



Przywrócony pamięci: Emil Łapczyński (1837–1863). „Koncertista”, kompozytor, powstaniec

MARIA WILCZEK-KRUPA

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

Krzysztof Penderecki Academy of Music in Kraków, Poland

✉ maria.wilczek.krupa@amuz.krakow.pl

DOI: 10.2478/prm-2024-0001

Historia to nauka o człowieku. Pamięć ludzka, funkcjonująca w niej jako niepisane źródło wiedzy, jest jednym z najbardziej istotnych (choć niedoskonałych) narzędzi badawczych. Pamięć przechowuje, selekcionuje, ujawnia. Pamięć posiada nośniki: nazwiska osób, nazwy ulic, symbole religijne, tytuły dzieł, budowle. Pojęcie pamięci kulturowej, pojemniejsze od pamięci historycznej albo komunikacyjnej, pozwala na stworzenie wizji przeszłości określonych grup społecznych, posiadających wspólną tożsamość narodową, światopoglądową, religijną. Historyk i sławista Maciej Czerwiński w rozprawie *Archiwum znaków — semiotyka pamięci kulturowej* pisze (za Jurijem Łotmanem i Janem Assmannem) o czasowości egzystencji ludzkiej i sile, z jaką poszczególne momenty historyczne, przechowywane w pamięci, wpływają na budowę narracji określonych zdarzeń, budzenie poczucia wspólnoty, tworzenie społecznego ładu, dokonywanie oceny postaw obywatelskich (niekoniecznie sprawiedliwej)¹. Pamięć kulturowa

¹ Maciej Czerwiński, *Archiwum znaków — semiotyka pamięci kulturowej*, „Tekst i Dyskurs”/ „Text und Diskurs” 2014 nr 7, s. 31–48.

nie oznacza bowiem prawdy historycznej, pozwala jednak w zadowalającym stopniu na odróżnienie społeczności od siebie.

Związana ze świadomością kulturową pamięć historyczna również jest nieprecyzyjna. Wyodrębnione społeczności archiwizują wybrane informacje oraz wydarzenia, przechowując w pamięci wyselekcjonowane treści i „fakty” i przekazując je kolejnym pokoleniom w sposób, który uznają za słuszny. Charakterystyczną cechą takiego przekazu jest skłonność do skrajnych opinii i ocen, pamięć zbiorowa żąda bowiem autorytarnych rozstrzygnięć: prawda czy kłamstwo, święty czy zły, zdrajca czy bohater, krzywda czy sprawiedliwość. W efekcie „prawda historyczna” ukazuje się w krzywym zwierciadle, budując legendy i idealizując wybranych bohaterów, demonizując społeczności, mitologizując wydarzenia, wzbudzając spory bądź pomijając postacie. To właśnie ci pominięci stanowią frapujący i wdzięczny przyczynek do badań, wnosząc do świadomości społecznej nowe wartości, aspekty, konteksty, a niejednokrotnie zmieniając ogłód i tworząc alternatywny rezonans zjawisk uznanych powszechnie za udokumentowane.

Emil Łapczyński w prasie i literaturze

Pamięć kulturowa, historyczna i społeczna, pamięć wszelaka nie obejmuje poległego w powstaniu styczniowym młodzieńca, chociaż w swoich czasach był bożyszczem europejskiej pianistyki i cudownym dzieckiem, które — jak pisano w „Kurjerze Warszawskim” — „przyniesie bezwątpienia zaszczyt swemu Nauczycielowi a bodaj i krajowi!”². Lakoniczną, dwuzdanową wzmiankę o Emilu Łapczyńskim odnaleźć można w *Słowniku muzyków polskich dawnych i nowoczesnych* z 1874 roku autorstwa Wojciecha A. Sowińskiego, wcześniej wydane także w języku francuskim³. Krótka notka (skonstruowana w oparciu o relacje koncertowe zamieszczone

² Cyt. za: Karol Kucz, *Pamiętniki miasta Warszawy z roku 1853*, t. 1, Warszawa 1854, s. 71.

³ Wojciech A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874, s. 240 (wersja francuska pochodzi z 1857 roku).

w dziewiętnastowiecznej prasie i zawierająca błędy powielone za ich autorami, w tym mylną datę narodzin pianisty — 1839 — wynikającą z „odmłodzenia” Emila przez recenzentów o dwa lata oraz nieudokumentowaną informację o pobieraniu przez niego nauk u Franciszka Liszta) znajduje się także w *Słowniku pianistów polskich* Stanisława Dybowskiego⁴. O Emilu jako cudownym dziecku wspomina Janina Siwkowska w drugim tomie publikacji *Nokturn, czyli rodzina Fryderyka Chopina i Warszawa w latach 1832–1881*. Autorka, podobnie jak Dybowski, podaje błędną datę urodzenia artysty, informuje także o naukach pobieranych przez niego w Pradze u Aleksandra Dreyschocka, koncertach w wielu miastach Polski i komponowaniu miniatur fortepianowych (takich jak *La melancolie*)⁵. Rok 1839 jako datę urodzin Emila pianisty, wirtuoza i kompozytora podaje także Oskar Kolberg w 62. tomie *Dzieł wszystkich*⁶. Łapczyński powstaniec pojawia się z kolei w opracowaniach dotyczących powstania styczniowego⁷. I wreszcie, w marcu 2018 roku (już po ukazaniu się dwóch publikacji autorki niniejszych rozważań⁸), krótka notka o artyście sygnowana inicjałami „sd” (prawdopodobnie: Stanisław Dybowski), została umieszczona na portalu Polskiego Radia⁹. Znajduje się w niej informacja o tym, że Łapczyński zginął w bitwie pod Wróbliną, autor podaje jednak błędną datę śmierci

4 Stanisław Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003.

5 Janina Siwkowska, *Nokturn, czyli rodzina Fryderyka Chopina i Warszawa w latach 1832–1881*, t. 2, Warszawa 1988, s. 148, 165, 191–192, 412.

6 Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 62: *Pisma muzyczne*, cz. II. Z rękopisów i źródeł drukowanych zebrał Mieczysław Tomaszewski, tekst i przypisy oprac. Danuta Pawlak, red. Elżbieta Miller, Danuta Pawlak, Wrocław-Poznań 1981, s. 746.

7 Stanisław Zieliński, *Bitwy i potyczki 1863–1864. Na podstawie materiałów drukowanych i rękopiśmiennych Muzeum Narodowego w Rapperswilu*, Rapperswil 1913; Stanisław Góra, *Partyzantka na Podlasiu 1863–1864*, Warszawa 1976, s. 106.

8 Maria Wilczek-Krupa, *Od krzyża do krzyża*, 3. Festiwal „Na Szage”, Poznań 2014, http://2014.festiwalnaszage.pl/festiwalnaszage.pl/maria-wilczak-krupa-od-krzyza-do-krzyza_1718.html [dostęp: 1.07.2024] (reportaż historyczny wyróżniony w Konkursie im. Kazimierza Nowaka); eadem, *Emil Łapczyński. Koncercista*, „Muzyka21” 2015 nr 2 (175), s. 37–40.

9 sd, *Emil Łapczyński — niespełniona nadzieja polskiej pianistyki*, <https://chopin.polskie-radio.pl/artukul/2049258,Emil-Lapczynski-niespelniona-nadzieja-polskiej-pianistyki> [dostęp: 20.11.2023].

pianisty (7 marca 1863 roku). W tekście zawarto także wzmiankę o koncercie Łapczyńskiego w Wiedniu, w obecności Liszta (istotnie przebywającego wówczas w tym mieście i prowadzącego koncerty upamiętniające stulecie urodzin Wolfganga Amadeusza Mozarta). Autor notki sugeruje, że węgierski wirtuoz tak zachwycił się grą młodziutkiego Polaka, iż sam zaproponował udzielenie mu kilku lekcji. Powyższa informacja nie została jednak udokumentowana („Kurjer Warszawski” nr 17 z 19 stycznia 1856 roku nadmienia o koncertach Łapczyńskiego nie w Wiedniu, lecz w Pradze¹⁰), a nazwisko Emila Łapczyńskiego nie figuruje w spisie uczniów Franciszka Liszta, znajdującym się w zbiorach Towarzystwa jego imienia.

Poza powyższymi notatkami nie istnieje literatura, która mogłaby przybliżyć sylwetkę polskiego artysty zajmującego czołowe miejsca na łamach dziewiętnastowiecznych gazet, oklaskiwanego przez tłumy melomanów na największych estradach Europy i porównywanego z Józefem Elsnerem, Henrykiem Wieniawskim, a nawet Fryderykiem Chopinem. Szczegółowa kwerenda, przeprowadzona w kilku ośrodkach rosyjskich (Rosyjska Biblioteka Narodowa w Petersburgu, Rosyjska Biblioteka Państwowa w Moskwie, Rosyjska Akademia Muzyczna im. Gniesinych w Moskwie, Teatr Maryjski w Petersburgu) także wykazała braki w tym zakresie. Najistotniejszym ośrodkiem w badaniach nad twórczością kompozytorów polskich z okresu zaborów pozostaje z pewnością Petersburg, na którego terenie znajduje się najstarsza biblioteka publiczna w Rosji (przechowująca kopie wszystkich publikacji wydanych na terenie Imperium Rosyjskiego od 1811 roku). I to właśnie tam, w zbiorach Oddziału Wydań Muzycznych, spoczywa egzemplarz prawdopodobnie jedynej samodzielnej kompozycji Łapczyńskiego: miniatury *La melancolie* na fortepian, wydanej nakładem oficyny Rudolfa Friedleina w 1854 roku. Ponadto w ośrodkach rosyjskich znajdują się materiały prasowe dokumentujące jego trasy koncertowe na Wschodzie, w tym zapis podróży artystycznych z 1857 roku, przechowywany w zbiorach Teatru Maryjskiego, wzmianki o letnich koncertach z 1853 roku, opublikowane w „Sankt-Petersburskich Wiadomościach” („Санкт-Петербургские ведомости”) oraz recenzje i zapowiedzi recitali fortepianowych i koncertów

10 „Kurjer Warszawski” 1856 nr 17 (19 I), s. 32.

z udziałem śpiewaczki Berthy Röder-Romani (ówczesnej gwiazdy Teatru w Rydze), zorganizowanych w 1853 roku w Rydze i w Dorpacie (obecnie: Tartu w Estonii) i opisanych w dziennikach mniejszości niemieckich w Rosji: „Rigasche Zeitung” oraz „Dorptsche Zeitung”¹¹.

Zauważyć przy tym należy, że piśmiennictwo muzyczne Królestwa Polskiego w okresie międzypowstaniowym było nader skąpe. Wszelkie opracowania działań muzycznych prowadzonych w pierwszej połowie XIX wieku w okolicach Warszawy (wśród nich wymienić należy szczególnie *Bibliografię Warszawy. Wydawnictwa ciągłe 1795–1863* z obszernym, choć niekompletnym działem muzycznym¹², *Muzykę w polskich czasopismach literackich i społecznych 1831–1863*¹³, *Kronikę życia muzycznego na prowincji Królestwa Polskiego w latach 1815–1862*¹⁴ czy *Kulturę muzyczną Królestwa Polskiego 1815–1875*¹⁵) powstały na podstawie zachowanych artykułów z prasy codziennej i branżowej oraz zdziesiątkowanej dokumentacji archiwalnej dotyczącej życia społecznego w zaborze rosyjskim. Wojciech Tomaszewski, w *Kronice życia muzycznego w Warszawie w latach 1931–1935*, zwraca przy tym uwagę na fakt, że przypadkowe, nieuporządkowane i niezwyfikowane korzystanie wyłącznie z recenzji i anonsów prasowych może prowadzić do przekłamań, pominieć i błędów¹⁶. Tak też stało się w wypadku Emila Łapczyńskiego i jego daty narodzin.

11 „Санкт-Петербургские ведомости” 1853 nr 212; „Dorptsche Zeitung” 1853 nr 51, 52; „Rigasche Zeitung” 1853 nr 40. Zob. Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века [Bibliografia muzyczna czasopism rosyjskich XIX wieku], red. Тамара Н. Ливанова [Tamara N. Liwanowa], t. IV: 1851–1860, cz. 1–2, Moskwa 1967–1968.

12 *Bibliografia Warszawy. Wydawnictwa ciągłe 1795–1863*, red. Janusz Durko, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.

13 *Muzyka w polskich czasopismach literackich i społecznych 1831–1863*, oprac. Sylwester Dziki, Kraków 1973.

14 Wojciech Tomaszewski, *Kronika życia muzycznego na prowincji Królestwa Polskiego w latach 1815–1862*, Warszawa 2015.

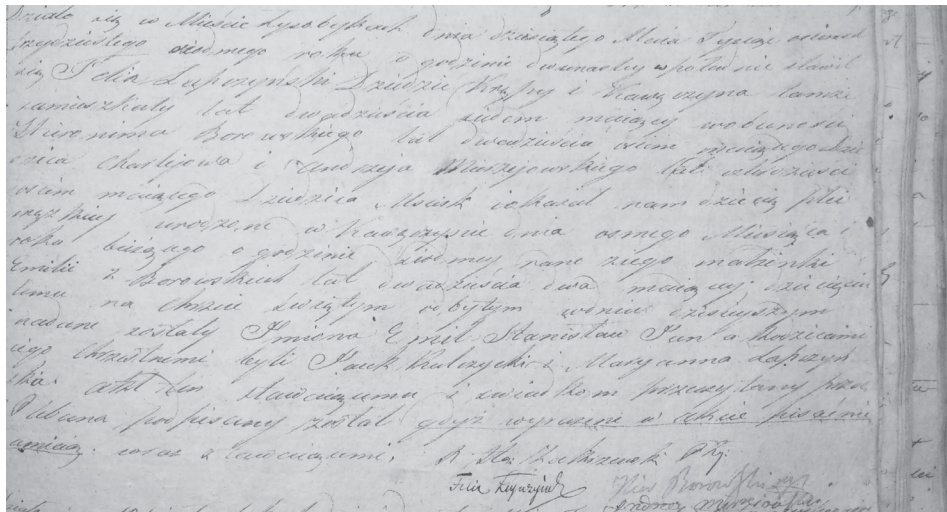
15 Zofia Chechlińska, Jolanta Guzy-Pasiak, Halina Sieradz, *Kultura muzyczna Królestwa Polskiego (1815–1875)*, w: *Kultura miejska w Królestwie Polskim*, red. Anna M. Dexlerowa, Warszawa 2001, s. 283–306.

16 Wojciech Tomaszewski, *Kronika życia muzycznego w Warszawie w latach 1831–1835*, Warszawa 2011, s. 7.

Cudowne dziecko

Przyszedł na świat jako panicz, drugie dziecko (po Felicji, urodzonej 31 marca 1835 roku) Emilii z d. Borowskiej i Feliksa Ignacego Łapczyńskiego herbu Jelita, dziedzica radzyńskich folwarków w Kawęczynie i Krępie pod Łysobykami. W parafii pod wezwaniem Świętej Trójcy w Łysobykach (obecnych Jeziorzanach), powstałej — jak czytamy w rękopisie kroniki sporządzonej przez księdza Jana Kazimierczaka¹⁷ — jeszcze przed 1569 rokiem, zachował się akt jego urodzenia i chrztu, weryfikujący błędną informację umieszczoną w *Słowniku pianistów polskich* Stanisława Dybowskiego. Zgodnie z dokumentem spisany przez proboszcza Stanisława Zakrzewskiego (pełniącego posługę w latach 1830–1859), Emil Stanisław Jan Łapczyński urodził się 8 maja 1837 roku.

Ilustracja 1. Akt urodzenia i chrztu Emila Łapczyńskiego, rękopis ks. Stanisława Zakrzewskiego



17 Jan Kazimierczak, *Kronika parafii Łysobyki, 1929–1941*, rękopis, udostępniony dzięki uprzejmości dyrekcji Zespołu Szkół w Przytocznie.

Emilia Łapczyńska szybko odkryła talent pianistyczny syna. Emil posiadał zdolności manualne, zaskakującą łatwość techniczną, nieprzeciętną pamięć muzyczną oraz szczególną wrażliwość na dźwięk. Matka posłała go na lekcje gry na fortepianie do Józefa Paula (nazwisko to nie pojawia się w istniejących opracowaniach archiwów muzycznych Królestwa Polskiego, publikuje je dopiero Rudolf Friedlein, anonując w prasie wydanie pierwszej kompozycji Łapczyńskiego¹⁸ i później), na przełomie 1851 i 1852 roku wysłała zaś syna do Pragi, pod skrzydła czeskiego pianisty i kompozytora muzyki salonowej Aleksandra Dreyschocka, ucznia Franciszka Liszta. Dziewiętnastowieczna publiczność oczekiwała od wykonawców spektakularnej wirtuozerii, Dreyschock zaś cieszył się w owym czasie międzynarodową sławą niezrównanego mistrza techniki fortepianowej. Irena Poniatowska wspomina o jego cyrkowej wręcz biegłości lewej ręki — legenda głosi, że czeski pianista potrafił wykonać *Etiudę Rewolucyjną* Chopina za pomocą oktaw w lewej ręce, a Johann Baptist Cramer, słysząc tę interpretację uznał, iż „brak mu lewej ręki, za to ma dwie prawe”¹⁹. Młodziutki Łapczyński rozpoczął zatem naukę u czeskiej gwiazdy fortepianu i sam — po raz pierwszy przed tak wielką publicznością — występował w Czechach. Praski dziennik „Bohemia” informował wówczas o koncertach „wstępującego dopiero w zawód artystowski młodzieńca, którego publiczność wywołuje nawet po ósmrazy”. W czeskiej prasie pisano także, że podobnie jak u Dreyschocka zachwyt budzi biegłość jego lewej ręki, oraz że „nie przyjmowano żadnego fortepianisty z podobnym zapalem” od czasów Ignaza Moschelesa²⁰.

W 1853 roku Emil Łapczyński powrócił do Polski w aurze wirtuoza. Miał wówczas szesnaście lat, ale wyglądał delikatnie i chłopięco. Jego aparację opisał jeden z recenzentów „Kurjera Warszawskiego” — czytamy, że

18 „Kurjer Warszawski” 1854 nr 189 (23 VII), s. 996.

19 Irena Poniatowska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX*, Piastów 1991, s. 244, 251; komentarz J.B. Cramera za: Maria Burchard, „Dreyschock Aleksander”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 2, Kraków 1984, s. 446.

20 Cyt. za: *Podróżnik raptowny*, „Ruch Muzyczny” 1858 nr 18 (5 V), t. 2, s. 141.

Łapczyński był „szczupły, smagławy, włosów blond, twarzy ściągłej, na której jak i w całym ułożeniu maluje się skromność i wyraz przyjemny”²¹. Niemal natychmiast okrzyknięto go cudownym dzieckiem, którego biegłość pianistyczna i muzyczne umiejętności zaskakują względem młodego wieku. O Emilu jako czternastolatku pisano za prasą czeską z 1851 roku, nie zadając sobie trudu, by doliczyć młodzieńcowi mijające lata. Zapewne tu właśnie leży przyczyna błędnej informacji o dacie narodzin Łapczyńskiego, podanej przez Stanisława Dybowskiego w *Słowniku pianistów polskich*. Dopiero trzy lata później gazety pisały o dziewiętnastoletnim wówczas pianiście jako o „człowieku młodym, bardzo młodym nawet, coś koło dwudziestu niespełna lat liczącym, skromnym, cichym, nierozkrzyczanym, którego na drodze do względów publiczności nie podtrzymywało ani nauczycielstwo Liszta [sic!], ani żadne prorocze wyrazy znanych mistrzów a tylko praca, dobra wola i szczerzy talent”²².

Entuzjastyczny ton praskiej „Bohemii” podchwyciła prasa warszawska — w styczniu 1853 roku, anonując koncert Łapczyńskiego w Teatrze Wielkim, pisano o Emilu jako cudownym zjawisku, niosącym krajowi nadzieję. W „Kurjerze Warszawskim” z 29 stycznia 1853 roku czytamy:

Przed niejakim czasem donieśliśmy szanownym Czytelnikom naszym, a zwłaszcza zwolennikom muzyki, o zapale, jaki jeden z naszych współziomków, to jest 14-letni Emil Łapczyński, grą swoją na fortepianie, wzbudził za granicą. [...] Dziś jeszcze przyjemniejszą udzielimy wiadomość, to jest, że młody Łapczyński. przybył do Warszawy, i że usłyszemy grę jego. Już dnia wczorajszego doznaliśmy tej przyjemności, i niedziwimy się wcale, że zapal owoładnął zagranicznych słuchaczy i znawców, bo Emil Łapczyński, mimo swego młodzianego wieku, zaszedł w grze bardzo wysoko, i bezwątpienia zasłużył na oddanie mu tej sprawiedliwości²³.

O pierwszym koncercie Łapczyńskiego w stolicy pisała także Natalia Kicka w *Pamiętnikach*, opisujących życie kulturalne Warszawy w latach od początku stulecia do roku 1876: „W styczniu [1853] przyjeżdża do

21 Cyt. za: K. Kucz, op. cit., s. 71.

22 *Sztuki piękne*, „Gazeta Warszawska” 1856 nr 343 (30 XI), s. 1.

23 „Kurjer Warszawski” 1853 nr 27 (29 I), s. 142.

Warszawy nowy artysta, czternastoletni pianista Emil Łapczyński, uczeń Dreyschocka. Dyrekcja udzieliła mu koncertu w Teatrze Wielkim, na który tłumnie przybyła publiczność. Emil grał utwory Webera oraz Dreyschoc-ka”²⁴. Z jej wspomnień wynika także, że artysta koncertował w Warszawie mniej więcej do połowy lutego 1853 roku, po czym wyruszył w trasę naj-pierw po największych estradach cesarstwa, następnie Europy. W ciągu kil-ku miesięcy wystąpił przeszło trzydzieści razy na kilkunastu prestiżowych estradach świata, w tym w Petersburgu, Wiedniu i we Lwowie, w Rydze, Dorpacie, Dynaburgu, Mitawie, Hapsalu i Arnzburgu. Jak pisali recenzen-ci „Kurjera”: „gorące przyjęcie, jakiego doznawał wszędzie ten pełen naj-piękniejszych nadziei artysta, poświadczają miejscowe gazety i rozliczne, ofiarowane mu podarki, od znanych w świecie muzycznym mężów”²⁵.

La melancolie na fortepian (1854)

Podczas pobytu w Warszawie młody Łapczyński zaprzyjaźnił się z uzna-nym wydawcą i bibliotekarzem Rudolfem Fryderykiem Friedleinem. W 1854 roku, za jego namową, napisał pierwszy samodzielny utwór — mi-niaturę fortepianową *La melancolie*. A choć w połowie XIX wieku zapo-wiadanie nowości wydawniczych w prasie nie było standardem, „Kurjer Warszawski” z 23 lipca 1854 roku informował czytelników, że:

La melancolie, skomponowana na fortepjan i ofiarowana nauczycielowi swemu P. Józefowi Paul, przez Emila Łapczyńskiego, opuściła w tych dniach litografię, i jest do nabycia, oprócz w Xięgarni R. Friedlein, przy ul. Senatorskiej nr 460, we wszystkich składach muzycznych tutejszych, jako też i na prowincji, po ko-piejkach 30²⁶.

Jedyna zachowana kompozycja zapomnianego wirtuoza fortepianu liczy pięć stron, jest utrzymana w tonacji As-dur, tempie *Moderato* oraz

24 Natalia Kicka, *Pamiętniki*, wstęp i przypisy Józef Dutkiewicz, oprac. tekstu, uzup. przy-pisów, indeksy Tadeusz Szafranski, Warszawa 1972.

25 Cyt. za: K. Kucz, op. cit., s. 74.

26 „Kurjer Warszawski” 1854 nr 189 (23 VII), s. 996.

takcie *alla breve*. Jej konstrukcja jest czytelna i prosta — Łapczyński, wzorem twórców romantycznej miniatury instrumentalnej, oparł swoje dzieło na schemacie ABA¹ (choć można byłoby doszukać się tu także przejawów budowy ewolucyjnej), z lirycznymi fragmentami skrajnymi i lakoniczną, aczkolwiek burzliwą, a nawet dramatyczną częścią środkową.

Część A posiada wewnętrzny podział na trzy symetryczne odłogi (z których każda liczy po sześć taktów): wprowadzającą, ewoluującą i kojącą. Dwa pierwsze fragmenty prezentują główną myśl muzyczną utworu, złożoną z lekko schromatyzowanego tematu i jego rozwinięcia na przestrzeni kolejnych sześciu miar. Jest to temat miękki, subtelny, liryczny; z melodią umiejscowioną w najwyższym planie (Łapczyński preferuje strukturę trójpłanową), o linearnym kształcie i falującej konstrukcji, prostej rytmice i wyraźnym zwrocie kadencyjnym (kadencja mała doskonała) w takcie szóstym:

Przykład 1. Emil Łapczyński, temat miniatury *La melancolie*, t. 1–6



Kulminacyjny pięciotakt miniatury (część B) rozgrywa się w pełnej skali fortepianu i bogatej dynamice, zmierzającej wyrażnie do wyciszenia emocji (*forte fortissimo, forte, diminuendo, piano*). Struktura trójplanowa ustępuje miejsca dwuplanowej, z czytelnie zarysowanym kontrastem rejestrow, faktur i funkcji pomiędzy planami. Linia melodyczna (plan górny) nabiera rozmachu dzięki dwojeniom oktawowym, zaś szerokie figuracje w formie rozbudowanych pasaży (plan dolny), opartych na rozłożonych akordach, dynamizują akcję i wyznaczają podstawę harmoniczną fragmentu. Łapczyński otwiera ogniwo środkowe w tonacji f-moll, a poprzez akordy: b-moll, C-dur z septymą, f-moll, ponownie b-moll i Es-dur z septymą wraca do tonacji głównej, czyli As-dur.

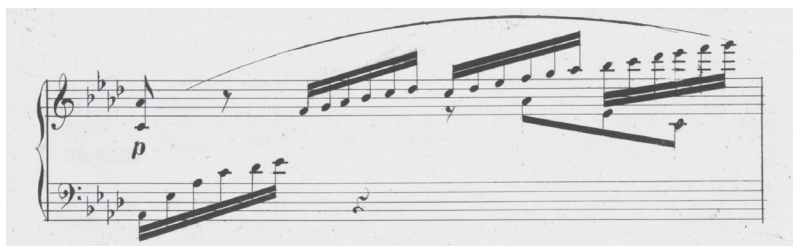
Przykład 2. Emil Łapczyński, *La melancolie*, początek części B, t. 19–22



Ostatnie ogniwo *La melancolie* ma niesymetryczną, dwuczłonową budowę. Pierwszy człon przypomina niemal wiernie główną myśl utworu (powraca struktura trójplanowa z linią melodyczną w planie najwyższym, wypełnieniem figuracyjnym w środku i podstawą harmoniczną w głosie basowym), przy której zakończeniu kompozytor chromatyzuje znacząco przestrzeń środkową. Dynamika rozwija się tutaj od inicjalnego *piano* po

końcowe *forte*, w którym rozpoczyna się koda o majestatycznym wydźwięku. W finale kompozycji liczba planów zostaje zredukowana do dwóch, z linią melodyczną (wzmocnioną użyciem faktury akordowej) w prawej ręce i szesnastkowymi figuracjami na rozłożonych trójdźwiękach w lewej. Wieńczącą utwór kadencję małą doskonałą (akordy Es-dur z septymą i As-dur w układzie rozległym) kompozytor poprzedza błyskotliwym i zwinnym przebiegiem gamowym, utrzymanym w dynamice *piano*:

Przykład 3. Emil Łapczyński, *La melancolie*, doprowadzenie do kadencji, t. 33



Prostota konstrukcji i języka muzycznego, ale także pewnego rodzaju niezgrabności warsztatowe, które cechują *La melancolie*, adekwatne są do wieku kompozytora (17 lat) i etapu twórczego, na którym się wówczas znajdował. Łapczyński z pewnością pozostawał pod silnym wpływem mistrzów fortepianu, w tym Fryderyka Chopina (szeroka kantylena, śpiewność i liryka fortepianowej melodii), Franciszka Schuberta (linearna narracja, struktura trójplanowa z melodią w głosie najwyższym, figuracjami w planie środkowym i podstawą harmoniczną w basie, budząca skojarzenia z *Impromptu Ges-dur* op. 90 nr 3), Franciszka Liszta (płynne figuracje, dwojenia oktawowo w środkowej części utworu) czy Aleksandra Dreyschocka (akompaniament w formie rozłożonych trójdźwięków, znany choćby z *Nokturnu* op. 102 czeskiego twórcy). Nie wiadomo, czy młodziutki Emil próbował sił w kolejnych dziełach; prasa okresu międzypowstaniowego wspomina tylko o *La melancolie*, a w archiwach Rosyjskiej Biblioteki Narodowej w Petersburgu jego nazwisko pojawia się wyłącznie przy tym utworze. Prawdopodobnie nie czuł się dobrze w kompozytorskiej aktywności, dlatego zarzucił pisanie i skupił się na karierze wirtuoza fortepianu. Wówczas: koncercisty.

Idiom pianistyki Emila Łapczyńskiego

Dwa kolejne lata po opublikowaniu miniatury Emil spędził w Pradze, Wiedniu oraz Petersburgu na wszechstronnych studiach pianistycznych pod opieką Aleksandra Dreyschocka i Józefa Paula. Można przypuszczać, że podczas jednego z występów w Wiedniu (jak chciał Stanisław Dybowski) albo w Pradze Dreyschock przedstawił go swojemu mistrzowi. Od 1856 roku niektórzy recenzenci pisali bowiem o Łapczyńskim jako o uczniu Aleksandra Dreyschocka i Franciszka Liszta. W styczniu 1856 roku korespondent „Kurjera” donosił, że z prawdziwą przyjemnością przeczytał w gazetach artykuł z Pragi, w którym mowa jest o „Emilu Łapczyńskim z Królestwa Polskiego, młodym fortepjanście, który 3 lata temu, to jest w początku r. 1853, występował w koncercie na scenie tutejszego Wielkiego Teatru, i już wtedy zwrócił uwagę znawców na siebie”. W tekście zacytowane zostały słowa recenzenta, opisującego kolejny praski koncert Emila (z roku 1856), który zauważył, że „Łapczyński jeden pojął Szopena w całej jego czarującej poetyczności, i oddać go umiał w pełni cudownej tajemniczości dźwięków”²⁷. O spotkaniu Łapczyńskiego z Lisztem piszący nie zająknęli się słowem.

Emil wrócił do kraju w aurze światowego artysty, dającego recitale w największych salach Królestwa. Grał w Warszawie, Lwowie, Rydze, Krakowie, Suwałkach i Lublinie, także poza terenem zaborów, głównie w Wiedniu, Moskwie, Petersburgu i Pradze. W repertuarze miał najczęściej dzieła Chopina, Mendelssohna, Liszta, Dobrzyńskiego, Dreyschocka i Webera, rzadziej Mozarta albo Beethovena, a niekiedy także najnowsze dzieła debiutujących autorów, jak choćby *Poloneza* Kazimierza Wernika. Zaskakujący wydaje się fakt, że do programu koncertów Łapczyński nie wplatał własnych utworów, co wówczas stanowiło przecież estradową modę. Opisując sposób jego gry, recenzenci zwracali przede wszystkim uwagę na zapierającą dech w piersiach, ale nie przesadną technikę pianistyczną, zaskakująco dojrzały dźwięk oraz drobiazgowość i sumienność wykonania. Entuzjazm wzbudzały jego interpretacje miniatur Mendelssohna

²⁷ „Kurjer Warszawski” 1856 nr 17 (19 I), s. 91.

i nokturnów Dreyschocka, nieco mniejszy — śmiały, dalekie od romantycznej stylistyki koncepcje wykonania *Koncertu e-moll* (z kwintetem) i drobniejszych utworów Chopina. Reporter „Gazety Warszawskiej” pisał o Łapczyńskim:

Ścisłość, precyzja, pewność odznaczają grę jego; od szarlanterii stroni bezwarunkowo, wierzy w muzykę nie w oktawy, chociaż je ma bardzo pewne, w myśl nie w huk, w prawdę nie w efekt. Gamma jego biegła i pasaże łatwe, smak nie mały, jakkolwiek w śpiewie, szopenowskim zwłaszcza, cieniowania mało, więcej w nim zrozumienia jak uczucia istotnego²⁸.

Inny recenzent, relacjonując ze Lwowa na łamach „Ruchu Muzycznego” wiedeńskie i praskie koncerty Łapczyńskiego z najbardziej bodaj intensywnego dla pianisty roku 1856, pisał z kolei o jego „zimnej grze” i zarzucał mu (niejako w kontrze do cytowanych wcześniej entuzjastycznych opinii praskich krytyków), że „grając utwory Chopina, mało rozwinął uczucia”²⁹. Jeszcze inny, opisując na łamach „Gazety Codziennej” występ artysty w listopadzie tego samego roku w sali Hotelu Warszawskiego w Suwałkach (na którym „pomimo, że jak na publiczność suwałkowską z samych prawie urzędników składającą się bilety za wejście na koncert były za drogie, jednakże zebrało się przeszło sto osób i sala pełną była”), recenzował interpretację Emila w sposób następujący:

P. Łapczyński grą swoją udowodnił wielką wprawę, biegłość i mechanizm zwłaszcza ręki lewej. Radzilibyśmy jednakże p. Ł., aby [...] przy układaniu programu pamiętał, że nie wszyscy jego słuchacze wtajemniczeni są w zawile teorie muzyczne i modny gust, że są pomiędzy tymi słuchaczami profani czyli prostaczkowie (i tych zwykle bywa większa liczba), którzy za swe pieniądze obok podziwu nad talentem artysty żądają od niego rozczulenia i przemówienia do duszy, a o czym właśnie artyści sławę europejską posiadający częstokroć zapominają³⁰.

²⁸ *Sztuki piękne*, „Gazeta Warszawska” 1856 nr 343 (30 XI), s. 1.

²⁹ *Podróżnik raptowny*, op. cit., s. 141.

³⁰ „Gazeta Codzienna” 1856 nr 303 (17 XI), s. 2. Koncert ten zapowiadano także w „Kurierze Warszawskim” nr 286 z 30 października 1856 roku oraz w „Kronice Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” nr 216 z 17 listopada 1856 roku, w tej ostatniej pozycji myląc nazwisko Łapczyńskiego z Łepkowskim.

Z zachowanych opisów i recenzji koncertowych wynika niezbiecie, że sposób gry oraz pomysły interpretacyjne Emila Łapczyńskiego dalekie były od ówczesnej estradowej konwencji, a jego koncepcja artystyczna bliższa była poszukiwaniom dźwiękowym Ludwiga van Beethovena i nowatorskiej estetyce Johannes Brahmsa, aniżeli stylistyce Fryderyka Chopina, Roberta Schumanna czy nawet Franciszka Liszta i Aleksandra Dreyschotta. Przyjmując klasyfikację Ireny Poniatowskiej, zakładającą rozwój pianistyki dziewiętnastowiecznej w trzech fazach (styl *brillant*, symfonizacja faktury fortepianowej, impresjonistyczna poetyka i wyrafinowanie środków kolorystycznych³¹), można byłoby umieścić nazwisko Łapczyńskiego pomiędzy dwoma ostatnimi etapami; analiza recenzji prasowych dostarcza jednak argumentów za tym, aby jego interpretacje usytuować poza kategoryzacją zaproponowaną przez polską badaczkę. Nie można tu bowiem mówić o technice zdeterminowanej stylem *brillant*, zarówno w przyjętym za obiegowe rozumieniu Hugona Riemanna (przejaw przesadnie błyskotliwej wirtuozerii w literaturze fortepianowej³²), jak i w warsztatowym pojęciu Carla Czernego (nacisk na płynność gry i jasność akcentuacji³³) czy Jima Samsona (sztuka spontanicznej improwizacji fortepianowej³⁴), ani też w koncepcji estetycznej Mieczysława Tomaszewskiego („brawurowość, orgia ornamentacji, szaleństwo figuracji”³⁵). Z pewnością technika gry Emila Łapczyńskiego dryfowała w stronę Beethovena i jego poszukiwań różnorodnych barw, trudno tu jednakże mówić o charakterystycznej dla niego (czy później dla Brahmsa) symfonizacji stylu fortepianowego, z ciężkością i siłą brzmienia odpowiadającą orkiestrze. Najbliższe konotacje odnaleźć można, jak się wydaje, w stosunku do trzeciej kategorii

31 I. Poniatowska, op. cit., s. 154.

32 Hugo Riemann, *Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule*, Hamburg 1890, s. 36-39.

33 Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule* op. 500, cz. 3, Paryż 1839, s. 50.

34 Jim Samson, *The Music of Chopin*, London-Boston-Hentley 1985, s. 43-57.

35 Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia, interpretacje, rekonesanse*, seria II, Kraków 2010, s. 22-23.

wskazanej przez Irenę Poniatowską, a odnoszącej się do bogactwa kolorystyki dźwiękowej, które ujawniło się w muzyce fortepianowej XIX stulecia. „W muzyce romantyzmu i neoromantyzmu tkwiła geneza impresjonistycznego wyczulenia na koloryt dźwięku”³⁶ — uważa autorka *Muzyki fortepianowej i pianistyki w wieku XIX*. W kontekście cech warsztatowych, wskazanych przez recenzentów, można zaryzykować twierdzenie, że Łapczyński, jako wirtuoz urodzony w pierwszej połowie XIX wieku i przeżywający rozkwit możliwości pianistycznych w połowie tego stulecia, a zatem na długo przed narodzinami impresjonizmu w sztuce, był jednym z prekursorów trzeciego nurtu określonego przez Poniatowską (choć przejawy tego stylu badaczka widzi także u wczesnych romantyków, w tym u Chopina czy Schumanna). Syndrom cech stylistycznych właściwych jego technice zdaje się niejako łączyć trzy etapy rozwoju wskazane przez badaczkę, tworząc tym samym odrębną i nowatorską kategorię dziewiętnastowiecznej pianistyki, w pełni rozwiniętą dopiero pod koniec *millennium* (w interpretacjach takich mistrzów, jak Stanisław Bunin, Ivo Pogorelić, Kevin Kenner czy Krystian Zimerman). Na idiom pianistyki Łapczyńskiego (który można by określić mianem „romantyzmu kolorystycznego” bądź „wirtuozerii intelektualnej”) składają się następujące właściwości natury technicznej oraz estetycznej:

Cechy pianistyki Emila Łapczyńskiego	
Techniczne	Estetyczne
mistrzostwo techniczne (z naciskiem na biegłość lewej ręki)	przemyślana interpretacja dzieła
precyzja wykonania	miętkość i jedwabistość dźwięku (<i>touche</i>)
sumiennosc i drobiazgowosc odtwórcza	oszczędne frazowanie
„równosc tonów”	kolorystyka dźwiękowa
oszczędna pedalizacja	selektywnosc brzmienia

36 I. Poniatowska, op. cit., s. 189–190.

Fuzja tych cech stanęła u podstaw estradowego wizerunku Łapczyńskiego: pianisty niepokornego i wyprzedzającego epokę, operującego znakomitym warsztatem pianistycznym przy jednoczesnym ascetycznym podejściu do brzmienia. Dla jednych stanowiło to grę zbyt chłodną i — pomimo odważnej i karkołomnej techniki fortepianowej — nieporównującą, dla innych oznaczało artystyczną iluminację i odkrywcze podejście do sztuki.

Rodzinna tragedia. Koniec kariery muzycznej

Emil Łapczyński regularnie koncertował do połowy 1858 roku. Po tej dacie wzmianki o jego występach i recenzje prasowe zniknęły ze szpalt. Dwudziestojednoletni wirtuoz odnalazł się — w medialnych anonsach — dopiero pięć lat później, w roku 1863, jako poległy powstaniec styczniowy. O tym, co stało się w sierpniu 1858 roku i co — jak można podejrzewać — stanowiło przyczynę decyzji Emila o przerwaniu światowej kariery, mówią dziś dwa dokumenty: wspomniany wcześniej rękopis księdza Jana Kazimierczaka, proboszcza parafii w Łysobykach w latach 1929–1941 oraz wypracowanie konkursowe Katarzyny Frasek, uczennicy pierwszej klasy dawnego Gimnazjum Publicznego w Przytocznie, napisane w 2012 roku na podstawie rękopisu księdza. Źródła te pozwalają zrekonstruować przebieg dramatycznych wydarzeń, do których doszło latem 1858 roku w Kawęczynie, i które przyjęły prawdopodobnie następujący kształt:

Matka Emila — licząca wówczas niewiele ponad czterdzieści lat — po wielu latach skrywanego romansu z sędzią z pobliskiego Adamowa podjęła dramatyczną decyzję o otruciu męża, by móc legalnie i w majestacie prawa związać się z kochankiem. Truciznę (przypuszczalnie często wówczas używany do walki z gryzoniami arszenik, strychninę lub roztwór arszeniku i wodorowęglanu potasu, stosowany w zaleczeniu niektórych dolegliwości skóry) wsypała do talerza z zupą przeznaczoną dla Feliksa. W wyniku domowego zamieszania posiłek zjadła jednak najstarsza córka Łapczyńskich, dwudziestodwuletnia Felicja. Było to 4 sierpnia 1858 roku; następnego dnia, późnym popołudniem, siostra Emila zmarła w ciężkich

męczarniach „Sprawa wydała się — kończył mrozącą krew w żyłach historię ksiądz Kazimierczak — p. Łapczyńska poszła do więzienia i po odsiedzeniu kary zamieszkiwała przez jakiś czas w Łysobykach, gdzie umarła. Łapczyński sprzedał majątek i wyniósł się z okolicy. Jedyną pamiątką tego smutnego zdarzenia jest pomnik na cmentarzu na grobie zmarłej córki”³⁷.

Pomnik, o którym wspomina proboszcz, stoi na cmentarzu w Przytocznie. To niewyszukany kanciasty postument z krzyżem, otoczony żelaznym płotkiem i opatrzony inskrypcją: „Upraszają o pobożne westchnienie, FŁ.EŁ.KŁ.AŁ.PO. W boleści wiosnę życia przebyta, męczeńskim zakończyła zgonem d. 5 sierpnia 1858 r. O pokój twojej duszy nieprzestaną błagać przedwiecznego, niepokieszeni ojciec z rodziną”. Pierwszy inicjał zamieszczony na nagrobku Felicji oznacza Felixa Łapczyńskiego, kolejne trzy — personalia jego dzieci, z których najmłodszy, Aleksander Dydak, miał wówczas dziesięć lat i niewykluczone, że był synem Emilii Łapczyńskiej i sędziego z Adamowa (Felix postanowił ochrzcić chłopca dopiero w 1858 roku, po tragedii sierpniowej). „PO” był prawdopodobnie narzeczonym dwudziestodwuletniej Felicji.

Emilia Aleksandra Tekla Łapczyńska — jak wynika z zapisków księdza Kazimierczaka — przyznała się do winy i przyjęła na siebie piętno zbrodniarki. Można przypuszczać, że jej proces odbywał się w Sądzie Kryminalnym Guberni Lubelskiej; akta — archiwizowane w Warszawie — spłonęły podczas powstania warszawskiego. Po odbyciu kary matka wielkiego pianisty zamieszkała w Łysobykach, gdzie zmarła w 1874 roku (w księgach parafialnych zachował się akt jej zgonu). Zgodnie z ówczesnym zwyczajem pochowano ją — jako morderczynię — w nieznanym grobie bez żadnych oznaczeń, na tym samym, co córkę, cmentarzu w Przytocznie. Felix sprzedał posiadłość w Kawęczynie, nieprawdą jednak jest, że — jak sugerował w swej kronice proboszcz Kazimierczak — „wyniósł się z okolicy”. Wgląd w dane meldunkowe stanowi dowód na to, że zamieszkała niedaleko, w pobliskim dworze w Podłodowie (zachowanym we fragmentach do dziś). Folwark w Kawęczynie przeszedł w ręce rodziny Bartholdów, która

37 J. Kazimierczak, op. cit.

wówczas była już w posiadaniu dawnego dworu Borowskich w Charlejo-wie, czyli rodzinnego domu Emilii Łapczyńskiej. Pod koniec stulecia posiadłość kawęczyńską przejęli dziedzice Głuchowscy, wreszcie — od 1900 roku do lat czterdziestych XX wieku, kiedy budynek spłonął — zabudowaniami oraz gospodarstwem zarządzali państwo Olędzcy.

Powstanie styczniowe

Tragedia rodzinna zakończyła oszałamiającą karierę Emila. W początkach lat sześćdziesiątych XIX stulecia chłopiec obserwował żarliwie przygotowania do powstania styczniowego — w listopadzie 1862 roku w pobliskim Ciechominie jego rówieśnik i przyjaciel, Gustaw Stanisław Antoni Zakrzewski, wspólnie z księdzem Stanisławem Brzóska (legendarną postacią i symbolem walki powstańczej) opracowywał plany ataku na Łuków, organizował bazę wypadową w lasach Różańskich i przygotowywał tajne składki broni, jedzenia i odzieży. W styczniu 1863 roku powołał własną formację powstańczą, której rola polegała na zaopatrywaniu ochotniczych grup w proch, żywność, materiały opatrunkowe, koce i ubrania. Liczba żołnierzy powstających przeciw zaborcom była imponująca, ale zapasy broni — co najmniej niezadowalające. Powstańcy w zdecydowanej większości uzbrojeni byli w piki, kosy i siekiery, nieliczni posiadali karabiny albo dubeltówki.

Kwatermistrzowski oddział Zakrzewskiego liczył blisko trzystu ludzi; 27 marca 1863 roku, w lasach pod wsią Krzywdą, tylna konna straż oddziału starła się z kozakami. Główne siły grupy, wraz z dobytkiem obejmującym kilkadziesiąt koni oraz wozy z odzieżą, lekami, prochem i ołowiem, brnęły dalej na północ. W pobliżu Stanina, pod wsią Wróbliną, stoczyły bój z wojskami carskimi, liczącymi pięciuset piechurów i przeszło dwustu kozaków. Batalion Zakrzewskiego został rozbity — Rosjanie przejęli tabor i zaopatrzenie, w tym także plany i dokumentację kilku akcji powstańczych. W bitwie śmierć poniosło kilkudziesięciu powstańców, w tym słynny na całą Europę wirtuoz fortepianu, niespełna dwudziestosześcioletni syn dziedzica Kawęczyna, Emil Łapczyński.

Ciała zabitych, na prośbę dowódcy, pochowali okoliczni chłopci, umieszczając na ich piersiach figurki Matki Boskiej jako znak, że byli powstańcami. W miejscu anonimowego pochówku, na rozstaju dróg pomiędzy wsią Gąską i Starą Wróbliną, grabarze ustawili drewniany krzyż (dziś stoi tam krzyż żelazny). Zakrzewski przekazał chłopom także karteczki z nazwiskami poległych — dostarczyli je proboszczowi parafii Świętej Trójcy w Stanińcu dopiero rok później, w grudniu 1864 roku. Gustaw Zakrzewski — wtedy już w stopniu majora — wyjechał do Krakowa, ostatecznie zaś osiadł we Lwowie, gdzie w 1907 roku zmarł. Za udział w powstaniu styczniowym władze carskie rozparcelowały jego rodzinny majątek.

Ilustracja 2. Drewniany krzyż, wbity przez chłopów w miejscu anonimowego pochówku powstańców, fot. niezany.



W publikacjach pojawiło się kilka wzmianek o śmierci Emila. W *Pamiętce dla rodzin polskich...* pisano:

Łampczyński czy Łapczyński Emil, syn obywatela ziemskiego z Kawęczyna powiatu Radzyńskiego, służył w oddziale Gustawa Zakrzewskiego, poległ podług jednych w bitwie pod Wróbliną w Podlaskiem dnia 1 kwietnia 1863 roku, podług drugich w bitwie pod Rudą d. 23 marca 1863 roku³⁸.

Żadna z tych dat nie okazała się prawdziwa, co potwierdził akt zgonu wypisany w Księdze zgonów przez ówczesnego proboszcza parafii stanińskiej, księdza Józefa Korowickiego, na podstawie karteluska otrzymanego od pobliskich włościan. Już w XXI wieku zapis ten odkrył proboszcz parafii w Staninie, ksiądz Zygmunt Głębicki. W akcie zgonu Emila czytamy:

Działo się w wsi Staninie dnia osiemnastego grudnia tysiąc osiemset sześćdziesiątego czwartego roku o godzinie trzeciej po południu — stawili się Wincenty Mućka lat czterdzieści cztery i Franciszek Ciołek lat pięćdziesiąt mający, włościanie we wsi Wróblinie osiedli i oznajmili, iż dnia dwudziestego siódmego marca roku tysiąc osiemset sześćdziesiątego trzeciego o godzinie piątej po południu poległ w bitwie pod wsią Wróbliną Emil Łapczyński lat dwadzieścia pięć mający, syn Felixa i Emilii z Borowskich, osiadłych we wsi Kawęczynie, tych dóbr dziedzice w powiecie radzyńskim)³⁹.

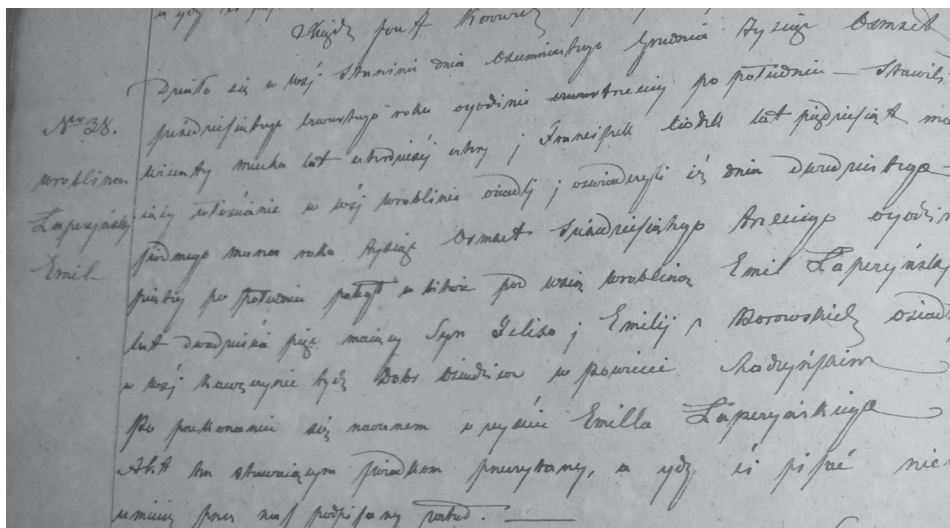
W 2012 roku ksiądz Głębicki ufundował na cmentarzu w Staninie pamiątkową płytę, poświęconą pamięci powstańców styczniowych poległych w bitwach pod Wróbliną i Staninem w marcu 1863 roku. Na symbolicznym nagrobku widnieje napis: „Miejsce ich mogił nieznane”. Na marmurowej płycie uwieczniono dane kilku osób, w tym kapitana Tomasza Kutkorowskiego z Roskosza, lat 52, Jędrzeja Alaby ze Stanina, lat 28, oficera Karola Łąski z Mysłowa, rotmistrza Stefanowicza, Macieja Hermanowskiego,

38 *Pamiętka dla rodzin polskich. Krótkie wiadomości biograficzne o straconych na rusztowaniach, rozstrzelanych, poległych na placu boju oraz zmarłych w więzieniach, na tułactwie i na wygnaniu Syberyjskiem, 1861–1866 r. ze źródeł urzędowych, dzienników polskich, jak niemniej z ust podań osób wiarygodnych i towarzyszy broni*, zebrał i ułożył Zygmunt Kolumna, wstęp B. Bolesławita [pseud. Józefa Ignacego Kraszewskiego], cz. II, Kraków 1868, s. 159.

39 Zapis z Księgi zgonów znajdującej się w dokumentacji parafii Świętej Trójcy w Staninie.

Konstantego Chodkiewicza, lat 14, Aleksandra Krynickiego z Mińska, lat 23 i Karola Lenieckiego, ucznia szkół warszawskich, lat 17. Wśród wymienionych nazwisk jest także „Emil Łapczyński z Kawęczyna, lat 25. Koncercista”.

Ilustracja 3. Fragment aktu zgonu Emila Łapczyńskiego, Księga zgonów parafii Świętej Trójcy w Staninie.



BIBLIOGRAFIA • BIBLIOGRAPHY

Źródła / Sources

Emile Łapczyński, *La melancolie*, partytura wydana nakładem Rudolfa Friedleina, Warszawa 1854.

„Dorptsche Zeitung” 1853 nr 51, 52.

Katarzyna Frasek, *Miłość, zdrada, zbrodnia. Felicya Łapczyńska ofiarą intrygi dorosłych*, Przytoczno 2012 [wypracowanie konkursowe], dostęp dzięki uprzejmości autorki.

„Gazeta Codzienna” 1856 nr 112, 303.

„Gazeta Warszawska” 1856 nr 301, 314, 343.

Jan Kazimierzczak, *Kronika parafii Eysobyki*, lata 1929–1941, rękopis, dostęp w Zespole Szkół w Przytocznie.

- „Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych” 1856 nr 216, 224.
 Księga ślubów parafii św. Trójcy w Łysobykach, lata 30. XIX wieku, Archiwum Narodowe w Krakowie, szpula nr 356.
 Księga urodzeń parafii św. Trójcy w Łysobykach, lata 1835–1850, dostęp w parafii w Jeziorzanach.
 Księga zgonów parafii Łysobyki, rok 1858, dostęp w parafii w Jeziorzanach.
 Księga zgonów parafii św. Trójcy w Staninie, lata 60. XIX wieku, dostęp w parafii w Staninie.
 „Kurjer Warszawski” 1853 nr 27, 223; 1854 nr 189; 1856 nr 17, 286, 303, 316.
Pamiętka dla rodzin polskich. Krótkie wiadomości biograficzne o straconych na rusztowaniach, rozstrzelanych, poległych na placu boju oraz zmarłych w więzieniach, na tułactwie i na wygnaniu Syberyjskiem, 1861–1866 r. ze źródeł urzędowych, dzienników polskich, jak niemniej z ust podań osób wiarygodnych i towarzyszy broni; zebrał i ułożył Zygmunt Kolumna wstęp B. Bolesławita [pseud. Józefa Ignacego Kraszewskiego], cz. II, Kraków 1868, s. 159.
Podróżnik raptowny, „Ruch Muzyczny” 1858 nr 18 (5 V), t. 2, s. 140–142.
 „Rigasche Zeitung” 1953 nr 40.
 [„Sankt-Petersburskie Wiadomości”] „Санкт-Петербургские ведомости” 1853 nr 212.

Opracowania/Studies

- [Bibliografia muzyczna czasopism rosyjskich XIX wieku] Музыкальная библиография русской периодической печати XIX века, red. Tamara N. Liwanowa [Тамара Н. Ливанова], t. IV: 1851–1860, cz. 1–2, red., Moskwa 1967–1968.
Bibliografia Warszawy. Wydawnictwa ciągłe 1795–1863, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992.
 Maria Burchard, „Dreyschock Aleksander”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziebowska, t. 2, Kraków 1984.
 Zofia Chechlińska, Jolanta Guzy-Pasiak, Halina Sieradz, *Kultura muzyczna Królestwa Polskiego (1815–1875)*, w: *Kultura miejska w Królestwie Polskim*, red. Anna M. Dexlerowa, Warszawa 2001.
 Carl Czerny, *Vollständige theoretisch-praktische Pianoforte-Schule* op. 500, cz. III, Paryż 1839.
 Maciej Czerwiński, *Archiwum znaków — semiotyka pamięci kulturowej*, „Tekst i Dyskurs” / „Text und Diskurs” 2014 nr 7 s. 31–48.
 Stanisław Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Warszawa 2003.
Muzyka w polskich czasopismach literackich i społecznych 1831–1863, oprac. Sylwester Dzi-ki, Kraków 1973.
 Stanisław Góra, *Partyzantka na Podlasiu 1863–1864*, Warszawa 1976.
 Natalia Kicka, *Pamiętniki*, wstęp i przypisy Józef Dutkiewicz, oprac. tekstu, uzupełn. przypisów, indeksy Tadeusz Szafranski, Warszawa 1972.
 Oskar Kolberg, *Dzieła wszystkie*, t. 62: *Pisma muzyczne*, cz. II. Z rękopisów i źródeł drukowanych zebrał Mieczysław Tomaszewski, tekst i przypisy oprac. Danuta Pawlak, red. Elżbieta Miller, Danuta Pawlak, Wrocław–Poznań 1981.

- Karol Kucz, *Pamiętniki miasta Warszawy z roku 1853*, t. 1, Warszawa 1854.
- Irena Poniatowska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX*, Piastów 1991.
- Hugo Riemann, *Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule*, Hamburg 1890.
- Jim Samson, *The Music of Chopin*, London–Boston–Hentley 1985.
- sd, *Emil Łapczyński — niespełniona nadzieja polskiej pianistyki*, <https://chopin.polskieradio.pl/artysta/2049258,Emil-Lapczynski-niespelniona-nadzieja-polskiej-pianistyki> [dostęp: 20.11.2023].
- Janina Siwkowska, *Nokturn, czyli rodzina Fryderyka Chopina i Warszawa w latach 1832–1881*, t. 2, Warszawa 1988.
- Wojciech A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874.
- Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia, interpretacje, rekonstrukcje*, seria II, Kraków 2010.
- Wojciech Tomaszewski, *Kronika życia muzycznego na prowincji Królestwa Polskiego w latach 1815–1862*, Warszawa 2015.
- Wojciech Tomaszewski, *Kronika życia muzycznego w Warszawie w latach 1831–1835*, Warszawa 2011.
- Maria Wilczek-Krupa, *Od krzyża do krzyża*, strona internetowa Festiwalu „Na Szagę”, Poznań 2014, http://2014.festiwalnaszage.pl/festiwalnaszage.pl/maria-wilczak-krupa-od-krzyza-do-krzyza_1718.html [dostęp: 1.07.2024].
- Maria Wilczek-Krupa, *Emil Łapczyński. Koncertista*, „Muzyka21” 2015 nr 2 (175), s. 37–40.
- Stanisław Zieliński, *Bitwy i potyczki 1863–1864. Na podstawie materiałów drukowanych i rękopiśmiennych Muzeum Narodowego w Rapperswilu*, Rapperswil 1913.

BIOGRAM

Maria Wilczek-Krupa, dr, teoretyk muzyki, pisarka i publicystka, uhonorowana odznaką „Zasłużony dla Kultury Polskiej”, adiunkt w Katedrze Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, prorektor ds. studentów i promocji uczelni. W obszarze jej zainteresowań znajdują się przede wszystkim muzyka filmowa i jazz, także muzyka fortepianowa XIX wieku, której poświęciła pracę magisterską, a w latach 2020–2021 realizowała w tym obszarze projekt badawczy *Przywrócony pamięci: Emil Łapczyński, koncertista. Życie i droga twórcza zapomnianego wirtuoza, kompozytora*

BIOGRAPHICAL NOTE

Maria Wilczek-Krupa, PhD, Music theorist, writer and journalist, recipient of an honorary badge For Services to Polish Culture, assistant professor at the Department of Music Theory and Interpretation, Krzysztof Penderecki Academy of Music in Kraków, Deputy Rector for Students' Affairs and Promotion. Her research interests are primarily film music and jazz, including nineteenth-century piano music, to which she devoted her master's thesis, and in 2020–2021 carried out a research project in this sphere: “Back from obscurity: Emil Łapczyński, concert artist. The life and work of a forgotten virtuoso, composer and January insurgent (as part of

i powstańca styczniowego (w ramach programu IMiT „Białe plamy — muzyka i taniec”). Autorka artykułów naukowych i publicystycznych, haseł encyklopedycznych, programów koncertowych, reportaży, wywiadów, recenzji i opisów płyt. W jej dorobku znajdują się dwie monografie książkowe (*Poetyka muzyki filmowej Wojciecha Kilara*, 2021 i *Dzieci można nauczyć wszystkiego. 70 lat chóru chłopięcego Filharmonii Krakowskiej*, 2022) oraz trzy publikacje biograficzne napisane na zlecenie wydawnictwa Znak: *Kilar. Geniusz o dwóch twarzach* (nagrodzona tytułem Krakowskiej Książki Miesiąca w marcu 2016 roku), *Górecki. Geniusz i upór* (uhonorowana wyróżnieniem przez Kapitułę Nagrody Literackiej im. Józefa Mackiewicza w listopadzie 2019) oraz *Żuan Don. Biografia Jeremiego Przybory* (2023).

the Institute of Music and Dance’s “Blank pages—music and dance” programme). She is the author of scholarly and journalistic articles, encyclopaedic entries, concert programmes, reportage, interviews, reviews and album descriptions. Her oeuvre includes two book monographs (*Poetyka muzyki filmowej Wojciecha Kilara* [The Poetics of Wojciech Kilar’s Film Music], 2021; and *Dzieci można nauczyć wszystkiego. 70 lat chóru chłopięcego Filharmonii Krakowskiej* [Children Can Be Taught Anything. 70 Years of the Kraków Philharmonic Boys’ Choir], 2022) as well as three biographies commissioned by wydawnictwo Znak: *Kilar. Geniusz o dwóch twarzach* [Kilar. A Genius of Two Faces] (winner of the Kraków Book of the Month title in March 2016), *Górecki. Geniusz i upór* [Górecki. Genius and Obscurity] (awarded a distinction by the Józef Mackiewicz Literary Prize committee in November 2019) and *Żuan Don. Biografia Jeremiego Przybory* [Juan Don. A Biography of Jeremi Przybora] (2023).

STRESZCZENIE

Przywrócony pamięci: Emil Łapczyński (1837–1863). „Koncertista”, kompozytor, powstaniec Historia to nauka o człowieku, zaś pamięć ludzka, funkcjonująca jako niepisane źródło wiedzy, jest jednym z głównych jej narzędzi badawczych. Pamięć przechowuje, selekcjonuje, ujawnia, bywa jednakże ulotna, stąd wypełnianie jej pustych miejsc należy do najważniejszych zadań badaczy zajmujących się kulturą i realiami przeszłości. Jedną z „białych plam” w historii pianistyki polskiej jest

ABSTRACT

Back from obscurity: Emil Łapczyński (1837–1863). Concert artist, composer, insurgent History is the science of humanity, and human memory, functioning as an unwritten source of knowledge, is one of its main research tools. Memory stores, selects and reveals, but it can also be fleeting—that is why filling its empty spaces is one of the most important tasks of researchers dealing with culture and the realities of the past. One of the “blank pages” in the history of Polish pianism

twórczość Emila Łapczyńskiego — wirtuozą zajmującego czołowe miejsca na łamach dziewiętnastowiecznych gazet i porównywanego z Józefem Elsnerem czy Henrykiem Wieniawskim. Chcąc przywrócić jego sylwetkę pamięci, autorka przeprowadziła szeroko zakrojone badania z wykorzystaniem materiałów źródłowych (akty urodzeń i zgonów, ukazy carskie, pamiętniki, napisy nagrobne), artykułów prasowych oraz archiwów (zbiory rękopisów Rosyjskiej Biblioteki Narodowej w Petersburgu). Analiza tych źródeł wyłoniła z mroku wielowymiarową postać podlaskiego dziedzica, wirtuozę i kompozytora, koncertującego w największych salach Europy (Wiedeń, Praga, Warszawa, Kraków, Lwów, Ryga, Petersburg), ale także ofiary tragedii rodzinnej i wydarzeń historycznych, które zamknęły jego karierę i życie.

SŁOWA KLUCZOWE Emil Łapczyński, pianistyka XIX wieku, muzyka fortepianowa, powstanie styczniowe

is the oeuvre of Emil Łapczyński—a virtuoso who occupied leading spots in nineteenth-century newspapers and was compared with Józef Elsner or Henryk Wieniawski. In order to bring him back from obscurity, the present author has conducted extensive research, using source materials (birth and death certificates, tsarist decrees, diaries, tombstone inscriptions), press articles and archives (manuscript collections of the Russian National Library in St. Petersburg). The analysis of these sources has revealed a multidimensional profile of a virtuoso and composer who gave concerts in the largest halls of Europe (Vienna, Prague, Warsaw, Kraków, Lviv, Riga, St. Petersburg), but also a victim of a family tragedy and historical events that put an end to his career and life.

KEYWORDS Emil Łapczyński, nineteenth-century pianism, piano music, the January Uprising.