

# KAMERALISTYKA POLSKA DRUGIEJ POŁOWY XIX WIEKU. PROBLEMATYKA BADAWCZA

*Agnieszka Chwiłek*

WARSZAWA, INSTYTUT MUZYKOLOGII UW

Istniejące nieliczne opracowania, które można by nazwać monograficznymi, nie opisują wyczerpująco tego złożonego i charakterystycznego zjawiska, jakim była polska twórczość kameralna drugiej połowy XIX wieku. Podobnie rzecz się ma z pracami poświęconymi wąskim wycinkom tego rozległego materiału badawczego, to jest spuściźnie kameralnej wybranych kompozytorów. Podstawowym zadaniem artykułu będzie zarysowanie perspektywy dalszych, szerzej zakrojonych badań, poświęconych problemom dotąd w literaturze przedmiotu nieporuszonym bądź też wymagającym pogłębienia lub reinterpretacji.

Zdzisław Jachimecki kreśląc w roku 1930 panoramiczny obraz polskiej kultury muzycznej w okresie między powstaniem styczniowym a wybuchem I wojny światowej<sup>1</sup>, wskazuje okoliczności utrudniające nieskrępowany rozwój twórczości muzycznej na ziemiach polskich i stwierdza, iż

W takich warunkach jedynie solowa muzyka instrumentalna [...], solowa pieśń z akompaniamentem fortepianu, duet instrumentalny (skrzypce, mniej wiolonczela z fortepianem), wreszcie muzyka wokalna à capella — miały w społeczeństwie polskim silniej ugruntowane podstawy rozwoju. Muzyka komnatowa najpoważniejszego rodzaju, więc przede wszystkim kwartet smyczkowy, kwintet, a także tria, nie zdołały zdobyć w Polsce szerszych terenów<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Zdzisław Jachimecki, *Muzyka polska od roku 1864 do roku 1914*, rozdział XXV w: *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, t.3, *Od roku 1796–1930*, w oprac. Aleksandra Brücknera, Warszawa [1930].

<sup>2</sup> Jw., s. 895.

Niewątpliwie kameralistyka nie była dla znacznej większości kompozytorów polskich XIX wieku tak atrakcyjnym terenem aktywności twórczej jak choćby wymienione liryka wokalna czy solowa muzyka fortepianowa, niemniej jednak okazuje się, iż nie było to zjawisko tak skromne ilościowo, jak sugeruje to Jachimecki. Ponieważ jednak kreśli on obraz muzyki polskiej nie przez pryzmat gatunków, lecz sylwetek wybranych kompozytorów, to nie znajdziemy u niego syntetycznego ujęcia zagadnienia kameralistyki i próby problematyzacji zjawisk występujących w tej części spuścizny twórczej. Uwagę czytelnika zwraca nieco obszerniejszy fragment poświęcony dziełom kameralnym Żeleńskiego. Jachimecki między innymi pisze, iż:

Był on istotnie pierwszym kompozytorem, który stworzył podwaliny pod uprawę polskiej muzyki kameralnej, dostarczywszy miłośnikom jej utworów, jakich brak przedtem tak silnie dawał się odczuwać<sup>3</sup>.

Nawet jednak w przypadku tego twórcy Jachimecki poprzestaje na wymienieniu utworów oraz wskazaniu na wpływy Schumanna i Brahmsa widoczne w późnych dziełach tej sfery twórczości.

Mówiąc z kolei o Zygmuncie Noskowskim, Jachimecki podkreśla szczególne znaczenie jego twórczości orkiestrowej wymieniając jedynie gatunki kameralne obecne w spuściznie tego kompozytora. A przecież Noskowski-pedagog miał ogromny wpływ na kształtowanie kolejnych generacji polskich kompozytorów (zapewne nie mniejszy niż Żeleński), zatem język muzyczny również jego utworów kameralnych ma w tym kontekście niebagatelne znaczenie.

34 lata po pracy Jachimeckiego, w której temat kameralistyki polskiej zostaje dopiero wstępnie zasygnalizowany, ukazuje się II tom *Z dziejów polskiej kultury muzycznej* z obszernym rozdziałem poświęconym *Muzyce kameralnej i skrzypcowej* autorstwa Włodzimierza Poźniaka<sup>4</sup>. Jest to chyba najbardziej szczegółowe opracowanie tego zagadnienia w polskim piśmiennictwie muzykologicznym, zawierające dość dużo informacji o ważniejszych kompozycjach. Autor podąża wprawdzie śladem Jachimeckiego, jeśli chodzi o porządkowanie materiału, ale zestawienie charakterystyk twórczości opatruje bardzo instruktywnym wprowadzeniem i podsumowaniem. W gronie polskich kameralistów wyróżnia twórców: kon-

<sup>3</sup> Jw., s. 903. (Uwaga ta zasługuje niewątpliwie na obszerniejszy komentarz.)

<sup>4</sup> WŁODZIMIERZ POŹNIAK, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II, *Od Oświecenia do Młodej Polski*, PWM, Kraków 1966.

serwatywnych - Żeleńskiego i Noskowskiego, tworzących „zgodnie z duchem swoich czasów” Henryka Melcera, Stojowskiego i Maliszewskiego oraz postępowych — Zarębskiego, Stolpego i Rutkowskiego. Wyodrębnia też oczywiście twórców z kręgu Młodej Polski. Również w roku 1966 ukazują się pod redakcją Włodzimierza Poźniaka materiały z sesji naukowej *Z zagadnień muzyki kameralnej*<sup>5</sup>, zawierające m.in. krótki artykuł Tadeusza Przybylskiego poświęcony kameralistyce Antoniego Rutkowskiego.

14 lat później w pracy zbiorowej *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku* Irena Poniatowska publikuje artykuł *Twórczość symfoniczna i kameralna środowiska warszawskiego w latach 1860–1914*<sup>6</sup> zawierający bardzo zwięzły, lecz jednocześnie syntetyczny szkic problematyki kameralnej. Badaczka ta powraca do tematu w V tomie serii „Historia muzyki polskiej” zatytułowanym *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku* w rozdziale *Muzyka kameralna* uporządkowanym według kryterium obsadowo-gatunkowego<sup>7</sup>. W krótkim wstępie i zakończeniu<sup>8</sup> zauważa między innymi zasadnicze problemy z dostępnością materiałów nutowych (w niektórych przypadkach już nierozwiązywalne<sup>9</sup>) i postuluje prowadzenie dalszych badań źródłowych. Zwraca ponadto uwagę na działania podejmowane w ostatnich latach na płaszczyźnie wykonawczej mające na celu przywrócenie do repertuaru kolejnych utworów kameralistyki polskiej XIX wieku<sup>10</sup>. Jest to niewątpliwie działalność, której znaczenia nie sposób przecenić, bowiem repertuar ten — poza nielicznymi wyjątkami — nie funkcjonuje w świadomości wykonawców i słuchaczy poza granicami Polski, a i w polskim życiu muzycznym jest nieodmiennie jeszcze zjawiskiem skrajnie marginalnym. Dowodzi tego na przykład fakt, że obecnie w bazie Naxos Music Library jedyną polską kompozycją kameralną z drugiej

<sup>5</sup> WŁODZIMIERZ POŹNIAK (red.), *Z zagadnień muzyki kameralnej*, Kraków 1966.

<sup>6</sup> IRENA PONIATOWSKA, *Twórczość symfoniczna i kameralna środowiska warszawskiego w latach 1860–1914*, w: *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. Andrzej Spóz, PWN, Warszawa 1980.

<sup>7</sup> Irena Poniatowska, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, w serii: *Historia muzyki polskiej*, t. V *Romantyzm* część II A, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2010, s. 253–283.

<sup>8</sup> Tamże, s. 253–254 i 282–283.

<sup>9</sup> Jak np. spalenie rękopisów niewydanych dzieł kameralnych (to jest dwóch triów fortepianowych, a także kwartetu i kwintetu smyczkowego) Gustawa Roguskiego w powstaniu warszawskim.

<sup>10</sup> Mowa tu przede wszystkim o warszawskim Festiwalu Polskiej Muzyki Kameralnej, który odbywa się corocznie jesienią począwszy od roku 2003. [http://www.polmic.pl/index.php?option=com\\_mwinstytucje&id=1115&view=festiwal&litera=7&Itemid=21&lang=pl](http://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwinstytucje&id=1115&view=festiwal&litera=7&Itemid=21&lang=pl) [dostęp 16.10.2012 r.], [http://cameratavistula.pl/?page\\_id=23](http://cameratavistula.pl/?page_id=23) [dostęp 16 października 2012]

połowy XIX wieku jest *Kwintet fortepianowy* Juliusza Zarębskiego (nagrany przez Marthę Argerich z zespołem na Festiwalu w Lugano w 2011r.). Natomiast wydanie płyt z muzyką fortepianową i kameralną Antoniego Stolpe jest znakomitym dowodem na to, jak kluczowe znaczenie ma publikowanie nagrań — na stronie *Unsung composer* (nieznany kompozytor) rozwinęła się w grudniu 2009 r. dyskusja pod tytułem *Antoni Stolpe — a genius?*<sup>11</sup> Warto też w tym miejscu zauważyć, że w bazie International Music Score Library Project (Petrucci Library) w ostatnim czasie pojawia się coraz więcej partytur (bądź głosów) utworów kameralnych polskich kompozytorów XIX w., umieszczanych tam nierzadko przez zagraniczne biblioteki.

Zdzisław Jachimecki w zakończeniu rozdziału przywoływanej wyżej pracy, odnosząc się do twórczości kompozytorów działających już w odrodzonej Polsce, wskazuje, że

[...] nowoczesna muzyka polska musiała położyć nacisk na sprawność, zdolność, talent, musiała wysoko postawić postulat doskonalenia rzemiosła, ażeby w dążeniu do wydobycia wartości wewnętrznej „nowego człowieka” zapanować w zupełności nad oporem ze strony materii muzycznej, utożsamiającej się ze sztuką tworzenia muzyki<sup>12</sup>.

Jakkolwiek nie sposób odmówić słuszności tej tezie, to trzeba podkreślić, że początków tego zjawiska zdecydowanie należy poszukiwać w muzyce poprzedniego wieku. O ile bowiem szczegółowe rozwiązania techniczno-muzyczne w istotny sposób różnią tę nową muzykę polską od dzieł dawniejszych, to „postulat doskonalenia rzemiosła” był w niej obecny i wyraziście akcentowany również w niełatwej rzeczywistości XIX wieku, bez czego bujny rozwój sztuki muzycznej w XX-wiecznej Polsce byłby zapewne znacznie utrudniony.

Poniżej przedstawię zagadnienia badawcze, których opracowanie pozwoli, moim zdaniem, na zbudowanie pełniejszego obrazu polskiej kameralistyki drugiej połowy XIX wieku.

1. Za punkt wyjścia uznać należy wykształcenie muzyczne polskich twórców zdobywane w instytucjach rodzimych lub ośrodkach zagranicznych, mające istotny wpływ na kształtowanie stylu indywidualnego<sup>13</sup>. Najważniejszym krajowym ośrodkiem kształcącym kompozytorów był działający

<sup>11</sup> <http://www.unsungcomposers.com/forum/index.php?topic=286.0> [dostęp 16 października 2012]

<sup>12</sup> Z. JACHIMECKI, *op. cit.*, s. 938.

<sup>13</sup> Odnoszę się tu jedynie do tych twórców, w spuściźnie których odnajdziemy kompozycje na obsady kameralne.

od 1861 roku Warszawski Instytut Muzyczny<sup>14</sup> (założony przez Apolinarego Kątskiego), którego wykładowcami byli między innymi: Stanisław Moniuszko, Adam Münchheimer, Władysław Żeleński i Zygmunt Noskowski. Do jego absolwentów należeli: Henryk Bobiński, Bohdan Borkowski, Witold Czeczot, Tadeusz Czerniawski, Grzegorz Fitelberg, Wojciech Gawroński, Henryk Jarecki, Ignacy Kossobudzki, Stefan Krzyszkowski, Ignacy Jan Paderewski, Henryk Melcer-Szczawiński, Władysław i Karol Rzepko, Roman Statkowski, Antoni Rutkowski, Ludomir Różycki, Eugeniusz Pankiewicz i Henryk Waghalter (który był też uczniem Antonina Dvořaka). Ponadto Noskowski podczas pobytu w niemieckiej Konstancji dawał lekcje kompozycji Piotrowi Maszyńskiemu.

Niektórzy spośród wyżej wymienionych twórców wyjeżdżali na dodatkowe studia za granicę. Inni polscy kompozytorzy uczyli się w y ł ą c z n i e w ośrodkach niemieckich, w Paryżu czy Petersburgu. Szczególne znaczenie dla polskich adeptów kompozycji miał ośrodek berliński z Carlem Rungenhagenem, Adolphem Bernhardem Marxem i Friedrichem Kielem działającym między innymi w Hochschule für Musik. Istotną część spuścizny kompozytorskiej Kiela, prawdopodobnie najbardziej zasłużonego dla polskich młodych twórców zagranicznego profesora kompozycji, tworzą właśnie utwory kameralne: tria, kwartety i kwintety fortepianowe oraz kwartety smyczkowe. W klasie Kiela studiowali zatem między innymi: Kazimierz Danysz, Paweł Kuczyński, Zygmunt Noskowski, Gustaw Roguski, Antoni Stolpe, Paderewski. Do uczniów Marxa należeli: Adam Münchheimer (wcześniej w Warszawie uczeń Augusta Freyera), Józef Wieniawski, Roguski. U Rungenhagena studiowali Michał Bergson i Ludwik Grossmann, w Lipsku u Moritza Hauptmana Nikodem Biernacki, zaś u Ernsta Richtera – Władysław Tarnowski, natomiast Juliusz Zarebski był uczniem Franza Krenna w Konserwatorium Wiedeńskim<sup>15</sup>. (Warto w tym miejscu wspomnieć o niezwykle wartościowej pracy Stefana Keyma *Symphonie — Kulturtransfer: Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*<sup>16</sup> prezentującej całościowy i bogaty obraz związków polskich adeptów kompozycji z niemieckimi instytucjami dydaktycznymi; praca ta umożliwiła ona weryfikację danych zawartych w polskich publika-

<sup>14</sup> Jego działalność kontynuowało od roku 1919 Państwowe Konserwatorium Warszawskie.

<sup>15</sup> Franz Krenn był również nauczycielem Gustava Mahlera, Hugo Wolfa i Leoša Janačka.

<sup>16</sup> STEFAN KEYM, *Symphonie — Kulturtransfer: Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918*, Hildesheim 2010.

cjach). W Paryżu uczniami Napoleona Henri Rebera<sup>17</sup> byli Żeleński i Aleksander Zarzycki<sup>18</sup>. Studiowali tam również: Zygmunt Stojowski, Jan Kleczyński, Stefan Krzyszkowski i Władysław Tarnowski. Natomiast w Brukseli u François-Josepha Fétisa uczył się Janowicz. W Petersburgu uczniem Siergieja Taniejewa był Witold Czeczot, u Nikołaja Rimskiego-Korsakowa studiowali Erazm Dłuski i szczególnie wysoko oceniany Witold Maliszewski, zaś Roman Statkowski pobierał lekcje kompozycji u Nikołaja Sołowiova i Antona Rubinsteina.

2. Z powyższym zagadnieniem wiąże się bezpośrednio mająca zasadnicze znaczenie problematyka kompozytorskiej recepcji niemieckich, francuskich bądź rosyjskich modeli stylistycznych w twórczości rodzimej. Przy czym wydaje się, iż szczególnie interesujące rezultaty może przynieść badanie potencjalnego wpływu wzorów niemieckich i rosyjskich, bowiem główny nurt kameralistyki francuskiej był w interesującym nas okresie dosyć mocno jeszcze spokrewniony z tradycją niemiecką.

3. W przypadku twórców studiujących wyłącznie w rodzimych ośrodkach (głównie w Warszawie i w Krakowie pod kierunkiem Żeleńskiego) niezwykle istotna jest także recepcja europejskiego repertuaru kameralnego w polskim życiu koncertowym. Obecność na polskich estradach klasycznej kameralistyki niemieckiej, a także późniejszej, należącej już do różnych tradycji narodowych, w pewnym stopniu przynajmniej pozwalała na skracanie dystansu dzielącego polskich twórców od często wybitniejszych wzorów obcych. Warto w tym miejscu zauważyć, że oba powyższe zagadnienia odniesione do wątku francuskiego zostały szczegółowo opracowane w ostatnich latach przez Małgorzatę Woźną-Stankiewicz<sup>19</sup>. Problema-

---

<sup>17</sup> Warto przypomnieć fakt o dużym znaczeniu w kontekście omawianego repertuaru, że Napoleon Reber był uczniem Antonina Reichy i twórcą między innymi szeregu dzieł kameralnych.

<sup>18</sup> Zarzycki był wprawdzie autorem utworów kameralnych w obsadzie jedynie duetowej, ale, co niewątpliwie istotniejsze, był również pierwszym dyrektorem muzycznym Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego i następcą Apolinarego Kątskiego na stanowisku dyrektora Instytutu Muzycznego w latach 1879–1888.

<sup>19</sup> MAŁGORZATA WOŹNA-STANKIEWICZ, *Muzyka francuska w Polsce w II połowie XIX wieku: analiza dokumentów jako podstawa źródłowa do badań nad recepcją*, Musica Iagellonica, Kraków 1999. MAŁGORZATA WOŹNA-STANKIEWICZ, *Recepcja muzyki francuskiej w Polsce w II połowie XIX wieku w kontekście idei estetycznych epoki*, Musica Iagellonica, Kraków 2003.

tykę tę porusza również Wojciech Tomaszewski w artykule *Muzyka europejska w Królestwie Polskim w latach 1815–1862. Warszawa – Prowincja*<sup>20</sup>.

4. Kluczowe znaczenie ma niewątpliwie kwestia periodyzacji, w tym przede wszystkim ustalenie ram czasowych omawianego zjawiska. Zasadniczo łatwiejsze wydaje się wskazanie końca interesującej nas epoki — byłby to rok 1917, w którym Karol Szymanowski skomponował *I Kwartet smyczkowy C-dur*, dzieło operujące nowym językiem muzycznym. Wyznaczenie jej początku nastrocza nieporównanie większe problemy. Rok 1850, otwierający okres dominacji stylu neoromantycznego w głównym nurcie muzyki europejskiej, w muzyce polskiej nie ma aż tak przełomowego znaczenia. Nawet koniec epoki chopinowskiej i prawie jednocześnie odejście dwóch jeszcze z czterech przedstawicieli „generacji 1810” (to jest Mendelssohna i Schumann) nie pozostawia widocznego piętna na historii polskiej kameralistyki. Wydaje się, iż datą nieco bardziej wartą rozważenia jest rok 1861 związany z początkiem funkcjonowania Warszawskiego Instytutu Muzycznego, jednostki wielce zasłużonej dla rozwoju polskiej twórczości „komnatowej”.

5. Kolejnym interesującym zagadnieniem badawczym jest polska specyfika gatunkowa drugiego nurtu kameralistyki, czyli niezwiązanego z cyklem sonatowym. Kształtują ją przede wszystkim wariacje na kwartet smyczkowy (gatunek obowiązkowy w warszawskiej klasie kompozycji Noskowskiego<sup>21</sup>), a ponadto — w obsadach duetowych, czyli wykraczających poza klasyczną przestrzeń od tria do nonetu — fantazje (i pokrewne im kompozycje, często oparte na tematach operowych) oraz gatunki taneczne. Uwagę zwraca brak cykli niesonatowych bądź choćby zbiorów miniatur (w przeciwieństwie np. do kręgu rosyjskiego i czeskiego, a także skandynawskiego). Rozległość repertuaru duetowego, którego niewielką tylko część stanowią sonaty, wiąże się z żywotnością tradycji nieskomplikowanej muzyki salonowej, a także nurtu Hausmusik. Warto w tym miejscu zauważyć, jak porządkują przestrzeń gatunków kameralnych autorzy *Handbuch der musikalischen Gattungen* — wydawnictwa, którego ambicją jest ujmowanie możliwie szerokiego obrazu poszczególnych pól gatunkowych. Odnosne tomy zatytułowane są *Kwartet smyczkowy* oraz *Sonata. Formy instrumen-*

<sup>20</sup> WOJCIECH TOMASZEWSKI, *Muzyka europejska w Królestwie Polskim w latach 1815–1862. Warszawa – Prowincja*, w: *Europejski repertuar muzyczny na ziemiach Polski*, red. Elżbieta Wojnowska, Warszawa 2003.

<sup>21</sup> Inspirację dla Noskowskiego stanowił w tym względzie program klasy kompozycji Kiela w Berlinie.

talnej muzyki zespołowej<sup>22</sup>. Bardzo wyraźne jest skupienie na głównym nurcie, czyli związanym z gatunkiem cyklu sonatowego. Klaus Aringer, autor krótkiego wstępu do rozdziału poświęconego romantycznej kameralistyce niemieckiej (fazy poschubertowskiej) podkreśla, że tak silna dominacja sonaty czyniła z kameralistyki ostoję muzycznego konserwatyizmu. A przecież kompozycje w gatunkach niesonatowych, powstające głównie w ramach nurtu programowego, tworzyły wobec form sonatowych wyrazisty i silny kontrapunkt<sup>23</sup>.

6. Z kolei w obszarze głównego (sonatowego) nurtu warto zauważyć skupienie większości polskich twórców na dwóch najważniejszych obsadach — kwartecie smyczkowym i triu fortepianowym. Kolejne wykorzystywane obsady to kwartet fortepianowy i kwintet w obu wersjach (po kilka realizacji). Po jeszcze bardziej rozbudowany zespół wykonawczy sięgnęli jedynie: Stolpe w *Sekstecie fortepianowym* (zachowane dwie części) i Żeleński w *Sekstecie smyczkowym* (co ciekawe stworzonym w czasie studiów kompozytorskich w Pradze i niestety niezachowanym). Wprawdzie i w innych krajach europejskich rzadko pisano dla zespołów większych niż pięcioosobowe, jednak sytuacja polska jest pod tym względem szczególnie niekorzystna. Relatywnie obszerna spuścizna triowa i kwartetowa jest niewątpliwie w dużej mierze wynikiem kontaktu znacznej grupy polskich kompozytorów z profesjonalną edukacją. Tradycja beethovenowska (czy szerzej — klasyczna), utrwalona następnie przez Schuberta, Spohra, Mendelssohna, Schumanna i innych twórców przede wszystkim kręgu niemieckiego, ugruntowała konserwatoryjne programy nauczania kompozycji. Przy tym należy podkreślić znamieny fakt, że w spuściznie większej grupy polskich twórców odnajdujemy tylko pojedyncze realizacje obu bądź jednego z dwu podstawowych gatunków.

7. Należy również wskazać na istnienie specyfiki obsadowej polskiej kameralistyki — buduje ją zdecydowana dominacja instrumentów smyczkowych i prawie całkowity brak instrumentów dętych. Nieliczni jedynie kompozytorzy wykazywali pewne zainteresowanie twórczością na instru-

<sup>22</sup> FRIEDHELM KRUMMACHER, *Das Streichquartett*, T. 1 *Von Haydn bis Schubert*, *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 6,1, Laaber 2001. FRIEDHELM KRUMMACHER mit einem Beitrag von JOACHIM BRÜGGE, *Das Streichquartett*, T. 2 *Von Mendelssohn bis zur Gegenwart*, *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 6,2, Laaber 2003. CLAUS BOCKMAIER, SIEGFRIED MAUSER (Hg.), *Die Sonate: Formen instrumentaler Ensemblesmusik*, *Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 5, Laaber 2005.

<sup>23</sup> KLAUS ARINGER, *Kammermusik — eine problematische Kategorie?*, w: Claus Bockmaier, Siegfried Mauser (Hg.), *Die Sonate...*, s. 263–265.



menty dęte — przy tym były to sonaty lub inne gatunki w obsadzie duetowej. Do tej grupy twórców należą między innymi: Adam Münchheimer, Adolf Rzepko (oboista), Władysław Rzepko (kompozycje na flet), Michał Bergson i Grzegorz Fitelberg (klarnet).

8. Niezwykle istotna kwestia wiąże się z funkcjonowaniem omawianego repertuaru w ówczesnym życiu koncertowym i pytaniem o powtarzalność repertuaru rodzimego. Tendencja do utrwalania twórczości najnowszej w repertuarze obok pozycji klasycznych nasilała się w drugiej połowie XIX wieku w ośrodkach europejskich mających dłuższe niż polska tradycje koncertowe.

9. Wydaje się, iż należy podjąć próbę mocno osadzonej w faktach odpowiedzi na wciąż żywe w polskiej muzykologii pytanie o znaczenie kameralnego działu muzyki polskiej drugiej połowy XIX wieku i jej funkcjonowanie jako swoistego ekwiwalentu symfoniki. Przy czym wobec braku obszernej spuścizny orkiestrowej (głównie oczywiście symfonicznej, choć i inne gatunki na tę obsadę nie są zbyt licznie reprezentowane), a z drugiej strony braku bardziej rozbudowanej grupy wybitnych, solowych dzieł sonatowych należy rozważyć uznanie kameralistyki (jako pewnej całości) za prawdopodobnie najistotniejszą część rodzimego repertuaru związanego z cyklem sonatowym. Powyższa kwestia nierozzerwalnie wiąże się też z pytaniem o miejsce i znaczenie kameralistyki w spuściznie kompozytorów polskich drugiej połowy XIX wieku. W przypadku części twórców były to dzieła realizowane jako zadania studenckie w czasie trwania procesu dydaktycznego. Niektórzy kompozytorzy po zakończeniu nauki nie sięgali ponownie po gatunki kameralne i realizowali swoje twórcze ambicje wyłącznie w obszarze solowej muzyki instrumentalnej lub liryki wokalne. Warto wskazać przyczyny takiego stanu rzeczy, szczególnie jeśli kameralistyka istotnie miałaby do pewnego stopnia na gruncie polskim zastępować w życiu muzycznym symfonię.

10. Zagadnienie o mniejszej randze, lecz niewątpliwie warte rozważenia dotyczy możliwości wyznaczenia generacji twórczych w grupie polskich kompozytorów kameralistyki. Należy przy tym powrócić do zaproponowanej przez Jachimeckiego klasyfikacji twórców pod względem innowacyjności ich warsztatu muzycznego i poddać ją weryfikacji.

11. W odniesieniu do podstawowej problematyki zakresu badanego materiału trzeba także zadać pytanie o związki z muzyką polską twórczości

takich kompozytorów jak na przykład bracia Scharwenka czy Karol Kątski.

\* \* \*

W zakończeniu pragnę podkreślić, że niezwykle istotnym aspektem badań archiwalnych, które są konieczne w przypadku podejmowania problematyki kameralistyki polskiej XIX wieku, jest możliwość odnalezienia kolejnych kompozycji uznawanych dotąd za zaginione. Porównywanie wykazów twórczości publikowanych w *Słowniku muzyków polskich*<sup>24</sup> z lat sześćdziesiątych z zestawieniami zawartymi w hasłach *Encyklopedii muzycznej PWM*<sup>25</sup> pozwala mieć nadzieję na dalsze poszerzenie naszej wiedzy o tym ważnym elemencie składowym polskiej kultury muzycznej XIX wieku. Głębsze i pełniejsze poznanie tego repertuaru pozwoli nie tylko lepiej zrozumieć specyfikę naszego życia muzycznego w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku, oraz zinterpretować rodzaje wpływów i muzycznych filiacji, zależnych między innymi od kręgów kulturowych, w których kształcili się polscy twórcy, lecz także ułatwi usytuowanie tej sfery polskiej spuścizny muzycznej w szerszym kontekście europejskim.

#### SUMMARY

The article outlines the perspective for more widely based research devoted to issues which so far have either been ignored in the literature of the subject, or require deeper investigation or reinterpretation. The most important of these tasks include: defining a precise temporal framework for the subject under discussion; a description of the musical education of Polish composers, acquired at institutions at home and abroad which had a significant influence on shaping the individual style; formulating a synthetic characterisation of the reception of European chamber repertoire in the Polish concert life of that time; analysing the response by composers to foreign stylistic models in works produced in Poland; defining the distinctive features of the genre of chamber music unconnected with the sonata cycle; and attempting to answer the question about the significance of

<sup>24</sup> *Słownik muzyków polskich*, red. J. M. Chomiński, PWM, Kraków 1964–1967.

<sup>25</sup> *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna*, t. 1–12, PWM, Kraków 1979–2012.

chamber music in the Polish music of the second half of the nineteenth century (functioning as, in a sense, an equivalent of symphonic compositions). A deeper and fuller knowledge of this repertory (and its sociological context) would lead not only to a better understanding of the characteristics of our musical life in the second half of the nineteenth century, but would also make it easier to place this aspect of Polish musical heritage within the wider European context.