

CARLO EVASIO SOLIVA
W WARSZAWIE
I PETERSBURGU:
LEGENDY I DOKUMENTY

Do niniejszej publikacji tekst został przyjęty w trybie *double blind review process*.

S yn szwajcarskich emigrantów, włoski kompozytor Carlo Evasio Soliva (1791–1853) znany jest w Polsce przede wszystkim jako dyrygent, dzięki któremu odbyła się bardzo udana premiera Chopinowskiego *Koncertu e-moll* op. 11, a także jako pedagog o kontrowersyjnej reputacji. Spory wokół oceny jego dorobku muzyczno-pedagogicznego trwają do dnia dzisiejszego głównie z powodu fragmentarycznej analizy spuścizny kompozytora, rozproszonej po europejskich krajach, w których działał (Włochy, Polska, Rosja, Francja). Na terytorium Królestwa Polskiego i Imperium Rosyjskiego spędził dwadzieścia lat – trzecią część swego życia; w tym okresie osiągnął szczyt kariery zawodowej. Te kluczowe lata w działalności artystycznej Carla Solivy warte więc są szczególnej uwagi.

Przed przyjazdem do Warszawy Carlo Soliva, absolwent Conservatorio di Milano (w klasach fortepianu Francesca Polliniego, harmonii i kontrapunktu zaś – Bonifazia Asioliego oraz Vincenza Federiciego) zdobył sławę głównie jako kompozytor. Najbardziej znana z jego oper – *La testa di bronzo* o sia *La capanna solitaria* – do libretta Felicego Romaniego została wystawiona w teatrze La Scala około pięćdziesięciu razy. Zyskała przychylną publiczność i krytyków, którzy podkreślali zespolenie w utworze cech właściwych szkółom włoskiej i niemieckiej¹. Niemniej kolejne opery Solivy (dramma per musica *Berenice di Armenia*, melodramma semiseria *Le zingare dell'Asturia*, dramma per musica *Giulia e Sesto Pompeo*) nie potwierdziły zapowiedzi, jakoby na firmamencie włoskiej sztuki operowej pojawił się młody obiecujący kompozytor, i odniosły niewielki sukces.

Rozczarowujący każdym kolejnym swym dziełem twórca w 1821 roku przyjął zaproszenie prezesa Dyrekcji Warszawskich Teatrów Rządowych generała Aleksandra Roźnieckiego i zdecydował się na daleką podróż na północ. Dla krajów Europy Środkowej był to okres pewnej stabilizacji życia politycznego za sprawą osiągniętych na kongresie wiedeńskim porozumień. W stolicy Królestwa Polskiego, związanego z Rosją unią personalną, lecz mającego pewną autonomię kulturalną i administracyjną, chętnie angażowano wówczas cudzoziemców. Rozbudowa infrastruktury instytucji kultury, rozwój nowych form życia artystycznego, kształtowanie się systemu edukacji muzycznej zrodziło bowiem potrzebę pozyskiwania fachowców, o których trudno było w kraju w większości rolniczym.

1
R.C. *Teatro alla Scala*, „Gazzetta di Milano” nr 249 z 5 września 1816, s. 986.

Zdaniem władz odpowiednim kandydatem na stanowisko dyrektora oddziału śpiewu w nowo utworzonym Instytucie Muzyki i Deklamacji w Warszawie mógł być właśnie kompozytor mający na koncie wielki sukces w jednym z najważniejszych europejskiej ośrodków operowych. Carlo Soliva zaczął pełnić powierzoną mu funkcję 1 czerwca, a do jego obowiązków włączono prowadzenie lekcji z emisji głosu, ogólny nadzór nad nauką śpiewu we wszystkich klasach Instytutu oraz udzielanie konsultacji młodym śpiewakom operowym występującym na scenie Teatru Narodowego.

Dotychczas jedyne dane o wynagrodzeniu Carla Solivy przytaczano za Józefem Elsnerem – ten największy rywal Włocha podawał w swoich memuarach kwotę 12 000 złotych, na którą jakoby składała się oficjalna pensja w Konserwatorium (6000) i ogromny dodatek wypłacany przez Teatr Narodowy². Rzeczywiście, uposażenie zaproszonego zagranicznego specjalisty kilkakrotnie przewyższało pensję Elsnera (choć był on przecież rektorem tejże uczelni), lecz ów, rozprawiając się we wspomnieniach ze swymi wrogami, podawał przesadzone informacje. W aktach Solivy, przechowywanych w Rosyjskim Państwowym Archiwum Historycznym, znajduje się kopia kontraktu podpisanego pomiędzy Dyrekcją Teatralną a włoskim muzykiem w 1821 roku. Jest to prawdopodobnie jedyny zachowany tego rodzaju dokument pozwalający odtworzyć zapisy umów o pracę zawieranych z pracownikami Instytutu Muzyki i Deklamacji. Kontrakt składa się z dziewięciu paragrafów opisujących obowiązki nauczyciela i warunki angażu. W §2 widnieje kwota 900 złotych miesięcznie, co oznacza, że roczna oficjalna pensja włoskiego muzyka wynosiła 10 800 zł. Zakres obowiązków obejmował zaś – jak już pisaliśmy na początku – nie tylko pracę w Konserwatorium (czyli w jednym z oddziałów Instytutu Muzyki i Deklamacji), lecz także prowadzenie lekcji dla śpiewaków i śpiewaczek Teatru Narodowego³. Nie było to też zatrudnienie na roczny okres próbny, jak pisał Elsner. Umowę zawarto na dwa najbliższe lata z zastrzeżeniem, że „układ niniejszy co dwa lata od daty niniejszej zmieniony będzie według wzajemnego ugodzenia się stron”⁴ (Fot. 1).

Pod koniec pierwszego okresu pracy w Instytucie Muzyki i Deklamacji, w kwietniu 1823 roku, czyli po dwóch latach wpisanych do kontraktu, Soliva poprosił o dwumiesięczny urlop na podróż do Włoch. Elsner podawał, że rzeczywistą przyczyną owego wyjazdu była chęć uniknięcia „następującego w lipcu egzaminu, po którym miało być zdecydowane utrzymanie go na posadzie lub nie i czyby była potrzeba starać się o nowego nauczyciela śpiewu”⁵. Urlop ten Carlo Soliva z własnej inicjatywy przedłużył do czerwca 1824. W ciągu roku wystawił we Włoszech swoją operę *Elena e Malvina* i, planując powrót do Warszawy, kształcił się ponoć w zakresie pedagogiki wokalne. Jak zauważył Elsner, „nie stracił darmo czasu w Mediolanie. Uniknąwszy przez wyjazd egzaminu, obznajomił się tam z praktyczną nauką śpiewu, zupełnie wprzód mu obcą, ponieważ dawniej był nauczycielem fortepianu”⁶.

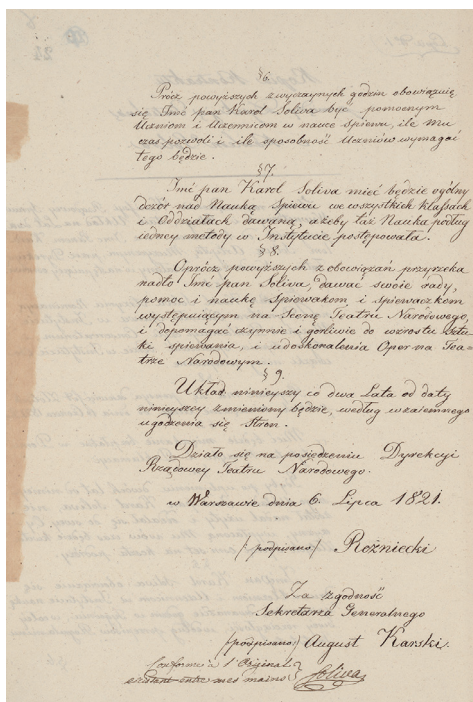
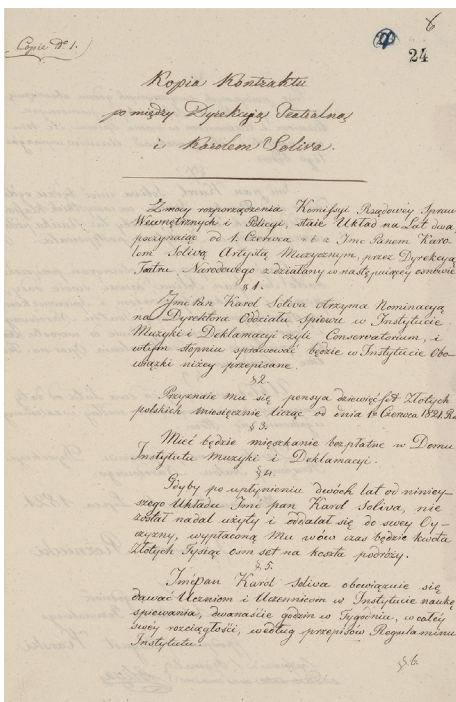
2
Józef Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych*, red. Alina Nowak-Romanowicz, Kraków 1957, s. 202.

3
O służbie sostoávšego pri Teatral'nom Učiliše professorom peniá, uvoľnennogo po Vysočajšemu poveleniú kapel'mejstera inostranca pensionera Karla Soliva, Rosyjskie Państwowe Archiwum Historyczne (dalej RGIA) [O pracy profesora śpiewu przy Szkole Teatralnej zwolnionego za najwyższym rozkazem kapelmistrza cudzoziemca emeryta Carla Solivy], f. 497, op. 1 nr 5630, k. 24.

4
Ibidem.

5
Józef Elsner, *Sumariusz...*, op. cit., s. 198.

6
Ibidem, s. 199–200.



Fot. 1 © Федеральное казённое учреждение „Российский государственный исторический архив” (РГИА), Санкт-Петербург, 2019. О службе состоявшего при Театральном Училище профессором пения, уволенного по Высочайшему повелению капельмейстера иностранца пенсионера Карла Солива, ф. 497, оп. 1 д. 5630, к. 24.
[Rosyjskie Państwowe Archiwum Historyczne, Petersburg, O pracy w Szkole Teatralnej profesora śpiewu, zwolnionego za najwyższym rozkazem kapelmistrza obcokrajowca emeryta Carla Solivy, f. 497, op. 1 nr 5630, k. 24].

Po powrocie, dzięki przychylności Dyrekcji Teatrów, Soliva ponownie objął stanowisko kierownika Konserwatorium i nauczyciela kursu wirtuozowskiego śpiewu – wbrew woli rektora Elsnera, który nadal odmawiał mu wystarczających kompetencji, jako że „na wyrobieniu jednak głosu dokładnie się nie znał”⁷. Niemniej Soliva nie tylko wykładał, lecz także sam występował z powodzeniem jako śpiewak podczas wieczorów muzycznych w salonach warszawskich. Podczas jednego z nich, w domu Friedricha Philippeusa – intendenta dworu i adiutanta wielkiego księcia Konstantego – akompaniował mu Fryderyk Chopin: „w ten poniedziałek był wieczór duży u Filipinsa [sic!] – relacjonował Chopin w liście do Tytusa Woyciechowskiego – gdzie Pani S a u v a n ładnie śpiewała duet z *Semiramidy*, a duet buffo z *Turka*, śpiewany przez Soliwę i Gressera, na żądanie powtórnie akompaniować trzeba było”⁸.

Carlo Soliva zajął się też opracowaniem tzw. *Szkół*, tj. serii podręczników o niewielkiej objętości. Zachowana do naszych czasów szkoła gry na fortepianie *Jutrzenka polska. Szkoła praktyczna Forte Pianu*:

7
Ibidem, s. 200.

8
Fryderyk Chopin do Tytusa Woyciechowskiego, 10 kwietnia 1830, Korespondencja Fryderyka Chopina, tom 1, 1816–1831, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 348.

metoda konserwatorium wyięta z najsłabszych Autorów i wydana przez C. Soliva (1826), siedmiostronicowy zaledwie zeszyt z gamami z rozpisanym palcowaniem, ma raczej charakter pomocy naukowej. Powstaniu *Szkół* do nauki śpiewu towarzyszyć mogła dodatkowa motywacja: chęć rywalizacji z Józefem Elsnerem. Jak sugerowała Magdalena Dziadek, „Soliva nie włączył do programu nauczania w Szkole Publicznej Muzyki Elementarnej napisanego przez Elsnera podręcznika *Początki muzyki a szczególnie śpiewania* (wydanego u Antoniego Brzeziny w 1825 roku), lecz polecał uczniom przekład podręcznika Bonifazja Asiolo, a następnie opublikował szkołę śpiewu wyższego własnego autorstwa (*Szkoła śpiewu konserwatorium muzycznego w Warszawie* – dwie części opublikowane w latach 1826 i 1827)⁹”.

O zbiorach ćwiczeń Solivy wiemy przede wszystkim z anonsów prasowych. „*Szkoła Śpiewu Konserwatorium Muzycznego w Warszawie*, przez B. Asioli, przyjęta do nauki w klasach elementarnych, wyszła z Litografii A. Brzeziny. Cena zł 5” – informował „*Kurier Warszawski*”¹⁰, ale w notce z 1826 ta sama redakcja podała innego wydawcę: „Z litografii Konserwatorium wyszła część isza *Szkoły Śpiewu Konserw.[atorium] Muzycznego*”¹¹. Na początku kolejnego roku informowano już o obu częściach podręcznika: „Znajdują się w Składzie Dal Trozza przy ulicy Senatorskiej pod nr. 496 dzieła muzyczne. 1) *Szkoła śpiewu Konserwatorium muzycznego w Warszawie*, ułożona i wydana przez Profesora Soliwę [Solivę], część pierwsza po zł 4, część druga po zł 4”¹². Ostatnia wiadomość na ten temat w prasie polskiej zapowiadała powstanie nawet trzeciej części: „W Składzie Stron muzycznych J.Fr. Fiorentiniego młodszego, przy Krakowskim Przedmieściu Nr 454, znajduje się *Druga część szkoły śpiewu Konserwatorium muzycznego*, wydania Solivy [Solivy]. Dalszy ciąg tej szkoły wkrótce wyjdzie spod prasy”¹³. Oryginał pierwszego zeszytu przechowywany jest w Bibliotece Narodowej w Warszawie, a jego dokładny tytuł brzmi: *Szkoła śpiewu Konserwatorium Muzycznego w Warszawie. Część I: zawiera Gamy i Intonacje diatoniczne do Solmizacji przez B. Asioli; przyjęte iako zasady do nauki w Klass Elementarnych*. Ten litografowany zbiór ćwiczeń na głos sopranowy nie zawiera informacji o roku wydania. Zastanawiają natomiast podawane w gazetach identyczne tytuły tłumaczenia *Szkoły* Asiolo i podręcznika Solivy (*Szkoła śpiewu Konserwatorium Muzycznego w Warszawie. Część I*). Niewykluczone, że pierwsza część *Szkoły* Carla Solivy jest tożsama z przekładem *Szkoły śpiewu* jego nauczyciela Bonifazja Asiolo. Różnicę stanowią rok i oficyna wydawnicza. Zbiór mógł być przedrukowany w zakładzie litograficznym przy Konserwatorium, otwartym staraniem Solivy w 1826 roku. Podręcznik składa się z krótkich etiud wokalnych, których tematami są melodie w obrębie interwałów od sekundy do kwintdecymy. Część druga *Szkoły* zachowała się najprawdopodobniej jedynie w petersburskiej Rosyjskiej Bibliotece Narodowej i w odróżnieniu od pierwszej jest ona dwujęzyczna: autor zatytułował podręcznik po francusku jako *École de Chant du Conservatoire de Musique de Varsovie, 2^e partie. Livre contenant des Exercices et Solfèges extraits des meilleurs Maîtres et*

9
Magdalena Dziadek, *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu: dzieje wyższej uczelni muzycznej w Warszawie, 1810–1944*, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa 2011, s. 61.

10
Nowości warszawskie, „*Kurier Warszawski*” nr 85 z 10 kwietnia 1825, s. 441 [w cytatach uwspółcześiono ortografię – przyp. red.].

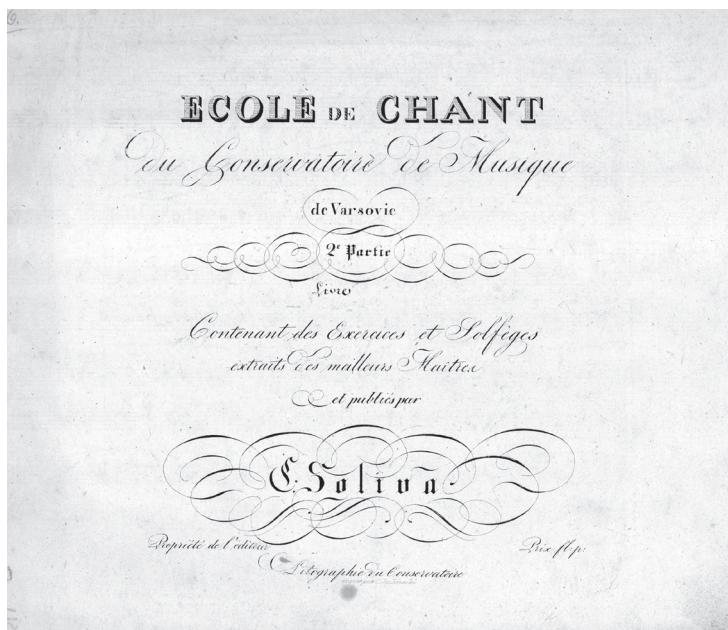
11
Nowości warszawskie, „*Kurier Warszawski*” nr 311 z 31 grudnia 1826, s. 1309.

12
Nowości warszawskie, „*Kurier Warszawski*” nr 26 z 27 stycznia 1827, s. 102.

13
Nowości warszawskie, „*Kurier Warszawski*” nr 84 z 28 marca 1827, s. 337.

publiés par C. Soliva, tytuły rozdziałów podał zaś w wersji tak francuskiej, jak i polskiej. I tej skromnej, 15-stronicowej edycji nie można jednak potraktować jako podręcznika wyłącznie autorstwa Carla Solivy, gdyż w każdym z pięciu rozdziałów pedagog zamieścił ćwiczenia wokalne i etiudy na sopran z akompaniamentem fortepianu skomponowane przez znanych twórców włoskich i niemieckich: Niccolò Antonia Zingarelliego, Gioacchina Rossiniego, Luigię Cherubiniego i Petera Wintera. Druga część *Szkoły*, będąca jednym z niewielu przykładów podręczników powstałych w okresie działalności Instytutu Muzyki i Deklamacji, została wydana przez zakład litograficzny działający przy Konserwatorium (Fot. 2).

Jak odnotowano w historii dziejów warszawskiej wyższej uczelni muzycznej, Carlo Soliva był inicjatorem reorganizacji Instytutu Muzyki i Deklamacji, tj. oddzielenia części muzycznej od dramatycznej, w czego rezultacie powstała Szkoła Główna Muzyki przy Uniwersytecie Warszawskim oraz Szkoła Dramatyczna i Śpiewu. Mając poparcie członków Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych, włoski muzyk dostał awans na dyrektora tej ostatniej; funkcję tę sprawował od 13 lutego 1827 do 31 grudnia 1830 roku¹⁴. Powołując się na prasę warszawską, Aleksander Poliński podał kwotę wynagrodzenia, które dostał Soliva, objąwszy stanowisko dyrektorskie: „[...] teatr miejski (narodowy) wypłacał Konserwatorium Warszawskiemu



Fot. 2. © Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург, 2019. ОНИИМЗ М330-4/17 [Rosyjska Biblioteka Narodowa, Petersburg, Oddział Wydań Nutowych i Nagrań Muzycznych, M330-4/17]. Carlo Soliva, *Ecole de Chant du Conservatoire de Musique de Varsovie*, karta tytułowa.

14
Magdalena Dziadek, *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu...*, op. cit., s. 62.

po 400 złotych miesięcznie, jako dodatek do pensji znakomitego nauczyciela śpiewu, Karola Solivy [...], wynoszącej w ogóle 12 000 zł rocznie¹⁵. Pod kierunkiem Włocha uczyli się w nowo utworzonej szkole śpiewacy: Julian Dobrski, Seweryn Józef German, Joanna Miller (przyszła żona Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego), Joanna Salomonowicz, Anna Wołkow, nieznanymi z imienia Krzyżostański i Czapijewska, a także młodzieńcza miłość Chopina, Konstancja Gładkowska.

Wedle panującej powszechnie opinii krytyczna postawa Józefa Elsnera wobec konkurenta miała charakter osobistej niechęci. Ale i w prasie regularnie pojawiały się podpisane inicjałami uszczypliwe artykuły o owocach pracy pedagogicznej Solivy po kilku latach jego działalności w polskiej stolicy. W jednym z pierwszych tekstów na ten temat czytamy: „Szkoda, żeśmy nie mogli poznać lepiej głosu tenorowego P. Krzyżostańskiego. Aria, którą tenże, że tak powiem, deklamował, nie zaś śpiewał, utworzona jedynie dla skutku, jaki na teatrze uczynić może, na egzamin [jest] mniej stosowną. – Nie wiem, czyli nauczyciel wyższego śpiewu, nie będąc sam śpiewakiem, zdoła uzupełnić naukę śpiewu, kiedy uczniom nadać będzie potrzeba duszę śpiewu, bez której nie masz takowego? [...] Żałować także potrzeba, że uczniowie i uczennice sposobiący się do składu Opery Polskiej, ani jednej arii w języku własnym nie śpiewali, co przecież, zdaje się, być powinno¹⁶. Jak już wiemy, Carlo Soliva występował jako śpiewak, więc ten zarzut był niesłuszny. Poza tym repertuar w języku włoskim uważano za niezbędny w programie nauczania wokalistów, o czym sam pedagog napisał w odpowiedzi na cytowaną krytykę¹⁷. Z kolei jego anonimowy zwolennik dodawał: „[...] od zawiązania tego instytutu co rok prawie był jeden popis; ale co do śpiewu, winniśmy oddać tę sprawiedliwość jego Dyrektorowi P. Soliwie [Solivie], że tegoroczny był najświetniejszy¹⁸. Jednocześnie w przypisie informowano: „Artykuł ten był jednocześnie Redakcji nadesłany z odpowiedzią P. Solivy [Solivy]; lecz Redakcja dla ważnych przyczyn ten artykuł do dnia dzisiejszego odłożyć musiała¹⁹. Można domniemywać, że redaktor gazety – dodając ten przypis do artykułu – miał wątpliwości co do autorstwa kolejnego tekstu w obronie Włocha – mógł nim być również sam Soliva.

Polemika prasowa wokół działalności dyrektora Szkoły Dramatycznej i Śpiewu toczyła się do 1830 roku, także pod pretekstem występów jego uczennic. Po wykonaniu przez Konstancję Gładkowską tytułowej roli w operze *Agnese (Aniela)* Ferdinanda Paëra w Teatrze Narodowym pisano: „Z konserwatorium warszawskiego żadnej jeszcze nie miała opera polska znamienitej śpiewaczki. Cóż tego jest przyczyną? Czy brak usposobień naturalnych, czy wady metody uczenia, która z tych usposobień zamierzonej nie odnosi korzyści? Pierwszego ani przypuścić nie można; inaczej nas bowiem przekonują liczne przykłady. Należy więc tylko bliżej roztrząsać sposób kształcenia śpiewaczek w konserwatorium, i uwagę zarządców i nauczycieli tego instytutu zwrócić na pewne zasady, powszechnie przyjęte w tym

15
Aleksander Poliński,
Przegląd muzyczny,
„Tygodnik Ilustrowany”
nr 10 z 22 lutego
[6 marca] 1897, s. 187.

16
J.G., *O popisie publicznym Instytutu Muzycznego i Deklamacji*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”, nr 11 z 18 stycznia 1825, s. 112.

17
Carlo Soliva, *Do Redaktora Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” nr 13 z 22 stycznia 1825, s. 140.

18
A.G., *Słówko o uwagach nad popisem w Konserwatorium umieszczonych w Nrze 11 Gaz.* [ety] *Koresp. [ondenta] z podpisem liter J.G.*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” nr 17 z 29 stycznia 1825, s. 191.

19
Ibidem, s. 190.

względzie. [...] Może Panna Gładkowska miała głos, ale go już niestety dzisiaj nie ma; zużywała go, przekrzyzczała nim zaczęła śpiewać dla publiczności²⁰. Tekst w obronie metody Solivy, podpisany inicjałami A.C., odpowiadał na zarzuty krytyków: „[...] Panna Gładkowska ma intonacje bardzo czyste i grę doskonałą, [...] zatem nie zasługuje jak tylko na zachęcenie²¹. Kolejnymi pretekstami były wystawienia oper *Turek we Włoszech* i *Sroka złodziejka* Gioacchina Rossiniego. Na łamach „Gazety Warszawskiej” i „Kuriera Polskiego” pojawiły się dwa obszernie artykuły. W pierwszym, chwalcącym talent pedagogiczny Carla Solivy podkreślano: „Pan Soliwa [Soliva] dopełnił ze strony swej wszystkiego, co po nim jako Dyrektorze Instytutu muzyki oczekiwać było można; oto wykształcił dla teatru śpiewaczki, które z muzyką najdokładniej obeznane, posiadają wszystkie zalety śpiewu, jakie gruntowna nauka nadać jest zdolna²². Natomiast drugi artykuł przyjął formę szczegółowej krytyki tekstu o Solivie i przepowiadał rychłe zakończenie kariery Konstancji Gładkowskiej: „Dwukrotnie wystawienie opery *Sroka Złodziej* [tj. *Sroka złodziejka*] dało sposobność rozważania na nowo talentu Panny Gładkowskiej. [...] P. Gładkowska ma niekiedy intonacje czyste, lecz częściej śpiewa, jak mówią, przez grzebień, zresztą w ogólności głos jej mały, lubo mocniejszy od panny Wołkow, nie ma przecież żadnego stanowczego charakteru. [...] obrońca Pana Soliwy [Solivy] w «Gazecie Warszawskiej» pan T. dowodził w długim artykule, że trudno, że chyba trafem, że niepodobna nauczycielowi rozpoznać, czy uczennica może mieć głos, aby mogła być dobrą śpiewaczką. A więc idąc za logicznym rozumowaniem P.T., należałoby zamknąć wszystkie szkoły śpiewu. Bo na cóż łożyć próżne koszta, skoro nauczyciele, nie będąc w stanie poznać zdolności uczniów, nie mogą ich dostatecznie ukształcić²³”.

Dyrygent Teatru Narodowego i nadworny kapelmistrz Karol Kurpiński nie wdawał się w polemikę prasową, ale nie pozostawał obojętny wobec problemu kształcenia nowej generacji polskich śpiewaków, czego wyraz dał na kartach swego dziennika: „Śpiew panny Gładkowskiej ma w sobie wiele zalety: wrodzone czucie, połączone z wprawą, okazało się w wielu miejscach bardzo szczęśliwie. Jej gra w tak wielkiej roli, jak na pierwsze wystąpienie, wcale jest dobra. Serdecznie tylko żałować należy, że ta panna straciła świeżość swego głosu, pierwotną świeżość swojego wieku i że ją w tak niewdzięcznej wystawiono operze. Co do głosu, jest jeszcze sposób poprawienia onego i jeżeli na ten trafią, panna Gładkowska niezawodnie znakomitą będzie śpiewaczką²⁴. Po wystawieniu *Turka we Włoszech* pisał już jednak o „przekrzyzczanym” głosie Gładkowskiej, podobnie, jak wyżej wspomniani dziennikarze: „Dobra metoda, dobra i gra. Osoba przyjemna, ale... głos nadwężony [...]”²⁵. Jak ustalił Leon Tadeusz Błaszczyk, Karol Kurpiński nie wyraził zgody na zatrudnienie Solivy w charakterze nauczyciela ról muzycznych przy Teatrze Narodowym, o które to stanowisko włoski muzyk ubiegał się w 1829 roku²⁶.

O ile wymienione wyżej opinie warszawskiego środowiska muzycznego mogłyby być skażone stronniczością, o tyle

20
Wiadomości krajowe,
„Kurier Polski”, nr 231
z 31 lipca 1830, s. 1175.

21
A.C., Art.[ykuł] nad.[estany], „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” nr 179 z 31 lipca 1830, s. 1900.

22
T., *Turek we Włoszech*, „Gazeta Warszawska”, nr 248 z 16 września 1830, s. 2396–2397.

23
J.L.Ż., *Wiadomości krajowe*, „Kurier Polski”, nr 309 z 19 października 1830, s. 1579–1580.

24
Karol Kurpiński, *Dziennik prywatny niektórych czynności teatralnych, a w szczególności operowych*, od 1 lipca 1827 do końca r. 1830, cyt. za: Fryderyk Chopin, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, op. cit., s. 380.

25
Ibidem, s. 388.

26
Leon Tadeusz Błaszczyk, *Soliva, Carlo Evasio*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 40, Warszawa–Kra-ków, 2000–2001, s. 290.

w przypadku śpiewaczki o europejskiej sławie taki zarzut na pewno nie ma racji bytu. Henriette Sontag, przebywająca w Warszawie w ramach swojego europejskiego tournée, podzielała wypowiedziane przez polskich muzyków zdania o nadwężonym głosie Konstancji Gładkowskiej i Anny Wołkow. Według Fryderyka Chopina po przesłuchaniu uczennic Solivy w czerwcu 1830 roku miała powiedzieć: „że ich głosy są przekrzyczane i że metodę mają dobrą, ale trzeba, żeby innym sposobem głos wydobywały, jeżeli nie chcą go po 2-3 latach stracić”²⁷.

Jako przykład sukcesów pedagogicznych Solivy podawane są osiągnięcia Juliana Dobrskiego, czołowego artysty Warszawskich Teatrów Rządowych. Wiadomo jednak, że śpiewak ten od dziecka wykazywał duży talent muzyczny, a po zamknięciu uczelni warszawskiej parę lat kształcił się we Włoszech²⁸. Sprzeczne opinie o Annie Wołkow i Konstancji Gładkowskiej przytoczyłam wyżej. Również one mogły się wszak dokształcać u przebywających w polskiej stolicy artystów zachodnioeuropejskich, jak choćby wspomniana Henriette Sontag. Seweryn Józef German, mimo że nie miał zdolności aktorskich, wyróżniał się muzykalnością, czystością intonacji, pięknym i silnym głosem tenorowym²⁹. Jednakże w momencie zakończenia działalności Szkoły Dramatycznej i Śpiewu Seweryn miał zaledwie 18 lat; możliwe więc, że po powstaniu listopadowym kontynuował edukację pod kierunkiem innych specjalistów. Nie zrobiły zawrotnej kariery ani Joanna Miller vel Dobrzyńska, ani Joanna Salomonowicz. Podsumowując, nie mamy bezspornych dowodów na to, że warszawscy wychowankowie Carla Solivy wyłącznie jemu zawdzięczali otrzymane wykształcenie wokalne.

W twórczości kompozytorskiej okresu warszawskiego Carlo Soliva skoncentrował się na gatunkach muzyki religijnej, a także kameeralnej, która mogła być wykonywana podczas koncertów salonowych. Kilku przykładom należy poświęcić więcej uwagi ze względu na związek z osobami najwyższej usytuowanymi w hierarchii społecznej, co niewątpliwie wpływało na pozycję twórcy w środowisku artystycznym i towarzyskim Warszawy.

Zgodnie z ówczesnymi obyczajami Soliva skomponował w 1822 roku *Sonatę na pianoforte, skrzypce i basetłę*, dedykowaną Aleksandrowi I³⁰, który grywał amatorsko na skrzypcach i kolekcjonował flety. „N. Pan przyjąwszy łaskawie kompozycje muzyczne J Pana Soliwy [Solivy], Profesora śpiewu tutejszego Konserwatorium, raczył go udarować kosztownym brylantowym pierścieniem”³¹.

Do udziału w uroczystościach rangi państwowej Carlo Soliva był zapraszany przez generała Aleksandra Roźnieckiego, prywatnie – wedle moich ustaleń – ojca chrzestnego syna Solivy, Ludwika Maksymiliana³². W 1826 roku Roźniecki zaproponował Solivie uczestnictwo w pracach nad organizacją koronacji Mikołaja I na króla Polski. Zgodnie z obowiązującym ceremoniałem przed koronacją nowego monarchy powinny być odbyć się uroczystości pogrzebowe jego poprzednika. Jak wiadomo, Aleksander I zmarł pod koniec

27

Fryderyk Chopin, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, op. cit., s. 372.

28

Por.: Jan Kleczyński, *Ze świata muzycznego*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 177 z 22 maja 1886, s. 327.

29

Por.: *Słownik biograficzny teatru polskiego*, t. 1, 1765–1965, oprac. Jadwiga Czachowska, red. Zbigniew Raszewski, Warszawa 1973, s. 187.

30

Opis' del Arhiva Gosudarstvennogo Soveta, t. 19, *Dela Stats-Sekretariata Gercogstva Varšavskogo i Carstva Pol'skogo s 1807 goda po 1825 god* [Inwentarz spraw Archiwum Rady Państwa, t. 19, Sprawy Sekretariatu Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego od roku 1807 do 1825], Petersburg, Gosudarstvennaâ Tipografiâ, 1910, s. 211.

31

Wiadomości Warszawskie, „Kurier Warszawski” nr 23 z 27 stycznia 1823, s. 1.

32

Po prośbieniu wdowy Solivy o naznaczeniu jej zasług męża pensji [Prośba wdowy Solivy o przyznanie jej emerytury męża], RGIA, f. 497, op. 2 nr 14961, k. 34.

1825 roku w Taganrogu, pochowany zaś został w petersburskim Soborze Pietropawłowskim, gdzie znajdują się groby wszystkich carów z dynastii Romanowów. W Warszawie zorganizowano więc jedynie uroczystości pożegnalne, w tym mszę za duszę zmarłego. Z rozkazu generała Carlo Soliva podjął się opracowania *Missa pro defunctis* Józefa Kozłowskiego, która uświetniła pogrzeb Stanisława Augusta Poniatowskiego w Petersburgu. Na wybór tego *Requiem* dla warszawskich uroczystości miały wpływ cele polityczne: nowe władze pragnęły zademonstrować poszanowanie dla historii Królestwa Polskiego i jednocześnie przypomnieć Mikołajowi I o pogrzebie ostatniego polskiego króla w rosyjskiej stolicy³³. W świetle metodologii studiów imperiologicznych (*imperiological studies*) utwór ten można potraktować jako artystyczną reprezentację imperialnej pamięci i unikatowy przykład tego, jak na podstawie jednego materiału muzycznego kształtowane były różne narracje, uzasadniające jednocześnie dwie przeciwstawne idee mocarstwowe³⁴. Soliva dokonał znacznych zmian w fakturze utworu, powiększając skład orkiestry, dopisał wstęp własnego autorstwa do *Dies irae*, zmienił zakończenie *Sanctus*, wreszcie wprowadził utwory Luigię Cherubiniego (*Lacrimosa*, *Offertorium*, drugie *Sanctus*) i Antonia Salieriego (*Salve Regina*). W tej wersji msza ukazała się drukiem w wydawnictwie przy Konserwatorium w 1826 roku³⁵. Swoje opracowanie Soliva zadedykował namiestnikowi Królestwa Polskiego Konstantemu Romanowowi, bratu zmarłego cara i kolejnego następcy tronu. Włoski muzyk przygotował też oprawę mszy żałobnej z udziałem około trzystu muzyków stołecznych, w tym uczniów Instytutu Muzyki i Deklamacji, a sam wystąpił w roli dyrygenta³⁶.

W trakcie przygotowań do koronacji Roźniecki spotkał się nie tylko z Solivą, lecz również z czołowymi warszawskimi kompozytorami – Karolem Kurpińskim i Józefem Elsnerem – w celu zamówienia muzycznej oprawy przyszłej ceremonii³⁷. Z rozkazu dyrektora Państwowej Dyrekcji Teatrów Cesarskich kompozytorzy ciągnęli losy, które zdecydowały o przydzieleniu im do opracowania jednego z trzech gatunków. W rezultacie Kurpińskiemu przypadł hymn *Te Deum*, Elsnerowi – *Messe Solennelle*, Soliwie zaś – hymn *Veni Creator*³⁸.

Kaligraficzny rękopis *Veni Creator à trois parties en chœur, avec accompagnement d'Orchestre, exécuté à l'occasion du Couronnement de S.M. Nicolas I. Empereur de toutes les Russies, Roi de Pologne et de Son Auguste Épouse Alexandra Fedorowna dans l'Église Cathédrale de Varsovie, par les Élèves du Conservatoire Royal et les artistes le 24 Mai 1829. Et composé pour cette Solennité par C. Soliva Directeur du Conservatoire de Varsovie et Membre Honoraire de celui de Milan* w czerwonej safianowej okładce ze złotym tłoczeniem, zgodnie z obowiązującymi wówczas zasadami został przekazany do Imperatorskiej Ermitażowej Biblioteki Zagranicznej. Jej zbiory po przewrocie bolszewickim przeniesiono do Rosyjskiej Biblioteki Narodowej, gdzie znajduje się

33

Por.: Tadeusz Przybylski, *Fragmenty „Dziennika prywatnego” Karola Kurpińskiego*, „Muzyka” nr 4 (1975), s. 105.

34

Co ciekawe, ten sam utwór wykonano także na pogrzebie arcybiskupa Fijałkowskiego w Warszawie, ceremonii, która przybrała charakter manifestacji patriotycznej. Na temat historii tego *Requiem* por.: Wiktoria Antonczyk, *Requiem dla Stanisława Augusta – w 215. rocznicę wykonania*, „Kronika Zamkowa” nr 65–66 (2013), s. 83–96.

35

Messe Funèbre pour le Service de feu Sa Majesté Alexandre I-er, Empereur de toutes les Russies, Roi de Pologne, Exécutée dans l'Église Cathédrale de Varsovie le 7. April 1826. Par M.M. les Amateurs Artistes et Élèves du Conservatoire. Arrangée et dédiée à S[a] A[lteste] [l'empereur] Monsieur le Grande Duc Constantin Casarewitsch, par C. Soliva à Varsovie de la Litographie du Conservatoire Royal. Litogr. C. Jaskierski.

36

Por.: Warszawa, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”, nr 56 z 8 kwietnia 1826, s. 644.

37

Por.: Wiktoria Antonczyk, *Muzyka warszawskiej koronacji Romanowów* [Muzyka warszawskiej koronacji Romanowów], w: *K 400-letni dom Romanowów. Monarchii i dynastii w historii Europy i Rosji* [Na 400-lecie rodziny Romanowów. Monarchie i dynastie w historii Europy i Rosji], red. A. Prokop'ev etc., Skifia-Print, Petersburg 2013, s. 34–44.

38

Tadeusz Przybylski, *Dziennik prywatny Karola Kurpińskiego*, op. cit., s. 65.



Fot. 3. © Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург, 2019. OP PHB F.XII.79 [Rosyjska Biblioteka Narodowa, Petersburg, Oddział Rękopisów, F.XII.79]. Carlo Soliva, *Veni Creator*, karta tytułowa oraz początkowe strony autografu.

obecnie egzemplarz donacyjny Solivy, jedyny znany zachowany autograf dzieła³⁹. Na jego drugiej karcie widnieje podpis „Manuscrit de l'Auteur”, co świadczy o tym, że mamy do czynienia z autentycznym rękopisem Soliwowskim (Fot. 3).

Veni Creator składa się z czterech części poprzedzonych wstępem (*Allegro moderato, F-dur*): I *Veni Creator (Allegro moderato, F-dur)*, II *Accende lumen sensibus infunde amorem cordibus (Adagio, As-dur)*, III *Per Te sciamus da Patrem noscamus atque Filium (Allegro moderato, F-dur)* oraz IV *Amen (Tempo a Capella Vivace, C-dur – F-dur)*. Skomponowany z rozmachem utwór przeznaczony jest na wielką obsadę: flety, oboje, klarnety in B, rogi in F oraz in Es, trąbki in C, fagoty, puźony, kotły in F oraz in C, skrzypce I i II, altówki, wiolonczele, kontrabasy (brak adnotacji o liczbie tych instrumentów) oraz chór (STB). W częściach II i III zamiast chóru występują soliści wykonujący partie sopranu, tenora i basu – tu kompozytor zredukował nieco obsadę. Utwór, zaprezentowany pod dyktando twórcy, zabrzmiał na koniec mszy koronacyjnej w Katedrze⁴⁰. Naoczny świadek ceremonii, profesor literatury w Instytucie Pedagogicznym, pisał: „[...] wykonanie mszy kompozycji Elsnera, *Veni Creator Soliwy [Solivy]*, a mianowicie wzniosłe *Te Deum* Kurpińskiego, wobec NN. Państwa

39
Wiktorja Antonczyk,
*Muzyczne dary polskich
kompozytorów (nuty
z bibliotek nadwornych
Petersburga, 1799–1912),*
„Muzyka” nr 2 (2015),
s. 25–55.

40
Królestwo Polskie,
„Gazeta Korespondenta
Warszawskiego i Zagranicznego”, nr 120 z 26
maja 1829, s. 966.

z zapalem wykonane przez 400 niemal artystów i amatorów, nadzwyczajnie sprawiło wrażenie. Taką masę dobranych głosów, tudzież instrumentów, może w tym dniu pierwszy raz usłyszała Warszawa⁴¹. Jak podaje ówczesna prasa, w nagrodę za skomponowane dzieła Józef Elsner i Carlo Soliva otrzymali po złotej tabakierce⁴².

Już na początku swego pobytu w Królestwie Polskim Carlo Soliva zdołał naruszyć misterną sieć zależności zawodowo-towarzyskich warszawskiego świata artystycznego, dokładając starań, by wysunąć się na czołową pozycję również jako dyrygent. Fryderyk Chopin w związku z tym pisał do Woyciechowskiego w 1830 roku:

„Soliwa [Soliva] precz dyryguje operami, w których jego panny wystąpiły, powoli zobaczysz, że osiedła Kurpińskiego, już ma jedną nogę w strzemieniu, a podpira go dzielny, wąsaty kawalerzysta [Roźniecki]. Osińskiego ma także na swojej stronie⁴³. Rzeczywiście, nierzadko brał on udział w tych samych przedsięwzięciach, co nadworny kapelmistrz Karol Kurpiński i rektor Instytutu Muzyki i Deklamacji Józef Elsner, na przykład w pierwszym cyklu wieczorów muzycznych „Wybór muzyk i śpiewów” w Salach Redutowych, prowadząc orkiestrę teatralną⁴⁴. Rzecz oczywista, że dyrygował nadto koncertami, które odbywały się w Konserwatorium z udziałem jego studentów, muzyków zawodowych i amatorów⁴⁵. Od 1823 roku był też jednym z dyrygentów Teatru Narodowego. Jego starania zostały docenione przez współczesnych, jak odnotowano w jednej z recenzji: „Ani można przy tym pominąć pochwały, na które staranność, praca i trudy JP. Soliwy [Solivy], pod którego dyrekcją wieczór ten odbył się, niezaprzeczenie zasługują. Orkiestry naszej po ostatnim wystawieniu *Westalki* wcale nie poznaliśmy; cechowała ją harmonia i zgodność, która prowadzącemu ją największy przynosi szacunek. JP. Soliwa [Soliva] po skończonym wieczorze wywołanym i oklaskami obsypanym został⁴⁶. Co prawda Karol Kurpiński nie akceptował ekspresji wykonawczej konkurenta i odnotował w 1830 roku, po wystawieniu *Turka we Włoszech* w Teatrze Narodowym: „Teatr prawie napełniony, bardzo klaskano. Był i wielki książę Konstanty. Dyrygował p. Soliva. Tempa wolne za powolne, a prędkie za prędkie⁴⁷. Niemniej to właśnie jemu Chopin zawdzięczał udaną premierę *Koncertu fortepianowego e-moll* op. 11 podczas swego pożegnalnego koncertu w październiku 1830 roku. W liście do Tytusa Woyciechowskiego pisał o Soliwie z uznaniem: „tak nas umiał zawsze wszystkich utrzymać, że nigdy [...] jeszcze z orkiestrą tak mi się spokojnie grać nie zdarzyło⁴⁸”.

Karierę włoskiego muzyka w polskiej stolicy przerwało powstanie listopadowe. Po jego zdławieniu i likwidacji Szkoły Dramatycznej i Śpiewu Carlo Soliva podjął decyzję o przeprowadzeniu się wraz z rodziną do Petersburga. Zdobył dokumenty niezbędne do kontynuacji pracy w zawodzie oraz wsparcie wpływowych osobistości grodu nad Nową. Tak na przykład Komisja Rządowa Spraw Wewnętrznych, Duchownych i Oświecenia Publicznego wydała mu 6 lipca 1832 roku wielce pozytywną opinię: „Komisja Rządowa

41 Łukasz Gołębiowski, *Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincjach. Umieszczony tu kulig czyli szlichtada, łowy, maskary, muzyka, tańce, reduty, zapusty, ognie sztuczne, rusalki, sobótki itp.*, nakładem autora, Warszawa 1831, s. 253.

42 *Nowości Warszawskie*, „Kurier Warszawski”, nr 220 z 19 sierpnia 1829, s. 987.

43 *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, op. cit., s. 391.

44 Por.: „Gazeta Warszawska”, nr 63 z 21 kwietnia 1823, s. 829.

45 Por.: *W Wielką Środę...*, „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”, nr 75 z 29 marca 1828, s. 639.

46 *Teatra i widowiska stolicy*, „Kurier dla Plci Pięknej”, nr 35 z 26 marca 1823, s. 173.

47 Karol Kurpiński, *Dziennik prywatny niektórych czynności teatralnych...*, cyt. za: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, op. cit., s. 388.

48 *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, op. cit., s. 416.

Spraw Wewnętrznych, Duchownych i Oświecenia Publicznego poświadcza niniejszym jako Pan Karol Soliva wezwany z Włoch w r. 1821 na dyrektora Konserwatorium Muzycznego w Warszawie, dopełniał obowiązki swoje nieprzerwanie przez lat dziesięć, oddając przy tym należną pochwałę Jego talentom i poświęceniu w zarządzeniu Instytutem, do którego rozwinięcia znacznie się przyczyniał⁴⁹.

Dzięki zachowanemu w teczce osobowej Solivy paszportowi zagranicznemu możemy poznać szczegóły jego wyglądu: „Wzrost średni, oczy piwne, włosy czarne, twarz okrągła, nos średni⁵⁰. Do teczki tej nie dołączono opinii z Teatru Narodowego, niemniej zatrudniono go w Petersburgu z początku na stanowisku kapelmistrza w Dyrekcji Teatrów Imperatorskich – największej instytucji muzyczno-artystycznej w Cesarstwie – oraz pedagoga w Szkole Teatralnej podlegającej tej samej Dyrekcji. Zdobyć tę posadę pomógł mu – za protekcją Aleksandra Roźnieckiego – minister dworu imperatorskiego Piotr Wołkoński. W adresowanym doń raporcie dyrektor Teatrów Imperatorskich Sergiusz Gagarin odpowiada na prośbę o zatrudnienie poleconej osoby i wzmiankuje nazwisko „generała Ruźnickiego [sic]”⁵¹. Solivę zaangażowano w miejsce bardzo szanowanego włoskiego kapelmistrza i kompozytora Catterina Cavosa, który awansował na stanowisko dyrektora muzyki. Do obowiązków Solivy od 12 lipca 1832 roku należało w szczególności: kierowanie orkiestrą podczas rosyjskich i niemieckich przedstawień operowych, komponowanie muzyki do spektakli dramatycznych i baletowych oraz utworów na zlecenie dworu carskiego, przeprowadzenie prób orkiestry i chóru z akompaniamentem fortepianu, nauczanie ról muzycznych, konsultacje z emisji głosu ze śpiewakami trupy rosyjskiej oraz lekcje śpiewu i teorii muzyki w Szkole Teatralnej. Dyrekcja ze swojej strony zapewniła Solivie służbowe mieszkanie, wynagrodzenie w wysokości 8000 rubli asygnacjami oraz prawo do jednego benefisu operowego w roku⁵². Od 3 maja 1834 do jego obowiązków włączono wykładanie teorii muzyki⁵³.

Po zawarciu drugiego kontraktu w 1835 roku przeniesiono go na stanowisko profesora śpiewu w Szkole Teatralnej i nauczyciela teorii muzyki oraz podwyższono pensję do 10 000 rubli asygnacjami, przy tym dyrektor Teatrów Imperatorskich zaznaczał w swoim raporcie, że Solivę wyróżnia „wielki talent, jak również gorliwe wykonanie swoich obowiązków”⁵⁴. Możliwe, że opinia ta dotyczyła nie tylko realizacji zapisów kontraktu, lecz także dodatkowej pracy dydaktycznej. Jak wynika z listów Józefa Wielhorskiego (syna Michała Wielhorskiego) do Włodzimierza Odojewskiego, Carlo Soliva stworzył w Petersburgu kolejny podręcznik *Simul'tannaâ garmoniâ* [Harmonia symultaniczna], który zawierał terminy muzyczne w języku rosyjskim⁵⁵. Nie wiadomo obecnie, czy podręcznik ten się zachował. Natomiast w Oddziale Wydań Nutowych i Nagrań Muzycznych Rosyjskiej Biblioteki Narodowej znajduje się zbiór duetów, który sporządził dla swoich uczniów Soliva, pt. *Sei duetti a canone per*

49
RGIA, f. 497, op. 1
nr 5630, k. 27.

50
RGIA, f. 497, op. 1
nr 5630, k. 7. Tu i dalej
tłumaczenia z języka
rosyjskiego wykonała
Wiktoria Antonczyk.

51
RGIA, f. 472, op. 13
nr 268, k. 10.

52
RGIA, f. 497, op. 1
nr 5630, k. 1.

53
RGIA, f. 497, op. 1
nr 5630, k. 19.

54
RGIA, f. 497, op. 1
nr 5630, k. 39.

55
Por.: Ekaterina Lâmina,
Natal'â Samover, *Bednyj
Žozef. Žizn' i smert'
Josifa Viel'gorskogo. Opyt
biografii čeloveka 1830-h
godov* [Biedny Joseph.
Życie i śmierć Józefa
Wielhorskiego. Próba
biografii osoby lat 30.
XIX wieku], *Źyky russkoj
kul'tury*, Moskwa 1999,
s. 177.

soprano e tenore con accompagnamento di clavicembalo, composti e dedicati L. Cherubini Direttore del Conservatorio di Musica di Parigi ufficiale della Legion d'Onore Membro dell' Instituto ecc. da C. Soliva. Maestro di Cappella di S. M. l'Imperatore delle Russie, wydany w Paryżu u Launera w 1834 roku (Fot. 4).

Decyzją cara Mikołaja I zatrudnienie Solivy w Petersburgu zostało potraktowane jako kontynuacja stażu pracy rozpoczętego w Warszawie⁵⁶. W związku z tym jako obcokrajowiec mający dziesięć lat zatrudnienia w Dyrekcji Teatrów Imperatorskich otrzymywał jednocześnie (oprócz 10 000 rubli asygnacjami) emeryturę wynoszącą 2000 rubli asygnacjami⁵⁷. Zaznaczę, gwoli porównania, że polski klawecista Michał Tuszyński – jeden z najlepiej zarabiających kamer-muzyków mających prawo do występów w komnatach cesarskich oraz wykładowca Szkoły Teatralnej – w 1837 roku otrzymywał pensję w wysokości 3000 rubli asygnacjami⁵⁸. Przytoczone liczby miały być niewątpliwie, zdaniem Dyrekcji, zachętą do tego, by włoski specjalista jak najlepiej kształcił nową generację śpiewaków rosyjskich.

Carlo Soliva nie mało czasu poświęcał nawiązaniu i podtrzymywaniu dobrych relacji ze stołeczną socjetą. Był zapraszany do salonu braci Mateusza i Michała Wielhorskich – znanych muzyków i mecenasów polskiego pochodzenia – o czym świadczą listy Józefa Wielhorskiego⁵⁹ i notatki klasyka muzyki rosyjskiej Michała Glinki, który wspominał: „U hrabiego Wielhorskiego podczas Wielkiego Postu wykonano *VII Symfonię* Beethovena bardzo udanie. Pierwsze skrzypce: Lwow, Böhm, Romberg i Maurer – grali z prawdziwą pasją. Po *Adagio* profesor muzyki w Szkole Teatralnej Soliva, znakomity teoretyk, podskoczył, wykrzykując: «È una cosa che fa stupore!»⁶⁰.

Petersburska muzykolog Galina Pietrowa przypuszczała, że Carlo Soliva dzięki pośrednictwu Henrietty Sontag w 1840 roku został mianowany nauczycielem wielkiej księżniczki Aleksandry Mikołajewny⁶¹. Przytoczę fragment wspomnień, w których sytuacja ta została opisana: „Po powrocie z zagranicy coraz bardziej uwidaczniał się wspaniały talent wielkiej księżniczki do śpiewu. Bartieniewa jako pierwsza dostrzegła jej piękny głos i zwróciła na to uwagę cesarzowej, która pośpieszyła poszukać rady u hrabiny Rossi; ostatnia była zachwycona skalą i dźwięcznością tego młodego, lecz mocnego i wszechstronnego aparatu i usilnie prosiła cesarzową, by nie porzucano tego cennego daru natury bez należytej obróbki. Na nauczyciela wielkiej księżniczki wybrany został Włoch Soliva, i ona w ciągu roku prawidłowego kształcenia osiągnęła wielki sukces”⁶². Zacytowany fragment nie dowodzi bezpośredniego związku zatrudnienia Solivy z nazwiskiem Henrietty Sontag; wiemy już z przytoczonego listu Chopina, że znana śpiewaczka raczej nie poleciłaby studiów pod kierunkiem Włocha. W nawiązaniu kontaktów z rodziną imperatorską mógł natomiast pośredniczyć wspomniany minister dworu imperatorskiego Piotr Wołkoński. Soliva dedykował Aleksandrze

56
RGIA, f. 497, op. 1
nr 5630, k. 20.

57
RGIA, f. 497, op. 1
nr 5630, k. 40.

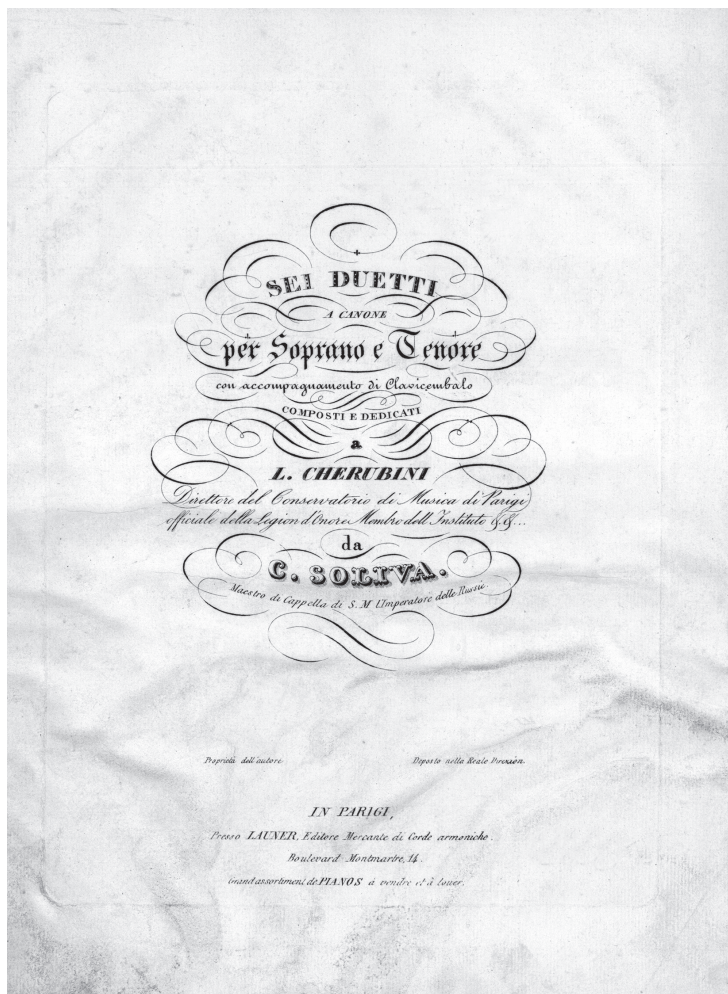
58
Delo o službe sostoávšego pri S.-Peterburskich teatrah i uvolnennago ot sih s pensionom Muzykanta Klarinetista Mihajly Tušinskago [O pracy przy Petersburskich teatrach i zwolnionego, otrzymującego obecnie emeryturę muzyka Michała Tuszyńskiego], RGIA, f. 497, op. 1 nr 1577, k. 11.

59
Ekaterina Lâmina, Natal'a Samover, *Bednyj Źozef*, op. cit.

60
Mihail Glinka, *Zapiski*, Muzyka, Moskwa 1988, s. 65.

61
Galina Petrova, *O peterburskoy kar'ere Karlo Solivy* [O petersburskiej karierze Carla Solivy], „Opera Musicologica”, nr 2 (2013), s. 48.

62
August Theodor von Grimm, *Alexandra Feodorowna Kaiserin von Russland* [Aleksandra Fiodorowna cesarzowa Rosji], w: *Otečestvennyye zapiski*, red. A. Krajewski, S. Dudyszkin, t. 168, v Tipografii A. Kraevskogo, Petersburg 1866, s. 112.



Fot. 4. © Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург, 2019. ОНИиМЗ М264-4/196 [Rosyjska Biblioteka Narodowa, Petersburg, Oddział Wydań Nutowych i Nagrań Muzycznych, M264-4/196]. Carlo Soliva, *Sei duetti*, karta tytułowa.

Mikołajewnie utwór wokalny *Ballade et Chansonnette dédiées la Grande Duchesse Alexandra Nicolaiévna*, wydany u Paciniego w Paryżu (1840–1841; pierwodruk przechowywany jest w Rosyjskiej Bibliotece Narodowej).

Wspomniany poprzednik Solivy, Catterino Cavos, podczas petersburskiego okresu skomponował około 50 dzieł muzyczno-dramatycznych z powodzeniem prezentowanych na scenach teatrów imperatorskich, ponadto kantaty oraz utwory symfoniczne. Wykonania muzyki Solivy prasa relacjonowała niechętnie. Jak wynika z bibliografii muzycznej rosyjskich czasopism dziewiętnastowiecznych⁶³, ukazała się zaledwie jedna recenzja, poświęcona operze

63

Muzikal'naâ bibliografiâ russkoj periodičeskoj pečati XIX veka [Bibliografia muzyczna prasy rosyjskiej XIX wieku], ks. 2, 1826–1840, red. Tamara Liwanowa, Muzgiz, Moskwa 1963.

Solivy *Kitajskie devicy, ili Tri roda dramatičeskogo iskusstva* [Chińskie dziewczyny, czyli trzy rodzaje sztuki dramatycznej] do libretta Pietra Metastasia w tłumaczeniu Rafaela Zotowa. Opera została wystawiona w petersburskim Teatrze Wielkim podczas benefisu kompozytora (w maju 1833). Utwór krytykowano za naśladowanie stylu Saveria Mercadante i Gioacchina Rossiniego⁶⁴. W dokumentach archiwalnych znajduje się wzmianka o „Koncercie duchownym” na cztery głosy Solivy z 1835 roku, który miał być wykonany przez chór Nadwornej Kapeli Śpiewaczej⁶⁵. Jak dotąd nie udało się jednak odnaleźć rękopisu bądź wydania tego utworu. Natomiast w Naukowej Muzycznej Bibliotece Konserwatorium Petersburskiego zachowały się dwa kaligraficzne rękopisy polonezów Solivy, których rok powstania nie jest znany. Jeden z nich, *Polonaise et Trio à grand orchestre; executée le composée et arrangée pour Piano, Violon, Violoncelle, Trompette, Tambour, Triangle et Grosse Coipe par C. Soliva (C-dur)* jest autografem kompozytora. Wzorując się na tradycji zapoczątkowanej przez Józefa Kozłowskiego, Soliva skomponował również poloneza chóralnego *Polacca* (G-dur) na czterogłosowy chór mieszany i fortepian. Słowa nieznanego poety są najprawdopodobniej parafrazą wiersza Bazylego Żukowskiego *Sława*. Zaskakujące jest, że właśnie ten utwór najdłużej utrzymał się w repertuarze petersburskich zespołów. Był grywany jeszcze w latach 80. XIX wieku: na przykład w 1884 w wykonaniu orkiestry trupy włoskiej Dyrekcji Teatrów Imperatorskich otwierał obchody jubileuszu 50-lecia pracy artystycznej znanego aktora dramatycznego Bazylego Samojłowa w Teatrze Maryjskim⁶⁶.

Finał petersburskiej kariery Carla Solivy okazać się miał fiaskiem. Również w Petersburgu chciał on bowiem przeprowadzić reorganizację istniejącego systemu edukacji muzycznej. W 1833 roku wraz z byłym wykładowcą Konserwatorium Paryskiego Josephem Guillou wysłał do Ministerstwa Dworu Imperatorskiego projekt, w którym domagał się oddzielenia klasy śpiewu od Szkoły Teatralnej, gdzie kształcono wówczas muzyków, artystów teatru i tancerzy⁶⁷. Projekt nie został zaakceptowany przez Dyrekcję Teatrów Imperatorskich, uważającą funkcjonujący system kształcenia za najlepiej dostosowany do ówczesnych rosyjskich realiów. Tymczasem praca pedagogiczna Carla Solivy nie przynosiła oczekiwanych rezultatów. W grudniu 1840, podczas ostatniego roku trwania kontraktu, wystosował on do swojego patrona księcia Piotra Wołkońskiego raport, który dyrektor Teatrów Imperatorskich Aleksander Gedeonow potraktował jako pomówienie kierownictwa Szkoły Teatralnej. Soliva usprawiedliwiał brak postępów w nauce śpiewu swych uczniów tym, że są zbyt często angażowani do udziału w spektaklach, ciągle chorują, nieregularnie się odżywiają, a nauka tańca, deklamacji i języków obcych nie stoją na należyłym poziomie. Egzamin publiczny początkujących artystów został urządzony 2 stycznia 1841 roku w obecności znanych, pracujących w Dyrekcji muzyków: Franza Böhma, Heinricha Marii Romberga, Georga

64

Peterburgskij teatr [Teatr Petersburski], „Severnaâ Pčela”, nr 122 z 3 czerwca 1833, s. 1–2.

65

O sočinennom kapel'mejsterom Solivoû duhovnom koncercie dlâ četyrêh gosolov [O skomponowanym przez kapelmistrza Solive koncertie duchownym na cztery głosy], RGIA, f. 472, op. 2 nr 730, k. 1–2.

66

Pëtr Gnedič, *Hronika russkich dramatičeskich spektaklej na imperatorskoj petersburgskoj scene 1881–1890 godov* [Kronika rosyjskich spektakli dramatycznych na cesarskiej scenie petersburskiej w latach 1881–1890], b.w., Piotrogród, 1918, s. 27.

67

O proektah učreždeniâ v S. Peterburge muzykal'noj školy [O projektach założenia w Petersburgu szkoły muzycznej], RGIA, f. 472, op. 13 nr 546.

68

Franz Böhm (1788–1846) – skrzypek i kompozytor działający w Petersburgu od 1809 roku i pełniący funkcję pierwszego skrzypka orkiestry trupy niemieckiej Dyrekcji Teatrów Imperatorskich. Heinrich Maria Romberg (1802–1859) – przedstawiciel znanej dynastii muzycznej, skrzypek, dyrygent i kompozytor i uczeń Pierre’a Baillota; od 1827 roku pracował w Dyrekcji Teatrów Imperatorskich jako koncertmistrz, a później dyrygent operowy. Georg Friedrich Keller (1806–1849) – niemiecki dyrygent, kompozytor i organista, absolwent konserwatorium w Würzburgu, od 1835 roku na stanowisku kapelmistrza trupy niemieckiej Dyrekcji Teatrów Imperatorskich. Karol Albrecht (1807–1863) – poznaniak, dyrygent chóru w Stadttheater Düsseldorf, później także düsseldorfskiej trupy operowej, od 1838 roku zaś kompozytor, dyrygent i pedagog w Petersburgu, zatrudniony na stanowisku kapelmistrza trup niemieckiej i rosyjskiej w Dyrekcji.

69

RGIA, f. 497, op. 1 nr 5630, k. 63, 66, 67–68, 75–77, 78–79.

70

RGIA, f. 497, op. 1 nr 5630, k. 74.

71

RGIA, f. 497, op. 1 nr 5630, k. 77.

72

Delo ob uvol'nenii ot služby Professora peniâ pri S.-Peterburskom Teatral'nom Učiliše Soliva [O zwolnieniu Solivy, profesora śpiewu przy Petersburskiej Szkole Teatralnej], RGIA, f. 472, op. 17 (98/935) nr 64, k. 7.

73

RGIA, f. 497, op. 1 nr 5630, k. 84.

74

Por.: Arkadij Prużanskij, Otečestvennye pevcy, 1750–1917: slovar' [Śpiewacy ojczyści. 1750–1917: słownik], cz. 2, Kompozitor, Moskwa 2000, s. 40–41.

Friedricha Kellera oraz Karola Albrechta⁶⁸. Komisja wykazała, że liczba wychowanków klasy Solivy zmalała, a ich możliwości wokalne obniżyły się, szczególnie u tych osób, które wcześniej rozpoczęły zajęcia z emisji głosu pod kierunkiem innych pedagogów⁶⁹. Potwierdzał to w swoim raporcie również profesor śpiewu tejże Szkoły Domenico Rubini (1795–1854)⁷⁰. Karol Albrecht zaznaczał też potrzebę wzięcia pod uwagę tego, że przesłuchane osoby nie wyróżniały się wybitnym talentem wokalnym. Dodawał jednak, że ćwiczenia były dobrane niewłaściwie, czyli nie odpowiadały skali głosów uczniów klasy Solivy⁷¹. W repertuarze jego wychowanków, podobnie jak w Warszawie, większość stanowiły utwory w języku włoskim; zarzucono więc Solivie, że młodzi śpiewacy nie potrafią wykonywać kompozycji w języku rosyjskim z poprawną artykulacją. Komisja zgadzała się natomiast co do tego, że uczniowie mają dobrą wiedzę z zakresu teorii muzyki. Potwierdzają to choćby przytoczone wyżej słowa Michała Glinki, który uważał Solivę za świetnego teoretyka muzyki.

Bardzo istotne szczegóły o przebiegu pracy Carla Solivy zawiera raport Aleksandra Gedeonowa⁷². Dyrektor Teatrów Imperatorskich pisał do Wołkońskiego, że w 1835 roku Solivę przeniesiono na stanowisko profesora klasy śpiewu, ponieważ nie sprawdził się w roli kapelmistrza. Jako pedagog po dwóch latach często wypędzał uczniów ze swojej klasy z powodu niezdolności do nauki. Jednak trafiając pod opiekę innych profesorów, z sukcesem kończyli oni Szkołę Teatralną. Ponadto zachowanie Solivy przekraczało społecznie przyjęte normy. Doszło nawet do tego, że podczas lekcji wszczął bójkę z nauczycielem śpiewu, którego sam wyznaczył na swego asystenta.

Carlo Soliva nie dopełnił więc głównego zobowiązania zawartego w pierwszej umowie, czyli wykształcenia spośród powierzonych mu uczniów pierwszych solistów trupy rosyjskiej. Niemniej na świadectwie muzyka, które otrzymał po zwolnieniu, dyrektor Teatrów Imperatorskich napisał: „3 stycznia 1841 roku na podstawie najwyższego rozkazu, który widnieje na poleceniu Pana Ministra Dworu Imperatorskiego, jest zwolniony z pracy w Dyrekcji Teatralnej, pracując zaś, stanowisko swoje pełnił z gorliwością i zaangażowaniem”⁷³.

W okresie swego niemal dziewięcioletniego angażu Soliva kształcił m.in. znanych później rosyjskich działaczy muzycznych. Ponieważ nie zachowały się dokładne dane o latach ich nauki, i tym razem – jak w przypadku uczniów warszawskich – nie można jednoznacznie stwierdzić, czy główną rolę w ich kształceniu odegrały studia pod kierunkiem włoskiego pedagoga. Primadonna petersburskich i moskiewskich teatrów, sopranistka Katarzyna Siemionowa (1820–1906), uczyła się w Szkole Teatralnej w klasie nie tylko Solivy, ale i prawdopodobnie u Catterrina Cavosa i Filippa Dall’Occi⁷⁴. Jak podają redaktorzy *Encyklopedii*

Muzycznej, pedagog wokalny i dyrygent chóralny Mikołaj Witelaro (1821–1887) ukończył klasę śpiewu Solivy w Szkole Teatralnej w 1842 roku⁷⁵. Skoro kontrakt Solivy zakończono z początkiem roku 1841, możemy domniemywać, że pochodzący z rodziny włoskich muzyków emigrantów Witelaro miał i innych pedagogów. Dzięki wspomnieniom potomków nieco więcej zachowało się informacji o reżyserze rosyjskiej trupy dramatycznej w Dyrekcji Teatrów Imperatorskich Aleksandrze Jabłoczkynie (1821–1895) oraz kapelmistrzu i kompozytorze Konstantym Ladowie (1820–1871). Jabłoczkina z początku studiował u Solivy, lecz następnie został przeniesiony do klasy skrzypiec, a później – do aktorskiej⁷⁶. Ladow pierwotnie był uczniem Cavosa, pod opieką Solivy studiował teorię muzyki⁷⁷, ale i – zapewne – praktykę kompozytorską, w tym czasie bowiem powstały jego pierwsze utwory orkiestrowe.

Rosyjska autorka artykułu o Carlu Solivie, Galina Pietrowa, szukając przyczyn jego zwolnienia w trybie natychmiastowym, wysnuła hipotezę, że siłą sprawczą mogła być konkurencja pomiędzy artystycznymi środowiskami niemieckim i włoskim w wielonarodowym Petersburgu⁷⁸, jako że członkowie komisji egzaminującej uczniów Solivy byli w większości Niemcami⁷⁹. Autorka oparła się głównie na wyrazach uznania dla talentu muzycznego artysty zawartych w rosyjskim tłumaczeniu listów Fryderyka Chopina⁸⁰ oraz na pozytywnej opinii Komisji Rządowej Spraw Wewnętrznych, Duchownych i Oświecenia Publicznego. Określiła go mianem znanego europejskiego muzyka, autora własnej metody nauczania śpiewu, którą miał wysoko oceniać Chopin⁸¹ (co jest raczej hiperbolą). Nieznana jej była dyskusja polskich artystów na temat zdolności pedagogicznych Włocha.

Jak wynika z przytoczonych powyżej dowodów, połączenie faktów zachowanych w źródłach polskich i rosyjskich pozwala na bardziej obiektywne spojrzenie na działalność Carla Evasia Solivy. Dokumentacja archiwów petersburskich pomaga odtworzyć dalszy przebieg jego kariery, a przede wszystkim opisać etap, który stał się przełomowy w życiu muzyka i ważny dla oceny jego działalności. W warunkach dużej konkurencji i pracy w środowisku artystów zachodnioeuropejskich, których nie brakowało w Wenecji Północy, nie zdołał utrzymać się na stanowisku pedagogicznym, nie przyniosła mu sławy twórczość kompozytorska, nie został też cenionym kapelmistrzem. Zebrane dane potwierdziły zastrzeżenia, które zgłaszali muzycy warszawscy na początku XIX wieku, podważając wszechstronne kwalifikacje Carla Solivy. Petersburgscy współcześni cenili tego włoskiego muzyka z solidnym wykształceniem, który święcił sukcesy w Mediolanie, przede wszystkim jako pierwszorzędnego wykładowcę teorii muzyki.

75

Muzyka/naâ Ėnciklopediâ [Encyklopedia muzyczna], red. Ŭ. V. Keldyš, t. 1, Moskwa, Izdatel'stvo „Sovetskaâ Ėnciklopediâ” 1973, s. 805.

76

Por.: Aleksandra Ābloċkina, *75 let v teatre* [75 lat w teatrze], Vserossijskoe teatral'noe obšestvo, Moskwa 1960, s. 39.

77

Por.: Anatolij Pomazanskiĵ, *Lâdovy i Pomazanskiĵe – muzyka/naâ semâ: iz istorii russkoĵ muzyka/noj kul'tury XIX–XX vekov* [Ladowowie i Pomazańscy – rodzina muzyczna: z historii rosyjskiej kultury muzycznej XIX i XX wieku], Politehnika-servis, Petersburg 2014, s. 69.

78

Przypomnę, że w pierwszej połowie XIX wieku Dyrekcja Teatrów Imperatorskich zarządzała trupami rosyjską, włoską, niemiecką i francuską.

79

Galina Petrova, *O petersburskoĵ kar'ere Karlo Solivy*, op. cit., s. 53.

80

Fryderyk Chopin, *Pis'ma* [Listy], t. 1, tłum. G. S. Kuħarskij, S. A. Semenovskij, Muzyka, Moskwa 1976.

81

Galina Petrova, *O petersburskoĵ kar'ere Karlo Solivy*, op. cit., s. 53.

ABSTRAKT

Syn szwajcarskich emigrantów, włoski kompozytor Carlo Evasio Soliva (1791–1853) znany jest w Polsce przede wszystkim jako dyrygent, dzięki któremu odbyła się bardzo udana premiera Chopinowskiego *Koncertu e-moll* op. 11, a także jako pedagog o kontrowersyjnej reputacji. Spory dotyczące oceny jego dorobku muzyczno-pedagogicznego trwają do dnia dzisiejszego głównie z powodu fragmentarycznej analizy spuścizny kompozytora, rozproszonej po europejskich krajach, w których działał (Włochy, Polska, Rosja, Francja). Na terytorium Królestwa Polskiego i Imperium Rosyjskiego spędził dwadzieścia lat – trzecią część swego życia; w tym okresie osiągnął szczyt kariery zawodowej. Te kluczowe lata w działalności artystycznej Solivy warte więc są szczególnej uwagi.

Połączenie faktów zebranych na podstawie źródeł polskich i rosyjskich pozwala na bardziej obiektywne spojrzenie na dorobek Carla Evasio Solivy. Dokumentacja archiwów petersburskich pomaga odtworzyć dalszy przebieg jego kariery, a przede wszystkim opisać etap, który stał się przełomowy w życiu muzyka i ważny dla oceny jego działalności. W warunkach dużej konkurencji i pracy w środowisku muzyków zachodnioeuropejskich, których nie brakowało w Wenecji Północy, nie udało mu się utrzymać na stanowisku pedagogicznym, nie przyniosła mu sławy twórczość kompozytorska, nie został też cenionym kapelmistrzem. Zgromadzone dane rzucają nowe światło na wątpliwości, które zgłaszali muzycy warszawscy na początku XIX wieku, podważając kwalifikacje Carla Solivy. Petersburscy współcześni Solivy cenili tego włoskiego muzyka za solidnym wykształceniem, który święcił sukcesy w Mediolanie, przede wszystkim jako pierwszorzędny wykładowcę teorii muzyki.

SŁOWA KLUCZOWE

Carlo Evasio Soliva, Fryderyk Chopin, Warszawa i Petersburg, Instytut Muzyki i Deklamacji, Szkoła Dramatyczna i Śpiewu, Dyrekcja Teatrów Imperatorskich, Szkoła Teatralna

ABSTRACT

Carlo Evasio Soliva in Warsaw and St Petersburg: legends and documents

The Italian composer Carlo Evasio Soliva (1791–1853), the son of Swiss emigrants, is known in Poland primarily as the conductor thanks to whom the very successful premiere of Chopin's *Concerto in E minor*, Op. 11 took place, and also as a teacher with a controversial reputation. Disputes over his musical and pedagogical achievements continue to this day, mainly due to the fragmentary analysis of his compositional legacy scattered across the European countries where he was active (Italy, Poland, Russia, France). The twenty years he spent in the Kingdom of Poland and the Russian Empire – one-third of his life – saw him reach the peak of his professional career. So those crucial years are worth particular attention.

Linking together facts gathered from Polish and Russian sources allows for a more objective look at Soliva's output. Documentation from St Petersburg archives helps us to reconstruct the further course of his career, and above all to describe the stage that became a watershed in his life as a musician and is therefore important for the assessment of his activities. Working among numerous Western European musicians in the Venice of the North, exposed to a high level of competition, he failed to hold onto his teaching position, his music did not bring him fame as a composer and he did not become a renowned conductor. The collected information sheds new light on the doubts raised at the beginning of the nineteenth century by Warsaw musicians questioning Soliva's qualifications. His peers in St Petersburg esteemed this well-trained Italian musician, who enjoyed success in Milan above all as a first-rate lecturer in music theory.

KEYWORDS

Carlo Evasio Soliva, Fryderyk Chopin, Warsaw, St Petersburg, Institute of Music and Declamation, School of Drama and Singing, Directorate of Imperial Theatres, Theatre School

DR WIKTORIA ANTONCZYK

Absolwentka studiów doktoranckich Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, stypendystka Rządu RP, redaktor Polskiego Centrum Informacji Muzycznej POLMIC, wykładowca Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. W kręgu jej zainteresowań badawczych znajdują się polsko-rosyjskie związki kulturalne i polonika muzyczne w archiwach Rosji. Tematem jej dysertacji doktorskiej jest działalność polskich muzyków w Petersburgu w XIX wieku. Temat ten był prezentowany na rozmaitych konferencjach międzynarodowych, takich jak 19th Congress of the International Musicological Society, III Kongres „Rosja i Polska: pamięć imperiów / imperia pamięci”.

