

## EDVARD GRIEG I POLSKA<sup>1</sup>

Jak zauważył wybitny muzykolog Adolf Chybiński w artykule *Chopin i jego wpływ*, „najokazalszym typem oddziaływania Chopina na muzykę skandynawską jest Grieg, którego Bülow<sup>2</sup> nazwał (tym razem zbyt przesadnie) „Chopinem Północy”<sup>3</sup>. Rzeczywiście Edvard Grieg (1843–1907) wydaje się dla Norwegii tym, kim Fryderyk Chopin (1810–1849) dla Polski. Grieg, podobnie jak Chopin, komponował w duchu narodowym, odwoływał się do muzyki ludowej, a przez taką twórczość rozszławił kulturę swojego rodzinnego kraju. Jego spuściznę wypełniają przede wszystkim dzieła fortepianowe, podczas gdy kompozycje orkiestrowe są w większości opracowaniem utworów fortepianowych lub pieśni. Podobnie jak Chopin stylizował polskie tańce ludowe, tak Grieg nadał artystyczną formę norweskiemu *hallingowi* i *springdansowi*, czego przykłady można znaleźć nie tylko w miniaturach fortepianowych, takich jak *Norske folkeviser og danser (25 Norweskich melodii ludowych i tańców)* op. 17 (1869), *Norwegische Tänze (Tańce norweskie)* op. 35 (1880), *Norske folkeviser (Norweskie melodie ludowe)* op. 66 (1896), *Slåtter* op. 72 (1902–1903) czy w dziesięciu zeszytach *Utworów lirycznych*, ale także w większych formach: w trzech *Sonatach skrzypcowych* (1865, 1867, 1886–1887), *Koncertie fortepianowym a-moll* op. 16 (1868), obu *Suitach z muzyki do „Peer Gynta”* (1888, 1892) czy w *Tańcach symfonicznych* op. 64 (1896–1898).

W przeciwieństwie jednak do polskiego twórcy, Grieg nie był wybitnym nowatorem, ale jednym z „małych Mistrzów”<sup>4</sup> muzyki XIX w., „przedziwnie wyczelowanym brylantem”<sup>5</sup>. Jego kompozycje nie charakteryzują się skomplikowaną formą, a większość utworów fortepianowych nie stwarza szczególnych trudności, jeśli chodzi o technikę wykonania. Dzięki temu utwory Griega szybko zyskały popularność w kręgu wykonawców amatorów.

Krytycy polscy na początku XX w. zaobserwowali w twórczości Griega pewne podobieństwa do muzyki polskiej. „Z jego utworów ludowych i pieśni o charakterystyce rodzimej – pisał – wyciera nieoczekiwane podobieństwo do pieśni i melodii polskiej. Są tam rytmy krakowiaka i tęskne dumki. Występuje na jaw po prostu zdumiewające podobieństwo muzycznych motywów narodowych, które do głębszych medytacji prowadzi”<sup>6</sup>. Czyżby w takim razie twórczości Griega nie łączyło jakieś wewnętrzne duchowe

<sup>1</sup> Artykuł jest fragmentem pracy badawczej autora poświęconej związkowi Edvarda Griega z muzyką polską, przede wszystkim z twórczością Fryderyka Chopina, Ignacego Jana Paderewskiego i Mieczysława Karłowicza.

<sup>2</sup> Hans von Bülow (1830–1894), niemiecki dyrygent, pianista i kompozytor.

<sup>3</sup> A. Chybiński, *Chopin i jego wpływ*, „Przegląd Kwartalny” 1910, nr 5, s. 3.

<sup>4</sup> J. Freieiter, *O harmonice Edwarda Griega (1843–1907)*, „Kwartalnik Muzyczny” 1932, nr 16, s. 716.

<sup>5</sup> Święto Griega. Koncert w Filharmonii pod batutą Griega, „Prawda” 1902, nr 17, s. 200.

<sup>6</sup> Florestan, *Edward Grieg*, „Ateneum” 1908, nr 1/2, s. 135.

pokrewieństwo z Chopinem? Czy jego muzyka nie wyrosła przypadkiem z twórczości Chopina i stąd wydawała się tak bliska Polsce i Polakom, o czym świadczyła jej niezwykła popularność w Warszawie pod koniec XIX i w I połowie XX w.?

### Inspiracje chopinowskie w twórczości Griega

Edvard Grieg pochodził z bardzo muzycznej rodziny. Jego ojciec Aleksander (1806–1875), kupiec i wicekonsul brytyjski w Bergen, był rozmiłowany w muzyce. Grał amatorsko na fortepianie, a kiedy wyjeżdżał w podróże służbowe, nigdy nie opuszczał żadnego ważnego koncertu. Interesowały go przede wszystkim spektakle operowe oraz recitale pieśni. Jak sam mówił: „Muzyka była największą radością w całym moim życiu”<sup>7</sup>. Jednak największy wpływ na rozwój talentu muzycznego późniejszego kompozytora miała jego matka Gesine Judithe Hagerup (1814–1875), która była utalentowaną pianistką i śpiewaczką. W młodości studiowała teorię muzyki, śpiew i grę na fortepianie w Hamburgu u niemieckiego kompozytora Alberta Gottlieba Methfessela (1785–1869). Po powrocie do rodzinnego Bergen odgrywała ważną rolę w życiu muzycznym miasta<sup>8</sup>. Często występowała jako solistka i kameralistka. Miała także zdolności literackie, pisała poezję i krótkie sztuki, udzielała też lekcji gry na fortepianie zarówno dorosłym, jak i dzieciom. Uważano ją za najlepszą nauczycielkę w mieście. To właśnie ona dostrzegła talent pięcioletniego Edvarda i rozpoczęła z nim pracę. Wśród jej ulubionych kompozytorów byli: Mozart, Beethoven, Weber i Chopin<sup>9</sup>. Nie zachowały się żadne informacje o tym, czy „mały Grieg”, jak nazywano późniejszego kompozytora, w odróżnieniu od jego starszego brata Johna (1840–1901) – „dużego Griega”, grał utwory Chopina, ale z całą pewnością słyszał jego muzykę w interpretacji swojej matki.

W autobiograficznym artykule *My First Success (Mój pierwszy sukces)*, opublikowanym w 1905 r. w amerykańskim piśmie „Independent”, spośród poznanych w dzieciństwie kompozytorów Grieg wymienił jedynie nazwisko Mozarta<sup>10</sup>. Możliwe, że muzykę Chopina mógł słyszeć na domowych koncertach organizowanych przez jego rodziców. W tym samym czasie w Bergen ukazywały się czasopisma, które popularyzowały twórczość zagranicznych kompozytorów, przy czym na przykład „Musikalsk Løversdags-Magazin” oraz „Musikalsk Nyhetsblad” miały dodatki muzyczne, zawierające nuty miniatur fortepianowych Chopina, Mendelssohna czy Schumanna<sup>11</sup>. Dzięki temu wymienieni kompozytorzy mogli wywrzeć pewien wpływ na młodego Griega jeszcze na długo przed jego studiami muzycznymi w lipskim Konserwatorium.

<sup>7</sup> F. Benestad, D. Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg. The Man and the Artist*, tłum. W.H. Halverson, L.B. Sateren, Lincoln–Londyn 1988, s. 20.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 17.

<sup>9</sup> J. Horton, *Grieg*, London 1974, s. 5.

<sup>10</sup> *Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches*, red. W.H. Halverson, F. Benestad, Columbus 2001, s. 67–89.

<sup>11</sup> P. Dinslage, „The Young Grieg”, s. 1. Tekst wykładu wygłoszonego na Konferencji Griegowskiej w Bergen w 2000 r. znajduje się na stronie the Grieg Society <http://griegsociety.org/default.asp?kat=1016&id=4609&sp=2>

W najwcześniejszych kompozycjach, takich jak *Larvik's Polka* (Polka z Larviku) (1858), *3 Klaverstykker* (3 Utwory fortepianowe) (1858) czy *23 Smaastykker* (23 Drobne utwory fortepianowe) (1858–1859) trudno dostrzec wpływ muzyki polskiego kompozytora; znacznie bardziej ujawniają się rysy stylu Schumanna czy Mendelssohna. Wydaje się, że głębokie zamiłowanie Griega do muzyki Chopina pojawiło się dopiero podczas jego studiów w Lipsku (1858–1862), kiedy miał możliwość uczestniczyć w bogatym życiu koncertowym miasta. Niestety w tym czasie żaden z nauczycieli fortepianu młodego norweskiego twórcy nie był entuzjastą muzyki Chopina. Louis Plaidy (1810–1874) polecił grać Czernego, Kuhlaua i Clementiego, a Ernst Ferdinand Wenzel (1808–1880) pozwalał Griegowi grać ukochanego Schumanna, ale nigdy Chopina. Młody twórca wyraził swój żal w następujących słowach: „Sonaty Clementiego mnie nudziły. Tak samo jak zasady dotyczące kwint i oktaw. Rzeczy, które mnie ekscytowały – kompozycje Chopina, Schumanna i Ryszarda Wagnera – były tym, czego ambitny student konserwatorium nie mógł zgłębić bez popełnienia śmiertelnego grzechu”<sup>12</sup>.

Skrywane zamiłowanie do Griega muzyki Chopina i Schumanna wyraźnie odzwierciedliło się w kompozycjach, które powstały w czasie jego pobytu w Lipsku. Chociaż wpływ poetyckiej frazy Schumanna wydaje się znacznie większy, w kilku utworach można wyczuć elementy stylu samego Chopina. Uwidacznia się to zwłaszcza w trzecim z *Vier Klavierstücke* (4 Utworów fortepianowych) op. 1 (1861) zatytułowanym *Mazurka*. W tej Griegowskiej wizji mazurka w tonacji a-moll z charakterystycznym rytmem punktowanym nie ma jednak typowych cech polskich tańców mazurkowych. Kompozycja nosi wyraźne znamiona stylu Chopina, przejawiające się zwłaszcza w zakończeniach większych myśli muzycznych, kiedy Grieg stosuje akord chopinowski, a także w sposobie kształtowania frazy, rodzaju akompaniamentu i figuracjach w partii prawej ręki. Mimo tych niewątpliwych śladów stylu Chopina kompozycja wykazuje już indywidualne cechy języka muzycznego samego Griega. Norweski twórca sięgnął do gatunku mazurka jeszcze tylko raz, kiedy pisał *Muzykę do „Peer Gynta”* op. 23 (1874–1875). *Taniec Anitry* op. 23 nr 16 został przez niego określony jako *tempo di mazurka*, lecz pomimo pewnych podobieństw do mazurków Chopina na początku kompozycji (charakterystyczna linia melodyczna, modalizmy, rytmika) w dalszym przebiegu utworu można zauważyć coraz mniej elementów mazurkowych, a coraz więcej przejawów oryginalnego stylu norweskiego kompozytora.

Po zakończeniu studiów Grieg powrócił do Kopenhagi, gdzie spędził parę miesięcy (1863–1864), które – jak sam określił – stały się decydujące dla jego późniejszej twórczości. Podobnie jak w Lipsku, mógł uczestniczyć w życiu koncertowym miasta, w którym muzyka Chopina musiała rozbrzmiewać bardzo często, o czym świadczy następująca wypowiedź samego kompozytora: „Byłem wypełniony Chopinem, Schumannem, Mendelssohmem i Wagnerem, to było tak, jakbym potrzebował znaleźć trochę wolnej przestrzeni, by oddychać w bardziej osobistej i niezależnej atmosferze”<sup>13</sup>. To właśnie

<sup>12</sup> F. Benestad, L. Schjelderup-Ebbe, *op. cit.*, s. 33.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 43.

w Kopenhadze powstają pierwsze kompozycje fortepianowe Griega, w których można zauważyć wpływ ludowej muzyki norweskiej. Silna fascynacja muzyką Chopina przejawia się w kilku utworach fortepianowych napisanych w tym okresie: *Poetiske tonebilleder (Obrazy poetyckie)* op. 3 (1863) oraz *Agitato* (1865). Czwarty utwór z opusu 3 *Andante con sentimento*, dzięki arpeggiowemu akompaniamentowi i śpiewnej linii melodycznej, zbliża się do chopinowskiego nokturnu. W utworze zaznacza się późniejsze zamiętanie Griega do chromatyki, które przybierze na sile w późniejszych kompozycjach, zwłaszcza w *Balladzie g-moll* op. 24 (1875–1876)<sup>14</sup>. Natomiast *Agitato* jest jedną z bardziej wirtuozowskich kompozycji fortepianowych, która powstała we wczesnym okresie twórczości Griega. Dzieło uderza dramatyzmem na wzór chopinowskich scherz czy szybkich części sonat i zaskakuje rozbudowaną formą. Pewne rysy chopinowskie można odnaleźć także w jedynej *Sonacie fortepianowej* Griega napisanej w tonacji e-moll (1865), zwłaszcza w drugim temacie pierwszej części, a także w wykorzystaniu bogatej faktury fortepianu. Również *Folkevisen (Melodia ludowa)* z pierwszego zeszytu *Utworów lirycznych* op. 12 (1864?–1867) wykazuje wpływy mazurka poprzez typowy akompaniament, punktowany rytm oraz akcenty na słabej części taktu.

Najpełniejszym wyrazem inspiracji chopinowskich są dwa dojrzałe dzieła Griega: *Koncert fortepianowy a-moll* z roku 1868 oraz *Ballada g-moll* op. 24 z roku 1876. Chociaż obie kompozycje nie nawiązują wprost do języka muzycznego Chopina, to odwołują się do gatunków muzycznych przez niego pisanych. Pierwsza część *Koncertu fortepianowego a-moll (Allegro moderato)* została oparta na schemacie formalnym *Koncertu a-moll* Schumanna, jednak pozostałe dwie części nawiązują do koncertów fortepianowych samego Chopina. Kiedy po lirycznym wstępie orkiestry w części drugiej (*Adagio*) pojawia się fortepian solo, jego przepiękna nokturnowa kantylena na tle rozłożonych akordów stanowi reminiscencję środkowego ognia *Koncertu f-moll* op. 21 Chopina. Grieg tym razem nie stara się naśladować mistrza, jak czynił to we wczesnych kompozycjach, ale nadaje swojej muzyce w pełni indywidualne oblicze. Pomysł na zastosowanie norweskiego tańca ludowego – *hallinga* – w refrenie ronda trzeciej części koncertu (*Allegro moderato molto e marcato*) został niewątpliwie zainspirowany stylizacją polskich tańców ludowych w finałach obu koncertów Chopina. Można także domniemywać, że norweski twórca wykorzystał pomysł paryskiego ucznia Chopina Thomasa Tellefsena (1823–1874). Ceniony badacz twórczości Griega John Horton uważa, że kompozytor z pewnością znał *I Koncert fortepianowy* op. 8 Tellefsena opublikowany w 1852 r., który był pierwszym norweskim utworem symfonicznym wykorzystującym cytat z muzyki ludowej<sup>15</sup>. Trudno dociec, czy Grieg spotkał się z Tellefsem podczas swego pobytu w Paryżu w latach 60., ponieważ w żadnym liście nie znajduje się wzmianka na ten temat. Nie oznacza to jednak, że nie zapoznał się z jego kompozycjami i być może je słyszał.

<sup>14</sup> M. Gołąb, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1991; S. Borris, *Chopins Bedeutung für den Chromatismus des XIX. Jahrhunderts*, [w:] „The Book of the First Musicological Congress devoted to the Works of Frederick Chopin, Warszawa, 16th–22nd February 1960”, Warszawa 1963, s. 107–110.

<sup>15</sup> J. Horton, *op. cit.*, s. 76.

Najbardziej znaczącą kompozycją fortepianową Griega jest *Ballada g-moll* op. 24, ukończona w 1876 r. W tym wypadku sięgnięcie do wzorca chopinowskiej ballady wydaje się wymownym gestem norweskiego twórcy. Grieg ujął kompozycję w formie czter-nastu wariacji na temat norweskiej melodii ludowej *Den nordlandske Bondestand (Chłopi północy)*, którą zaczerpnął z popularnego zbioru melodii ludowych *Ældre og nyere norske Fjeldmelodier (Starsze i nowsze norweskie melodie górskie)*, opracowanych przez Ludviga Mathiasa Lindemana (1812–1887). Użycie formy wariacyjnej było bezpośrednim ukłoneniem w stronę Chopina, gdyż dwie jego ballady – *As-dur* i *f-moll* – opierają się na technice wariacyjnej<sup>16</sup>. Podobnie jak ballady Chopina, dzieło Griega jest niezwykle trudne i wymagające technicznie dla pianistów i tak osobiste, że sam kompozytor nigdy nie wykonywał go publicznie. Już z początkowego opracowania tematu przebija nostalgia i smutek, podkreślony przez zastosowanie opadającej linii chromatycznej w akompaniamentie. Poprzez liczne powtórzenia motywiczne temat jest monotony i krąży wokół jednego dźwięku g<sup>1</sup>. Melancholia pierwszej, trzeciej, piątej i ósmej wariacji przeplata się z dramatyzmem drugiej, szóstej i siódmej, podczas gdy w wariacji czwartej i dziesiątej zaznacza się element taneczny<sup>17</sup>. Końcowe wariacje starają się połączyć dramatyczny charakter z elementami norweskiego *springara*<sup>18</sup>. Poprzez tę samą tonację dzieło Griega odwołuje się wprost do *Ballady g-moll* Chopina. Wpływ tej kompozycji zaznacza się w piątej wariacji, gdzie niespokojne quasi-recytatywne frazy w niskim rejestrze fortepianu są przeciwstawione łagodnym akordom w rejestrze środkowym<sup>19</sup>. Porównując obie *Ballady*, trzeba stwierdzić, że choć dzieło Griega jest dwa razy dłuższe od utworu Chopina, pozostaje spójne dramaturgicznie. Pomimo wielu entuzjastycznych opinii wybitnych kompozytorów i pianistów (m.in. Ferenc Liszta, Johannes Brahmsa czy Ignacego Jana Paderewskiego) *Ballada* Griega jest rzadko wykonywana poza granicami Norwegii.

Inspiracji chopinowskich można się także doszukać w pomniejszych dziełach fortepianowych Griega. Kompozytor podobnie jak współcześni mu twórcy, np. Brahms czy Czajkowski, był zafascynowany gatunkiem walca, czego przykłady można odnaleźć w wielu utworach fortepianowych (op. 6 nr 1, op. 12 nr 1, op. 38 nr 7, op. 47 nr 1, op. 57 nr 5, op. 62 nr 1, op. 68 nr 6, op. 71 nr 7). Zwłaszcza dwa *Walzer-Capricen (Walce-Kaprysy)* op. 37 napisane w roku 1883 na fortepian na cztery ręce przywodzą swym stylem na myśl walce Chopina. Prawdopodobnie salonowy styl tych kompozycji przesądził o tym, że Grieg nie był z nich zadowolony i nie lubił umieszczać ich w programach swoich koncertów. Jedyne dzieło, które zadedykował Chopinowi, napisał dopiero pod koniec życia, na co być może mogły mieć wpływ entuzjastycznie przyjmowane przez publiczność dwa koncerty Griega w Warszawie w 1902 i 1903 r. *Studie (Homage à Chopin)*, piąty utwór z cyklu *Stemninger (Nastroje)* op. 73 (1901–1905), wpisuje się

<sup>16</sup> Jak wykazała Zofia Chechlińska, „wielokrotne, modyfikowane powtórzenia można uznać za jeden z głównych współczynników stylu Chopina” [w:] Z. Chechlińska, *Wariacje i technika wariacyjna w twórczości Chopina*, Kraków 1995, s. 7.

<sup>17</sup> Por. J. Horton, *op. cit.*, s. 132.

<sup>18</sup> F. Benestad, L. Schjelderup-Ebbe, *op. cit.*, s. 203.

<sup>19</sup> J. Horton, *op. cit.*, s. 132.

w tradycję muzycznych hołdów poświęcanych wybitnym kompozytorom. Naśladowanie stylu polskiego kompozytora polega na motorycznej figuracji w partii obu rąk oraz na wykorzystaniu chopinowskich zwrotów harmoniczych w nawiązaniu do charakterystycznej faktury chopinowskich etiud. Zaskakujące jest to, że choć Grieg swoim utworem składał Chopinowi muzyczny hołd, to nigdy nie napisał o nim artykułu czy eseju, tak jak uczynił w przypadku innych podziwianych przez niego postaci muzycznego świata (Mozarta, Schumanna, Wagnera czy Verdiego). Trudno tym samym jednoznacznie określić, w jaki sposób muzyka Chopina wpłynęła na ukształtowanie się idiomu narodowego w muzyce Griega i rozwój jego późniejszego języka harmonicznego.

### Koncerty Griega w Warszawie

O zainteresowaniu norweskim kompozytorem w Polsce świadczy niezwykła popularność Griega w muzycznym środowisku Warszawy na przełomie XIX i XX w. Poszczególne numery wydawanego w latach 1883–1907 „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” śledziły na bieżąco nowe wydarzenia z życia kompozytora, informowały o powstawaniu nowych utworów i ich polskich wykonaniach. Najczęściej pisano o *Koncertie fortepianowym*, pieśniach, sonatach skrzypcowych oraz licznych drobnych utworach fortepianowych, a szczególnie *Utworach lirycznych*. Wspomniane czasopismo oraz „Nowości Muzyczne” drukowane w latach 1903–1914 publikowały, jako dodatki muzyczne, niektóre kompozycje fortepianowe i pieśni Griega. Dzięki temu jego twórczość szybko upowszechniała się także w kręgu polskich miłośników muzyki i była chętnie przez nich wykonywana.

Grieg jest u nas nadzwyczaj lubiany, nawet powiedzieć by można, z pomiedzy nowszych zagranicznych kompozytorów, najlepiej znany i najpopularniejszy. Pieśni jego śpiewane są tu wszędzie, a kawałki fortepianowe dwu- i czteroręczne znajdują się w tece każdej prawie pani, grającej na fortepianie. Utwory jego chóralne były wszystkie wykonane, grywano jego sonaty skrzypcowe, a nawet transkrypcje mozartowskich sonat<sup>20</sup>.

Warszawa końca XIX w. żyła wprost muzyką Griega, nie znaczy to jednak, że nie było wybitnych postaci świata kultury, które wyrażały się o kompozytorze bardzo krytycznie. Do takich osób należał Stanisław Przybyszewski (1868–1927), który w roku 1900 lub 1901 w rozmowie z młodym wtedy Chybińskim nazwał Griega „mydlarzem” i nie zgodził się na publikację felietonu o norweskim kompozytorze w redagowanym przez siebie „Życiu”<sup>21</sup>.

Niezwykła popularność muzyki norweskiego twórcy zadecydowała, że dyrekcja nowo powstałej Filharmonii Warszawskiej zaprosiła kompozytora<sup>22</sup> do zadyrygowania orkiestrą w pierwszym sezonie artystycznym jej działalności 1901/1902. Grieg entuzjastycznie zareagował na zaproszenie i wyrażał swoją radość z powodu bliższego poznania kraju Chopina<sup>23</sup>. Listy ówczesnego dyrektora administracyjnego Filharmonii i redaktora naczelnego „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” Aleksandra Rajchmana (1855–1915) świadczą o niezwykłej atencji dla twórcy muzyki do Peer Gynta. Z zachowanej korespondencji<sup>24</sup> wynika, że kompozytor miał pełną swobodę w wyborze repertuaru koncertów oraz obsadzie solistów. Grieg był bardzo wymagający, jeśli chodzi o interpretacje swoich utworów, i często propozycje personalne Rajchmana nie uzyskiwały jego akceptacji.

Kandydatką Rajchmana na odtwórczynię partii solowej była żona Griega – Nina (1845–1935), kompozytor jednak nie zgodził się na nią, twierdząc, że już dawno nie śpiewała na koncertach. W związku z tym dyrektor Filharmonii zaproponował polskiego artystę, na co Grieg również nie wyraził zgody. W wyniku pertraktacji pieśni Griega zaśpiewała norweska solistka Elisa Wiborg (1862–1938). Zupełnie inaczej wyglądała sprawa obsady pianistów, którzy mieli wykonywać *Koncert fortepianowy a-moll*. Kompozytor od razu wskazał na cztery nazwiska: Arthura de Greefa, Leonarda Dorwicka, Ferucia Busoniego oraz Wasilija Sapelnikova. Ostatecznie do Warszawy przyjechała ceniona już wtedy przez Griega wenezuelska pianistka Teresa Carreño.

Początkowy program naszkicowany w liście do Rajchmana z 16 października 1901 r. został nieznacznie zmodyfikowany poprzez zamianę wymagającej *Ballady g-moll* op. 24 na cykl trzech fortepianowych utworów *Folkelivsbilleder (Obrazki z życia wiejskiego)* op. 19 (1869–1871). W pierwszej części publiczność warszawska usłyszała *Marsz hołdowniczy z muzyki do dramatu Bjørnsona „Sigurd Jorsalfar”* op. 56 nr 1 (1892), trzy pieśni orkiestrowe: *Kołysankę Solveigi* op. 23 nr 19, *Z Monte-Pincio* op. 39 nr 1 oraz *Łabędzia* op. 25 nr 2 w interpretacji Elizy Wiborg, *Koncert fortepianowy a-moll* op. 16 w wykonaniu Teresy Carreño. Natomiast w drugiej części zabrzmiały *Dwie melodie elegijne* op. 34 (1880), wspomniany już cykl *Folkelivsbilleder* op. 19 w wykonaniu Teresy Carreño, cztery pieśni z opusu 21: *Daję swą pieśń wiosnie*, *Dzień dobry*, *Pierwsze spotkanie*, *Dzięki za Twą radę*, w których Elizie Wiborg towarzyszył na fortepianie sam kompozytor, a całość wieczoru zamknęła *I Suita z muzyki do dramatu „Peer Gynt” Henryka Ibsena* op. 46 (1888). Do zapowiedzi koncertu wydrukowanego w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym” z 6 (19) kwietnia 1902 r. został dołączony obszerny komentarz dotyczący samego kompozytora, zawierający zarówno biografię Griega, jak i krótką charakterystykę jego twórczości.

<sup>22</sup> Zaproszenie dyrektora artystycznego Emila Młynarskiego oraz dyrektora administracyjnego Aleksandra Rajchmana zostało wysłane 9 września 1901 r., czyli na samym początku działalności Filharmonii Warszawskiej.

<sup>23</sup> List Griega do Rajchmana z 16 września 1901 r.

<sup>24</sup> Oryginalne listy Griega spłonęły podczas bombardowania gmachu Filharmonii Warszawskiej w okresie II wojny światowej, zachowały się jedynie listy Rajchmana i szkice odpowiedzi Griega, które są obecnie przechowywane w Miejskiej Bibliotece w Bergen.

<sup>20</sup> „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1891, nr 397, s. 251.

<sup>21</sup> A. Chybiński, *W czasach Straussa i Tetmajera. Wspomnienia*, Kraków 1959, s. 89.

Z listów kompozytora można dowiedzieć się wielu istotnych szczegółów dotyczących jego pobytu w Warszawie. Grieg przyjechał ze swoją żoną Niną 19 kwietnia o 7.30 pociągiem z Berlina i zatrzymał się w hotelu Bristol<sup>25</sup>, w pokoju z fortepianem. Kolejne dni upływały na próbach, a sam koncert odbył się 22 kwietnia o 20.00 i okazał się wielkim triumfem kompozytora. Władysław Bogusławski w artykule *Na estradzie i na scenie* („Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 18) poetycko zrelacjonował przebieg koncertu:

Oto weszła na estradę drobna, nikła, niepozorna figurka z rozwichrzoną na dużej głowie siwą czupryną, spośród której szare oczki niespokojnie wokoło rzucają błyski, a wydatny nos przypomina charakterystycznym zagięciem dziób drapieżników, pławiących się w oparach nad norweskimi fiordami. To Edvard Grieg, z fizygnomią starca, a z duszą młodzieńca. Zaledwie skinął palczką, a powiało na słuchaczy tchnienie poezji z gór, jezior, wysp i wybrzeży Skandynawii, rozpościerając w sali mgły łagodnej melancholii. Tylko nie trzeba zbyt tej łagodności zawierzać, bo Grieg – to w mizernej postaci zdecydowany rewolucjonista, który walczył przeciwko „miękkości skandynawizmu Gadego i Mendelssohna”. Jeszcze chwila, a poznamy w nim ilustratora, nieledwie współtwórcę Ibsena, a zachwyci słuchacza w orkiestrze Peer Gynt, który nudził czytelnika w książce – i do narodowych norweskich motywów wciąsnie się ostra, cierpka, energiczna nuta wikingowego bohaterstwa<sup>26</sup>.

Recenzje koncertu były entuzjastyczne, wielbiono wręcz samego kompozytora, chwalono solistów i orkiestrę.

Pieśni Griega śpiewała p. Wiborg, artystka o nieszczerólniej piękności głosu, lecz o silnym wyrazie w śpiewie. *Koncert fortepianowy* grała p. Carreno. Nie wiem, czy tłumom, rozentuzjasmowanym kuglarstwem Godowskich itp., przypadło do smaku przepyszne wirtuozostwo techniki tej artystki. Orkiestrę przygotował sam kompozytor w taki sposób, że nie poznawało się zupełnie tego zazwyczaj beznamiętnego i ospałego organizmu (zwłaszcza w znanej suicie z *Peer Gynta*). Było to prawdziwe święto Griega<sup>27</sup>.

Również Mieczysław Karłowicz obecny na koncercie nie szczędził słów pochwały, pisząc: „Grieg znany nam był od dawna, jako jedna z najsilniejszych indywidualności twórczych naszych czasów: poznaliśmy go obecnie jako wybornego kapelmistrza”<sup>28</sup>. Sam norweski kompozytor był zaskoczony wielkimi honorami, jakimi go obdarzano, o czym pisał w listach:

Warszawa była dla mnie niezwykłym doświadczeniem. Nigdy wcześniej nie przeżyłem takiego entuzjazmu. Koncert przypuszczalnie miał trwać od 8 do 10, ale o 11 jeszcze się nie skończył, nie było bisów, które były za to odpowie-

dzialne, ponieważ nieczęsto odpowiadam na takie żądania w trosce o przemęczoną orkiestrę. Nie, to były jedynie owacje. W końcu wezwałem, aby opuszczono kurtynę, a wtedy tłum powiódł mnie wzdłuż korytarzy, schodami w dół w kierunku przedsiönka i w końcu na ulicę, gdzie tłum ludzi stał, krzycząc. To tyle. Ale orkiestra! Nigdy nie słyszałem *Suity* z „*Peer Gynta*” i *Marsza holdowniczego* z „*Sigurda Jorsalfara*” wykonanego tak błyskotliwie. Przyrzekłem powrócić w roku następnym. Ludzie mówili mi, że nikt – absolutnie nikt – nie był tak przyjmowany wcześniej, nawet ich rodak Paderewski<sup>29</sup>. Nie rozumiem tego. Ale mam poczucie, że głęboka sympatia dla aspiracji Norwegii [do uzyskania niepodległości] unosi się w powietrzu. To wiele tłumaczy<sup>30</sup>.

Przyjęto mnie tak, jak zdarzyło mi się tylko raz podczas pierwszej wizyty w Londynie. Ale to, co przewyższało Londyn, to nieprzerwany wzrost w ekscytacji... Na ulicach... ciągała owacja z wszystkimi rodzajami dziwnych dźwięków i krzyków. Przypominało mi to trochę pobyt Ole Bulla w Bergen dawnyymi czasami<sup>31</sup>.

Podczas swojej wizyty Grieg zwrócił uwagę także na trudną sytuację polityczną, w jakiej znalazła się Polska, czemu dał wyraz w liście do przyjaciela, holenderskiego kompozytora Juliusa Röntgena, z 28 kwietnia 1902 r.: „Nie można tutaj mówić o sprawach politycznych, ale odniosłem wyraźne wrażenie, jak Polacy szukają i znajdują rekompensatę dla ich politycznej niedoli w sztuce”<sup>32</sup>. Po tak ekscytującym koncercie poczuł się jednak wyczerpany, zrezygnował z wielu zaproszeń i spędził niemal wszystkie wieczory w hotelu Bristol<sup>33</sup>.

Zgodnie z obietnicą Grieg zdecydował się powrócić do Warszawy w kolejnym sezonie artystycznym. Koncert odbył się 14 kwietnia 1903 r. o 20.00, a na jego program złożyły się: w części pierwszej *Uwertura koncertowa „Jesienią”* op. 11 (1887), kantata *Foran sydens kloster (U furty klasztornej)* op. 20 (1871) do tekstu Bjørnsona w wykonaniu fińskiej śpiewaczki Idy Ekman (1875–1942), chóru żeńskiego i organów, dwie pieśni w opracowaniu na kwintet smyczkowy: *Pierwsze spotkanie* op. 21 nr 1 oraz *Pieśń Solveigi* op. 23 nr 19, w części drugiej znalazł się *Koncert fortepianowy* w wykonaniu wybitnego francuskiego pianisty Raula Pugna, trzy pieśni w interpretacji Idy Ekman z towarzyszeniem przy fortepianie samego kompozytora oraz na zakończenie kantata *Landkjenning (Poznanie kraju)* op. 31 (1872) na baryton solo, chór męski oraz orkiestrę.

Koncert został przyjęty tak entuzjastycznie, że zwrócono się do kompozytora z prośbą o jego powtórzenie w dniu następnym. W związku z tym, że Raul Pugno nie mógł zagrać ponownie *Koncertu fortepianowego*, zdecydowano się zmienić program drugiej części wieczoru i zamiast niego zabrzmiała *Suita z muzyki do dramatu „Peer Gynt” Henryka Ibsena*, a w miejsce trzech Ida Ekman wykonała aż sześć pieśni. Całość zamknęła kantata *Landkjenning*. Grieg sam zrelacjonował wrażenie z obu koncertów w liście z 16 kwietnia 1903 r., pisany z Berlina do Johana Halvorsena:

<sup>25</sup> Rajchman zaproponował kompozytorowi pokoje gościnne Filharmonii, jednak Grieg poprosił o rezerwację pokoju hotelowego. Miał tylko jedno życzenie – aby w jego pokoju nie było pluskiew. Hotel Bristol, otwarty w listopadzie 1901 r., był w tym czasie jednym z najbardziej ekskluzywnych, nowoczesnych i komfortowych hoteli w Europie.

<sup>26</sup> W. Bogusławski, *Na estradzie i na scenie*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 18, s. 354.

<sup>27</sup> *Święto Griega. Koncert w Filharmonii pod batutą Griega*, „Prawda” 1902, nr 17, s. 200–201.

<sup>28</sup> „Nowości Muzyczne” 1903, nr 1, s. 2.

<sup>29</sup> Paderewski wystąpił na koncercie inauguracyjnym Filharmonii Warszawskiej sześć miesięcy wcześniej – 5 listopada 1901 r.

<sup>30</sup> List Griega do Sigurda Halsa z 30 kwietnia 1902 r., F. Benestad, L. Schjelderup-Ebbe, *op. cit.*, s. 336–337.

<sup>31</sup> List Griega do Frantsa Beyera z 28 kwietnia 1902 r., F. Benestad, L. Schjelderup-Ebbe, *op. cit.*, s. 355.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> List Griega do Mojmira Urbánka z 29 października 1902 r., F. Benestad, L. Schjelderup-Ebbe, *op. cit.*, s. 665.

Przedwczorajszy koncert w Warszawie okazał się tak wielkim sukcesem, że musiałem go powtórzyć zeszłego wieczoru. Gazety wyśpiewują hymny. Powinieneś być usłyszeć tych muzyków grających *Uwerturę „Jesienią”*. Nigdy nie słyszałem jej tak dobrze zagranej. Zeszłego wieczoru poszedłem prosto z sali koncertowej (po gorącym prysznicu) do nocnego pociągu i zrobię to samo – wezmę nocny pociąg – dzisiaj o 11 wieczorem. Nie myślałem, że mógłbym tak dużo wymagać od siebie, ale do tej pory wszystko jest w porządku<sup>34</sup>.

W „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym” znalazła się entuzjastyczna recenzja pióra Józefa Rosenzweiga:

Dwa koncerty Griega we wtorek i środę dały słuchaczom szereg wrażeń podniosłych. Popularne utwory mistrza norweskiego nabrały, zda się, nowego życia i kolorytu, wykonane pod batutą kompozytora, którego postać i całe zachowanie się tak licuje z rodzajem jego twórczości. Przebija się w nim jakieś dostojenie, powaga, a zarazem charakterystyczny nastrój natury na wskroś norweskiej. Najobojętniejszy widz odczuwa, że ma przed sobą indywidualizm wybitny, piewę i pioniera sztuki narodowej, wypowiadającego w głębokim skupieniu aspiracje, marzenia i tęsknoty swego ludu. W numerze przeszłego echa scharakteryzowaliśmy działalność kompozytorską Griega, gwiazdą przewodnią, która go wiodła po jednolitym szlaku harmonijnie rozwijającej się twórczości. Gwiazdą tą był kult dla pieśni ludowej, której czarowne melodie zaklinały w kształty nowoczesnej instrumentacji i wytwornej, przejrzystej, wysubtelizowanej techniki. Dzięki temu marzycielskie utwory Griega, w których przebija się smętna i pełna fantastycznych rojeń dusza norweska, a zarazem erudycja, dobry smak i majsterstwo kompozytorskie poety-muzyka, posiadają urok nieprzepartej świeżości, a zarazem, jak dla nas, egzotykcji natchnienia. Nowość dla Warszawy stanowił szereg po raz pierwszy wykonanych pieśni, które w p. Ekman, młodej inflantce wychowawcy p. Colonne z Paryża, znalazły wyborną pod względem głosu i dykcji wykonawczynię. Chór męski „Poznanie Kraju”, melodyjny, efektownie instrumentowany na głosy męskie i baryton solo, porwał słuchaczy. Chór żeński z solami p. Szczepkowskiej i Ekman wybornie wywiązał się z wdzięcznego zadania. *Koncert fortepianowy* wykonał Raul Pugno, jako „idealny odtwórca” tego utworu. Tak twierdzi przynajmniej sam Grieg, a publiczność opinię tę przypieczętowała oklaskami. Grieg, żegnany owacyjnie, wyjechał w środę wieczorem do Paryża. W niedzielę dyryguje orkiestrą Colonne podczas koncertu kompozytorskiego, którego program stanowi niemal identyczne powtórzenie koncertu warszawskiego<sup>35</sup>.

Na bankiecie urządzonym dla Griega podczas jego drugiego pobytu w Warszawie norweski kompozytor wygłosił mowę, w której wyraził podziw dla narodu polskiego za to, że nie poddał się w obliczu utraty niepodległości. Podobno – jak pisał Adolf Chybiński – „użył wyrażań, za które policja rosyjska mogła go z miejsca wydalic z Warszawy i zabronit mu przyjazdów na koncerty do Rosji”<sup>36</sup>.

Tak się jednak nie stało. Już pół roku później Grieg prowadził bowiem ożywioną korespondencję z Aleksandrem Rajchmanem w sprawie zorganizowania kolejnego koncertu w Warszawie. Wysoki poziom przygotowania orkiestry Filharmonii Warszawskiej podczas jego koncertów upoważniał do zrealizowania pomysłu, aby norweski kompozytor wyjechał z nią do Finlandii we wrześniu 1905 r. W planie były dwa koncerty, których program miały wypełnić wyłącznie utwory Griega. Jednakże wskutek odzyskania przez jego ojczyznę niepodległości 7 czerwca 1905 r. stosunki pomiędzy Norwegią a Szwecją stały się bardzo napięte, kompozytor nie mógł więc odbyć podróży przez terytorium Szwecji<sup>37</sup>. Ambitny plan fińskiego tournée Griega z orkiestrą Filharmonii Warszawskiej nie powiódł się<sup>38</sup>.

Podobny los spotkał projekt trzeciego przyjazdu Griega do Warszawy. Koncert zaplanowano na 16 marca 1906 r., ale kompozytor po wyczerpujących występach miał problemy ze zdrowiem. W liście z 31 lipca 1905 r. prosił Rajchmana o przełożenie koncertu na połowę kwietnia. Datę zmieniono na 31 marca 1906 r., a w programie miały się znaleźć kompozycje orkiestrowe, pieśni w wykonaniu śpiewaczki Maiki Järnefeld oraz *III Sonata skrzypcowa c-moll* Griega w interpretacji nauczyciela skrzypiec Mieczysława Karłowicza, wybitnego polskiego skrzypka Stanisława Barcewicza (1858–1929) oraz samego Edvarda Griega<sup>39</sup>.

Grieg dobrze znał Barcewicza. Zachwyił się jego grą, kiedy ten dał własny koncert w Bergen 7 września 1881 r., z którego całkowity dochód przeznaczył na budowę pomnika Olega Bulla. Zgodnie z relacją osób uczestniczących w tym niezwykłym wydarzeniu „Edward Grieg założył Barcewiczowi wieniec laurowy w czasie, gdy zachwycone audytorium przepęliło salę oklaskami, a na estradę spłynął deszcz kwiatów”<sup>40</sup>.

Ponieważ kompozytor miał wystąpić w Warszawie w podwójnej roli dyrygenta oraz kameralisty, zażądał podwójnego honorarium, co zostało zaakceptowane przez dyrekcję Filharmonii Warszawskiej. W związku ze słabym zdrowiem i trudną sytuacją polityczną w roku 1906 zrezygnował jednak z przyjazdu do Polski, mimo że nie odwołał koncertów w stolicach innych państw europejskich: Pradze, Amsterdamie i Londynie<sup>41</sup>. W ostatnim liście do Aleksandra Rajchmana z 31 lipca 1905 r. Grieg wyraził swoją wielką nadzieję, że podobnie jak Norwegia, pozostałe niesuwerenne kraje wkrótce także odzyskają niepodległość<sup>42</sup>. W kontekście zaangażowania politycznego Griega i wspierania Polaków w walce z zaborcą obawy co do trzeciego przyjazdu norweskiego kompozytora do Warszawy wydają się w pełni uzasadnione.

<sup>34</sup> F. Benestad, L. Schjelderup-Ebbe, *op. cit.*, s. 350–351.

<sup>35</sup> „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1903, nr 16/17, s. 388.

<sup>36</sup> A. Chybiński, *Wspominając Regera, Straussa, Mahlera i Griega*, „Ruch Muzyczny” 1957, nr 9, s. 27.

<sup>37</sup> List Griega do Sigurda Halsa z 4 sierpnia 1905 r., F. Benestad, L. Schjelderup-Ebbe, *op. cit.*, s. 337.

<sup>38</sup> Mimo to orkiestra Filharmonii Warszawskiej wyruszyła w podróż do Finlandii w czerwcu i lipcu 1905 r., gdzie grała koncerty pod batutą fińskiego dyrygenta Georga Schnéevoigta (1872–1947).

<sup>39</sup> Zapowiedź koncertu można znaleźć w „Nowościach Muzycznych” 1905, nr 5.

<sup>40</sup> „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1901, nr 21, s. 251.

<sup>41</sup> List Griega do Adolfa Brodskiego z 25 stycznia 1906 r., F. Benestad, L. Schjelderup-Ebbe, *op. cit.*, s. 175.

<sup>42</sup> *Ibidem*, s. 573

Po śmierci Griega (4 września 1907 r.) w czasopiśmie polskich pojawiło się wiele artykułów przybliżających jego sylwetkę. Podkreślano w nich, jak ważny był dorobek tego kompozytora dla kultury muzycznej Polski, jak „pozostanie po wieczne czasy w duszach jego współrodaków”<sup>43</sup> i jak wiele „bogatyń wzruszeń artystycznych”<sup>44</sup> zawdzięcza mu Polacy. Świadectwem pamięci o Griegu były koncerty organizowane w każdą okragłą rocznicę jego śmierci, a także wiele wykonań jego utworów przed I wojną światową oraz w okresie międzywojennym. Ostatnim polskim akcentem w życiu Griega i jednocześnie wyrazem pewnego pokrewieństwa duchowego z narodem Chopina było spotkanie z Chybińskim po koncercie norweskiego kompozytora pod koniec jego pobytu w Monachium w 1907 r.:

Gdy wszedłem do sali koncertowej (Kaimsaal), podeszło do mnie dwóch studentów Polaków i oświadczyło, że postanowili wysłać do Griega delegację, która by mu imieniem studentów Polaków wyraziła hołd i że jako muzyk nadają się do tego najodpowiedniej. Oczywiście przyjąłem propozycję najchętniej. Po skończonym koncercie skierowałem się ku gabinetowi artystów. Ba, ale służący oświadczył, że pan Grieg zabronił mi wpuszczać kogokolwiek do pokoju artystów. Zażądałem, aby udał się do mistrza i powiedział mu, że delegacja studentów pragnie w kilku słowach złożyć mu hołd. Wkrótce służący wrócił i oświadczył, że mogę wejść. Zaledwie drzwi zamknąłem, stałem już przed mistrzem. Mimo zaproszenia, abym wszedł dalej, zatrzymałem się i wypowiedziałem kilka słów, za które Grieg uściśnął mi dłoń i długo ją przetrzymywał. W jednym zdaniu wyraziłem się, że jest dla mnie wielkim zaszczytem przedstawić się „Chopinowi Północy”. Miła była odpowiedź Griega: „Jeśli Polacy kochają swego Chopina, to i moja muzyka nie musi im być zbyt daleką”<sup>45</sup>.

---

<sup>43</sup> D. Baranowski, *Edward Grieg*, „Nowości Muzyczne” 1907, nr 10, s. 1.

<sup>44</sup> Florestan, *Edward Grieg*, „Ateneum” 1908, nr 1/2, s. 134.

<sup>45</sup> A. Chybiński, *Wspominając Regera...*, *op. cit.*, s. 27.