

Iwona A. Siedlaczek

Szkoła Muzyczna I i II st. im. Tadeusza Szeligowskiego w Lublinie

**TRZY UTWORY NA SKRZYPCE I FORTEPIAN  
STANISŁAWA SERWACZYŃSKIEGO (1781–1859)  
W KONTEKŚCIE HISTORYCZNYM, ARTYSTYCZNYM  
I PEDAGOGICZNYM**

**KONTEKST HISTORYCZNY**

Stanisław Serwaczyński jest niemal nieobecny w polskiej kulturze muzycznej. Nazwisko tego wybitnego skrzypka, solisty, kameralisty i koncertmistrza orkiestr w Europie Środkowo-Wschodniej kojarzone jest wyłącznie z postacią jego genialnego ucznia Henryka Wieniawskiego (1835–1880). Choć informacji o Serwaczyńskim pozostało niewiele, to jednak wiemy, że był to „człowiek wielkiej prawości, o ujmujących cechach charakteru”<sup>1</sup>, jak wspominał Józef Joachim (1831–1907), jeden z jego wybitnych uczniów, obok Gustawa Friemana (1842–1902) i największego z nich – Henryka Wieniawskiego. Czyli był także świetnym pedagogiem, skoro spod jego ręki wyszli tak fenomenalni skrzypkowie. W dodatku uczył ich wszystkich jako początkujących adeptów sztuki wiolinistycznej, a ten okres jest dla przyszłego rozwoju skrzypka niezwykle istotny, a czasem nawet najistotniejszy. Dziś wiemy o tym doskonale, powstało wiele szkół dla początkujących, literatura specjalnie przeznaczona dla tego okresu nauczania, ale za czasów Serwaczyńskiego, choć istniały już tzw. szkoły skrzypcowe<sup>2</sup>, to jednak nie traktowało się młodych instrumentalistów inaczej niż dorosłych i z braku doświadczeń można było zniszczyć ich talent.

<sup>1</sup> J. Kusiak, *Skrzypce od A do Z*, PWM, Kraków 1988, s. 616.

<sup>2</sup> Najbardziej znana Leopolda Mozarta *Versuch einer gründlichen Violinschule* z 1756 r., później podręcznik napisany dla Konserwatorium Paryskiego. Zob. J. Subel, *Wirtuozo-*

Patrząc z perspektywy historycznej, to jednak właśnie w tym okresie w Polsce narodziło się szkolnictwo muzyczne. Józef Elsner (1769–1854) – z własnego wyboru spolonizowany Ślązak, zorganizował w Warszawie pierwsze polskie Konserwatorium. Jego uczniami byli: Julian Fontana (1810–1860), Józef Stefani (1800–1876) – syn Jana Stefaniego, Tomasz Nidecki (1807–1852), Antoni Orłowski (1811–1867), Oskar Kolberg (1814–1890), Józef Krogulski (1815–1842), wybitny kompozytor Ignacy Feliks Dobrzyński (1807–1867), Edward Wolff (1816–1880) – prywatnie wuj H. Wieniawskiego, i ostatni (*last but...*) w tym gronie Fryderyk Franciszek Chopin (1810–1849) – geniusz pianistyczny i kompozytorski. To doprawdy imponująca lista i świadcząca o tym, że na przełomie wieków XVIII i XIX zaczęła się rodzić polska kultura narodowa. Był to bowiem czas niezwykle przełomu – Oświecenie. Do Polski docierało ono z opóźnieniem i napotykać liczne przeszkody, głównie o charakterze społecznym i ekonomicznym. Ale to w latach 1764–1795, okresie panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego (1732–1798), zaszły ogromne przemiany kulturowe i społeczne, które zostały zauważone przez badaczy jako moment kształtowania się inteligencji polskiej<sup>3</sup>. Także „zmienia się w dobie klasycyzmu pozycja muzyka zawodowego. Przestaje on być podległym świeckiemu czy kościelnemu mocodawcy, a staje się samodzielnym pracownikiem w służbie społeczeństwa”<sup>4</sup>. Powstały dogodne warunki i zapotrzebowanie na artystów, ludzi sztuki. Tych w tamtym okresie, za chwilę już znikająca z map Europy Rzeczpospolita przyciągała przede wszystkim nowo tworzonymi instytucjami o charakterze kulturalnym i narodowym, jak Konserwatorium czy Teatr Narodowy w Warszawie, a także powstającymi nagminnie towarzystwami, także muzycznymi, finansowanymi częściowo ze środków publicznych i przez darczyńców.

W mniejszych ośrodkach, jak Lublin, gdzie 16 listopada 1790 r. przyszedł na świat Stanisław Serwaczyński, było znacznie mniej możliwości.

---

stwo skrzypcowe w czasach Karola Kurpińskiego, NIFC, <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/6723-Karol-Lipinski/artykuly>

<sup>3</sup> J. Jedlicki, *Przedmowa*, w: M. Janowski, *Narodziny inteligencji 1750–1831*, Instytut Historii PAN, Warszawa 2008, s. 9. Zob. też J. Fabre, *Stanisław August Poniatowski i Europa wieku światła*, t. 1, przeł. J.M. Kłoczowski, Muzeum Łazienki Królewskie, Warszawa 2022. Autor oddaje sprawiedliwość ostatniemu królowi i rzetelnie ukazuje „barwną przeciętność” Rzeczypospolitej sarmackiej (s. 69), włącznie z brakiem umiejętności czytania połowy szlachty (s. 94), i fakt, że król chciał „ocalić ojczyznę za pomocą Oświecenia” (s. 71 i in.).

<sup>4</sup> A. Nowak-Romanowicz, *Historia muzyki polskiej*, t. 4: *Klasycyzm [1750–1830]*, Sutkowski Edition, Warszawa 1995, s. 25.

Jednak ojciec Stanisława – Michał Serwaczyński (1764–1847)<sup>5</sup>, urodzony w Warszawie skrzypek i dyrygent, zjechał do Lublina „za pracą”. Tu współtworzył zręby kultury muzycznej miasta, działając początkowo jako koncertmistrz kapeli kolegiackiej św. Michała Archanioła (dziś nieistniejącej), a następnie około 1813 r. jej dyrygent, także nauczyciel uzdolnionej młodzieży i jeden z założycieli Towarzystwa Przyjaciół Muzyki (1816). Tu zmarł 6 lutego 1847 r. i został pochowany na cmentarzu przy ul. Lipowej, obecnie najpiękniejszej nekropolii miasta<sup>6</sup>. Wiadomo, że obydwaj muzycy – ojciec i syn byli czynnymi wolnomularzami. Należeli do loży lubelskiej „Wolność Odzyskana”. Loża ta została otwarta późno, 9 lutego 1811 r., bo wolnomularstwo, także na ziemiach polskich, przeżywało swój rozkwit już w XVIII stuleciu, zwłaszcza za panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego, który był mu przychylny i sam wstąpił w 1777 r. do loży „Karl zu drei Helmen” w Warszawie, gdzie otrzymał VII – najwyższy w polskich lożach stopień wtajemniczenia Kawalera Różanego Krzyża<sup>7</sup>. Michał Serwaczyński i Ludwik Romm (1783–1838)<sup>8</sup> byli w tej loży aż do jej zamknięcia w 1822 r. Braćmi Harmonii (tak wolnomularze nazywali muzyków)<sup>9</sup> i kierowali wszystkimi innymi muzykami. Obydwaj byli szanowani i cenieni, skoro zachował się skierowany do nich fragment anonimowego wiersza recytowanego (lub z muzyką, ale tego nie wiemy), w którym autor mówi: „Wolny Mularz bez zawiści, gdy obowiązki wyznaje, serc i dusz Władcy, Artyści! Wam tkliwą wdzięczność oddaje. Że z Wami Warsztat wspaniały Mularskiej dosięga chwały!”<sup>10</sup> W roku 1820 Michał Serwaczyń-

<sup>5</sup> L. Gawroński, *Michał Serwaczyński*, hasło w: *Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 2, red. A.A. Witusik [i in.], Wydawnictwo UMCS, Lublin 1996, s. 260–261.

<sup>6</sup> *Ibidem*.

<sup>7</sup> S. Małachowski-Łempicki, *Wykaz polskich loż wolnomularskich oraz ich członków w latach 1738–1821 poprzedzony zarysem historii wolnomularstwa polskiego i ustroju Wielkiego Wschodu Narodowego Polskiego*, Nakładem Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1929, s. 8. Król występował w loży pod imieniem *Eques Salsinatus* i *Salsinatus Magnus*. Autor pisze tam, że „Król popiera czynnie wolnomularstwo, darowując Wielkiemu Wschodowi dom «pod Rydzyną» (...), wspiera również wolnomularstwo pieniężnie”.

<sup>8</sup> Urodzony w Czechach altowiolista, pianista, kompozytor, dyrygent i pedagog, do szkół uczęszczał już w Chełmie, a od 1812 r. z rodziną w Lublinie. W latach 1825–1831 nauczyciel śpiewu i gry instrumentalnej w gimnazjum lubelskim, organizował co tydzień u siebie w mieszkaniu cieszące się uznaniem wieczory muzyczne, L. Gawroński, *Ludwik Romm*, hasło w: *Słownik biograficzny miasta Lublina...*, t. 2, s. 239–240.

<sup>9</sup> Obydwaj figurują w tym samym spisie – tablicy lożowej, S. Małachowski-Łempicki, *Wolne Mularstwo w Lubelszczyźnie 1811–1822*, Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Lublinie, Lublin 1933, s. 19.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 22.

ski widnieje na tablicy lożowej jako zastępca Jałmużnika, bo miał już wtedy IV stopień wtajemniczenia – Kawalera Wybranego i mógł otrzymać wysoką godność w loży<sup>11</sup>. Także wówczas został członkiem honorowym drugiej lubelskiej loży „Świątynia Równości”, która rozpoczęła działalność 26 maja 1816 r., a jako wolnomularz z wyższym stopniem lożowym, bywał też na spotkaniach lubelskiej loży tzw. kapitulanej „Prawdziwa Jedność”, która pracowała w stopniu IV (jaki miał Michał Serwaczyński) i stopniu V. Dnia 12 marca 1816 r. loża „Wolność Odzyskana” wydała do mieszkańców Lublina odezwę, pod którą widnieją nazwiska Michała Serwaczyńskiego i Ludwika Romma. Odezwa anonsowała utworzenie Towarzystwa Przyjaciół Muzyki i zachęcała społeczność do „drobnych składek miesięcznych i powszechnej pomocy amatorów” na rzecz Towarzystwa<sup>12</sup>. Z inicjatywy lubelskich loż powstały wtedy także Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Towarzystwo Rolnicze i Towarzystwo Dobroczynności, a badacz, którego tu cytuję, stwierdza, że „życie umysłowe i kulturalne Lublina, które było w zupełnym zaniku od końca wieku XVIII, obudzili w pierwszej ćwierci wieku XIX właśnie masoni. Śmiało można powiedzieć, że gdyby nie oni, nie powstałyby w grodzie nad Bystrzycą towarzystwa”<sup>13</sup>.

To Michał wprowadził syna do masonerii. Choć nie wiemy, kiedy dokładnie Stanisław został afiliowany w loży „Wolność Odzyskana”, ale znajduje się na tablicy lożowej z 1820 r. w stopniu I, czyli Ucznia<sup>14</sup>. Ponieważ zgodnie z ukazem carskim, który egzekwował w Rozporządzeniu z 25 września 1821 r. Księżę Namieśnik Józef Zajączek, loża lubelska przestała działać z dniem 12 października 1821 r.<sup>15</sup>, Stanisław Serwaczyński nie miał szans dostąpić wyższych stopni lożowych, na które z pewnością zasługiwał, bo Bracia Wolnomularze określali go jako „znakomitego skrzypka” i bardzo cenili jego koncerty, które dawał dla braci lożowych i mieszkańców miasta<sup>16</sup>.

Te informacje podaję tutaj nie tylko dlatego, że są historycznie ważne i cenne, ale także dlatego, że pozwalają na dookreślenie środowiska, z którego wywodził się świetny skrzypek. Ojciec znakomicie przygotował go do zawodu muzyka, a nawet kariery wirtuoza, bo za takiego uchodził w swoim czasie Stanisław, początkowo sam ucząc go gry na skrzypkach

---

<sup>11</sup> S. Małachowski-Lempicki, *Wykaz polskich loż wolnomularskich...*, s. 190.

<sup>12</sup> S. Małachowski-Lempicki, *Wolne Mularstwo w Lubelszczyźnie...*, s. 109.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 133.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 43.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 50.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 43.

i teorii, a potem wysyłając do szkoły w Bukareszcie i prawdopodobnie na studia do Wiednia<sup>17</sup>. Przynależność wolnomularska Michała świadczy jednak także o tym, że był to umysł otwarty na ideały masońskie, które w Polsce stały się swoistą forpocztą idei Oświecenia. To dzięki światłom masońskim, jak je określano, czyli wolności, równości i braterstwu, a także kultywowaniu przez wolnomularzy cnót patriotyzmu, powagi, milczenia, dobroczynności, żeby wymienić kilka najważniejszych, ludzie należący do łóż stawali się elitą kulturalną formującego się dopiero narodu i społeczeństwa polskiego<sup>18</sup>. Nie jest więc rzeczą bezzasadną twierdzenie, że Stanisław Serwaczyński dorastał w domu z ambicjami kulturalnymi i został w nim bardzo dobrze uformowany nie tylko jako muzyk, ale również człowiek, skoro zapamiętano go jako „wyjątkowej prawości, o ujmujących cechach charakteru”<sup>19</sup>. Że takim pozostał do końca życia, świadczy wydatnie również jego testament, w którym swój majątek zapisał założonemu przez wolnomularzy Towarzystwu Dobroczynności w Lublinie<sup>20</sup>.

Warto podkreślić, że już z tych kilku zachowanych wiadomości o skrzypku możemy wnioskować, że był przedstawicielem elity kulturalnej i moralnej tamtego czasu. Przedstawicielem pierwszego w historii okresu, który utrwałał świadomość narodową wśród szerokiej rzeszy mieszkańców Rzeczypospolitej. Wprowadzone za czasów stanisławowskich odniesienia do muzyki ludowej, wykorzystywane przez kompozytorów, wtedy w większości masonów<sup>21</sup>, były świadomą realizacją postulatu

<sup>17</sup> B. Chmara-Żaczekiewicz, *Stanisław Serwaczyński*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 9, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2007, s. 232.

<sup>18</sup> Naród jako „trwała wspólnota ludzi utworzona historycznie, powstała na gruncie wspólnoty losów historycznych, kultury, języka, terytorium i życia ekonomicznego przejawiająca się w świadomości narodowej jej członków”, *Słownik języka polskiego*, t. II, red. H. Szkiłdź [i in.], PWN, Warszawa 1979, s. 285, społeczeństwo jako „ogół ludzi pozostających we wzajemnych stosunkach, wynikających z ich udziału w procesach produkcyjnych i w życiu kulturalnym”, *Słownik języka polskiego*, t. III, red. H. Szkiłdź [i in.], PWN, Warszawa 1981, s. 295.

<sup>19</sup> Cyt. wcześniej zdanie J. Joachima, zob. przyp. 1. Warto tu przypomnieć, że Shinichi Suzuki (1898–1998), który był nie tylko wybitnym pedagogiem i metodykiem gry na skrzypcach, ale i filozofem pedagogiki, twierdził, że młody człowiek „dzięki grze na skrzypcach stanie się szlachetnym człowiekiem” i „aby osiągnąć taką maestrię i muzykalność, trzeba mieć niezwykle szlachetny umysł”, Sh. Suzuki, *Karmieni miłością. Podstawy kształcenia talentu*, Centrum Rozwoju Talentu Metodą Suzuki, Warszawa 2010, s. 23 i 43.

<sup>20</sup> B. Chmara-Żaczekiewicz, *op. cit.*, s. 233.

<sup>21</sup> J. Elsner, K. Kurpiński, Jan Stefani, J.D. Holland, A. Weynert – najwybitniejsi artyści, pedagodzy i kompozytorzy przelomu XVIII i XIX w. – byli wolnomularzami, o czym pisałam ostatnio w artykule *Muzyka masońska w Polsce przelomu XVIII i XIX w.*

zarówno masonskiego, jak i oświeceniowego, głoszonego przez samego króla Stanisława A. Poniatowskiego, kształcenia i formowania społeczeństwa ziem Rzeczypospolitej w naród, który obejmie wszystkie warstwy społeczne, a nie tylko szlachtę, czyli Rzeczpospolitą Sarmatów<sup>22</sup>. W takim kontekście powstały też tytułowe *Trzy utwory* Serwaczyńskiego. I jest to kontekst bardzo istotny, bo wskazuje przynajmniej na niektóre motywy i założenia ideowe kompozytora.

## SERWACZYŃSKI - KOMPOZYTOR. KONTEKST ARTYSTYCZNY

Serwaczyński nie komponował zbyt wiele, ponieważ utrzymywał się z gry na skrzypcach, stąd jego życie zostało podporządkowane miejscom, w których akurat miał szansę działać jako instrumentalista czy kameralista. Nie miał tyle czasu ani dogodnego pola działania (często w podróży) na komponowanie. Wiemy, że koncertował i pracował jako kameralista i/lub koncertmistrz orkiestr w takich miastach, jak: Lublin, Lwów, Warszawa, Kraków, Wenecja, austriackie Graz, Klagenfurt i Wiedeń, Buda i Peszt, Josephstadt (dziś Czechy), Koszyce na Słowacji, Kijów, słoweńska Lubljana, Gorycja (wtedy pod rządami Habsburgów, dziś Włochy, a sama nazwa słoweńska!). Koncertował tam, gdzie akurat znalazł się z jakiegoś powodu, czyli na przykład w 1858 r. w Brodach i Truskawcu (dziś Ukraina), bo przebywał tam na kuracji<sup>23</sup>.

Możemy się tylko domyślać, że zarówno Michał, jak i Stanisław mogli układać jakąś muzykę (prawie zawsze do poezji masonskiej) na potrzeby lożowe, bo było na nią ogromne zapotrzebowanie w każdej loży, ale utwory takie, niestety, prawie nigdy niedrukowane, w ich przypadku nie zachowały się do naszych czasów<sup>24</sup>. Jako mason-muzyk Michał miał z pewnością kontakty z innymi muzykami, zapewne Elsnerem, który był

---

w kontekście filozofii masonskiej, zgłoszonym do Materiałów z 52. Konferencji Muzykologicznej ZKP „Muzyka polska. Tradycja i współczesność”, Rzeszów–Strzyżów, 7–9 września 2023 r.

<sup>22</sup> Por. J. Fabre, *op. cit.*, s. 82 i 204, skąd sarmackie początki Rzeczypospolitej; J.J. Jabłonowski, *L'Empire des Sarmates, aujourd'hui Royaume de Pologne*, Halle 1742; także K. Janicki, *Warcholstwo. Prawdziwa historia polskiej szlachty*, Poznań 2023, s. 49 i in.

<sup>23</sup> B. Chmara-Żaczekiewicz, *op. cit.*, s. 233.

<sup>24</sup> Zachowały się pieśni wolnomularskie J. Elsnera i kilku innych kompozytorów, tylko dlatego, że Elsner je zebrał i wydał. Zob. I. Jeleń-Siedlaczek, *Portrety muzyczne w śpiewniku Muzyka do pieśni wolnomularskich Józefa Elsnera (1769–1854)*, w: *Filozofia portretu*, red. A. Nowicki, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1992.

członkiem honorowym lubelskiej loży „Świątynia Równości”<sup>25</sup>, znano więc tutaj i wykonywano jego śpiewy masońskie<sup>26</sup>. Kiedy Stanisław został koncertmistrzem orkiestry Teatru Narodowego w Warszawie w 1822 r., poznał osobiście zarówno Elsnera, jak i Kurpińskiego i Bogusławskiego. Ale wyjeżdżał przecież na koncerty do Warszawy już wcześniej, w roku 1816 z listem polecającym od ojca do znajomego masona Klemensa Urnowskiego (1780–1827)<sup>27</sup>. Takich znajomych i przyjaciół ofiarowała Serwaczyńskiemu-ojcu przynależność wolnomularska, a skorzystał z niej z wszelką pewnością utalentowany syn.

Stanisław rozpoczął działalność kompozytorską od dwóch komediooper<sup>28</sup> *Tadeusz Chwalibóg*<sup>29</sup> i *Stryjowie i stryjenki*<sup>30</sup>, obydwie do libretta Ludwika A. Dmuszewskiego (1777–1847). W warszawskich premierach główne role grał sam Dmuszewski, który też adaptował te sztuki z francuskich pierwowzorów i przełożył na polskie realia, dając „mówiące” nazwi-

<sup>25</sup> S. Małachowski-Łempicki, *Józef Elsner jako wolnomularz*, „Kwartalnik Muzyczny” 1929, nr 5, s. 67.

<sup>26</sup> S. Małachowski-Łempicki, *Wolne Mularstwo w Lubelszczyźnie...*, s. 79–80.

<sup>27</sup> To postać fascynująca, znakomity prawnik z wykształcenia, bibliofil, który część swoich ogromnych zbiorów, ok. 2 tys. woluminów, podarował w 1810 r. Towarzystwu Warszawskiemu Przyjaciół Nauk. S. Małachowski-Łempicki, *Wykaz polskich łóż wolnomularskich...*, s. 214 podaje, że miał stopień III Mistrza, był w 1813 r. sekretarzem, a w latach 1814–1815 Mistrzem katedry loży lubelskiej „Wolność odzyskana”, członkiem honorowym warszawskiej loży „Kazimierz Wielki” w latach 1819–1820 i Mówcą języka narodowego przy Wielkim Wschodzie Narodowym Polski. Loża „Kazimierz Wielki” była założona przez członków innej loży warszawskiej „Świątynia Isis”, do której należał m.in. J. Elsner, *ibidem*, s. 86. Informacja o liście polecającym E. Orman, *Stanisław Serwaczyński*, hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 36, red. H. Markiewicz, Instytut Historii PAN, Warszawa 1995–1996 <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/stanislaw-serwaczynski> (dostęp: 20.10.2023).

<sup>28</sup> „Wyłącznie polska nazwa gatunkowa oznaczająca komedię lub farsę, w których partie mówione przeplatają się z muzyką, piosenkami i tańcami. Forma teatralna popularna od początku XIX w., choć pierwsze użycie terminu spotkać można w didaskaliach sztuki Jana Baudouina de Courtenay *Wieszczka Urzella*, komedii w 4 aktach przeplatanej ariami (1783)”, D. Ratajczakowa, *Komedioopera*, hasło w: *Encyklopedia teatru polskiego*, 2016, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/96/komedioopera#>

<sup>29</sup> Komedioopera w 1 akcie, według sztuki J.M. Barouillet i J.G.A. Cuvelier de Trye, *L'Officier cosaque* wystawiona 1 października 1813 r. w Warszawie, co podaje sam L.A. Dmuszewski, *Dzieła dramatyczne*, t. 1, red. W.B. Korn, A. Pilichowski, Wrocław–Kalisz 1821, s. 45, <https://polona.pl/preview/9a29dc78-e4b7-475e-ab10-728ba13c5302> (dostęp: 15.11.2023); B. Chmara-Żaczekiewicz, *op. cit.*, s. 233 podaje, że została wystawiona we Lwowie 15 czerwca 1817 r., ale nie po raz pierwszy.

<sup>30</sup> Komedioopera w 1 akcie, napisana w Paryżu w 1811 r., w tymże roku grana pierwszy raz w Warszawie, podaje L.A. Dmuszewski, *Dzieła dramatyczne*, t. 2, red. W. B. Korn, A. Pilichowski, Wrocław–Kalisz 1821, s. 159.

ska swoim bohaterom<sup>31</sup>. Dmuszewski był prominentnym wolnomularzem, znakomicie zadomowionym w związku<sup>32</sup>. Do 1813 r. Teatrem Narodowym kierował Wojciech Bogusławski (1757–1829) – także mason<sup>33</sup>. Zapewne to znajomości ojca z wolnomularzami spowodowały, że zarekomendował im swego utalentowanego syna jako kompozytora. Stanisław miał wtedy dopiero 23 lata i nie był jeszcze znany, więc to zamówienie nie mogło być przypadkiem. Muzyka Serwaczyńskiego nie zachowała się, ale z tekstu Dmuszewskiego wynika, że w *Tadeuszu Chwalibogu* było sześć śpiewów<sup>34</sup>. Mogły być jeszcze wstawki czysto instrumentalne, jak uwertura, antrakty i zakończenie, ale nic o tym nie wiemy. Niektóre teksty śpiewów, jak choćby ten Michała Kuleszy: „Zmieniła się postać świata/ Zmienił się porządek szyk/ Szczęście tak prędko ulata/ Jak ten dymek, pyk! pyk! pyk!”, sugerują ze względu na rytmiczność, że muzyka mogła przybrać kształt poloneza, a wiemy też, że „śpiewkę tę w całym kraju powtarzano”<sup>35</sup>, czyli stała się popularna, a zwykle popularność daje tekstom – muzyka. Serwaczyński zapewne już w tamtym okresie znał opery Elsnera i Kurpińskiego, które wtedy przykuwały uwagę publiczności. Pewnie stały się też one jakimś wzorem dla początkującego kompozytora teatralnego. Kiedy potem w 1817 r. był Dyrektorem Muzyki w Teatrze lwowskim, z całą pewnością wystawiano tam pod jego kierunkiem te opery<sup>36</sup>. Były

<sup>31</sup> Nie tylko Chwalibóg, ale i Bogacki, Nowiniarski, Odważnicki czy Oszczędnicki.

<sup>32</sup> Ludwik Adam Dmuszewski (1777–1847) – aktor, reżyser teatralny, dyrektor Teatru Narodowego, dramaturg, dziennikarz, historyk teatru i wydawca. Istotna postać dawnej Warszawy, był bardzo aktywnym wolnomularzem, należał do kilku łóż warszawskich i jako artysta dramatyczny i poeta był też Dyrektorem Harmonii Wielkiego Wschodu Polski, S. Małachowski-Łempicki, *Wykaz polskich łóż wolnomularskich...*, s. 82.

<sup>33</sup> W. Bogusławski był propagatorem wolnomularskich idei oświecenia jako autor sztuk i pisarz, aktor i dyrektor teatrów, tworzył podwaliny polskiego teatru narodowego, był czynnym członkiem masonerii. W 1784 r. został inicjowany w loży „Świątynia Mądrości” na Wschodzie Poznania i otrzymał stopień Mistrza, należał też do warszawskiej loży „Zum Goldenen Leuchter”, L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie środkowo-wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Ossolineum, Wrocław 1982, s. 175 i L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej. Pierwsze stulecie wolnomularstwa w Warszawie (1721–1821)*, PIW, Warszawa 1980, s. 280.

<sup>34</sup> 1. *Piosnka Michała*, Scena I, s. 47–48; 2. *Piosnka Katarzyny*, Scena III, s. 56–57; 3. *Śpiewka Tadeusza*, Scena VIII, s. 74; 4. *Dwuśpiew Katarzyny i Tadeusza*, Scena XI, s. 81–82; *Śpiew Dobrogosta i Tadeusza*, Scena XII, s. 85–86; *Śpiewka Dobrogosta, Katarzyny, Michała i Tadeusza*, Scena XIV i ostatnia, s. 95–96.

<sup>35</sup> Co podaje K.W. Wójcicki, *Roczniki Teatru Narodowego z czasów Księztwa Warszawskiego*, s. 91, całość s. 83–96, [https://bcpw.bg.pw.edu.pl/Content/5828/PDF/04bw1864\\_t2\\_roczniki.pdf](https://bcpw.bg.pw.edu.pl/Content/5828/PDF/04bw1864_t2_roczniki.pdf) (dostęp: 15.11.2023).

<sup>36</sup> Choćby nadal bardzo popularną *Iskahar, król Guaxary* do libretta W. Bogusławskiego, a także samego *Tadeusza Chwaliboga*, *Rocznik teatru Polskiego we Lwowie*



one pierwszorzędnymi przykładami, jak należy tworzyć opery narodowe. Serwaczyński nie otrzymał aż takiego zadania, ale prawdopodobnie wykorzystywał materiał, jaki był wtedy najbardziej popularny i wręcz konieczny, czyli bazujący na melo-rytmice polskich tańców ludowych, które potem Romantyzm wyniósł do rangi narodowych.

W drugiej sztuce, *Stryjowie i stryjenki*, znów po przejrzeniu libretta możemy się zorientować, że śpiewów było nawet więcej, bo osiem<sup>37</sup>. Tutaj też z didaskaliów librecisty orientujemy się, że Serwaczyński miał określone zadania muzyczne, na przykład *Piosneczka Oszczędnickiego* w Scenie VIII została zaopatrzona adnotacją „Cavatina a la molinara z towarzyszeniem skrzypiec”, z czego możemy wnosić, że Serwaczyński miał akompaniować na skrzypcach w stylu Giovanniego Paisiella modnej wówczas opery z 1788 r. *L'amor contrastato, ossia La molinara*. Dalej autor informuje, że skrzypek ma grać długą fermatę po pierwszej strofie, a potem „returnellę” na skrzypcach po drugiej strofie<sup>38</sup>. Nie wiemy, czy Dmuszewski pod pojęciem „returnelli” umieścił lekką piosenkę pochodzenia kalabryjskiego, czy tylko zwykłą powtórkę, ale zważywszy na kontekst opery Paisiella i wpływów włoskich na kompozytorów polskich, można tak założyć. Wpływy te są widoczne jeszcze u Stanisława Moniuszki, który skomponował pieśń *Pellegrina rondinella* do słów swego włoskiego przyjaciela, śpiewaka i aktora, odtwórcy Jontka w pierwszej wersji *Halki* tzw. wileńskiej – Józefa Achillesa Bonoldiego (1821–1871), w której, jak w piosence kalabryjskiej, jaskółka jest emisariuszką słów miłości.

Świadomość, że na twórcach kultury spoczywa wielki obowiązek nie tylko rozwijania i udoskonalania dzieła poprzedników, ale także sprecyzowania w muzyce pojęcia kultury i muzyki narodowej, mieli tacy wolnomularze, jak Jan Dawid Holland, Jan Stefani, Karol Kurpiński, Józef Elsner i Wojciech Bogusławski, którzy wprowadzili do polskiej kultury muzycznej pojęcie opery narodowej i takie dzieła tworzyli. Jeśli spojrzeć na niewielką twórczość Serwaczyńskiego, która się zachowała, to w pełni przystaje ona do ideałów zaproponowanych przez wyżej wymienionych

---

1817/1818, Drukarnia Józefa Schnaydera, Lwów 1817/1818, <https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=34171> (dostęp: 15.11.2023).

<sup>37</sup> 1. *Piosnka Fiutyńskiego*, Scena VI, s. 176–177; 2. *Piosneczka Oszczędnickiego*, Scena VIII, s. 185–186; 3. *Śpiewka Oszczędnickiego o Muzyce*, Scena VIII, s. 188–189; 4. *Śpiew bardzo prędki Nowinkarskiego*, Scena XI, s. 193–194; 5. *Śpiew dalszy Nowinkarskiego*, Scena XI, s. 194–195 i 195–196; 6. *Polonez Odważnickiego* (znany pod nazwiskiem Kościuszki), Scena XIV, s. 201; 7. *Śpiewka Odważnickiego*, Scena XIV, s. 203–204; 8. *Vođville Emilii i Anzelma, Dobrogostowej i Dobrogosta*, Scena XV i ostatnia, s. 211–212.

<sup>38</sup> L.A. Dmuszewski, *Dzieła dramatyczne...*, t. 2, s. 188–189.

twórców. A były to: czerpanie z muzyki ludowej rytmów i tematów, rys zaangażowania społecznego w operze. Libretta oper pokazywały na scenie dotąd niebywałe postaci chłopów (kmiotkami wtedy nazywanych) i ich problemy, czyli ubóstwo, wykorzystywanie pańszczyźniane i niewolnicze traktowanie, a także wykpiwały śmieszności i przywary szlachty, wskazując na nieuctwo, ograniczenie horyzontów i zacofanie umysłowe tej grupy.

### TRZY UTWORY NA SKRZYPCE I FORTEPIAN

Włączając się w nurt polskiej komediooper, Serwaczyński dał się zapewne poznać jako wystarczająco dobry, by taką muzykę komponować. Jednak zaraz potem szukał innego miejsca dla siebie i zasłynął we wschodniej Europie jako wirtuoz. *Trzy utwory* na skrzypce są przede wszystkim wyrazem jego własnej sztuki wiolinistycznej. Nie wiadomo, kiedy zostały skomponowane, ale wydano je w dziesięcioleciu 1844–1855. Fakt, że współcześnie zostały zredagowane i wydane dopiero w roku 2016<sup>39</sup>, świadczy, że długo musiały czekać na zauważenie. Wszystkie trzy można było od pewnego czasu znaleźć w XIX-wiecznych wydaniach na stronie *International Music Score Library Project* i z tych wydań także korzystam, ponieważ mają bardzo interesujące karty tytułowe: – *Kołomyjka. Fantaisie brillante sur un national russe* op. 10<sup>40</sup>, wydana u F. Hofmeistra w Lipsku po 1844 r. Na okładce dwie pieczęci: *Joseph Joachim Nachlass* i *Berlin Staatliche Akademische Hochschule für Musik*, co świadczy o tym, że nuty były własnością ucznia Serwaczyńskiego, które przekazał, albo zostały przekazane przez jego spadkobierców uczelni, na której był profesorem. Jeśli otrzymał te nuty od swego mistrza lub kupił je i zachował, świadczy to o szacunku do autora i pamięci o nim jako nauczycielu. Na okładce znajduje się też adnotacja: *Lublin chez Streibel*, co oznacza, że w kolportażu nut na Polskę mógł brać udział lubelski księgarz Stanisław Samuel Streibel<sup>41</sup>. W tym wydaniu widnieje dedykacja: *composeé et dedié a son Excellence Monsieur d'Albertow, General Major, Gouverner civil du Gourmenement de Lu-*

---

<sup>39</sup> W serii „Polska Muzyka Skrzypcowa”, vol. 26, Wydawnictwo Eufonium, Gdynia 2016, w redakcji Zbigniewa Pilcha – wybitnego skrzypka krakowskiego zajmującego się przede wszystkim muzyką barokową, a tym razem występującego w roli redagującego kompozycje z wczesnych lat XIX w.

<sup>40</sup> [https://imslp.org/wiki/Ko%C5%82omeika%2C\\_Op.10\\_\(Serwaczy%C5%84ski%2C\\_Stanis%C5%82aw\)](https://imslp.org/wiki/Ko%C5%82omeika%2C_Op.10_(Serwaczy%C5%84ski%2C_Stanis%C5%82aw)) (dostęp: 20.10.2023).

<sup>41</sup> Zmarł w 1878 r., kupiec, księgarz, M. Adrianek, *Stanisław Samuel Streibel*, hasło w: *Słownik biograficzny miasta Lublina...*, t. 2, s. 291–293.

*blin, Grand Cordon et Chevalier de plusieurs Ordres etc.* Utytułowanym bohaterem dedykacji był Mark Egorovich Albertov – rosyjski dowódca wojskowy, generał dywizji, będący w latach 1838–1851 Gubernatorem Lubelskim<sup>42</sup>, o którym można się też dowiedzieć, że tłumił powstanie listopadowe<sup>43</sup>.

- *Morceau de salon*<sup>44</sup> bez opusu, Warsaw: H. Hirszel, n.d. (ca. 1855), dedykacja: *composeé et dedié a Monsieur Adolf de Rakowski*. Adolf Rakowski h. Trzywdar (1836–1894) to bogaty ziemianin, członek Towarzystwa Rolniczego w Królestwie Polskim<sup>45</sup>.
- *Morceau de Salon en style de Mazurek*<sup>46</sup> bez opusu, wydany: Warszawa Fleck & Co ok. 1854 r. Dedykacja: Konstanty Goniewski herbu Glaubicz (1820–1886) – polski pisarz, dramaturg i świetny tłumacz, właściciel ziemski.

Karty tytułowe starych wydań są o wiele ciekawsze historycznie niż publikacji współczesnych, pozbawionych dedykacji, pieczęci własności i tych wszystkich atrybutów, które tak naprawdę pokazują „życie po śmierci”<sup>47</sup> dzieła, jeśli otrzymało ono tę możliwość, że zostało wydane i, w dodatku, przechowywane z pietyzmem przez kogoś, dotrwało do naszych czasów. Dedykacje w przypadku utworów Serwaczyńskiego są bardzo istotne, pokazują, że miał szerokie kontakty i że funkcjonował wśród elity tamtego czasu. Dwie dedykacje są skierowane do szlachciców herbowych, właścicieli ziemskich. Jeden z nich – Konstanty Goniewski miał duże zasługi kulturalne, był pisarzem, a także tłumaczem, który spolszczył m.in. *Dzieła dramatyczne* Fryderyka Schillera. Sam był autorem dramatów i poezji<sup>48</sup>. Zwłaszcza zauważona już wcześniej pieczęć własności Józefa

<sup>42</sup> <https://www.sejm-wielki.pl/urzednicykp.php> (dostęp: 10.11.2013).

<sup>43</sup> Por. Wikiwand <https://short-url.at/ZorRJ> (dostęp: 10.11.2013).

<sup>44</sup> [https://imslp.org/wiki/Morceau\\_de\\_salon\\_\(Serwaczy%C5%84ski%2C\\_Stanis%C5%82aw\)](https://imslp.org/wiki/Morceau_de_salon_(Serwaczy%C5%84ski%2C_Stanis%C5%82aw)) (dostęp: 20.10.2023).

<sup>45</sup> <https://www.sejm-wielki.pl/b/8.500.77> (dostęp: 10.11.2023).

<sup>46</sup> [https://imslp.org/wiki/Morceau\\_de\\_salon\\_en\\_style\\_de\\_mazurek\\_\(Serwaczy%C5%84ski%2C\\_Stanis%C5%82aw\)](https://imslp.org/wiki/Morceau_de_salon_en_style_de_mazurek_(Serwaczy%C5%84ski%2C_Stanis%C5%82aw)) (dostęp: 20.10.2023).

<sup>47</sup> „Trzecie pole, albo życie filozofa po śmierci”, jak nazwał to, czym staje się dzieło po śmierci jego twórcy filozof i badacz „nieśmiertelności w rzeczach”, zob. rozdział *O formach obecności człowieka w kulturze*, w: A. Nowicki, *Spotkania w rzeczach*, PWN, Warszawa 1991, s. 22–29.

<sup>48</sup> Bibliografia Estreicher, Bibliografia XIX wieku, <https://www.estreicher.uj.edu.pl/xixwieku/baza/szukaj/>, jego dzieła i tłumaczone przez niego dramaty F. Schillera można znaleźć na stronie <https://polona.pl/sets?searchCategory=object&Sets&page=0&size=24&sort=RELEVANCE&searchLike=Goniewski%20Konstanty&copyright=false> (dostęp: 10.11.2023).

Joachima – ucznia Serwaczyńskiego, potwierdza dobrą pamięć, jaką miał u swoich wielkich uczniów.

Jedynie dedykacja do *Kołomyjki* może budzić niepokój. Ze skąpych informacji biograficznych bowiem wynika, że adresat dedykacji to generał Mark Albertov, który był wiernym poddanym rosyjskim biorącym udział w tłumieniu powstania listopadowego, stąd pewnie order i wysokie urzędy, które otrzymał, stąd i urząd Gubernatora Guberni Lubelskiej w latach 1837–1851<sup>49</sup>. Jednakże należy tu zrozumieć artystę, który chciał mieć możliwość spokojnego podróżowania i potrzebował do tego urzędniczych pieczęci. Nie wiemy także, czy generał nie był melomanem, a może i skrzypkiem-amatorem, co wtedy wcale nie należało do rzadkości. Warto jednak zajrzeć do wnętrza partytur, aby przekonać się, co naprawdę kryją.

– *Kołomyjka*, tonacja *d-moll*, metrum 2/4, 198 taktów; t. 1–16 to *Introduction*, która kończy się modulacją do tonacji *a-moll*; *Temat Kołomyjki. Allegretto* (t. 17–42), w tonacji *a-moll*. *Temat* ten jest zbudowany z dwóch członów, które ze względu na ich charakter dla potrzeb tej analizy określam jako: I „żydowski” i II „czardaszowy”. Utwór składa się z trzech odsłon tego *Tematu*, który Serwaczyński mógł słyszeć we Lwowie. *Kołomyjka* nie jest żadnym „narodowym rosyjskim motywem”, jak kompozytor albo jego wydawcy umieścili w podtytule XIX-wiecznego wydania. Grając po raz pierwszy ten temat, wysłyszałam w nim przede wszystkim elementy żydowskiego tańca. *Kołomyjka* jest niezwykle żywiołowym tańcem huculskim, ale chcąc oddać cześć rosyjskiemu generałowi, Serwaczyński wybrał znany sobie temat, który – jak sądzę – „wpadł mu w ucho” podczas licznych podróży na wschód i na ten temat skomponował fantazję. Fantazja to „nowy rodzaj swobodnej stylizacji utworu tanecznego”, jak napisali o *Kamarinskiej. Fantazji na tematy dwóch rosyjskich pieśni* Michaiła Glinki z 1848 r. państwo Chomińscy<sup>50</sup>. Niezwykle jest tutaj fakt, że Serwaczyński wybrał taką „nową” formę dla tego wirtuozowskiego utworu wcześniej niż Glinka, mając za podstawę podobnie taneczny motyw – *kołomyjki*. I choć w tytule rozdziału Chomiń-

---

<sup>49</sup> „Lublin pierwotnie, w 1795 r. znalazł się w terenach przyłączonych do Monarchii Habsburskiej. Pozostawał w niej do 1809 r., kiedy to w wyniku wojny Napoleona z Austrią został włączony do Księstwa Warszawskiego, a potem, po klęsce Napoleona, do Królestwa Polskiego powiązanego z Cesarstwem Rosyjskim (1815). W 1837, już po ograniczeniu autonomii Królestwa Polskiego, Lublin stał się stolicą guberni (wcześniej był stolicą dawnego województwa)”, M. Filipowicz, *Lublin w okresie rozbiorów*, 2021, <https://teatrnn.pl/brama-do-wiedzy/czy-lublin-w-okresie-rozbiorow-był-wylacznie-podpanowaniem-rosyjskim/> (dostęp: 10.11.2023).

<sup>50</sup> J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Teoria formy. Mate formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983, s. 253.

szych kołomyjka istnieje, nie ma o niej ani słowa jako stylizacji tańca ludowego w muzyce klasycznej. Może nie znali żadnego przykładu, skoro pisali: „kompozytorzy rosyjscy i ukraińscy nie pozostawili tak obszernych zbiorów stylizowanych tańców swoich narodów, jak to uczynił Chopin”<sup>51</sup>. A jednak okazuje się, że polski kompozytor preromantyczny zainteresował się takim tematem i ujął go w muzyczną formę zupełnie nowej fantazji.

Ponieważ wielka księga form muzycznych nic nie mówi o kołomyjce, a definicje słownikowe są według mnie niepełne, więc podaję tutaj świetny, antropologiczny opis do książki, która jest powieścią, ale istotę swoją zawdzięcza kołomyjce. Tylko bowiem ten opis ujmuje wszystko, co wyraźnie słychać w utworze Serwaczyńskiego:

Kołomyjka była grana, śpiewana i tańczona na huculskich weseliskach i rodzinnych biesiadach nie tylko przez kapele ludowe i klezmerskie, ale i profesjonalnych muzyków. Są w niej elementy żydowskich tańców ze starożytnej Palestyny, hiszpańskiego flamenco, węgierskich czardaszy, a przywieziona na cygańskich wozach w dorzecze Prutu i Czeremoszu, wzięła nazwę od stolicy Pokucia i Huculszczyzny. Dziwna to muzyka, a najważniejsza jest „dusza” tej porywającej melodii. Można ją wyrazić najbardziej intymne uczucia: radości, smutki, nostalgię, tragedię, a przede wszystkim miłość. Tańczy się kołomyjkę „do upadłego”, coraz szybciej i szybciej – bywało, że tancerka mdlała przy ostatnich taktach. Muzyka ta sprawia wrażenie nieładu i improwizacji<sup>52</sup>.

*Kołomyjka* Serwaczyńskiego nie jest miniaturą, nie sprowadza się do uładowanej (choć często przecież wyrafinowanej) formy ABA, ale ma właśnie taki charakter improwizacji, nieokiełznania. Jako łączniki trzech odsłon *Tematu* Serwaczyński zastosował motyw hejnałowy w *A-dur* (t. 61–68), który jeden raz zamienia na flažolety – swoiste echo, a i zatrzymanie ruchu, które daje płaszczyznę do powrotu *Tematu* w drugiej odsłonie. Pierwsza, „żydowska” część *Tematu*, jest tu powtórzona w całości (t. 75–100), ale część „czardaszowa” poprzedzona została identycznym (jak w t. 40–42) krótkim łącznikiem fortepianowym, modulującym przez *D-dur* do tonacji *A-dur*. Łącznik ten (t. 98–100) zgrabnie wykorzystuje ozdobnikową figurkę z charakterystycznym oktawowym skokiem, która pojawia się już w *Introdukcji* (t. 9–12) i trwa również trzy takty. Druga odsłona „czardasza” jest modyfikacją struktury melodyczno-rytmicznej odsłony I, która dobitnie wskazuje na styl *brillante*, wirtuozowski aspekt gry skrzypcowej. Kompozytor-skrzypek wprowadza tu: szybkie *staccata*, *martellata*, dodatkowo dwudźwięki na grupach szesnastkowych (t. 118–120).

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 252.

<sup>52</sup> M. Patkowski, *Kołomyjka*, Znak, Kraków 2018, <https://www.znak.com.pl/książka/kołomyjka-maciej-patkowski-129973> (dostęp: 12.11.2023).

Ten brawurowy „czardasz” przechodzi płynnie w motyw hejnałowy, włącznie ze swoim echem, ale kompozytor na tym nie poprzestaje i – aby podkreślić wirtuozerię tego fragmentu i pokazać, że to swobodna inwencja skrzypka-wirtuoza prowadzi go w tej kompozycji – dodaje *quasi*-kadencję: cztery takty rozłożonych pasaży *A-dur* we wszystkich postaciach (zasadnicza przeniesiona jeszcze z oktawy razkreślnej do dwu- i trzykreślnej, t. 136), aby całość zwieńczyć dobitnie (bo z akcentami) zagranym rozłożonym akordem *A-dur* septymowym (od g<sup>3</sup> na strunie E do a na strunie G z fermatą). Fortepianowa wstawka (t. 140), złożona z czterech gamowych trzydziestodwojek jako przednutki do powracającego tu *d-moll*, to element spajający zarówno *Introdukcję* z I odsłoną (t. 16) i I odsłonę z II (t. 74), użyty także jako formuła podsumowująca w zakończeniu utworu (t. 197). Ponieważ taki motyw występuje w partii fortepianu we wszystkich trzech utworach, można traktować go jako swoisty „podpis” odautorski. Ten krótki motyw w fortepianie stanowi też dodatkowy wkład w styl *brillante* utworów, co jest wyjątkowym dodatkiem do mało oryginalnej struktury tych akompaniamentów. Kompozytor pragnie, by instrument solowy błyszczał, więc fortepian zostaje w dużej mierze sprowadzony do roli dopełnienia harmonicznego. Zmienia się to dopiero w ostatniej odsłonie *Kołomyjki*, gdzie fortepian ma już oryginalniejszą partię, włącznie z wirtuozowską na równi ze skrzypcami *Coda*, o czym dalej. Ostania, III odsłona *Tematu* to całkowicie wirtuozowska fantazja skrzypka, który pokazuje, co potrafi. A są to: *Temat „żydowski”* grany na strunie G z pedałową nutą pustej struny D (t. 141–156); *Temat „czardaszowy”* zastąpiony popisem wirtuozerii: pochody gamowe szesnastek *sautille* „*piu stretto*”, jak zaznacza kompozytor (t. 157–164); *bariolage legato* (t. 165–172) i potem jeszcze trudniejszy – *staccato* (t. 173–180); taneczny motyw ósemki i dwóch szesnastek w dwudźwiękach z pustą struną D służy do spiętrzenia energii (t. 181–184), dalej już same szesnastki na dwudźwiękach z pustą struną (t. 185–186), które prowadzą do trylu na dwudźwięku (dźwięk a z pustą D i dźwięk b z pustą D) na półnutach z fermatą, podczas których fortepian ma łącznik wykorzystujący motyw ósemkowy z przednutką i skok oktawy. Po fermacie wyrazowej (t. 188) następuje „rozpętanie żywiołów”, obydwa instrumenty w szaleńczym tempie grają w odwrotnych kierunkach gamę chromatyczną (skrzypce od a do a<sup>2</sup>, fortepian od a<sup>1</sup> i a w oktawie do A i A kontra), po czym skrzypce dogrywiają gamę *d-moll* (od a<sup>2</sup> do cis<sup>4</sup>), aby przejść na koniec w *bariolage* z wysokim d<sup>4</sup> na strunie E (t. 193–196). W tym czasie fortepian przypomina nam początkowy, „żydowski” motyw *Kołomyjki*, a wszystko to w pędzie tak charakterystycznym dla tego

ludowego tańca. Wirtuozowskie zakończenie (t. 197–198), z ostatni raz wykorzystaną grupą gamową trzydziestodwójek (ostatni „podpis” autora) w fortepianie, doprowadzających do *d-moll*, z błyskotliwymi flażoletami kwartowym i kwintowym w skrzypcach, w dynamice *ff* znakomicie podsumowuje charakter żywiolowego tańca.

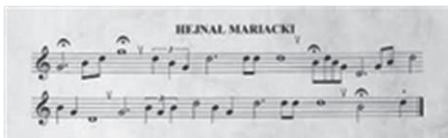
- *Morceau de salon*, tonacja *A-dur*, metrum 2/4 w *Introduction* i 4/4 w *Wariacjach*, 154 takty; t. 1–18 *Introduction*, którą rozpoczyna motyw hejnałowy (t. 1–5), kończący się zupełnie jak fragment znanego nam dziś hejnału mariackiego<sup>53</sup>, po czym rozpoczyna się *Temat* (t. 6–18), który stanie się podstawą pięciu wariacji. *Temat* zbudowany jest z trzech odcinków: odcinek I (t. 6–10), odcinek II (t. 11–14) i odcinek III (t. 15–18), będący powtórzeniem odcinka I, bez synkopowego motywu wprowadzającego, tworząc tym samym miniaturową formę *aba*. *Temat* to prosta, niewymyślna melodia, z wyjątkiem krótkich motywów synkopujących w charakterze czardasza. Tworzy tym sposobem bardzo wygodną podstawę dla wirtuozowskich wariacji. Właśnie te elementy w partii skrzypiec interesują mnie tu najbardziej i pod tym kątem zostaną przedstawione wariacje.

*Wariacja I* (t. 19–30) – budowa *aba* zachowana; a (t. 19–22) – ćwierćnuty zostają wypełnione pasażami szesnastkowymi i szesnastkami gamowymi, na ćwierćnutach ozdobne *mordenty*; b (t. 23–26) – melodia wzbogacona o szesnastkowe figury pasażowe wędruje do górnych rejestrów skrzypiec (przeniesiona z oktawy raz- i dwukreślnej w T do oktawy dwu- i trzykreślnej), czym zyskuje na blasku; a (t. 27–30) – powtórzenie;

*Wariacja II* (t. 31–42) – budowa *aba* zachowana, wzmacnianie wirtuozowskiego charakteru; a (t. 31–34) – *sforzata*, *staccato* na ósemkach, dodatkowe *mordenty* na co drugiej ósemce; b (t. 35–38) – *sforzata*, *mordenty* na ósemkach i szesnastki *staccato* pod łukiem; a (t. 39–42) – powtórzenie;

*Wariacja III* (t. 43–54) – budowa *aba* zachowana; a (t. 43–46) – *triole* ósemkowe *staccato* na pochodach gamowych i pasażach; b (t. 47–50) – trudne *triole* ósemkowe: pierwsza nuta *staccato*, dwie kolejne *legato* (jakie znamy z kaprysu nr 16 op. 1 N. Paganiniego t. 39–44, tylko tam w rytmie szesnastkowym); a (t. 51–54) – powtórzenie;

*Wariacja IV* (t. 55–66) – budowa *aba* zachowana; a (t. 55–58) – w t. 55 wprowadza innowację, wykorzystując do opracowania wariacyjnego



53

dźwięku h1, u Serwaczyńskiego *A-dur*.

por. figura ósemkowa z fermatą na

fragment hejnałowy z *Introduction*, który dopełnia szesnastkowymi grupami rozłożonego akordu *A-dur*, w t. 57 tej wariacji kompozytor wprowadza trudne grupy szesnastkowe, które rozpoczynają się dwudźwiękiem granym *sforzato*, a następnie grupą trzech szesnastek *legato*, z *mordentem* na środkowej szesnastce; b (t. 59–62) – grupy *staccato*, *sforzato* i skoki tych samych figur szesnastkowych przenoszonych z oktawy razkreslonej do dwukreslonej; a (t. 63–66) – powtórzenie;

*Wariacja V* (t. 67–84) jako jedyna ma sprecyzowane tempo i charakter określeniem *Andante* i dopiskiem *dolce espressione*. Po poprzednich bardzo szybkich i wirtuozowskich, ta jest śpiewna; budowa aba zachowana, a (t. 67–70) – melodia oparta na trójdźwięku *A-dur*, w t. 68 przechodząca w ozdobne grupy gamowe szesnastek *legato*, a następnie szesnastki gamowe i ósemki (lub zamiast drugiej ósemki dwie szesnastki) z *mordentem* na drugiej, które opisują tematyczne ćwierćnuty; b (t. 71–74) – akcja śpiewnego *A-dur* przeniesiona z oktawy raz- i dwukreslonej do dwu- i trzykreslonej, prowadzona ósemkami i szesnastkowymi figurami dopełniającymi melodia przenosi się na strunę E, aby tam wybrzmieć jeszcze bardziej skrzypcowo; a (t. 75–78) – powtórzenie. Na tym jednak nie kończy się ta wariacja, ponieważ zawiera swoistą *Codę* (t. 79–84), która jest kadencją, podprowadzającą gamową grupą *staccato* pod łukiem i dwiema ćwierćnutami na fermacie (bez fortepianu) do dźwięku prowadzącego his1 do kolejnej części tego *Morceau*, która jest osobnym tworem.

[*Krakowiak*] *Allegretto*, metrum 2/4 (t. 65–154). *Temat* krakowiaka (t. 85–100) ma typową, dwuzdaniową budowę okresową (16 taktów), I zdanie oparte na *A-dur*, II na dominantowym *E-dur* odtwarzają wiernie rytm tańca i jego charakter (m.in. akcenty na słabej części taktu). Znow budowa *Tematu* prosta, aby mogła służyć do kolejnego krótkiego, acz wirtuozowskiego opracowania wariacyjnego, i tak:

*Wariacja I* (t. 101–108) – grupy szesnastkowe, opisujące ósemki *Tematu*, kompozytor wykorzystuje skoki oktawowo, przeniesienia grup z oktaw razkreslonej do dwukreslonej;

*Wariacja II* (t. 109–116) – wzmoczenie wirtuozerii poprzez szesnastkowe grupy *legato* na rozłożonych trójdźwiękach i gamach, od t. 113 przechodzących w grupy szesnastkowe z jeszcze bardziej wirtuozowską artykulacją dwie szesnastki *legato* i dwie *staccato*. Podobnie jak w *Kołomyjce* do wzmoczenia wirtuozowskiego charakteru Serwaczyński używa gamowych grup trzydziestodwójkowych w fortepianie, kierunki tych gam są najczęściej opadające (t. 31, 39, 41), a raz jeden wznoszące (t. 33). To jedyna wariacja, gdzie fortepian wychodzi trochę poza ramy harmonicznego towarzyszenia;



*Wariacja III* (t. 117-124) – szybkie pasaży szesnastkowe, od t. 121 oparte na strukturach gamowych, to już nie *staccato*, a *spiccato*, na zakończenie t. 124 szesnastki łączone *legato* po dwie jako łącznik do kolejnej wariacji;

*Wariacja IV* (t. 125-137) – jest dłuższa, ponieważ stanowi kulminację zarówno krakowiaka, jak i całego utworu; oparta na gamowych przebiegach *legato*, dwu identycznych strukturach (t. 125-126) przeniesionych z oktaw małej i razkreślnej do dwu- i trzykreślnej (t. 127-128); t. 129 to początek kulminacji, który można sobie wyobrazić jako wirujące, zatracone w tańcu pary, bo tak muzycznie zostało zbudowane zakończenie tej wariacji, gdzie stały ruch szesnastkowy oparty na grupach obiegnikowych, które też udatnie imitują wirowanie (nawet w warstwie wizualnej, notacyjnej), a których amplituda ostatnich dźwięków rozszerza się od sekundy małej, przez tercję małą do kwinty, a wszystkie opierają się na nucie pedałowej – dźwięku „a” pustej struny, co dopełnia złudzenie imitacji kapeli ludowej; ta czterotaktowa struktura zostaje dwukrotnie powtórzona (t. 129-132 i 133-136) i kończy się zawieszeniem poprzez pauzę generalną skrzypiec oraz fortepianu, po której pojawia się *Coda* oparta na motywach tematu;

*Wariacja V* (t. 138- 145) – będąca flażoletowym (flażolety naturalne) powtórzeniem *Tematu* początkowego krakowiaka. Dynamika *pianissimo* tych flażoletów na tle *tremolo* lewej ręki fortepianu (swoisty „tusz”) przygotowuje grunt pod zakończenie utworu. *Wariacja* (t. 146-148) przechodzi w łącznik wyhamowujący (*poco a poco ritenuto*), który dopiero przechodzi w żywiołową i jednak krótką *Code*.

*Coda* (t. 149-154) – to błyskotliwa, wirtuozowska i zarazem bardzo skrzypcowa gama *A-dur*, trzykrotnie powtórzona w trzech oktawach (od małej po trzykreślną), od struny G do E tak, by skończyć się brawurowo na dźwięku a3. Wirtuozowski efekt zostaje wzmożony przez fakt, że fortepian, który w tym utworze pełni zasadniczo funkcję harmoniczną, gra razem ze skrzypcami od oktawy wielkiej do dwukreślnej gamę *A-dur*. *Code* wieńczą akordy Dominanty z dodanym błyskotliwym flażołem naturalnym na dźwięku h2 (co znamy tak dobrze z późniejszych utworów H. Wieniawskiego) i Toniki, poprzedzonej grupą wirtuozowskich gamowych trzydziestodwojek fortepianu (w obydwu rękach), które znamy z *Wariacji II* i *Kołomyjki*. Fortepianowi w tych wariacjach kompozytor przydzielił funkcję harmoniczną, która tylko niekiedy (*Wariacja II* i *Coda* utworu) zostaje wzbogacona, aby podkreślić czy dookreślić wirtuozerie skrzypiec. Najważniejsza dla kompozytora była z pewnością faktura skrzypcowa. Wirtuozowski pokaz możliwości instrumentu, brawurowa

imitacja żywiołowego tańca nie potrzebowały innej oprawy niż podstawy harmonicznego. Sama harmonia także nie jest tu bogata, co – gdy znamy utwory późniejszych skrzypków-kompozytorów – może nas razić, ale nie zapominajmy, że to właśnie Serwaczyński był jednym z pierwszych polskich skrzypków, który tworzył wzorce solowych utworów instrumentalnych. Po nim byli Apolinary Kątski (1825–1879) i Wieniawski, który z tych wzorców korzystał.

Dodanie do tego i drugiej kompozycji pt. *Morceau* określenia *de salon* wskazuje na styl utworu zwany salonowym, w którym powstawały utwory Serwaczyńskiego, panujący w tym samym czasie, kiedy pianistka Maria Szymanowska (1789–1831) również tworzyła ten typ muzyki. Podobnie jak Serwaczyński, aby przeżyć, koncertowała i zajmowała się dydaktyką, także komponowała, jednak brak czasu i nagła śmierć uniemożliwiły rozwój tej znakomicie się zapowiadającej, również jako kompozytorki, wirtuozki<sup>54</sup>. Określenie „salonowy” stosowane bywa w ujemnym znaczeniu jako synonim zamierzonej prostoty kompozycji, odpowiedniej dla niewykształconej publiczności. Muzyka salonowa była pisana dla konkretnego miejsca – salonu, czyli wspólnej przestrzeni domowej, w której także się muzykowało. Ilość muzyków-amatorów znacznie przekraczała wtedy liczbę profesjonalistów. I dla ich chęci uprawiania muzyki zaczęto tworzyć kompozycje łatwiejsze, w stylu *brillante*, często w formie tanecznej. Z pewnością w stylu tym skomponowano mnóstwo kiczowatej, niewiele wartej muzyki, ale ani utwory Szymanowskiej, ani Kątskiego czy Serwaczyńskiego nie należą do tej grupy. Pisane z przeznaczeniem do grania także przez amatorów, utwory Serwaczyńskiego stanowią tu raczej przykład społecznego działania i zaangażowania kompozytora (jak i innych, w tym Moniuszki, który pisał pieśni dla amatorów, a przecież wiele z nich to arcydzieła). Skrzypek świadom był wagi tworzenia polskich utworów, których nie było dotąd zbyt wiele. Świadom był także, że polskość można w okresie zaborów najlepiej ukazać poprzez dźwięki muzyki inspirowanej ludowością. A że w tej muzyce wielką rolę odgrywały zawsze tańce, tym lepiej dla czerpiących tematy. I tym lepiej dla amatorów, których taka muzyka z pewnością bardziej pociągała. Wiek XIX to epoka salonów, wszyscy wielcy artyści grywali także (albo prawie wyłącznie, jak Chopin) w salonach. W Lublinie Serwaczyński, Wieniawski (właśnie tam mały Henryk po raz pierwszy zetknął się ze swoim mentorem) i inni także organizowali takie spotkania w swoich salonach i odwiedzali inne salony. Pisanie zatem takiej muzyki przez Serwaczyńskie-

---

<sup>54</sup> Zob. I.A. Siedlaczek, *Tęsknota w muzyce Marii Szymanowskiej (1789–1831)*, w: *Tęsknota w kulturze*, „Lubelskie Odczyty Filozoficzne”, zbiór 9, red. J. Mizińska i H. Rarot, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009, s. 159–173.

go w ogóle nie dziwi. Dziś, zamiast w salonie, możemy je wykorzystać na kameralnych koncertach, w szkołach i innych, tych nielicznych jeszcze miejscach społecznie użytecznych, jak domy kultury.

*Morceau de salon en style de Mazurek*, tonacja *e-moll* i *E-dur*, metrum  $\frac{3}{4}$ , 201 taktów, ma nietypową budowę, ponieważ w t. 1–153 zawiera tytułowy *Mazurek*, a w t. 154–201 (w wydaniu numerowany zresztą osobno, t. 1–48) *Obertasa*. Serwaczyński używa tu ludowej, dawnej nazwy „obertasa”, która została potem wyparta przez wersję „ucywilizowaną” oberek. Pamiętamy, że Wieniawski też jej używał. Utwór ten wskazuje dobitnie na fakt, że Serwaczyński świadomie czerpał z muzyki ludowej, że wiedział też, na czym polega „stylizacja” takiej muzyki. W tej kompozycji stylizuje kujawiaka, mazura, aby na koniec dołożyć obertasa „jak prawdziwego”. *Morceau* składa się z trzech odcinków, które różnią się nie tylko tonacją, ale charakterem i rodzajem tańca, który podlega stylizacji.

Odcinek I (t. 1–111), tonacja *e-moll*, to piękny, melodyjny kujawiak zaprezentowany w t. 1–24 i powtórzony w t. 85–105, który w t. 25–84 został wariacyjnie przetworzony, wirtuozowsko „utrudniony” dwudźwiękami (t. 33–36, zwłaszcza przebieg tercjowy), wysokimi pozycjami na strunach E i G (t. 41–52 i 68–72), zwielokrotnionymi rytmami punktowanymi (t. 52–67). Odcinek ten ma budowę aba, gdzie część środkowa jest przetworzeniem za pomocą wirtuozowskich środków tematu kujawiaka.

Odcinek II (t. 112–153) to tonacja *E-dur* i stylizacja mazura, tonacja, którą dobrze oddaje stwierdzenie Rity Steblin: „krzyżykowe D-dur, A-dur i E-dur w większości implikują użycie strun pustych i przez to brzmią «jasno», «przenikliwie» i «hałaśliwie»” na instrumentach smyczkowych<sup>55</sup>. Zastosowanie do stylizacji ognistego mazura, który w praktyce ludowej bardzo często używa strun pustych, tonacji *E-dur* było świetnym zabiegiem kompozytorskim. Serwaczyński przez dobór tonacji jednoimiennych *e-moll* i *E-dur* w znakomity sposób oddał charakter najpierw melancholijnego kujawiaka, potem ognistego mazura. *Temat Mazura* charakteryzuje przedtaktowy zaśpiew, który raz jest ósemkowy i gamowy (t. 112), innym razem triolowy – szesnastkowy (t. 116) albo triolowy-ósemkowy (t. 132) i oparty na trójdźwięku dominantowym *H-dur*. Ten motyw rytmiczny zostaje też wybrany przez kompozytora, obok rytmu punktowanego, jako podstawowy budulec tego odcinek. Triola i rytm punktowany są dlań charakterystyczne jako „ucieleśnienie” rytmu mazura. Od t. 141 kompozytor realizuje *stretto*, które może się kojarzyć z Moniuszkowskim *Mazurem*

<sup>55</sup> Cyt. za: I. Iwańska, *Jasność i ciemność czyli tonacje krzyżykowe i bemolowe*, „Teoria Muzyki” 2008, nr 12, s. 113.

z *Halki*, przeprowadzając charakterystyczną 2-taktową strukturę mazurów (ósemki, rytm punktowany i ćwierćnuta z kropką i ósemką) przez trzy oktawy: trzy-, dwu- i razkreślną, aby zatrzymać się na dominantowej nucie *h*, która jest początkiem kadencji. Początkowo (t. 146–149) realizuje ona wirtuozowski styl takich kadencji (znanych choćby z koncertów Ch. De Bériota), aby potem dążyć do usunięcia napięcia i uspokojenia przy pomocy śpiewnych triolowych pasaży *E-dur*, przeprowadzonych od oktawy raz-, przez dwu- do trzykreślny i skończyć na wysokiej nucie *e4*. To muzyczne zawieszenie emocji jest przygotowaniem do nagłego „zwrotu akcji”, czyli pojawienia się niezwykle żywiołowego tańca, który wieńczy *Morceau*.

Odcinek III *Obertas* (t. 1–48 lub t. 154–201), metrum 3/8, tonacja *E-dur*, to stylizacja tego szybkiego, żywiołowego tańca, który w tradycji ludowej charakteryzował się obrotami i wirowaniem (stąd jego nazwa). Kompozytor zdecydował się na użycie wirtuozowskich środków do oddania tego żywiołu. Są to: szesnastki łączone po dwie *legato*, mające podkreślać krok oberka (t. 1–16), użycie *mordentów* ozdabiających ósemki, co ma bardzo często zastosowanie w muzyce ludowej (t. 10 i 12), zastosowanie dwudźwięków z pustą struną (t. 23–28), co także jest praktyką ludową, wreszcie posłużenie się „chropowatą” barwą skrzypiec przez wprowadzenie gry *sul ponticello*<sup>56</sup> (t. 17–22), co nawiązuje do jakże częstej barwy ludowej, która przypomina „skrzypienie”<sup>57</sup>. Jednostajny ruch szesnastkowy odzwierciedla ruch obrotowy tańca. Od t. 29 z brawurowym przedtaktem w postaci figury gamowej (gama *H-dur*) Serwaczyński przechodzi do rytmów punktowanych i *mordentów* na krótkich, pojedynczych szesnastkach, powracają dwudźwięki z pustą struną i na nich chwilowe przypomnienie tonacji *e-moll*, włącznie z melodyjnym motywem kujawiaka w 4-taktowym łączniku do *Cody* (t. 36–39). *Coda*, która rozpoczyna się grupami z dwudźwiękami (już nie tylko z pustą struną, a i z jednym akordem, t. 40–43) w tonacji *e-moll* i kończy się zwodniczo melancholijnym pasażem *e-moll* (t. 44–45), po zawieszeniu na pauzie ósemkowej z *fermatą*, przechodzi na stojącą pod *fermatą* kwartę składającą się z dźwięków *subdominanty* (*e2* i *a2*) skrzypiec solo, co stanowi podprowadzenie do 2-taktowej formuły zakończeniowej, z rytmem punktowanym na raz (t. 47) i *mordentem* na ósemce na dźwięku *h*, który jest początkiem figury prowadzącej do roz-

<sup>56</sup> Przez opracowującego pozostawione w oryginalnej pisowni Serwaczyńskiego „supenticelo”, zachowanej w wydaniu warszawskim.

<sup>57</sup> Pisałam o tym w artykule „Skrzypienie” i kultura muzyczna. Kilka uwag, w: *Muzyka jako przedmiot recepcji, refleksji pedagogicznej i badań interdyscyplinarnych*, seria wyd. „Muzyka w Kontekście Pedagogicznym, Społecznym i Kulturowym. Studia i Szkice”, t. 2 red. E. Nidecka, J. Wąsacz-Krztoń, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2020, s. 253–269.

wiązania na tonice w *E-dur*, wszystko *a tempo*. Kilkutaktowa „walka” melancholii *e-moll* z radością *E-dur* zostaje rozstrzygnięta - „wygrywa” *E-dur* i żywioł tańca.

W tym *Morceau* partia fortepianu jest zdecydowanie najbogatsza. Kompozytor napisał świetne wprowadzenia: do I odcinka (t. 1–4) i do jego środkowej (B) części przetworzeniowej (t. 25–32), a także wstęp do odcinka II w tonacji *E-dur*, który jest powtórzeniem tego do części środkowej odcinka I. Te „przerywniki” fortepianowe są zaznaczeniem przez kompozytora faktu, że miał on coś do pokazania i na tym instrumencie, są bardzo melodyjne i mają wyrazistą fakturę fortepianową. Pozostałe fragmenty prawie już nie wychodzą poza schemat towarzyszenia akordowego, choć dostosowane są do charakteru kujawiaka przez legowanie rozłożonych trójdźwięków. Jednak jest jeszcze kilka miejsc, w których Serwaczyński wychodzi poza tę „sztampę” i dodaje pewne „smaczki”, jak t. 69 i 70, gdzie powtarza za skrzypcami figurę triolową, może dla uwypuklenia pokazywanego tu akordu *Fis-dur*, czyli *dominanty* w tonacji *H-dur*, która pojawia się w kolejnym taktie; jest to zarazem jedyne takie wychylenie harmoniczne autora. Jeszcze kilka taktów (t. 81–84), stanowiących łącznik do powrotu *Tematu* kujawiaka w odcinku I, gdzie kompozytor uzupełnia partię skrzypiec interesującymi dopełnieniami zbudowanymi na podstawie dźwiękowej h-H w lewej ręce partii fortepianu, gdy prawa ma tercjowe (h1-g1; a1-fis1; g1-e1; fis1-dis1) opóźnienia, które zmierzają do akordu *H-dur*, to muzycznie ciekawe miejsce. W *Obertacie*, w którym skrzypce wirtuozowsko odwzorowują taniec, fortepian ogranicza się do podpory akordowej.

Ostatni *Morceau* zdecydowanie wyprzedza dwa wcześniejsze utwory. Kujawiak (odcinek I) ma piękny temat, o bardzo polskim, rzetelnym charakterze, któremu bardzo blisko do *Pieśni polskiej* op. 12 nr 2 H. Wieniawskiego. Wszystkie trzy tańce: kujawiak, mazur i oberek zostały przez kompozytora celnie oddane. W partii skrzypiec solista ma możliwość pokazać zarówno swoją biegłość techniczną, jak i muzykalność, wyczulenie na barwę instrumentu. Z punktu widzenia artystycznego *Trzy utwory* Serwaczyńskiego stanowią cenny wkład do literatury skrzypcowej, która wcześniej w Polsce nie istniała, a potem była skutecznie rozwijana przez A. Kątskiego, H. Wieniawskiego, aż po Adama Wrońskiego (1851–1915) i innych. Serwaczyński nie pisał miniatur. Budował własne i bardzo swoiste formy, które układały się w jakiś cykl improwizacji skrzypcowych na określone, wybrane (własne lub zasłyszane) tematy. Pokazywał przy tym, że jest wybornym skrzypkiem, obdarzonym wybitną techniką i poszukującym skrzypcowych rozwiązań, urozmaicającym wkładem kompozytora dotychczasowe klasyczne brzmienie

instrumentu. Wykorzystywał w tym celu, jako pełnoprawny budulec partii instrumentalnej flażolety, grę *sul ponticello*. W nawiązywaniu do muzyki ludowej poszedł dalej niż jego, wymieniani tutaj, oświeceniowi poprzednicy. Był o wiele zręczniejszym skrzypkiem niż ci, którzy (nielicznie) przed nim pisali utwory na skrzypce. Jeśli porówna się sonaty skrzypcowe J. Elsnera, bo inni kompozytorzy nie pisali w ogóle na skrzypce<sup>58</sup>, to zauważy się przede wszystkim odejście od idiomu klasycznego. Trzy utwory idą w kierunku romantycznym, są fantazjami muzyka nad zastaną muzyką, zwłaszcza ludową, ale i wybiegają w przyszłość, która wirtuozowskie umiejętności instrumentalistów podniosła do wysokiej rangi. Polska szkoła skrzypcowa, która nie jest mitem, ma w Serwaczyńskim jednego z ważniejszych antenatów. Można z przekonaniem uznać, że w tamtym czasie utwory Serwaczyńskiego były cenione i grywane. Potwierdza to choćby zachowany egzemplarz J. Joachima. To, że tak mało tych egzemplarzy się zachowało, i fakt, że niewiele wiemy o Serwaczyńskim, powinno stać się impulsem do poszukiwań. Jednakże same poszukiwania nie wystarczą. Serwaczyński żyje w swoich utworach i sprawą pierwszej wagi jest je po prostu grać, prezentować publiczności. I tu pojawia się jeszcze jeden bardzo ważny kontekst – pedagogiczny.

## KONTEKST PEDAGOGICZNY

Ponieważ jestem praktykiem, pozwolę sobie na wypowiedź także z pozycji pedagoga-instrumentalisty. *Trzy utwory* Serwaczyńskiego kupiłam natychmiast po ich ukazaniu się, z radością przyjmując fakt ich opublikowania. W moim rodzinnym mieście Lublinie obecność skrzypka i kompozytora Serwaczyńskiego jest dla mnie oczywista, ale jednocześnie go tu nie ma. Króciutka ulica jego imienia, powstała nie tak dawno temu w dzielnicy Sławin, Towarzystwo Muzyczne im. H. Wieniawskiego organizujące Ogólnopolski Konkurs Młodych Skrzypków im. St. Serwaczyńskiego, na którym nigdy nie grano (i nadal nie gra się) utworów patrona konkursu. Ot i wszystko! Utwory nie należą może do pierwszej konkursowej „ligi” i stąd ich brak w programie imprezy. Ponieważ jednak wnikliwie je przeanalizowałam i przerobiłam na zajęciach, także grając sama i z moimi uczniami na koncertach, mogę stwierdzić, że to bardzo interesujące pozycje repertuarowe, które z powodzeniem można wykorzystać w pedagogice szkolnej. Może dla współczesnych uczniów są one trochę za

---

<sup>58</sup> K. Kurpińskiego *Dumanie nad mogiłą Wandy* czy *Polonezy* są to opracowania kolejno Tadeusza Przybylskiego i Kazimierza Sikorskiego.

długie (kilka „podstawowych” miniatur Wieniawskiego z programu szkolnego ma bardziej zwartą budowę, ale też są po prostu bardziej „osłuchane”). Dla mnie samej element „nowości” tego repertuaru, który był dotąd nieznan, stał się decydujący. Ciekawość, „jak pisał Serwaczyński”, była ogromna. Nie zawiodłam się, ale dlatego, że zawsze interesowały mnie utwory mniej osłuchane, wnoszące inne elementy do znanej już aż za dobrze listy sztandarowych utworów pedagogiki skrzypcowej. Nawiązanie do muzyki ludowej i forma wariacyjna są wielkim atutem *Trzech utworów*. Można się na nich dużo z uczniami nauczyć, bo pokazują mniej „ulizany”, jak by powiedział Witkacy, wariant stylizacji, nawiązania czy inspiracji muzyką ludową. Nie ustępują przy tym w wirtuozerii i skrzypcowym *emploi* utworom innych skrzypków, których tu wymieniałam, a jednocześnie nie są obciążone koniecznością wykonawstwa „kanonicznego”. Możemy w nich znaleźć świetny wstęp do utworów Wieniawskiego, poznać formę wariacyjną, nauczyć się oddawać charakter tańców narodowych, co jest coraz bardziej problematyczne dla współczesnej młodzieży. I zwyczajnie poszukać własnego „oddania” tych utworów publiczności, która przyjmuje je bardzo dobrze, co wielokrotnie sprawdziłam. Warto dodać, że dość łatwa partia fortepianu umożliwia, przynajmniej niektórym pedagogom, grę ze swymi uczniami. Ten element, jak sądzę, był świadomie przez Serwaczyńskiego realizowany, bo niejeden amator mógł z nim zagrać podczas salonowego spotkania taki utwór i mogło to być całkiem dobre wykonanie. Przy takim wspólnym graniu z uczniem możemy łatwiej zbudować formę utworu, ćwiczyć intonację, pokazywać jego charakter, a także po prostu uatrakcyjnić pracę na lekcji.

W trzech zarysowanych tu kontekstach: historycznym, artystycznym i pedagogicznym, *Trzy utwory* stanowią bardzo interesujący przykład artystycznych działań skrzypka wprowadzającego do literatury swego instrumentu elementy, które dla nas stanowią oczywistość. Dlatego zamiast radykalizować naszą ocenę, że to nie arcydzieła i utwory nie najwyższych lotów, warto pogłębić badania nad tą i innymi spuściznami mniejszych twórców minionego czasu, traktując je jako cenny wkład w historyczny, artystyczny i pedagogiczny ciąg zdarzeń, dzięki którym my, współcześni, znajdujemy się tu, gdzie się znajdujemy. *Trzy utwory* obrazują wirtuozowskie zacięcie skrzypcowe Serwaczyńskiego. Stanowią tym samym portret samego skrzypka. Pokazują, że władał on znakomitą techniką, był biegłym i błyskotliwym artystą i sprawnym w poszukiwaniach technicznych i barwowych możliwości instrumentu kompozytorem. I to właśnie został nam w kulturowym spadku, do mądrego wykorzystania.

## BIBLIOGRAFIA

- Chmara-Żączkiewicz Barbara, *Stanisław Serwaczyński*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 9, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2007, s. 232–233.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983.
- Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 9, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2007.
- Fabre Jean, *Stanisław August Poniatowski i Europa wieku światła*, t. 1, przeł. J.M. Kłoczowski, Muzeum Łazienki Królewskie, Warszawa 2022.
- Hass Ludwik, *Sekta farmazonii warszawskiej. Pierwsze stulecie wolnomularstwa w Warszawie (1721–1821)*, PIW, Warszawa 1980.
- Hass Ludwik, *Wolnomularstwo w Europie środkowo-wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Ossolineum, Wrocław 1982.
- Iwańska Ilona, *Jasność i ciemność czyli tonacje krzyżkowe i bemolowe*, „Teoria Muzyki” 2008, nr 12, s. 105–125.
- Janicki Kamil, *Warcholstwo. Prawdziwa historia polskiej szlachty*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2023.
- Jedlicki Jerzy, *Przedmowa*, w: M. Janowski, *Narodziny inteligencji 1750–1831*, Instytut Historii PAN, Warszawa 2008, s. 7–23.
- Kusiak Jerzy, *Skrzypce od A do Z*, PWM, Kraków 1988.
- Małachowski-Lempicki Stanisław, *Józef Elsner jako wolnomularz*, „Kwartalnik Muzyczny” 1929, nr 5, s. 67–71.
- Małachowski-Lempicki Stanisław, *Wolne Mularstwo w Lubelszczyźnie 1811–1822*, Towarzystwo Przyjaciół Nauk w Lublinie, Lublin 1933.
- Małachowski-Lempicki Stanisław, *Wykaz polskich łóż wolnomularskich oraz ich członków w latach 1738–1821 poprzedzony zarysem historii wolnomularstwa polskiego i ustroju Wielkiego Wschodu Narodowego Polskiego*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1929.
- Nowak-Romanowicz Alina, *Historia muzyki polskiej*, t. 4: *Klasycyzm [1750–1830]*, Sutkowski Edition, Warszawa 1995.
- Nowicki Andrzej, *Spotkania w rzeczach*, PWN, Warszawa 1991.
- Serwaczyński Stanisław, *3 utwory na skrzypce i fortepian*, „Polska Muzyka Skrzypcowa”, vol. 26, red. Z. Pilch, Eufonium, Gdynia 2016.
- Siedlaczek Iwona A., *Tęsknota w muzyce Marii Szymanowskiej (1789–1831)*, w: *Tęsknota w kulturze*, „Lubelskie Odczyty Filozoficzne”, zbiór 9, red. J. Mizińska i H. Rarot, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009, s. 159–173.
- Słownik biograficzny miasta Lublina*, t. 2, red. A.A. Witusik [i in.], Wydawnictwo UMCS, Lublin 1996.
- Słownik języka polskiego*, t. 2, red. H. Szkiładź [i in.], PWN, Warszawa 1979.
- Słownik języka polskiego*, t. 3, red. H. Szkiładź [i in.], PWN, Warszawa 1981.
- Suzuki Shinichi, *Karmieni miłością. Podstawy kształcenia talentu*, Centrum Rozwoju Talentu Metodą Suzuki, Warszawa 2010.

### Strony internetowe

- Albertow Mark Jegorowicz, <https://shorturl.at/ZorRJ> (dostęp: 10.11.2023).
- Dmuszewski Ludwik Adam, *Dzieła dramatyczne*, t. 1, red. W.B. Korn, A. Pilichowski, Wrocław-Kalisz 1821, s. 45–96, <https://polona.pl/preview/9a29dc78-e4b7-475e-ab10-728ba13c5302> (dostęp: 15.11.2023).
- Filipowicz Mirosław, *Lublin w okresie rozbiorów*, 2021, <https://teatrnn.pl/brama-dowiedzy/czy-lublin-w-okresie-rozbiorow-byl-wylacznie-pod-panowaniem-rosyjskim/> (dostęp: 10.11.2023).



- Goniewski Konstanty, Bibliografia Estreichera, Bibliografia XIX wieku, <https://www.estreicher.uj.edu.pl/xixwieku/baza/szukaj/> (dostęp: 10.11.2023).
- Orman Elżbieta, *Stanisław Serwaczyński*, hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 36, red. H. Markiewicz, Instytut Historii PAN, Warszawa 1995–1996, <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/stanislaw-serwaczynski> (dostęp: 20.10.2023).
- Patkowski Maciej, *Kołomyjka*, Znak, Kraków 2018, <https://www.znak.com.pl/ksiazka/kolomyjka-maciej-patkowski-129973> (dostęp: 12.11.2023).
- Rakowski Adolf, <https://www.sejm-wielki.pl/b/8.500.77> (dostęp: 10.11.2023).
- Ratajczakowa Dobrochna, *Komedioopera*, hasło w: *Encyklopedia teatru polskiego*, 2016, <https://encyklopediateatru.pl/hasla/96/komedioopera#> (dostęp: 15.11.2023).
- Rocznik Teatru Polskiego we Lwowie 1817/1818, Drukarnia Józefa Schnaydera, Lwów 1817/1818, <https://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=34171> (dostęp: 15.11.2023).
- Sejm-Wielki.pl; <https://www.sejm-wielki.pl/urzednicykp.php>; <https://www.sejm-wielki.pl/b/8.500.77> (dostęp: 10.11.2023).
- Serwaczyński Stanisław, Wydania nutowe z XIX w., [https://imslp.org/wiki/Ko%C5%82omeika%2C\\_Op.10\\_\(Serwaczy%C5%84ski%2C\\_Stanis%C5%82aw\)](https://imslp.org/wiki/Ko%C5%82omeika%2C_Op.10_(Serwaczy%C5%84ski%2C_Stanis%C5%82aw)); [https://imslp.org/wiki/Morceau\\_de\\_salon\\_\(Serwaczy%C5%84ski%2C\\_Stanis%C5%82aw\)](https://imslp.org/wiki/Morceau_de_salon_(Serwaczy%C5%84ski%2C_Stanis%C5%82aw)); [https://imslp.org/wiki/Morceau\\_de\\_salon\\_en\\_style\\_de\\_mazurek\\_\(Serwaczy%C5%84ski%2C\\_Stanis%C5%82aw\)](https://imslp.org/wiki/Morceau_de_salon_en_style_de_mazurek_(Serwaczy%C5%84ski%2C_Stanis%C5%82aw)) (dostęp: 20.10.2023).
- Wikiwand, [https://www.wikiwand.com/ru/articles/%D0%90%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%B2\\_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA\\_%D0%95%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87](https://www.wikiwand.com/ru/articles/%D0%90%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D0%B5%D1%80%D1%82%D0%BE%D0%B2_%D0%9C%D0%B0%D1%80%D0%BA_%D0%95%D0%B3%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) (dostęp: 10.11.2023).
- Wójcicki Karol W., *Roczniki Teatru Narodowego z czasów Księstwa Warszawskiego*, s. 83–96, [https://bcpw.bg.pw.edu.pl/Content/5828/PDF/04bw1864\\_t2\\_roczniki.pdf](https://bcpw.bg.pw.edu.pl/Content/5828/PDF/04bw1864_t2_roczniki.pdf) (dostęp: 15.11.2023).

## **Stanisław Serwaczyński`s (1781–1859) Three Pieces for Violin and Piano in a Historic, Artistic and Pedagogic Context**

### Abstract

Stanisław Serwaczyński is known in Polish musical culture as Henryk Wieniawski's teacher. Basing upon three title compositions the author shows the violinist from a different angle, as a prominent individuality of his time, man being part of the cultural elite of the rising nation. The violinist's personality was shaped by education and upbringing of the Enlightenment, in which the major role played Masonic ideals of his father, Michał. Throughout his life, Serwaczyński testified that he was moved by these ideals and worked for national culture as virtuoso, chamber musician and composer. His works indicate an interest in folk music, which was very characteristic of the national school of composing. This interest was initiated in 18<sup>th</sup> century by Holland and Stefani. *Three pieces* make important works of instrumental literature and valuable pedagogical compositions. They are also a kind of bridge to romantic violin miniatures composed by his Lublin student.

**Keywords:** Serwaczyński, violin, Freemasonry, national school of composition, folk music