the turn of the 19th and 20th century (Stojowski, Melcer, Maliszewski, Andrzejowski, Zarzycki), they constitute an important section of the chamber music compositions of that period. Unfortunately, these compositions, even though they were recorded in 2010, are still awaiting to gain more attention of performers and music lovers.

Keywords: polish violin music, Grzegorz Fitelberg.

Translated by Patrycja Czarnecka-Jaskóła