



BIBLIOTEKARZ PODLASKI
2/2022 (LV)
<https://doi.org/10.36770/bp.691>
ISSN 1640-7806 (print) ISSN 2544-8900 (online)
www.bibliotekarzpodlaski.pl



Agata Magdziak*

Uniwersytet Rzeszowski, Polska / University of Rzeszów, Poland

ORCID: 0000-0003-4897-7577

Pojedynek wirtuozów. Obraz gry na skrzypcach w warszawskiej publicystyce na tle romantycznego przełomu

Duel of the virtuosos. The image of violin playing in Warsaw journalism against the background of the Romanticist breakthrough

Abstract: The article is devoted to the characteristics of different ways of perceiving and conceptualising violin playing at the time of the Romanticist breakthrough. The core axis of the aesthetic dispute described in the article is the polemic between Krystyn Lach Szyrma and Maurycy Mochnacki in the Warsaw press, inspired by a visit to Warsaw of the Italian violinist, Niccolò Paganini, who gave a concert with Karol Lipiński in 1829. The analysis of selected journalistic and critical texts from the first half of the nineteenth century, aims to show the direct influence of different ways of reception and aesthetic preferences regarding violin playing on the image of the instrument in poetry and other literary texts in the nineteenth century.

Keywords: Niccolò Paganini, Karol Lipiński, Maurycy Mochnacki, Krystyn Lach Szyrma, violin, romantic breakthrough.

Przypadający na I połowę XIX wieku zwrot estetyczny, nazywany przełomem romantycznym, był okresem, w którym starły się dwa spolaryzowane stanowiska programowe. Przedlistopadowe spory będące także wyrazem teoretycznej

* Agata Magdziak – mgr, doktorantka literaturoznawstwa w Szkole Doktorskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego, członkini Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza; niniejszy artykuł jest jej debiutem autorskim.

refleksji nad powinnościami poezji i poety przeszły do historii literatury pod nazwą „walki romantyków z klasykami” lub sporów przełomu romantycznego¹. Ten silnie zmetaforyzowany zwrot znalazł wśród literaturoznawców również swoje łagodniejsze odpowiedniki, określenia o mniejszym stopniu nasilenia i nie tak batalistycznym wydźwięku. Istnieją także tezy nieuwzględniające ścierania, lecz zakładające współistnienie różnych idei programowych na początku XIX wieku. Są i takie, które kwestionują istnienie jakiegokolwiek sporu, akcentując ciągłość myśli estetycznej i długie trwanie obu modeli poezjotwórczych².

Analiza motywu skrzypiec – a więc instrumentu, którego znaczny rozwój techniczny przypadł właśnie na przełom XVIII i XIX wieku – w polskich tekstach literackich dobrze wpisuje się w charakter rozważań nad czasami romantycznego przełomu. Sposoby, w jakie odbierano i konceptualizowano grę na skrzypcach, pozostawiły bowiem ślad w świadomości literackiej dziewiętnastowiecznych autorów.

Przedmiotem niniejszych rozważań będzie krytyczna dyskusja publicystyczna zainspirowana przyjazdem do Warszawy Niccolò Paganiniego. W latach 1828–1829 skrzypek gościł w stolicy, dając w tym czasie osiem koncertów. Powodem i obiektem gorącej dysputy stał się wtedy swoisty pojedynek dwóch artystów – przybyłego z Włoch Paganiniego z polskim wirtuozem, Karolem Lipińskim³. Koncert, podczas którego obydwaj się zaprezentowali, odbył się z okazji uroczystości związanych z koronacją cara Mikołaja I. Na łamach warszawskiej prasy („Powszechnego Dziennika Krajowego” i „Gazety Polskiej”) rozgorzał wówczas spór, będący świadectwem estetycznego przełomu. Jako

1 B. Dopart, *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.

2 M. Stanisławski, „Walka romantyków z klasykami”, czyli o *dziejach pewnej metafory literackiej*, [w:] *Między biografią, literaturą i legendą*, red. M. Stanisławski i K. Maciąg, Rzeszów 2010, s. 9–40.

3 Karol Lipiński (1790–1861) był polskim skrzypkiem, kompozytorem i dyrygentem. Kształcony głównie przez ojca, również skrzypka, osiągnął mistrzostwo w sztuce skrzypcowej wirtuozerii, które zapewniło mu światową sławę. Koncertował w Polsce i za granicą. W latach 1810–1814 piastował funkcję kapelmistrza w teatrze operowym we Lwowie; w 1828 r. mianowany na pierwszego skrzypka dworu Królestwa Polskiego. Przez 20 lat, począwszy od 1839 r., pracował na stanowisku kapelmistrza dworu saskiego w Dreźnie. Zob. Z. Chechlińska, hasło *Lipiński Karol*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 5, Kraków 1997, s. 362–365.

pierwszy głos w sprawie zabrał Krystyn Lach Szyrma⁴ i to do jego wypowiedzi odnosił się każdy, kto również decydował się wyrazić opinię. Autorem głosnej polemiki z Szyrmą, wydrukowanej w „Gazecie Polskiej”⁵ 19 czerwca 1829 roku, był Maurycy Mochnacki, którego linię ideową oficjalnie poparli rektor Szkoły Głównej Muzyki, Józef Elsner, i kompozytor współpracujący z Teatrem Narodowym, Karol Kurpiński, na łamach „Gazety Warszawskiej”. W dysputę wtrącił się jednorazowo także tajemniczy K.⁶, a sprowokowany jego wypowiedzią głos zabrał nawet jeden z głównych zainteresowanych, sam skrzypek Karol Lipiński.

„Wahaliśmy się z umieszczeniem tego artykułu [...]” – już pierwsze znamienne słowa tekstu zamieszczonego 13 czerwca 1829 roku w „Powszechnym Dzienniku Krajowym”⁷ świadczą o jego kontrowersyjnym potencjale, przyciągając uwagę czytelnika i niemal same zapraszają do dyskusji. Zaledwie dwa dni później rzeczony artykuł został przedrukowany w „Gazecie Polskiej”⁸ i zapoczątkował publicystyczny spór ideowy, który w czerwcu 1829 roku przetoczył się przez warszawską prasę. Niecodzienną możliwość konfrontacji sposobu gry Paganiniego i Lipińskiego uznano za artystyczne wydarzenie dużej miary i zgodnie okrzyknięto mianem wyjątkowej uczty muzycznej, bo przecież „[m]oże już nie zdarzy przypadek, aby ci dwaj wielcy artyści razem się w jednym spotkali miejscu”⁹.

- ⁴ Krystyn Lach Szyrma (1790–1866) był polskim pisarzem i publicystą, filozofem i tłumaczem, profesorem Uniwersytetu Warszawskiego. Pochodził z chłopskiej rodziny, lecz jego zdolności i predyspozycje do nauki otworzyły mu drzwi do wykształcenia, które zwieńczył tytułem magistra filozofii na Uniwersytecie Wileńskim. Związany ze środowiskiem Czartoryskich, w latach 1814–1824 przebywał w Puławach. W 1830 roku wziął czynny udział w powstaniu listopadowym. Zob. W. Chojnacki, W. Zajewski, hasło *Lach Szyrma Krystyn*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XVI, Warszawa 1971, s. 390–392.
- ⁵ M. Mochnacki, [*Paganini i Lipiński*], „Gazeta Polska” nr 161, 19 czerwca 1829, cyt. za: tegoż, *Pisma krytyczne i polityczne*, t. I, Kraków 1996, s. 328–339.
- ⁶ Mirosław Strzyżewski sugeruje, że mógł to być Joachim Kaczkowski [w:] tegoż, *Refleksja krytyczna o muzyce w okresie romantycznego przełomu w Polsce (zapomniany rozdział z dziejów „walki romantyków z klasykami”)*, [w:] *Z pogranicza literatury i sztuk*, red. Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 1996, s. 176.
- ⁷ L. S. (Lach Szyrma), *Kilka rysów gry Paganiniego i Lipińskiego*, „Powszechny Dziennik Krajowy” nr 140 z 13 czerwca 1829 roku. Ponieważ pragnę ułatwić i ujednolicić przekaz, a moja praca nie ma charakteru językoznawczego, we wszystkich przytaczanych fragmentach publicystyki i korespondencji z XIX wieku dokonuję modernizacji pisowni i interpunkcji według jej współczesnych zasad.
- ⁸ L. S. (Lach Szyrma), [bez tytułu], „Gazeta Polska” nr 158 z 15 czerwca 1829 r.
- ⁹ Tamże, s. 687.

Dające się wyraźnie zaobserwować dwa polemiczne względem siebie punkty widzenia – a co za tym idzie, dwa różne obozy krytyczne – będą tu interesujące o tyle, o ile potraktuje się je jako dowód na wyłaniający się moment przełomu, transgresji, przejścia od klasycznego do romantycznego patrzenia na obraz gry na skrzypcach w środowisku ówczesnej profesjonalnej krytyki muzycznej. By jednak przekonać się o tym, na co w tym kontekście wskazują pojęcia „klasyczny” i „romantyczny”, należy przyjrzeć się wszystkim wypowiedziom. Wnikliwe prześledzenie argumentów obu stron pozwoli zrozumieć, co i dlaczego cenili, a co odrzucali przedstawiciele każdej z nich. Przywoływaną tu polemikę można uznać za kolejną odsłonę tzw. „walki romantyków z klasykami”, czyli czasu intensywnych debat estetycznych i sporów o istotę sztuki.

Pierwsza, obszerna wypowiedź Krystyna Lacha Szyrmy reprezentuje rzetelny (by nie powiedzieć: drobiazgowy) i erudycyjny styl profesjonalnej, konstruktywnej krytyki. Analiza pełna technicznych szczegółów gry na instrumencie zostaje poprzedzona zgrabnym retorycznie odautorskim wtrąceniem, w którym Szyrma zadeklarował, iż sam potrafił grać na skrzypcach i „zna[ł] trudności tego instrumentu i niektóre z nich niezgorzej pokonywa[ł]”¹⁰, a także bywał na koncertach wielu znakomitych skrzypków podczas swych licznych podróży zagranicznych. Krytyk uwzględnia również kontekst – historię i specyfikę dwóch skrajnie różnych karier skrzypków prezentujących się w Warszawie w czerwcu 1829 roku. Autor artykułu wyraźnie, lecz bez zbędnych emocji przychyła się ku sposobowi gry „ziomka”, którego pragnie „błagać, by talentu swego nie chował w ukryciu”¹¹, skrzypka Karola Lipińskiego. Pojawienie się takiego właśnie głosu powinno wydać się więcej niż naturalne, zwłaszcza że wybrzmiał on przecież w Warszawie, gdzie w pierwszych dekadach XIX wieku estetyka klasycystyczna była bardzo popularna.

Wykształcony na klasycznych wzorcach Szyrma odrzuca estetykę gry Paganiniego z tych samych przyczyn, z których poezje młodego Adama Mickiewicza za niegodne sztuki uważał dziesięć lat wcześniej Jan Śniadecki¹². Dla wyznającego

¹⁰ Tamże.

¹¹ Tamże, s. 689.

¹² Wedle znanej anegdoty rektor Uniwersytetu Wileńskiego (gdzie wcześniej studiował, a wówczas pracował Krystyn Lach Szyrma), Jan Śniadecki, podczas spotkania w salonie towarzyskim Salomei Becú (Słowackiej) publicznie wyraził swe nieprzychylnie, pełne pogardy zdanie o poezjach obecnego tam Adama Mickiewicza i tendencjach nowej literatury w ogóle. Urażony młody Mickiewicz, ☞

jedyny słuszny dlań punkt widzenia nie do pomyślenia jest fakt, że włoski skrzypek „zaniedbał estetyczne wykształcenie swej sztuki” i „żadnych nie przestrzegał prawideł smaku”¹³. Skrzypce są więc dla Szyrmy narzędziem w służbie dążenia do wizji sztuki idealnej – klasycznej, uporządkowanej, złożonej ze sprawdzonych schematów i rozwiązań harmoniczych, których słuszność i efekt potwierdzają antyczne wykładnie i skomplikowane wywody uczonych. Z samouctwa Paganiniego wysnuwa on krytykę jego niewiedzy i braku klasycznej ogłady. Gra włoskiego maestro jest dla niego wystąpieniem przeciw naturze skrzypiec, uważa on, że Paganini „nie dąży do odkrycia właściwych skrzypcom piękności”¹⁴. Co więcej, wydaje się, że przekroczył pewną granicę, co w oczach Szyrmy wydaje się wręcz gorszące („Korzysta on nie tylko z piękności instrumentu, ale i z jego słabości”¹⁵).

Niewątpliwie oryginalny i indywidualny styl gry Paganiniego nie jest jednak przez Szyrmę poczytywany za nieciekawą czy niegodną dyskusji. Przeciwnie, choć przyznaje, że w grze Włocha razi go lekceważący stosunek do klasycznych ideałów, poświęca analizie jego gry niemal dwukrotnie więcej miejsca aniżeli rozważaniom nad występami Lipińskiego. Daleki od protekcyjnej dyskredytacji włoskiego skrzypka dostrzega także jego zalety. O technice lewej ręki pisze tak:

Mechanizm lewej ręki posunął do najwyższego stopnia; wiele w nim wynalazł, i niczym mu są największe trudności wszelkie rodzaje tryłów, pizzicata, gryfy podwójne i potrójne, szybkość w pasażach wśród pewności usadowienia palców, są zadziwiający¹⁶.

Wymienione przez Szyrmę techniki skrzypcowe i skomplikowane rodzaje artykulacji¹⁷ występują niemal we wszystkich kompozycjach Paganiniego, a w wy-

ówczesny student wspomnianego Uniwersytetu, ze wzburzeniem i bez pożegnania opuścił towarzystwo. Za: J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, M. Zielińska, hasło *Śniadecki Jan*, [w:] *Mickiewicz. Encyklopedia*, Warszawa 2001, s. 536; R. Przybylski, *Ogłupiały mędrzec i nie-toperz literatury*, [w:] tenże, *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 358–361. Zob. J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, Warszawa 1837, <https://polona.pl/item/o-pismach-klasycznych-i-romantycznych,NzAoMDAoNDY/15/#info:metadata> [dostęp: 28.11.2020].

¹³ L. S. (Lach Szyrma), [bez tytułu], dz. cyt., s. 688.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Tamże.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ „Gryfy podwójne i potrójne” prawdopodobnie oznaczają dwu- i trójdźwięki.

jątkowo dużym nasileniu można zaobserwować je w najbardziej popisowych utworach na skrzypce solo tego kompozytora, mianowicie zbiorze *24 kaprysów na skrzypce solo* op. 1 (1802–1817).

Zarówno wspomniane wyżej techniki, które wymagają dużej sprawności i niezależności palców lewej ręki, jak i dostrzeżone później „szybkie *pizzicato* lewą ręką z góry na dół”¹⁸ Szyrma celnie nazywa i podziwia. Ostatecznie jednak, w kontekście ogólnego wyrazu dzieła, w którym zostały użyte, te popisy techniczne nie stanowią dla niego wielkiej wartości. Twierdzi, że są to tylko „figle, których każdy skrzypek za parę miesięcy wyuczyć się może”¹⁹, choć – jak dzisiaj wiemy – wykonanie tych trudnych efektów artykulacyjnych wymaga zwykle wielu lat pracy i kosztuje przeciętnego skrzypka niemało wysiłku.

Technice prawej ręki Paganiniego ma jednak Szyrma znacznie więcej do zarzucenia. To w osobliwym sposobie prowadzenia smyczka upatruje przyczyny nie dość głębokiego, sprawiającego wrażenie niedbałego i powierzchownego dźwięku: „Wysztalcenie prawej ręki zupełnie zaniedbał; prowadzenie smyczka ma nie tylko słabe, ale nawet prócz *staccatów* niczym *neurozmaicone*”²⁰.

Za najwięcej szkody czyniącą konsekwencję nieporządnej techniki prawej ręki Szyrma uważa niemożność uzyskania głębokiego, długiego, brzmiącego dźwięku. Śpiewność, nienaganna intonacja i intensywne brzmienie – oto zalety, które według niego „uczyniły skrzypce królem instrumentów”, a których Paganini, ku jego zdziwieniu i wzburzeniu, w ogóle nie wykorzystuje.

Nieznany autor dopisków do artykułu²¹ twierdzi, że „Paganini ma bardzo cienkie struny”, a „Lipiński używa strun grubych”²². Jest to świadectwo niezwykle istotne, trzeba bowiem pamiętać, że w owym czasie instrumenty strunowe wyposażone były w struny jelitowe, a nie spopularyzowane dopiero w XX wieku

¹⁸ L. S. (Lach Szyrma), [bez tytułu], dz. cyt., s. 688.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ Być może autorem jest Maurycy Mochnacki, choć dziwiłby fakt, że jego nazwisko jako współpracownika „Gazety Polskiej” nie zostało ujawnione („Przypiski są innej ręki. Nie autora artykułu”). Jednak redaktorzy wydania *Pism krytycznych i politycznych* Mochnackiego podają w przypisach, iż przedrukowane w „Gazecie Polskiej” wystąpienie Lacha Szyrmy zostało „opatrzone komentarzem Mochnackiego” [w:] M. Mochnacki, *Pisma krytyczne i polityczne*, s. 460.

²² L. S. (Lach Szyrma), [bez tytułu], dz. cyt., s. 689.

i powszechne dziś, metalowe²³. Niewykluczone, że Paganini eksperymentował z grubością strun, która ma niebagatelne znaczenie w praktyce wykonawczej i przekłada się nie tylko na odczuwalną zmianę barwy dźwięku, lecz także na wygodę gry, a co za tym idzie, osiągalność pewnych technicznych chwytów. Słowem, struna E o małej średnicy znacznie pomagała Paganiniemu w brawurowym wykonywaniu „gryfów podwójnych, trylów i flażoletów” oraz pozwalała na „*pizzicata*, gryfy [...] potrójne, szybkość w pasażach wśród pewności usadowienia palców”²⁴, jak powiada o grze Włocha Szyrma.

Odmienne niż włoski wirtuoz, grający na skrzypcach z grubą jelitową struną Lipiński wybiera inną drogę do zdobycia aplauzu publiczności. Można odnieść wrażenie, że świadomie rezygnuje z tego rodzaju ułatwienia, ponieważ – jako narzędzie wykonawcze – zupełnie nie jest mu potrzebne do wyrażenia swojej wizi artystycznej; jest zbędne w ramach klasycznej estetyki jego gry i kompozycji.

W krytyce Szyrmy również jest miejsce na spostrzeżenia dotyczące strun, choć skupiają się one na nieco innym aspekcie. Nadal chodzi o brzmienie i technikę gry, jednak to nie grubość strun, lecz w zasadzie palcowanie jest poddawane analizie:

Tak np. owe sonaty na stronie *g* każdy dobry skrzypek potrafi zagrać z równym skutkiem, a odzywające się w nich jęczenie, które tyle tu uderzyło, jest użyciem nieczystych tonów tej struny, tak łatwym, iż nawet początkowy skrzypek wydobędzie je przez posuwanie palca po bajorku w drugiej oktawie²⁵.

²³ Stwierdzenie, że Paganini grał na metalowej strunie E już w pierwszej połowie XIX wieku, na podstawie spostrzeżenia, jakoby skrzypek „miał bardzo cienkie struny”, jest raczej mało prawdopodobne. Od początku historii skrzypiec (czyli, bardzo umownie i symbolicznie, od początku epoki baroku w dziejach muzyki) aż do czasów po II wojnie światowej struny skrzypcowe wykonywano niemal wyłącznie z baranich, wołowych lub wieprzowych jelit. Wysuszone i specjalnie skręcane jelito czasami owijane było cienką metalową warstwą – zabieg ten najczęściej dotyczył najgrubszej struny G i służył wzmocnieniu wytrzymałości struny (ponieważ im niższa struna, tym większy nacisk musi znosić). Pierwsze próby użycia stalowych strun na skrzypcach miały miejsce u schyłku XIX wieku i dotyczyły tylko najwyższej struny E (prawdopodobnie ze względu na jej najmniejszą wytrzymałość, nie zaś na niezadawalające brzmienie). Możliwe, że Paganini sam wytwarzał struny, mógł więc eksperymentować z ich grubością. Nie byłby to przypadek odosobniony – podobne eksperymenty przeprowadzał Giuseppe Tartini. Zob. P. Miczka, *Użycie strun jelitowych w instrumentach smyczkowych w latach 1880–1945, czasopismo internetowe „Meakultura”* [<http://meakultura.pl/artukul/uzycie-strun-jelitowych-w-instrumentach-smyczkowych-w-latach-1880-1945-2008>, dostęp: 24.11.2020]; L. Ginsburg, *Tartini. His life and times*, tłum. ang. I. Levin, New Jersey 1981; S. Durante, *Tartini, Padova, l'Europa*, Padwa 2017.

²⁴ L. S. (Lach Szyrma), [bez tytułu], dz. cyt., s. 688.

²⁵ Tamże.

Ciekawe i nie dość jasne wydaje się sformułowanie „posuwanie palca po bajorku w drugiej oktawie”²⁶. Najprawdopodobniej Szyrmie chodzi o nienależyte dociskanie struny palcem („druga oktawa” może oznaczać wysokie pozycje skrzypcowe²⁷, począwszy od dzisiejszej siódmej pozycji na najniższej strunie G – to tam rozpoczęłaby się „druga oktawa” gamy granej od pustej struny g), co daje brzmieniowy efekt niekonkretnego intonacyjnie, stłumionego, jęczącego dźwięku. Byłoby to prawdopodobne tym bardziej, że w tak wysokich pozycjach na jelitowej strunie G, a więc o znacznej grubości, bardzo często dochodzi do występowania tzw. wilczych tonów, czyli dźwięków brzmiących nieczysto z powodów niezależnych od grającego (takich jak np. budowa instrumentu i wynikający z niej rezonans alikwotów, strój czy grubość struny). Paganini, świadom tego skutków, decyduje się na wykonanie „owych sonat” właśnie w ten sposób, ponieważ stanowi to dla niego wartość estetyczną, co jest nie do pomyślenia dla Szyrmy. Krytykowi o wiele bliższa byłaby realizacja tej samej melodii na wyższych, naturalniej brzmiących strunach, zwłaszcza że – jak sam przyznaje – „inni wirtuozi nie grają na jednej strunie, kiedy mogą czyściej na czterech”²⁸. Jest to zresztą nie tylko możliwe, lecz także łatwiejsze technicznie, a więc i chętnie praktykowane przez skrzypków. Jak podaje Szyrma, Paganini zatem czyni technikę bardziej karkołomną dla samej zmiany barwy na niepospolitą, niemieszczącą się w kanonach klasycznego piękna, dziwną, lecz ze wszech miar indywidualną.

Podobny mechanizm działania dostrzega Szyrma, gdy pisze o flażoletach²⁹ stosowanych przez Paganiniego: „[u]żywa ich obficie, nad miarę, tam nawet gdzie ton naturalny wyższej skali równa im się w dźwięku”³⁰. Znów – flażolet jest dla włoskiego skrzypka nie tylko techniczną koniecznością (jak dla Szyrmy), lecz przede wszystkim efektem brzmieniowym z potencjałem niespodzianki, zdziwienia, oszołomienia słuchacza.

²⁶ Tamże.

²⁷ Chodzi o ułożenie całej lewej ręki na gryfie na konkretnej wysokości. Można porównać to do układu dłoni na wyobrażonych progach.

²⁸ L. S. (Lach Szyrma), [bez tytułu], dz. cyt., s. 688.

²⁹ „Na instrumentach smyczkowych, gitarze i harfie: lekkie dotknięcie struny w odpowiednim miejscu”, pod wpływem czego zmienia się wysokość i barwa dźwięku [w:] <http://dur-moll.pl/slownik/slownik.htm> [dostęp: 25.11.2020].

³⁰ L. S. (Lach Szyrma), [bez tytułu], dz. cyt., s. 688.

Recenzent „Powszechnego Dziennika Krajowego” dziwi się również innym technikom stosowanym przez włoskiego skrzypka: „W Adażio [sic] śpiew jego nigdy nie jest zupełnie czysty; tonów nie bierze prosto, lecz najczęściej [...] przez zbliżenie się do nich po przestrzeni oddzielającej jeden od drugiego [...]”³¹.

Szyrmie najpewniej chodzi tu o *portamento*³², czyli płynne łączenie dźwięków (na instrumentach smyczkowych poprzez przesunięcie palca, prawie tak jak w technice *glissando*). Technika ta w znaczeniu, w jakim opisuje ją Szyrma, pojawiła się w wykonawstwie muzycznym dopiero w pierwszych dekadach XIX wieku, mogła więc wydawać mu się nieznana, obca, dziwna. Warto jednak zauważyć, że zgodnie z powyższymi założeniami Paganini nie mógł być aż tak bardzo oderwany od środowiska muzycznego, jak twierdzi Szyrma („żył w ustroniach swej ojczyzny, sam, bez wszelkich związków ze światem”³³), skoro ulegał powszechnym w owym czasie tendencjom lub może sam był ich twórcą.

Staje się więc zupełnie jasne, że dla Szyrmy to estetyka muzyki zgodna z klasyczną wizją sztuki odgrywa najważniejszą rolę, a problemy techniczne, mechanizm gry i brawurowa wirtuozeria są wobec niej zdecydowanie podrzędne. Szyrma, nie odmawiając popisom technicznym racji bytu, nie godzi się jednocześnie na docenienie ich jako wartości samej w sobie – pojawiające się w takiej formie, zawsze zostaną przez niego odrzucone jako niezgodne z prawidłami sztuki. Wirtuozeria może liczyć na aprobatę jedynie wówczas, gdy występuje w służbie ogólnego wyrazu – uporządkowanego, zgodnego z klasycznymi wzorcami i naturą instrumentu. Skrzypce istnieją więc dla Szyrmy po to, by wydobywać z nich piękne melodie, „śpiewać” i zachwycać słuchaczy czystą harmonią pełnego, wielkiego tonu.

Te właśnie przymioty Szyrma odnajduje w grze Karola Lipińskiego. Skrzypek ma wszystko to, co dla krytyka stanowi wartość estetyczną, sam zresztą wprost nazywa go „klasykiem, w pełnym, szlachetnym znaczeniu tego słowa”³⁴. Lipiński zdaniem recenzenta stoi:

³¹ Tamże.

³² Wł. *portamento di voce*, fr. *port de voux*. Zob. C. Brown, *Portamento*, [w:] *Classical & romantic performing practice 1750–1900*, New York 1999, s. 558–587.

³³ L. S. (Lach Szyrma), [bez tytułu], dz. cyt., s. 688.

³⁴ Tamże.

[...] w uderzającym kontraście z Paganinim. [...] trzyma się namiętnie prawideł sztuki, idzie stale ścieżką dobrego smaku, gardzi błyskotkami, a jeżeli ich użyje, to zawsze właściwie, zgodnie z dążeniem do estetycznej piękności³⁵.

Słowem, czyste spełnienie postulatów klasyka! Precyzyjna, wypracowana technika, podparta należyтым wykształceniem, służąca sztuce utrzymanej w guście zgodnym z obowiązującym kanonem piękna – oto obraz gry skrzypcowej godnej najwyższego miana. Zdaniem Szyrmy Lipiński najbardziej góruje nad Paganinim czystością i wielkością tonu, innymi słowy, nienaganną intonacją i siłą, głębią dźwięku – a te związane są głównie z (podkreślaną już w tym kontekście) pracą prawej ręki na smyczku. Pamiętając występy Lipińskiego z lat wcześniejszych, Szyrma zarzucał mu brak lekkości w pokonywaniu trudności technicznych i zbyt dużą surowość wyrazu artystycznego. Teraz jednak – powiada – „[w]szystko to zniknęło; pozostał ogień, zapal, czucie, i gra jego stała się wielką i szczytną”³⁶. Autor recenzji docenia wyjątkową śpiewność, selektywne *arpeggia* i czysto brzmiące fażolety w grze Lipińskiego. Nie kończy jednak swych pochwał, nie wtrąciwszy uwagi krytycznej, choć stosuje przy tym dość osobliwy zabieg przypominający persyflaż odwrócony – krytyka dotyczy bowiem zdolności kompozytorskich i... zbyt niskiej skromności scenicznej polskiego skrzypka, niewiele więc szkodzi ocenie jego umiejętności jako instrumentalisty („zapomina nieraz, że sobie pierwsze powinien zostawić miejsce [...] i [w] cudzych kompozycjach Lipiński więcej jaśniej niż w swoich”³⁷).

Gloryfikacja wiedzy i umiejętności wyrażania przekonującej artystycznie wizji, która pozostaje w zgodzie z określonymi prawidłami, a także sprawność w posługiwaniu się gotowymi, uprawomocnionymi przez tradycję schematami – wszystko to jest możliwe do zaobserwowania dzięki jaskrawości opisów, którą wywołuje między innymi porównawcze ujęcie tematu. Budzący tak wiele kontrowersji w warszawskim środowisku artykuł Krystyna Lacha Szyrmy jest zatem nie tylko źródłem opinii podbudowanej konstruktywną krytyką, lecz także świadectwem klasycznego wykorzystania skrzypiec „przed Paganinim” w praktyce.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże, s. 689.

³⁷ Tamże.

Po zaledwie kilku dniach, w odpowiedzi na słowa Szyrmy na łamach „Gazety Polskiej” ukazała się obszerna krytyczna wypowiedź Mochneckiego³⁸. Swoim stylem bardziej przypomina teoretyczny manifest programowy niż muzyczną recenzję rodem ze świata pojęć Lacha Szyrmy. Mochnecki próbuje w artykule wysunąć na pierwszy plan wcale nie technikę skrzypków, lecz ogólny wyraz artystyczny, posługując się tymi samymi narzędziami, których używa podczas teoretyczno- i krytycznoliterackich dysput. W recenzji pisze wprost: „Źródłem, zasadą wszystkich kunsztów jest poezja”³⁹ – próbuje więc literackie kategorie interpretacyjne przekształcić na kryteria muzyczne. Tendencja ta w pełni wpisuje się w literacki charakter świadomości romantyków, który zbadał Alfred Einstein:

Otóż dla romantyków nie ma granic pomiędzy sztukami. Tendencja ta jest tak silna, że ulegają jej nawet najwięksi, urodzeni i wychowani w klarownej atmosferze XVIII wieku⁴⁰.

Zależność ta mogła przyjmować również odwrotny kierunek – Einstein przedstawia jako typową dla romantyzmu nie tylko powszechność muzycznych inklinacji literatów, lecz także obecność pisarskiego potencjału u wielu muzyków:

Umiejętność władania piórem, cechująca nowych muzyków „kulturalnych” i odróżniająca ich od dawnych muzyków „rzemieślników” jest zjawiskiem symptomatycznym⁴¹.

Dlatego też perspektywa Mochneckiego zakłada wyraźne odejście od szczegółu na rzecz ogólnego nastroju; krytyk zamiast przyglądać się technice, woli skupić się na efekcie, wyrazie, zastosowanych chwytach.

Mochnecki jako polemista Szyrmy poważa swego przedmówcę, nazywając go „niepospolitym znawcą”, a nawet podziwia za to, że pisze jak „biegły znawca, bo wszystko w tym piśmie, wedle pojęć autora teoretycznych, jest gruntownie rozważone, choć może z stanowiska mniej właściwego”⁴². Owo

³⁸ M. Mochnecki, *[Paganini i Lipiński]*, s. 328–339.

³⁹ Tamże, s. 329.

⁴⁰ A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, tłum. S. Jarociński, M. Jarocińska, Kraków 1983, s. 36.

⁴¹ Tamże, s. 48.

⁴² M. Mochnecki, *[Paganini i Lipiński]*, s. 334.

właściwe stanowisko sam Mochnacki po chwili starannie wykląda – w miejsce muzycznego konkretnego stawia niemniej obszerną i wnikliwą analizę gry skrzypcowej Paganiniego i Lipińskiego, przepuszczoną przez filtr romantycznej wrażliwości.

W punkcie wyjścia Mochnacki stawia na równi umiejętności i wartość gry obu skrzypków. O grze Paganiniego wykrzykuje: „Cóż za rozmaitość, jaki dostatek ozdób, co za wytworność dykcji i kolorytu!”⁴³; o Lipińskim zaś, że „w niczym mu nie ustępuje, nie mniej świetny, nie mniej znamienity”⁴⁴. Po uhonorowaniu wirtuozów słowami najwyższego uznania Mochnacki przyznaje, że charakteryzują się oni cechami leżącymi na dwóch skrajnych biegach. Tym, co według niego tak bardzo różni obu skrzypków, jest inna wizja estetyczna – wszystkie pozostałe różnice postrzega jako wynikłe z tej jednej, nadrzędnej. Choć, jak wyznaje sam krytyk, naturalnym jest, że tak jaskrawe różnice prowokują do porównawczej oceny, którą zwieńczyć mógłby recenzencki werdykt: lepszy jest ten lub ów, to przyznaje w końcu, że gra skrzypków jest w zasadzie nie do porównania: „Nie bierzmy przeto części należnej tym obydwóm skrzypkom. Nie przenośmy jednego nad drugiego, bo obydwaj są równie znamienici, równie biegli, równie wielcy”⁴⁵.

Mochnacki, przyrównując styl Paganiniego do groteski, burleski⁴⁶, uważa go za niezrównanego w biegłości technicznej, efektowności wyrazu artystycznego, pełnej sprzeczności estetycznych i indywidualności gry:

Skrzypce w rękę Paganiniego są naczyniem psychicznym, instrumentem duszy, i zdaje się rzeczywiście, jakoby nie miał innego sposobu rozkrycia tego, co się w niej działo, jakoby żył tylko wtenczas, kiedy brzdąka na swym zaczarowanym bardonie!⁴⁷

Lipińskiemu oddaje jednak wyższość nad włoskim skrzypkiem, gdy mowa o precyzji, selektywności i (wspominanej także przez Szymbę) głębi tonu:

⁴³ Tamże, s. 331.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże, s. 339.

⁴⁶ Tamże, s. 333.

⁴⁷ Tamże, s. 331.

Mimo wszystkich pochwał, jakie się słusznie należą Paganiniemu, jakie mu sami wymierzamy, bezsprzecznie rzecz można, że [...] ani jednej wariacji, ani jednego koncertu Lipińskiego nie zdołałby wykonać z tą mocą, z tym twórczym zapałem, z tą na koniec precyzją i poważnością kolosalnego stylu, które są tylko właściwe polskiemu wirtuozowi!⁴⁸

Odmienność taka zostaje porównana przez Mochnackiego do opozycji wywiezionej z poezji, której dwa rodzaje sam zresztą wyszczególnia: poezji lirycznej i plastycznej⁴⁹. Pierwszą cechuje indywidualizm, wsobność, bezpośrednie wyznanie; druga jest obiektowa – skupia się na świecie, stosując kamuflaż, opowiada o uczuciach poprzez pejzaże rodem z *Marii* Malczewskiego czy perypetie innych bohaterów. Tak jak pierwsza obejmuje swym znaczeniem skrzypcową estetykę Paganiniego, lecz także poezje Schillera, Byrona i Mickiewicza, tak druga pomieści w sobie Szekspira, Goethego, Waltera Scotta i sposób gry Lipińskiego⁵⁰. Co ciekawe, na ten sam rodzaj podobieństwa zwraca uwagę Lach Szyrma, reprezentujący tak przecież odmienne od Mochnackiego poglądy estetyczne, gdy o grze Paganiniego pisze tak:

Nigdy nie słyszałem, ażeby jego Rondo tchnęło czystą wesołością, ażeby Adadzio błogo przemawiało do duszy, zawsze jakiś dziwny świst lub jęk wmieścić się musi. W grze jego taki duch panuje jak **w poezji Byrona** [podkr. A. M.]⁵¹.

Analogie do opisanych powyżej dwóch rodzajów poezji na przykładzie gry skrzypcowej Paganiniego i Lipińskiego Mochnacki ujmuje w takich słowach:

Melancholia Paganiniego jest tęsknotą jego tylko duszy, jego czułości, jego własnej niedoli. Lipiński wyraża w tęsknocie, w rzewności swojej melancholią całej Północy. Tę melancholią, która się jako mgła zaczyna w literaturze i poezji polskiej⁵².

⁴⁸ Tamże, s. 335.

⁴⁹ Teoria ta była najwyraźniej dla Mochnackiego ważna i w pewnym sensie uniwersalna – do tak samo wyodrębnionych rodzajów poezji odwoływał się też w innych tekstach, m.in. w obszernym studium o *Zamku kaniowskim* Goszczyńskiego z 1829 roku.

⁵⁰ M. Mochnacki, *[Paganini i Lipiński]*, s. 337–339.

⁵¹ L. S. (Lach Szyrma), [bez tytułu], s. 688.

⁵² M. Mochnacki, *[Paganini i Lipiński]*, s. 339.

Przyczynkiem do dowiedzenia obszernej wiedzy muzycznej Mochneckiego, a także próby zarysowania szerszego kontekstu dla jego krytyki, niech będą inne jeszcze jego słowa: „Najchlubniejszą artystów nagrodą są to spostrzeżenia i uwagi znawców do powszechnej podawane wiadomości”⁵³ – Mochnecki wypowiedział je w 1827 roku. Ten publicysta potrafił doskonale dostrzec trudność mówienia i pisanie o muzyce, która – w przeciwieństwie do innych sztuk – jest ulotna, chwilowa i nad wyraz abstrakcyjna. Mochnecki gromił tych, którzy pochopnie lub z udawanym znawstwem ferowali recenzenckie wyroki na łamach gazet⁵⁴. Potrafił wyczuć i wytknąć w ostrych słowach, który recenzent ocenia powierzchownie, a który, prócz dobrego pióra, ma jeszcze solidne zaplecze muzykologiczne i wie o instrumencie więcej niż tylko to, co wyczytał w utworach literackich.

Nie bez przyczyny obraz skrzypiec w poezji jawi się tutaj jako biegun przeciwległy temu, który dotyczy skrzypiec w ujęciu profesjonalnym, obecnym w krytyce muzycznej i dziewiętnastowiecznej publicystyce. Przykład Mochneckiego i tych, przeciw którym protestował, pokazuje, jak silnie zakorzenione bywało już wówczas romantyczne wyobrażenie tego instrumentu i że istniało niemal równoległe ze zgołą inną, klasyczną wizją skrzypiec, reprezentowaną tu przez Lacha Szyrmę. „Romantyczny” znaczyłoby tutaj symboliczny, pomijający aspekty techniczne, bazujący na powierzchownym wyobrażeniu. Znakomitym przykładem takiego użycia motywu skrzypiec, które akcentuje indywidualność samego artysty-wirtuoza, a niekoniecznie podąża za samym mechanizmem instrumentu i tajnikami gry, są utwory przedstawicieli Cyganerii Warszawskiej – Włodzimierza Wolskiego (w opowiadaniu *Skrzypce*⁵⁵) i Józefa Bohdana Dziekońskiego (opowiadanie *Duch jaskini*⁵⁶, 1845). Skrzypce odrealnione, pozbawione muzycznych konkretów, będące raczej naczyniem dla symbolicznych

⁵³ Tamże, s. 275.

⁵⁴ Zob. T. (Tomasz Le Brun), *Koncert J. Pani Marii Szymanowskiej, pierwszej pianistki NN Cesarzowej Wszechrosji*, cyt. za: M. Mochnecki, *Jeszcze kilka słów o koncercie p. Szymanowskiej z powodu jej recenzentów*, [w:] *Pisma...*, s. 275–280.

⁵⁵ W. Wolski, *Skrzypce. Powiastka*, [w:] *Jaskółka* [!], red. R. Zmorski i J. B. Dziekoński, Warszawa 1843.

⁵⁶ J. B. Dziekoński, *Duch jaskini*, [w:] *Polska nowela fantastyczna*, t. 2: *Władca czasu*, red. J. Tuwim, Warszawa 1983, s. 13.

znaczeń, rekwizytem niż wierną ilustracją prawdziwej gry skrzypcowej, występują także w poezjach i nowelach Cypriana Norwida⁵⁷.

W przypadku pojedynku tak wybitnych skrzypków, jakimi byli Paganini i Lipiński, Mochnacki wskazuje konieczność otwarcia innego jeszcze pola rozważań – ogólnej estetyki wykonania, która kryje w sobie symbole retoryczne, przewrotne nieraz znaczenia estetyczne i wyjątkowe cechy indywidualne obydwu wirtuozów. Szkodliwość zbytecznego skupiania się na technicznych szczegółach metaforycznie ujmuje tak: „[...] kto twory sztuki chce poznawać przez rozkład ich na części, najpierwej im życie odjąć musi”⁵⁸. Spójność spojrzenia, ogląd całości kształtu i pamięć chwilowego, ulotnego wrażenia przy uprzednim zaopatrzeniu się w niezbędną bazę wiedzy o muzyce – oto postulaty Mochnackiego, których nie powstydziliby się chyba żaden krytyk, nawet współczesny. W ten właśnie sposób Mochnacki przeformułowuje klasyczny punkt widzenia, obalając kategoryzujące sztukę podziały – na wszystko patrzy przez pryzmat emocji i romantycznej wyobraźni.

W obliczu wielu tak różnych głosów warto dokonać próby wydobywania na światło dzienne relacji tych, bez których cała opisana wyżej dyskusja nie mogłaby zaistnieć – skrzypków Paganiniego i Lipińskiego. Sam termin „pojedynyk”, tak często pojawiający się również w niniejszej pracy, w kontekście scenicznego spotkania tych dwóch znamienitych skrzypków wyrasta wprost z wyobrażenia „walki romantyków z klasykami” i jest dowodem na utrwalenie się nowych obyczajów w muzyce.

Historia znajomości Lipińskiego z Paganinim nie zaczęła się jednak w 1829 roku w Warszawie. Z dziewiętnastowiecznych świadectw i podań samego Lipińskiego jasno wynika, że skrzypkowie znali się wcześniej i utrzymywali ze sobą przyjazne stosunki. Anonimowy artykuł opublikowany długo po wydarzeniach warszawskich, bo 5 lipca 1873 roku w dziale „Rozmaitości” czasopisma „Tygodnik Wielkopolski Naukowy, Literacki i Artystyczny” sugeruje, że Lipiński nie tylko znał Paganiniego, lecz nawet koncertował z nim podczas swej podróży do Włoch, 17 kwietnia i 23 maja 1818 roku w Piacenzy. Dziennikarz tak relacjonuje rzekomą opowieść samego Karola Lipińskiego:

⁵⁷ Na przykład wiersz *Do Nikodema Biernackiego* oraz wiele innych utworów, takich jak: *Quidam*, *Wesele*, *Stygmat*, *Za kulisami*, *Menego*, *Cywilizacja*.

⁵⁸ M. Mochnacki, *[Paganini i Lipiński]*, s. 330.

Wyszedłem z sali za Paganinim i przedstawiłem mu się, Polacy, lubownicy muzyki i podróżujący po Włoszech, wymienili mu już niejednokrotnie moje imię, więc ucieszył się, że „polski Paganini”, jak mnie zwykł był potem nazywać, tyle mił przebył, aby usłyszeć grę jego; to też zaprosił mnie po koncercie do swego mieszkania w hotelu na wieczerzę. [...] Paganini stroił gitarę, zdumiony spytałem go co z tego będzie. Rozśmiał się, usiadł obok mnie i prosił, abym rozpoczął raz jeszcze moją etiudę, chciałby mi bowiem akompaniować, przez co sztuka zyskać tylko może. Ciekaw byłem niezmiernie, raz dlatego, że nie wiedział o tym, iż Paganini niemniej czarownie grał na gitarze jak władał smyczkiem, po wtóre, że powątpiewał, aby tak *prima vista* mógł pochwycić harmonijną podstawę mojego utworu. [...] Tymczasem Paganini, zjadłszy trochę owocu wstał nagle, pochwycił mój smyczek i skrzypce, i z biegiłością, o jakiej nie miałem pojęcia, zagrał obie moje sztuki, najeżone trudnościami, które mnie nawet dotąd zaledwie w połowie udało się zwyciężyć! Podziw mój był tym większym, że skrzypce na których grał, nie były jego skrzypcami, a nawet mocno się od jego skrzypców różniły, nie wiedziałem czym zachwycać się więcej, czy tą niezmierną techniką, czy bajeczną siłą palców [...].

Wkrótce po owym spotkaniu obaj mistrze występowali w Piacenza w koncertach *à deux violons*. W 1829 r. raz jeszcze spotkali się w Warszawie⁵⁹.

O sympatii Paganiniego do Lipińskiego i przekorze włoskiego skrzypka świadczy ta, kończąca opowieść, anegdota:

W Paryżu, w domu znanej z zamięłowania do sztuki hrabiny Merbu, powtórzył Paganini ponownie ową scenę z kryształowym talerzem, a to skutkiem zrobionego zakładu z jakimś lordem, który przy tej sposobności przegrał 100 gwinei.

Gdy też hrabina spytała raz Paganiniego, chcąc go wprowadzić w ambaras, kogo uważa za pierwszego skrzypka w świecie, dowcipny Włoch odparł swobodnie:

– Pierwszego nie znam, ale drugim jest Karol Lipiński!⁶⁰

Trudno stwierdzić, ile w tym przekazie historycznej prawdy, ile zaś gawędziarskiej fantazji anonimowego autora. I choć można powątpiewać w tak dokładną

⁵⁹ Anonim, [bez tytułu], „Tygodnik Wielkopolski Naukowy, Literacki i Artystyczny”, nr 27 z 5 lipca 1873 roku, Poznań, <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/75421/edition/90120/content?ref=struct> [dostęp: 15.11.2020].

⁶⁰ Tamże.

znajomość szczegółów i okoliczności zdarzenia (zwłaszcza, że zostało ono opisane z beletrystyczną niemal swadą, a to prowokuje pytanie: czy te wtręty nie pełnią jedynie funkcji literackiego środka stylistycznego?), sam fakt powołania się na prawdziwe nazwiska i konkretne daty pozwala wierzyć, że spotkanie skrzypków w Padwie rzeczywiście się odbyło – a to w całej tej historii ma dla badacza największe znaczenie. Prawdziwość tej tezy przypieczętowują słowa Szyrmy opisujące pobyt Lipińskiego we Włoszech: „Odkąd przed kilkunastą laty sypano nań [na Lipińskiego] sonety, a Włosi mu przyklaskiwali, uczynił talent jego olbrzymie postępy”⁶¹. Wreszcie także deklaracja samego Karola Lipińskiego:

[...] puściłem się o własnych siłach w roku 1817 za granicę, grałem publicznie w wielu znakomitych miastach, a przybywszy do Włoch w *Trieście* i w *Wenecji*; w kilka zaś dni po przyjeździe moim do Piacenzy, dokąd się udałem dla słyszenia Pana *Paganiniego*, grałem z nim podwójny Koncert, na który zapraszając publiczność ten znakomity Artysta, był tyle grzecznym, że mnie raczył nazwać *Valente Professore di Violino, Polacco*; w parę tygodni potem grałem z nim drugi podwójny Koncert — Te były moje stosunki z Panem *Paganinim*⁶².

Taka perspektywa pozwala orzec, że wydarzenia z czerwca 1829 roku bardziej niż pojedyńkiem skrzypków były raczej uchwyconym w momencie estetycznego przełomu starciem dwóch skrajnych obrazów, interpretacji i oczekiwań względem gry na skrzypcach w polskiej publicystyce.

Po tym przeglądzie różnych opinii dotyczących dwóch stylów muzycznych geniuszy można stwierdzić, że nierozumiana i krytykowana przez Szyrmę, a doceniona przez Mochnackiego gra Paganiniego reprezentuje transgresyjną, burzącą kanony estetyczne wizję nie tylko samej muzyki, lecz także sposobu pisania o niej. Styl wykonawczy i kompozytorski Lipińskiego byłby więc praktycznym urzeczywistnieniem klasycznej wizji sztuki i takiegoż wykorzystania skrzypiec. Swoistym papierkiem lakmusowym owych zmian, konkretnym narzędziem w przeobrażającej się narracji o sztuce stają się w tej konfrontacji skrzypce. To, co o nich wiedziano, a co nawet ważniejsze, jak

⁶¹ L. S. (Lach Szyrma), [bez tytułu], „Gazeta Polska” nr 158 z 15 czerwca 1829 r., s. 689.

⁶² K. Lipiński, *Do Redaktora Gazety Warszawskiej*, „Gazeta Warszawska” nr 161 z 19 czerwca 1829 roku.

Agata Magdziak, *Pojedynek wirtuozów. Obraz gry na skrzypcach...*

konceptualizowano grę na tym instrumencie, ma bezpośredni wpływ na obraz skrzypiec w poezji i innych literackich wyobrażeniach w XIX wieku. Spostrzeżenia tych dwóch najbardziej interesujących polemistów, zarówno Mochnackiego, jak i Szyrmy, choć zawierają skrajnie różną ocenę tych samych skrzypków, świadczą o cennej umiejętności konstruktywnej oceny wykonania muzycznego z uwzględnieniem kontekstu, ówczesnej stylistyki, wskazującej na obycie w europejskim świecie muzyki oraz wykształconym smaku, który pociąga za sobą zdecydowane sądy – słowem, wskazują na wysoki poziom świadomości wszystkich aspektów gry na skrzypcach.

Bibliografia

Źródła

Anonim, [bez tytułu], „Tygodnik Wielkopolski Naukowy, Literacki i Artystyczny”, nr 27 z 5 lipca 1873 roku.

Lipiński K., *Do Redaktora Gazety Warszawskiej*, „Gazeta Warszawska” nr 161 z 19 czerwca 1829 roku.

Mochnacki M., *Pisma krytyczne i muzyczne*, t. 1, Kraków 1996.

Szyrma L. K., *Kilka rysów gry Paganiniego i Lipińskiego*, „Powszechny Dziennik Krajowy” nr 140 z 13 czerwca 1829 roku.

Śniadecki J., *O pismach klasycznych i romantycznych*, Warszawa 1837.

Opracowania

Boyden D. D., *Dzieje gry skrzypcowej od początków do roku 1761 oraz jej związek ze skrzypcami i muzyką skrzypcową*, tłum. H. Dunicz-Niwińska, E. Gabryś, Kraków 1980.

Brown C., *Classical & romantic performing practice 1750–1900*, New York 1999.

Cieśla-Korytowska M., *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004.

Człowiek romantyzmu, red. F. Fureta, seria *W kręgu codzienności*, Warszawa 2001.

Dopart B., *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*, Kraków 1992.

Durante S., *Tartini, Padova, l'Europa*, Padwa 2017.

Einstein A., *Muzyka w epoce romantyzmu*, tłum. S. Jarociński, M. Jarocińska, Kraków 1983.

Ginsburg L., *Tartini. His life and times*, tłum. ang. I. Levin, New Jersey 1981.

Pękala A., *Dzieje wychowania muzycznego w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku*, „Prace naukowe. Pedagogika” 1994, z. 5.

Reiss J. W., *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Kraków 1984.

Stanisz M., *Wczesnoromantyczne spory o poezję*, Kraków 1998.

Stanisz M., „Walka romantyków z klasykami”, czyli o dziejach pewnej metafory literackiej,
[w:] *Między biografią, literaturą i legendą*, red. M. Stanisz i K. Maciąg, Rzeszów 2010.

Strzyżewski M., *Działalność krytyczna Maurycego Mochnackiego*, Toruń 1994.

Strzyżewski M., *Romantyczne sfery muzyczne*, Toruń 2010.

Witkowska A., Przybylski Ryszard, *Romantyzm*, Warszawa 2003.

Zielińska M., *Kłopotliwe rozrywki*, seria *Nowa Biblioteka Romantyczna*, Warszawa 2018.

