

Wiktor Misiak

Uniwersytet Wrocławski, Polska

WIRTUOZOWSKA TWÓRCZOŚĆ XIX-WIECZNEGO POLSKIEGO KOMPOZYTORA I WIOLONCZELISTY SAMUELA KOSSOWSKIEGO NA PRZYKŁADZIE UTWORU *SOUVENIR DE CHOPIN*

Samuel Kossowski to polski wirtuoz i kompozytor ceniony w XIX wieku w Polsce i za granicą. Działal na terenach dawnej Rzeczypospolitej Obojga Narodów, gdzie jego twórczość nie była dobrze postrzegana przez władze zaborcze, dlatego też większość utworów nie została wówczas oficjalnie wydana, a zachowały się jedynie ich rękopisy, z których dwa zostały opublikowane przez PWM i Wydawnictwo Eufonium po raz pierwszy na przełomie XX i XXI wieku. Jeśli odnalazłaby się choć część jego zaginionej twórczości – biorąc pod uwagę pozytywne recenzje XIX-wiecznej prasy – byłoby to z pewnością odkrycie przełomowe w dziedzinie polskiej literatury wiolonczelowej. Samuel urodził się w guberni kieleckiej, a na czas pobierania nauki gry na wiolonczeli przeprowadził się do Galicji. Podczas późniejszego okresu swojej działalności artystycznej często występował m.in. we Lwowie i w Krakowie. Charakter jego znanych obecnie kompozycji, wymogi techniczno-wykonawcze, a także cechy estetyczne np. *Souvenir de Chopin* korespondują w znacznym stopniu z nowatorskim stylem belgijskiego wirtuoza wiolonczeli i kompozytora Adriena-François Servaisa, który w okresie działalności Kossowskiego też występował w Krakowie.

Słowa kluczowe: Samuel Kossowski, wiolonczela, polski wirtuoz, kompozytor XIX wieku, rękopisy utworów, *Souvenir de Chopin*

Samuel Kossowski pochodził z rodziny ziemiańskiej. Ród Kossowskich wywodzi się z województwa krakowskiego, ale kompozytor przyszedł na świat niedaleko Buska w guberni kieleckiej¹. Między 1819 a 1820 rokiem Stanisław Borzęcki, nauczyciel szkoły w Kielcach, odkrył potencjał muzyczny u młodego Kossowskiego. Prawdopodobnie początkowo pobierał on lekcje gry na skrzypcach oraz na fortepianie w rodzinnym dworze. Edukacja muzyczna w rodzinach szlacheckich była popularna w czasach mu współczesnych.

Istotnym źródłem piśmienniczym z epoki stanowiącym podstawę rekonstrukcji chronologii wczesnego etapu edukacji muzycznej Kossowskiego pozostaje *Słownik Muzyków Polskich* Wojciecha Sowińskiego, z którego wynika, że Kossowski uczył się gry na skrzypcach w Konserwatorium Warszawskim,

¹ *Gubernia Kielecka*, <https://runivers.ru/doc/territory/366615/> (7.12.2015).

a później, po przeprowadzce do Galicji, pobierał lekcje gry na wiolonczeli u Augusta Jarosza Brauna – byłego kapitana wojsk polskich, skrzypka, dyrektora orkiestry, dyrektora muzyki w obrębie miasta Lwowa oraz pierwszego dyrektora muzyki teatralnej we Lwowie². Sowiński wśród uczniów Brauna wymienia m.in. Kossowskiego, a w gronie osób z nim współpracujących Aleksandra Fredrę, Karola Lipińskiego i Friedricha Dotzauera – pierwszego wiolonczelistę kapeli dworskiej w Dreźnie³ i kompozytora⁴. Prawdopodobnie Kossowski uczył się gry na skrzypcach w Warszawie, co zgadzałoby się z datami pobytu Lipińskiego, który:

na przełomie 1827–28 wystąpił z koncertami w Warszawie, po których otrzymał nominację na pierwszego skrzypka Dworu Królestwa Polskiego, a w 1831 Dworu Carskiego. W Warszawie ponownie koncertował w maju 1829 podczas uroczystości koronacji cara Mikołaja I – wówczas to znów zagrał z Paganinim⁵.



Ilustracja 1. Samuel Kossowski (litografia) – „rysował [red. Carl Heinrich] Steffens w litografii W. Kurnatowskiego w Poznaniu”, data powstania: 1841–1846

Źródło: Biblioteka Narodowa, Magazyn Ikonografii, sygn. G.7257/II.

² W. Sowiński, *Braun (August, Jarosz)* [w:] *idem, Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874, s. 39; *Nekrolog Augusta Jarosza Brauna*, „Kurjer Warszawski” 1861, nr 282 (29 XI), s. 1438.

³ J. Zabża, *Dotzauer Justus Johann Friedrich* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 2: *cd*, red. E. Dziębowska, Kraków 1984, s. 441.

⁴ N. Slonimsky, L.D. Kuhn, *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, vol. 2, New York 2001, s. 925.

⁵ M. Kosińska, *Karol Lipiński*, <https://culture.pl/pl/tworca/karol-lipinski> (10.10.2015).

Kossowski mógł uczyć się pierwotnie muzyki w domu, a później w Konserwatorium Warszawskim u Lipińskiego, jednak z nieznanых przyczyn zdecydował się związać swoją przyszłość z wykonawstwem na wiolonczeli. Decyzja ta mogła być spowodowana nietolerancją konformistyczno-oportunistycznej postawy Lipińskiego wobec władz zaboru rosyjskiego, co skutkowało wyjazdem do Lwowa, gdzie uczył się gry na wiolonczeli u Brauna. Istotnym źródłem piśmieniowym z epoki dokumentującym wysokiej klasy poziom artystyczny twórczości i wykonań Kossowskiego jest artykuł Władysława Wężyka pt. *Szczęść Boże w świat – Opis domku znanego Poety*⁶. Znamienny – w kontekście poruszanej niekompatybilności charakterologicznej Lipińskiego i Kossowskiego w okresie studiów wiolonczelisty w Konserwatorium Warszawskim rzutującej na dalszy (często charytatywny) patriotyczny charakter działalności artystycznej – jest fakt, że zarówno autor artykułu, jak i zanonimizowany w tekście poeta, Wincenty Pol (prawdopodobnie na potrzeby ukrycia przed cenzorami miejsca jego pobytu), byli powstańcami listopadowymi⁷. Ponadto argumentem przemawiającym na korzyść przyjętych założeń niezgodności osobowościowych Kossowskiego z Lipińskim jest prowadzony w podobnym tonie przez chopinologów dyskurs dotyczący do dziś nie w pełni zrozumianej relacji Lipińskiego z Fryderykiem Chopinem⁸.

Zawarte w felietonie bogate opisy instrumentarium stanowią cenne źródło mogące posłużyć lepszemu zrozumieniu odmiennych niż współcześnie realiów epoki. Odnoszą się one zarówno bezpośrednio do wiolonczeli:

Na dziedzińcu stał opakowany długi powóz; – z tyłu widać było umyślnie zrobione schowania na dwa niezwykłej wielkości muzyczne instrumenta. – Na dwie basetle⁹,

jak i pozostałych aspektów wyposażenia domu Pola oraz muzycznych aktywności jego rodziny:

wróciłem do chaty, złożonej z dwóch sionek i z czterech izb, po dwie na każdej stronie, z których pierwsze dość obszerne, a dwa drugie nieco mniejsze. – Gdym wchodził do drugiej sieni, w otwartych izbach na prawej stronie, w których mieszka Rodzina Poety, nie było pod wówczas nikogo [...] W pierwszej izbie był wyniosły kominek, na którym gorzały jeszcze drzewa; – w rogu stał fortepian, do którego po śniadaniu zasiadała zwykle gospodyni domu, a grając krakowiaki lub mazury spoglądała szczęśliwem okiem na grono skaczących dzieci¹⁰.

⁶ W. Wężyk, *Szczęść Boże w świat – Opis domku znanego Poety*, „Orędownik Naukowy” 1843, nr 46 (20 XI), s. 361–365.

⁷ *Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 4, red. R. Łąkowski, Warszawa 1987, s. 691; *Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 3, red. R. Łąkowski, Warszawa 1985, s. 585.

⁸ Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Strauss, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, cz. 1, Warszawa 2017, s. 508–514.

⁹ W. Wężyk, *Szczęść Boże w świat...*, s. 362.

¹⁰ *Ibidem*, s. 362–363.

Węzyk potwierdza w dalszej części artykułu bezpośredni kontakt belgijskiego wirtuoza i polskiego wiolonczelisty. Ich związki stanowi determinantę wprowadzenia przez Kossowskiego do swojej twórczości elementów inspirowanych wirtuozowską adaptacją stylu *brillante* do możliwości aplikatury wiolonczelowej, wdrożonych przez Servaisa, który wprowadził swoimi kompozycjami miniatury komponowane na ten instrument w wyższe rejestry dźwiękowe:

nasz wielki artysta Samuel Kossowski, – słyszany z zachwyceniem po Liszcie i Servem w Warszawie – i uwieczniony w naszej stolicy – wieńcem sławy należącym się natchnionemu, genialnemu artyście: drugiemu z porządku tych, których nasz wiek wydał z łona naszego Narodu. Czytałem wiele w publicznych pismach Warszawskich i Lwowskich o grze Kossowskiego. – Usłyszawszy go po raz pierwszy w tym domku, gdzie wraz z swoją rodziną, spędził kilka tygodni u swego dostojnego przyjaciela, zrozumiałem dopiero, jak szerokie pole otwiera się dla uczuć i rodzinnych pomysłów naszych, z pojawieniem się znakomitego mistrza, który na używanym po naszych karczmach instrumencie, siłą własnego natchnienia – objawi światu to, o czym się temu ani śniło. – Objawi mu to, co do przyjaciela Chopina leżało nieznanne zupełnie jeszcze, w głębi naszego ładu – ludu najwięcej czuciowego, najpoetyczniejszego z pomiędzy wszystkich. Kto jak ja słyszał – na tym (najzupełniejszym co do tonów) instrumencie, pełne, głębokie [...] pienia; kto uczył ile wielkiej, rodzinnej boleści w nowej kompozycji Samuela [...] ten sam także łzy ronić musiał – i na tym podobna muzyka musiała wyrzeć niezatarte wrażenie¹¹.

Za powiązanie opisywanego w tekście przez Węzyka „poety”, „znanego poety”, lub „gospodarza” z postacią Pola przemawiają pewne charakterystyczne dane zawarte w jego artykule:

Tym czasem, starsi stanęli w koło Pana Samuela, a gospodarz wręczył mu z rozczuleniem skromny pierścień, na którym wyryte były Imiona tych wszystkich, co przed kilkoma dniami w dość licznej gronie słuchali z rozczuleniem gry tego znamienitego artysty [...] Grono przyjaciół wyszło na podwórze, w zamiarze odprowadzenia odjeżdżającego, aż pod miasto do figury [...]. Powóz ruszył z miejsca [...] z odjeżdżającym Samuelem [...] pięknym gościńcem, z którego rozlegał się cudny widok na malownicze miasteczko Gorlice [...]. Dzwon srebrzysty rozlegał się w powietrzu a lud postępował do kościoła. – Wyjeżdżając już do miasteczka Pan Samuel rzucił raz jeszcze okiem na gościnny domek, w którym wśród życzliwego grona, spędził z nami kilka tygodni – jam także powiódł okiem po tych starych dębach i po tym domku stojącym tuż po nad drogą. – Tem jednym spojrzeniem ujrzalem i tego, co nam wyrzekł:

Mego serca pieśni własnej
Słucha tylko księżyc jasny
Lub stoletni dąb.

– Szaraban zatętniał po miejskim bruku i zajechał przed domek zacnego sąsiada, przyjaciela mieszkańców z domku z pod Dębów. – Na widok tak licznej kalwaki – tłum chłopców i żydźląt zleciał się z rynku i z bocznych ulic. Nasz dostojny gospodarz, uśmiechnął się i rzekł: „Jeszczeć przecie i za naszych czasów przyjazd polskiego szlachcica, całe miasto do drzwi i okien sprowadza!” – U progu ścisnęło sobie dłonie po raz ostatni w dniu tym, rozstający się przyjaciele [...]

„Szcześć Boże w Świat” rzekł do odjeżdżającego przyjaciela jego Poeta. – „Bóg i Basetla ze mną” odpowiedział muzyk¹².

¹¹ *Ibidem*, s. 362.

¹² *Ibidem*, s. 364–365.

Opisy krajobrazu z pobytu Kossowskiego u poety w Gorlicach korespondują z wierszem Pola pt. *W Maryi-Polu*:

Jak dawniej zdała wita dąb wyniosły,
I zapach znany z łąki pokoszonej,
I znane sercu te Gorlickie dzwony,
A moje drzewa – ach, jakże porosły!

Domku mój stary! Domku pod dębami!
Obaśmy widzę na świecie już sami?
Źle ci beze-mnie, – źle i mnie bez ciebie!
Tyś znalazł w ziemię – moje wyschły kości...
A co najgorsza, kiedy świat tak grzebie
Trudno i myśleć nawet o przyszłości!....

Chwast na dziedzińcu – w sadzie zrosła dziczka,
Zginęły róże – ale źródło grzeczne!
I dęby stoją jak dawniej bezpieczne,
I pozostała na dębie kapliczka,
A więc zostało – co czyste i wieczne!

Powiem to pieśniom, którem tutaj spisał,
Powiem to dzieciom, którem tu kołysał,
Co się w pożytek na świecie obraca,
I jakich śladów sam czas nie zatracą?

Studnio, daj wody! Daj mi listek dębnie!
A ty królowo prowadź w dalszą drogę! –
Dłużej tu bawić nie chcę i nie mogę!
Bo i dębowi nawet źle na zrębie....¹³

Jak wynika ze źródeł piśmienniczych z epoki, Kossowski występował jako sławny wiolonczelista oraz kompozytor w wielu ważnych ośrodkach życia artystycznego Europy Środkowej i Galicji:

Dał się słyszeć naprzód w Poznaniu i Wrocławiu około roku 1833, a w roku 1842, wystąpił w Wiedniu, w Berlinie i w Krakowie, jako znakomity wirtuoz na wiolonczeli. Równie też w Warszawie w roku 1843, 1848, i 1852, dawał koncerty z wielkiem powodzeniem. Odbywał Kossowski ciągle podróże w kraju i za granicą, a w roku 1859, dał się słyszeć jeszcze w Warszawie, z synem swym Ignacym, fortepianistą. Samuel Kossowski doszedłszy do pewnego stopnia doskonałości pod względem mechanizmu, czystości tonu i rzewności w wykonywaniu melodii narodowych¹⁴.

Jego koncerty zapowiadała często prasa krajowa¹⁵.

¹³ W. Pol, *Drobne Poezyje Wincentego Pola*, nakładem Autora Czcionkami Drukarni Czasu, Kraków 1856, s. 317–318.

¹⁴ W. Sowiński, *Kossowski (Samuel)* [w:] *Słownik Muzyków Polskich*, Paryż 1874, s. 199.

¹⁵ „W poniedziałek dnia 14 stycznia będzie dany koncert Samuela Kossowskiego na wiolonczeli, w sali Bazarowej”. „Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego” 1844, nr 9 (11 I), s. 72.

W Piątek dnia 22 Marca 1850 r.

W PAŁACU WIELOPOLSKICH

SAMUEL KOSSOWSKI

„będzie mieć zaszczyt grać

ostatni raz

NA

VIOLONCELLI

w następującym porządku:

GRUPA I.

- 1) *Fantazja Brillantes sur la Valse de Schubert intituale le Desir* (Schneekitt's Walzer), kompozycja Serwego grana przez Kossowskiego.
- 2) *Finale Lucia z Lamerinoor*, ułożone przez Batta grane przez Kossowskiego.
- 3) *2. Robert Diable* fantazyja ułożona przez Kummara, odegrana przez Kossowskiego.

GRUPA II.

- 4) *Karnawał Wenecki z nowymi figurami*, ułożony i grany przez Kossowskiego.
- 5) *Bursa i Modlitwa*, wielka fantazyja skomponowana i grana przez Kossowskiego.

Bilet na krzesło numerowane Złp. 6. gr. 5.
na Salę 3. - 5.

Biletów dostaje można w księgarniach P.P. Baumgardena i Frideitina.

Początek o godzinie 7³⁰ wieczór.

Sala będzie dobrze ogrzana.

Za pozwoleniem Zwierzchności.

W Piątek dnia 21 Listopada 1845 roku.

S. KOSSOWSKI

BĘDZIE MIAŁ ZASZCZYT ODEGRAĆ

w Sali P. Knotza

KONCERT

NA VIOLONCELLI.

Program.

- 1.) Fantazyja na thema „pożegnanie domku, z Opery Krol duchów Alpejskich, skomponowana i grana przez Kossowskiego.
- 2.) *Cavatina Soave imagine Nell'Opera Andronico*, del Sig. Mercadante odpiwana przez Pannę Bogdan.
- 3.) *Pupponeri* skomponowane i grane przez Kossowskiego.
- 4.) Fantazyja melancholicka skomponowana przez Kossowskiego.
- 5.) *Aria Sin quest alba aventura Nella Chlora di Rosenberg del Sig. Luigi Ricci* odpiwana przez Pannę Bogdan.
- 6.) *Karnawał Wenecki* kompozycji Kossowskiego.

Początek o godzinie 7miej.

Ilustracje 2–3. Afisze koncertów Samuela Kossowskiego z 1845 i 1850 roku

Źródło: Biblioteka Jagiellońska, BJ Muz. DŻS 1,60; BJ Muz. DŻS 1,28.

Dostępne obecnie utwory Kossowskiego świadczą o jego wysokim poziomie technicznym wykonawcy-wirtuoza, a zastosowane nowatorskie rozwiązania jednoznacznie przemawiają za jego kontaktem z instrumentalistami i kompozytorami XIX-wiecznymi postępowo traktującymi warsztat aparatu gry na wiolonczeli, dzięki czemu – jak wynika z przedstawionych źródeł – pewność możemy mieć co do znajomości z Servaisem, którego charakterystyczny styl kompozytorski przejawia się elementami zbieżnymi z językiem Kossowskiego, co sugeruje w znacznym stopniu inspirację polskiego artysty jego twórczością. Michał Domaszewicz przytacza opisy występów polskiego wiolonczelisty za granicą: „będąc w drodze do Magdeburga cofnął się na koncert Polaka, a gdy ten na zakończenie odegrał ulubionego swego mazura, Belg pierwszy wzniosł oklaski”¹⁶. Artykuł „Gazety Wielkiego Księstwa Poznańskiego” nie tylko jednoznacznie stwierdza obecność Servaisa na koncercie Samuela w Berlinie, ale także stanowi świadectwo uznania zarówno dla jego umiejętności kompozytorskich, jak i performatywnych:

Przybliżając się już ośmieleni słuchacze do Serwego, aby z ust jego sąd usłyszeć. Ten mistrz szlachetny, daleki od wszelakich osobistości, uznał w naszym rodaku drugiego mistrza, oświadczając

¹⁶ M. Domaszewicz, *Samuel Kossowski – wielki zapomniany*, „Winieta: pismo Biblioteki Raczyńskich” 2006, nr 1(39), s. 4–5.

jąc publicznie, iż na tym koncercie dwóch słyszał artystów Romberga i Kossowskiego. Wielbił jego talent w kompozycji równie jak w wykonaniu¹⁷.

Prowadzenie w utworach partii solowej w wysokich rejestrach dźwiękowych (powyżej IV pozycji) zostało zaimplementowane już wcześniej w klasycznej literaturze wiolonczelowej i rozwinięte w znacznym stopniu przez takich kompozytorów, jak Joseph Haydn czy Luigi Boccherini, jednak wówczas te rozwiązania występowały znacznie rzadziej i służyły w mniejszych formach instrumentalnych (np. w miniaturach wiolonczelowych) jedynie do podkreślenia momentów kulminacyjnych¹⁸. Środki kompozytorskie – w zakresie wprowadzania dłuższych odcinków partii wiolonczeli solo w wysokich rejestrach brzmieniowych, mające na celu głębsze wyartykułowanie cech wirtuozowskich wykonawcy – w epokach poprzedzających romantyzm zarezerwowane były jedynie dla większych form, takich jak sonaty czy koncerty¹⁹. Wykształcenie się tej nowej praktyki w utworach wiolonczelowych stanowiło dłuższy proces, dlatego twórcy wprowadzali te rozwiązania na większą skalę dopiero od około połowy XIX wieku. Początkowo literatura I połowy XIX wieku była ściśle związana w kwestii wykorzystania w utworach wysokich rejestrów (jako trwałego i dłużej rozłożonego w czasie, nieincydentalnego elementu kompozycji) z tradycją kompozytorską oscylującą między późnym klasycyzmem a wczesnym romantyzmem²⁰. Należy przypuszczać – sądząc zarówno po reakcji prasy na występy Kossowskiego, jak i częstotliwości jego koncertów w uznanych ośrodkach Europy Środkowej – że proponowane przez niego rozwiązania były pionierskie na gruncie muzyki polskiej i galicyjskiej

¹⁷ „Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego” 1844, nr 81 (4 IV) s. 645–646.

¹⁸ Przykładem na incydentalne wykorzystanie wysokich rejestrów (powyżej IV pozycji) w miniaturach już w klasycyzmie może być słynne *Rondo* L. Boccheriniego transkrybowane często na wiolonczelę i fortepian z czwartej części *Kwartetu C-dur* Nr 4, G. 310, op. 28.

¹⁹ Wyższe rejestry w literaturze wiolonczelowej do okresu klasycyzmu włącznie – choć nie obligatoryjnie – ściśle związane z większymi formami, szczególnie koncertami. Ważnym przykładem wśród utworów, w których gra w wyższych pozycjach ma charakter ciągły i jest konsekwentnie prowadzona przez kompozytorów dłuższymi odcinkami – a nie, jak ma to miejsce w przypadku miniatur wiolonczelowych, incydentalnie – może być *Sonata Es-dur*, G. 10 L. Boccheriniego pochodząca ze zbioru 6 sonat wiolonczelowych, której sam już początek zaczyna się od pozycji kciukowej w wyższym rejestrze. Innymi przykładami większych form sprzed okresu romantyzmu, w których występowały dłuższe odcinki wirtuozowskich przebiegów z zastosowaniem wysokich rejestrów wiolonczeli (powyżej IV pozycji), mogą być chociażby *Koncert B-dur*, G. 482 L. Boccheriniego, *Koncert C-dur*, Hob. VIIb: 1 J. Haydna czy *Koncert D-dur*, Hob. VIIb: 2 J. Haydna.

²⁰ Ważnym przykładem stosowania w dalszym ciągu prowadzenia partii wiolonczeli, która oscyluje wokół niższych rejestrów, w kompozycjach późniejszych (z okresu pogranicza klasycyzmu i romantyzmu) jest *Sonata g-moll* op. 5 nr 2 na wiolonczelę i fortepian L. van Beethovena, wprowadzająca już fakturę znacznie bardziej postępową niż utwory L. Boccheriniego czy J. Haydna, zwiastując zmiany, jakie mają zająć w nadchodzącym romantyzmie, jednak nie jest nadal tak postępową w zakresie wprowadzania wysokich rejestrów na większą skalę, jak to ma miejsce w utworach F. Servaisa czy S. Kossowskiego.

czasów mu współczesnych, wpisując się jednocześnie w gusta estetyczne odbiorców jego dzieł.

KONCERT

Fr. SERVAIS,

ersten Violoncellisten-Solo
Er. Majestät des Königs der Belgier,
unter Mitwirkung des Pianisten
HEINRICH S. van LANGE.

W MIEJSKIEJ SALI RATUSZOWEJ,

odegra
Jego Mości króla Belgijczyków,
za współudziałem pianisty
pana S. van LANGE.

PROGRAM:

1. *Fantaisie caracteristique* für das Violoncelle, comp. und vorgetragen von Fr. Servais.
2. *Grand Duo* für Violine und Violoncelle, über Berlioz' „Trovatore“, vorgetragen von Herrn Fr. Servais und Hr. Servais.
3. *Orchesterspiele* von Hr. Mendelssohn, vorgetragen von Heidein Wygrywałska.
4. *Variations de Bravoure* über ein Thema von „Der Regimentstodler“, componirt und vorgetragen von Hr. Servais.
5. a) *Polonaise* von Chopin, für das Piano, vorgetragen von Herrn van Lange.
b) *Regina veneziana*, von Gipsy, für das Piano, vorgetragen von Herrn van Lange.
6. *„Wesele w Ojowie“*, Grand-caprice für das Violoncelle, componirt und vorgetragen von Hr. Servais.

Preise der Plätze in österreichischer Währung:
Ein Rang (für 3 Personen) 10 fl. — Ein nummerirter Sitz 2 fl. 50 Kr. — Eintritt in den Saal 1 fl. 50 Kr. — Gallerie 60 Kr.

Eintrittskarten sind in der Buchhandlung des Herrn Carl Willy, und am Kassentisch an der Reife zu haben.

Ceny miejsc w walucie austriackiej:
Kaspa (na trzy osoby) 10 zł. — Kresło numerowane 2 zł. 50 cent. — Wstęp na salę 1 zł. 50 cent. — Galeria 60 centów.

Biletów wstępujących dostać można w księgarni pana Karola Wilda, a w wieczór koncertu przy kasie.

Ilustracja 4. Afisz koncertu François Servaisa z 1859 roku

Źródło: Biblioteka Jagiellońska, BJ Muz. DŻS 4,9.

Podobieństwo między Servaisem i Kossowskim objawia się już w kwestii doboru nazwy pierwszego członu jego utworu *Souvenir de Chopin*, który koresponduje z tytułem miniatury autorstwa belgijskiego wirtuoza *Souvenir de Spa*²¹. Innym dowodem na ich bliskie relacje jest fakt, że „Jan Karłowicz, który przez krótki czas był uczniem Samuela Kossowskiego”²², pobierał również lekcje u Servaisa w konserwatorium muzycznym w Brukseli²³. Wspólne cechy stylu Servaisa i Kossowskiego są również przedmiotem badań podjętych w pracy doktorskiej przez Weronikę Strugałę. Autorka zwraca uwagę na występujące analogie środków wyrazu artystycznego:

Porównując zachowane kompozycje Kossowskiego i Servaisa zauważyć można, iż poprzez błyskotliwą wirtuozerię połączoną ze śpiewną kantyleną obaj wiolonczeliści uzyskali romantyczny

²¹ G. Hölzel [w:] *Jahrbuch für Musik vollständiges Verzeichnis*, red. B. Senff, Leipzig 1843, s. 79 [„An Fr. Servais. Gedicht v. R. Anschütz nach der Melodie: Souvenir de Spa von Fr. Servais arr. (Was schlummernd wir im Busen finden) Wien, Mollo u. Witzendorf. 45 Xr.”].

²² A. Wróbel, *Przedmowa* [w:] S. Kossowski, *Souvenir de Chopin*, red. A. Wróbel, Gdynia 2010.

²³ M. Rak, *Jan Karłowicz w świetle materiałów archiwalnych. Dialektologia, etnolingwistyka i lituanistyka*, Kraków 2021, s. 8.

charakter odzwierciedlający gusta ówczesnej publiczności na czele z jej romantycznym zapalem. Obaj muzycy w doskonały sposób wykorzystali rozliczne elementy takie jak *flažolety*, *pizzicato* czy technikę gry *sul ponticello*²⁴.

Najbardziej charakterystycznym podobieństwem stylu kompozytorskiego tych dwóch wiolonczelistów jest wykorzystanie dwudźwięków (tercji równoległych) w wyższym rejestrze w pozycji kciukowej. Wykonawstwo postępujących po sobie dwudźwięków tercjowych, w których punktem odniesienia intonacyjnego staje się kciuk, jest zadaniem niełatwym. Przykładem takich rozwiązań w kompozycjach Servaisa może być *Kaprys* nr 1 ze zbioru *6 kaprysów* op. 11 wydanych przez wydawnictwo Schott w 1852 roku, w którym w *chansonette flamande* występują wymagające intonacyjnie pochody dwudźwięków tercjowych w pozycji kciukowej (takty 34–42) z charakterystycznym rozwiązaniem na dwudźwięki sekstowe (takty 43–45):



Przykład 1. *Kaprys* op. 11 nr 1 (takty 30–45)

Następnie motyw ten powraca zvariantowany w *tempo primo*, ponownie z dwudźwiękiem tercjowym w pozycji kciukowej (takty 111–119) rozwiązany na dwudźwięk sekstowy (takty 120–122)²⁵. Warto podkreślić, że dwudźwięki te zarówno w *chansonette flamande*, jak i *tempo primo* są prowadzone równolegle:

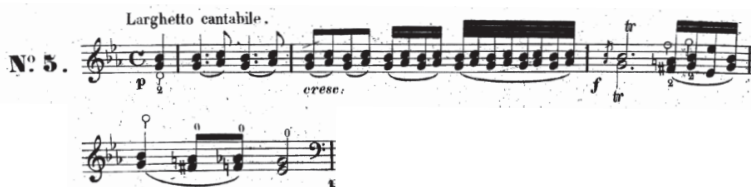


Przykład 2. *Kaprys* op. 11 nr 1 (takty 107–122)

²⁴ W. Strugała, *Proces przenikania się wybranych szkół wiolonczelowych na przykładzie elementów wirtuozowskich w polskiej miniaturze wiolonczelowej*, rozprawa doktorska, promotor: prof. dr hab. J. Kalinowski, Akademia Muzyczna im. K. Pendereckiego w Krakowie, Kraków 2023.

²⁵ IMSLP/Petrucci Music Library, [https://imslp.org/wiki/6_Caprices_for_Cello,_Op.11_\(Servais,_Adrien-Fran%C3%A7ois\)](https://imslp.org/wiki/6_Caprices_for_Cello,_Op.11_(Servais,_Adrien-Fran%C3%A7ois)) (5.05.2024).

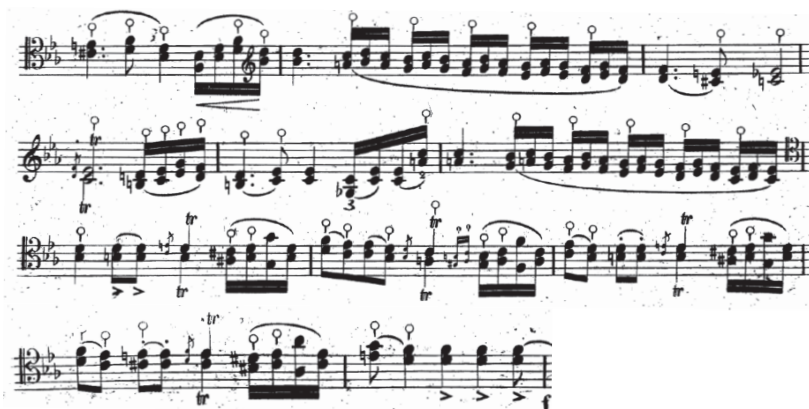
Podobne fragmenty zawierające równoległe poprowadzone dwudźwięki tercjo-we w pozycji kciukowej znajdują się w *Kaprysie* nr 5 (takty 1–4, 20–21, 27–37):



Przykład 3. François Servais, *Kaprys* op. 11 nr 5 (takty 1–4)



Przykład 4. François Servais, *Kaprys* op. 11 nr 5 (takty 20–21)



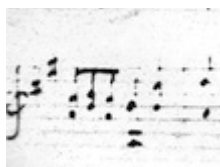
Przykład 5. François Servais, *Kaprys* op. 11 nr 5 (takty 27–37)

Główny temat *Souvenir de Chopin* oparty jest na *Mazurku B-dur* op. 7 nr 1 Chopina. W swojej kompozycji Kossowski wprowadził podobny materiał brzmieniowy, w którym równoległe poprowadzone dwudźwięki tercji w pozycji kciukowej pojawiają się w taktach 224, 228, 235 i 239. Następnie występują także na przestrzeni taktów 253–257, w pierwszej połowie taktu 257 rozwiązując się na dwudźwięki sekstowe (podobnie jak miało to miejsce w przypadku kaprysów Servaisa). Drugą połowę taktu 257 rozpoczynają ponownie poprowadzone równoległe dwudźwięki tercjowe w pozycji kciukowej, które są następnie, analogicznie do wcześniejszych pochodów, rozwiązane na dwudźwięki sekstowe w taktach 258–259. Występuje zatem istotna zbieżność w utworach belgijskiego i polskiego wirtuoza wiolonczeli za-

równy w kwestii prowadzenia równoległych dwudźwięków tercyjnych w pozycji kciukowej w równie wysokim rejestrze, jak i konsekwentnego rozwiązywania tych pochodów na dwudźwięki sekstowe.



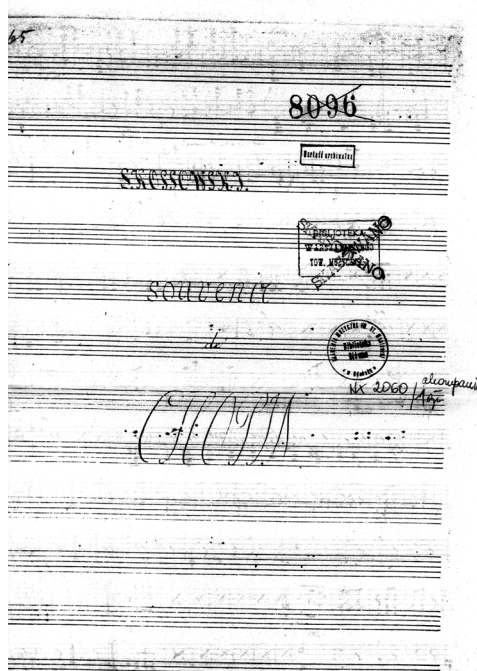
Przykład 6. Samuel Kossowski, *Souvenir de Chopin* (takty 221–227)



Przykład 7. Samuel Kossowski, *Souvenir de Chopin* (takty 239–240)



Przykład 8. Samuel Kossowski, *Souvenir de Chopin* (takty 251–259)



Ilustracja 5. *Souvenir de Chopin*
– strona tytułowa rękopisu

Źródło: Biblioteka Akademii Muzycznej
im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku,
MAG 787.3 Kosso S – Souve.

Kossowski był niewątpliwie XIX-wiecznym prekursorem wprowadzania nowych rozwiązań w zakresie techniki gry na wiolonczeli na ziemiach polskich oraz poza jej granicami. W okresie swojej aktywności artystycznej stał się rozpoznawalnym instrumentalistą. Najbardziej miarodajnym elementem oceny jego twórczości jest skala podróży muzycznych po Europie z występami w: „Berlinie, Bukareszcie, Budapeszcie, Kijowie [...], Lipsku [...], Wrocławiu, Poznaniu, Lwowie, Krakowie [...], Moskwie, Petersburgu, Pradze, Wiedniu, Warszawie [...], Lublinie [...], Poczdamie, Brnie [...], Winnicy, Humaniu, Białej Cerkwii [...], Kaliszu, Piotrkowie Trybunalskim, Płocku, Radomiu, Busku, Kielcach”²⁶. Duża część jego twórczości nigdy nie została wydana i pozostaje zaginiona. Te obecnie dostępne utwory, w tym *Souvenir de Chopin*, przyczyniają się do lepszego zrozumienia praktyki wiolonczelowej XIX wieku na ziemiach polskich.

Bibliografia

Źródła

- „Gazeta Wielkiego Xięstwa Poznańskiego” 1844, nr 9, nr 81.
 „Kurjer Warszawski” 1861, nr 282.
Jahrbuch für Musik vollständiges Verzeichnis, red. B. Senff, Leipzig 1843.
 Pol W., *Drobne Poezycje Wincentego Pola*, nakładem Autora Czcionkami Drukarni Czasu, Kraków 1856.
 Sowiński W., *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874.
 Wężyk W., *Szczęście Boże w świat – Opis domku znanego Poety*, „Orędownik Naukowy” 1843, nr 46.

Opracowania

- Chomiński J.M., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. 1: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983.
 Domaszewicz M., *Samuel Kossowski – wielki zapomniany*, „Winieta: pismo Biblioteki Raczyńskich” 2006, nr 1(39), s. 4–5.
Encyklopedia Powszechna PWN, t. 3, red. R. Łukowski, Warszawa 1985
Encyklopedia Powszechna PWN, t. 4, red. R. Łukowski, Warszawa 1987.
Korespondencja Fryderyka Chopina, t. 2, cz. 1, red. Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Strauss, Warszawa 2017.
 Podhajski M., *Formy muzyczne*, Warszawa 1991.
 Rak M., *Jan Karłowicz w świetle materiałów archiwalnych. Dialektologia, etnolingwistyka i lituanistyka*, Kraków 2021.
 Slonimsky N., Kuhn L.D., *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, vol. 2, New York 2001.
 Strugała W., *Proces przenikania się wybranych szkół wiolonczelowych na przykładzie elementów wirtuozowskich w polskiej miniaturze wiolonczelowej*, rozprawa doktorska, promotor: prof. dr hab. J. Kalinowski, Akademia Muzyczna im. K. Pendereckiego w Krakowie, Kraków 2023.

²⁶ A. Wróbel, *Przedmowa* [w:] S. Kossowski, *Souvenir de Chopin na wiolonczelę i fortepian*, red. A. Wróbel, Gdynia 2010.

- Wróbel A., *Przedmowa* [w:] S. Kossowski, *Souvenir de Chopin na wiolonczelę i fortepian*, red. A. Wróbel, Gdynia 2010.
- Wróbel A., *Cudowny to instrument wiolonczella! Historie polskich wiolonczelistów XIX i XX wieku*, Lublin 2023.
- Wróbel A., *Polska miniatura wiolonczelowa XIX w. na podstawie wybranych utworów*, praca doktorska, Warszawa 2012.
- Zabża J., *Dotzauer Justus Johann Friedrich* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna, t. 2: *cd*, red. E. Dziębowska, Kraków 1984, s. 441.

Netografia

- www.samuelkossowski.pl (27.09.2015).
- Gubernia Kielecka*, <https://runivers.ru/doc/territory/366615/> (17.12.2015).
- IMSLP/Petrucci Music Library, [https://imslp.org/wiki/6_Caprices_for_Cello,_Op.11_\(Servais,_Adrien-Fran%C3%A7ois\)](https://imslp.org/wiki/6_Caprices_for_Cello,_Op.11_(Servais,_Adrien-Fran%C3%A7ois)) (5.05.2024).
- Kosińska M., *Karol Lipiński*, <https://culture.pl/pl/tworca/karol-lipinski> (10.10.2015).

VIRTUOSIC OUVRE OF THE 19TH-CENTURY POLISH COMPOSER AND CELLIST SAMUEL KOSSOWSKI AS EXEMPLIFIED BY THE PIECE *SOUVENIR DE CHOPIN*

Abstract

Samuel Kossowski – Polish virtuoso and composer, highly regarded in the 19th century both in Poland and abroad. He worked in the lands of the former Polish-Lithuanian Commonwealth, where his compositions were not well received by the occupying authorities. As a result, most of his works were not officially published at the time, and only manuscripts have survived. Two of these were first published by PWM and Eufonium at the turn of the 20th and 21st centuries. If some of his lost works were found, given the positive reviews in the 19th-century press, it would certainly be a groundbreaking discovery for Polish cello literature. Samuel was born in the Kielce Governorate and moved to Galicia to study the cello. Later in his career, he frequently performed in cities such as Lviv and Krakow. The nature of his known compositions, their technical and performance demands, and their aesthetic qualities, such as in *Souvenir de Chopin*, significantly align with the innovative style of Belgian cellist and composer Adrien-François Servais, who also performed in Krakow during Kossowski's career.

Keywords: Samuel Kossowski, cello, Polish virtuoso, 19th century composer, music manuscripts, *Souvenir de Chopin*