

Ewa Nidecka

Uniwersytet Rzeszowski

## MAZURKI FORTEPIANOWE TEODORA LESZETYCKIEGO



Teodor Leszetycki  
Wiedeń, 2 lutego 1899 r., IMSLP

Teodor Leszetycki (1830–1915) znany jest głównie jako wybitny pedagog XIX wieku i początku następnego stulecia. O jego niespotykanym talencie pedagogicznym wypowiadało się wielu pianistów, jego uczniów. Najdobitniej ujął to Ignacy Jan Paderewski:

Nie znałem i do dziś nie znam nikogo, kto by mu dorównał. Nikt absolutnie nie może się z nim porównywać. Jako pedagog – olbrzym, wobec którego wszyscy inni są tylko karłami<sup>1</sup>.

Jak dalej pisał:

Odsłonił przede mną zupełnie nowy świat sztuki muzycznej. Po tylu latach błądzenia po omacku i borykania się z trudnościami teraz, po kilku lekcjach, wszystkie moje wątpliwości zaczęły się wyjaśniać, przejrzałem i zacząłem rozumieć i znajdować drogę do pracy nad swoją grą. [...] W ciągu tych kilku lekcji nauczył mnie więcej, niż zdołałem zdobyć przez całe poprzednie dwadzieścia cztery lata<sup>2</sup>.

Zanim jednak określono Teodora Leszetyckiego najwybitniejszym pedagogiem epoki romantyzmu i następnych dekad, udzielał się przede wszystkim jako koncertujący po Europie pianista.

<sup>1</sup> I.J. Paderewski, *Pamiętniki*, tłum. W. Lisowska, T. Mogilnicka, PWM, Kraków 1984, s. 115.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 116–117.

Urodził się w Polsce (w Łańcucie) i dość wcześnie opuścił strony rodzinne (1840), udając się do Wiednia w celu nauki gry na fortepianie u znanego nauczyciela i kompozytora, ucznia L. Beethovena, Carla Czerneho<sup>3</sup>. Jeszcze wcześniej miał kontakt z twórczością przyszłego nauczyciela, mianowicie w 1839 r. w wieku dziewięciu lat jako cudowne dziecko wystąpił we Lwowie z *Concertinem C-dur* op. 78 (lub *C-dur* op. 214) właśnie Carla Czerneho, z towarzyszeniem lwowskiej orkiestry pod dyрекcją Franciszka Ksawerego Mozarta, syna Wolfganga Amadeusza<sup>4</sup>.

W trakcie nauki w Wiedniu Leszetycki już w wieku 14 lat dawał pierwsze lekcje gry na fortepianie, stając się wziętym pedagogiem i wzbudzając poruszenie swoimi umiejętnościami pianistycznymi oraz zdolnością do improwizacji. W wieku 15 lat rozpoczął studia filozoficzne na Uniwersytecie Wiedeńskim, jednocześnie dając lekcje fortepianu w środowisku wiedeńskich elit. Profesjonalnie nauczał od 1878 r., ciesząc się sławą pedagoga, do którego z całego świata zjeżdżały setki młodych pianistów. Swoją metodę nauczania przejął od Carla Czerneho, ale jak pisze Barbara Chmara-Żaczekiewicz, za najważniejsze uznawał jednak wzory rozwiązań innych pedagogów, które adaptował, wzbogacając własną twórczą osobowością, wyrażającą się zdolnością rozumienia psychiki młodego artysty i rozpoznawania jego muzycznego instynktu i predyspozycji, tudzież życzliwymi rozmowami z uczniem, które toczyły się podczas udzielanych lekcji<sup>5</sup>. Chociaż sam Leszetycki uważał, że nie ma ustalonej metody pracy, to zdaniem uczniów rozwijał indywidualne cechy każ-

---

<sup>3</sup> Pierwsze lekcje nauki pobierał u swego ojca Józefa Leszetyckiego, Czecha z pochodzenia (matką była Polka), który pracował jako nauczyciel muzyki u hrabiego Alfreda Potockiego na zamku w Łańcucie. Był on uczniem Carla Czerneho. Por. [https://vienna.pan.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=790&catid=246&lang=pl&Itemid=859](https://vienna.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=790&catid=246&lang=pl&Itemid=859) [dostęp: 30.11.2021].

<sup>4</sup> Nie udało się znaleźć żadnej wzmianki prasowej w niemieckojęzycznej „Mnemosyne” z 1839 r.; por. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz50579.html> [dostęp: 25.11.2021].

<sup>5</sup> Metoda Leszetyckiego polegała na zasadzie „ręki kulistej”, była szczególnie popularna w Anglii i Ameryce, miała też wielki wpływ na pianistów rosyjskich. Nie uznawał techniki gry jako celu samego w sobie, najprostsze ćwiczenie palców musiało być wykonane z ekspresją i pięknym dźwiękiem. Por. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz50579.html>, <https://culture.pl/pl/tworca/teodor-leszetycki> [obydwa dostęp: 25.11.2021]; B. Chmara-Żaczekiewicz, *Teodor Leszetycki. Notatki z biografii artysty i pedagoga w świetle stosunków z rodziną, przyjaciółmi i uczniami (część II)*, „Muzyka” 2019, nr 1, s. 22; I. Poniatowska, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku. Romantyzm*, cz. II A, 1850–1900, „Historia muzyki polskiej”, t. V, Warszawa 2010, s. 291.

dego z nich<sup>6</sup>. Tajemnica niespotykanej kariery pedagogicznej Teodora Leszetyckiego polegała na wszechstronności muzycznej, na którą składało się szerokie wykształcenie, w tym filozoficzne, wieloletnia praktyka pianistyczna połączona z licznymi międzynarodowymi występami w charakterze koncertującego pianisty. Przez znaczną część życia pracę pedagogiczną przeplatał z działalnością koncertową. Obydwa rodzaje aktywności rozpoczął na dobre w 1852 r., wyjeżdżając do Petersburga, gdzie zaprzyjaźnił się z Antonem Rubinsteinem, pianistą koncertującym na dworze siostry cesarza Rosji Mikołaja I Romanowa, wielkiej księżny Heleny. Leszetycki pracował w Petersburgu na stanowisku inspektora muzycznego w Instytucie Solnym, gdzie uczył gry na fortepianie dziewczęta z kół arystokracji rosyjskiej. W 1862 r. objął klasę fortepianu w tamtejszym konserwatorium. Mimo absorbującej pracy pedagogicznej jednocześnie odbywał podróże artystyczne po Rosji oraz do Polski, Niemczech i Anglii, koncertując jako pianista. Wtedy zyskał sławę znakomitego interpretatora dzieł L. Beethovena, którą później przekazał swoim uczniom<sup>7</sup>.

Podczas podróży po Europie Teodor Leszetycki udzielał się także jako dyrygent i kameralista, towarzysząc wybitnym europejskim skrzypkom: Henrykowi Wieniawskiemu, Leopoldowi Auerowi, Pablo Sarasatemu i Eugène Ysaÿemu. Kiedy w 1878 r. powrócił na stałe do Wiednia, gdzie znaczną ilość czasu spędzał z przyjacielem Johannesem Brahmssem, stopniowo porzucił działalność koncertową, coraz więcej uwagi poświęcając swoim uczniom. Ostatni publiczny występ dał w 1887 r. we Frankfurcie nad Menem, gdzie wykonał *V Koncert fortepianowy* L. Beethovena<sup>8</sup>. Te

---

<sup>6</sup> *Encyklopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Theodor-Leschetzky> [dostęp: 8.12.2021].

<sup>7</sup> Przykładem takim może być uczeń Leszetyckiego, zapomniany krakowski pianista żydowskiego pochodzenia Seweryn Eiseneberger (1879–1945), który znakomitą tradycję niezrównanej interpretacji dzieł Beethovena (także J. Brahmsa) przekazywał dalej swoim uczniom zarówno w krakowskim Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego, jak i w innych instytucjach muzycznych Lwowa, Berlina, Wiednia i w Stanach Zjednoczonych, dokąd wyemigrował w 1928 r. i gdzie zmarł. Por. <https://culture.pl/pl/tworca/teodor-leszetycki>, [https://vienna.pan.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=790&catid=246&lang=pl&Itemid=859](https://vienna.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=790&catid=246&lang=pl&Itemid=859) [obydwa dostęp: 25.11.2021].

<sup>8</sup> Istnieją rozbieżności co do daty powrotu Leszetyckiego do Wiednia. Większość źródeł podaje rok 1878, natomiast anonimowy autor artykułu (H.) *Naokoło sceny i estrady. Teodor Leszetycki. W 72-gą rocznicę urodzin*, zamieszczonego w czasopiśmie „Ilustracja Polska” z 1902 r. podaje rok 1871; por. „Ilustracja Polska”, nr 27, s. 636; M. Kosińska, *Teodor Leszetycki*, <https://culture.pl/pl/tworca/teodor-leszetycki> [dostęp: 25.11.2021].

wszystkie doświadczenia oraz poważanie w środowisku muzycznych elit, jak również aktywność na wielu polach, nie wyłączając twórczości kompozytorskiej tudzież zdolności komunikowania się z uczniem od strony psychologicznej, zaprocentowały niebywałym sukcesem pedagogicznym Teodora Leszetyckiego.

Za życia Leszetyckiego Wiedeń stanowił centrum muzyczne Europy. Przyciągał wielu wybitnych muzyków i kompozytorów z innych krajów europejskich. Uwarunkowania polityczne wiążące część ziem polskich z Austrią zaowocowały częstymi wyjazdami Polaków do Wiednia. W środowisku artystycznym wyjazdy te były zazwyczaj podyktowane zamiarem dalszego kształcenia muzycznego, w celach koncertowych lub też występów na scenach operowych. W Wiedniu na przykład koncertował Fryderyk Chopin, poznając wiele osobistości świata muzycznego w znanym wiedeńskim salonie muzycznym wydawcy Tobiasa Haslingera, który nb. wydał jego *Wariacje B-dur* na fortepian i orkiestrę op. 29. Nie bez powodu Teodor Leszetycki związał się na dłużej z tym centrum muzyki, nauki i sztuki, stając się w drugiej połowie XIX wieku jego ważną osobistością. Jego wieloletni pobyt w tym mieście<sup>10</sup> upamiętniono tablicą na frontonie okazałej willi przy Weimarerstrasse 60, w której mieszkał do śmierci, z informacją „Dieses Haus war von 1881–1915 das Heim des Klaviervirtuosen und Musikpädagogen Professor Theodor Leschetitzky”<sup>11</sup>. Pamięć o Leszetyckim jest również żywa do dziś za sprawą działalności towarzystwa propagującego muzykę Theodor Lechetitzky Gesellschaft. Innym przykładem obecności ducha Leszetyckiego w przestrzeni wielkomiejskiej Wiednia było ufundowanie pomnika z białego marmuru z jego podobizną, który umieszczono w Türkenschanz-Park, upamiętnienie jego imieniem ulicy Leschetitzkygasse oraz zaliczenie jego grobu na centralnym cmentarzu Zentralfriedhof do kategorii „honorowych”<sup>12</sup>.

---

<sup>9</sup> J. Łukaszczyk, *Chopin w Wiedniu* [w:] *Polacy w Austrii*, Materiały międzynarodowego sympozjum naukowego, które odbyło się na Uniwersytecie Jagiellońskim w dniach 20–22 maja 1975 r., red. A. Pilch, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1976, s. 89–90; A. Nowak-Romanowicz, *Związki z Wiedniem kompozytorów polskich drugiej połowy XVIII i pierwszej połowy XIX wieku* [w:] *Polacy w Austrii...*, s. 97; Tobias Haslinger [hasło], [https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/osoba/6921\\_haslinger\\_tobias](https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/osoba/6921_haslinger_tobias) [dostęp: 30.12.2021].

<sup>10</sup> Leszetycki przebywał w Wiedniu łącznie 49 lat: 1840–1852, 1878–1915; por. E. Cwanek-Florek, *Polnische Berühmtheiten im Spiegel der öffentlichen Erinnerung in Wien*, Tectum Verlag, Marburg 2006, s. 19.

<sup>11</sup> R. Taborski, *Polacy w Wiedniu*, wyd. 2 zmienione i powiększone, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001, s. 166.

<sup>12</sup> *Ibidem*; H. (?), *Naokoło sceny i estrady...*, s. 636–637; E. Cwanek-Florek, *op. cit.*, s. 23.

Teodor Leszetycki pozostawił także spuściznę kompozytorską – kilkadziesiąt utworów zebranych w 49 opusów<sup>13</sup> oraz utwory nieopusowane. Do końca nie jest znana łączna liczba utworów, gdyż część z nich wciąż pozostaje w rękopisach. Z utworów scenicznych zachowały się: *Bracia Marco* (*Die Brüder von Marco*) i *Pierwsza zmarszczka* (*Die erste Falte*). Ze względu na profesję Leszetyckiego nie dziwi fakt, że ilościowo największą liczbę jego kompozycji stanowią miniatury fortepianowe. W jego dorobku znajdują się jeszcze *Koncert fortepianowy c-moll* op. 9, pieśni oraz nieliczne utwory kameralne. Twórczość muzyczna Leszetyckiego odzwierciedla osobowość wiedeńczyka przeziąkniętego wielokulturową aurą miasta o licznych wpływach, ujawniających się zwłaszcza w miniaturach fortepianowych kompozytora. Znajdziemy w niej elementy muzyki salonowej z wpływami francuskimi, włoskimi, rosyjskimi, czeskimi, a także nielicznymi polskimi. Teodor Leszetycki jako osobowość wiedeńskiego środowiska muzyczno-artystycznego udzielał się na wielu polach działalności artystycznej. Organizował na przykład regularne wieczory przesłuchań swoich uczniów, podczas których ich grę poddawano konstruktywnej krytyce. Przy tej okazji ten wybitny pedagog często wykonywał także własne kompozycje, które cieszyły się zainteresowaniem słuchaczy<sup>14</sup>. Organizował również spotkania towarzyskie z kompozytorami, m.in. z Johannesem Brahmem i Antonem Rubinsteinem, oraz z wybitnymi instrumentalistami. O tym, jak ważne dla niego było życie towarzyskie w kręgach wiedeńskiej elity, świadczą liczne dedykacje umieszczane na utworach, kierowane nie tylko do wspomnianych zaprzyjaźnionych osobistości, lecz również do jego uczniów (m.in. do Ignacego Jana Paderewskiego, Mieczysława Horszowskiego, Ossipa Gabrilowicza czy Arthura Schnabla).

Jak pisze Irena Poniatowska, dziewiętnastowieczna muzyka fortepianowa pozostawała pod silnym wpływem ideologii romantyzmu. Dotyczyło to także drugiej połowy XIX wieku, kiedy zrodziły się tendencje neoromantyczne, a w innych sztukach rozwinął się nurt realistyczny. Muzykę stawiano ponad innymi sztukami nie tylko za sprawą możliwości oddania tego co nieskończone, lecz głównie z powodu wyrażania pełni ludzkiego uczucia<sup>15</sup>. Spośród wyszczególnionych przez autorkę sześciu pozamuzycznych sfer eksponowanych w miniaturze fortepianowej drugiej połowy XIX wieku trzy można odnieść do fortepianowej twórczości Leszetyckiego.

<sup>13</sup> Niektóre źródła podają liczbę ponad 1000.

<sup>14</sup> Por. <https://www.deutsche-biographie.de/sfz50579.html>, <https://culture.pl/pl/tworca/teodor-leszetycki> [obydwa dostęp: 25.11.2021].

<sup>15</sup> I. Poniatowska, *op. cit.*, s. 302–303.



Pierwszą jest sfera wspomnień z podróży do różnych krajów, miast, ślady zapamiętanych krajobrazów, z oznaczeniami typu „souvenir de”, drugą – przestrzeń związana z życiem współczesnym, co u Leszetyckiego wyraża się licznymi dedykacjami dla uczniów oraz dla szerokiego grona przyjaciół wywodzących się z artystycznego establishmentu muzycznych centrów, zwłaszcza Wiednia i Petersburga. W twórczości fortepianowej Leszetyckiego w najmniejszym stopniu uwidacznia się trzecia sfera – emocji, naznaczona marzeniami, tęsknotą, melancholią, przyjmująca formę muzyczną utworów o nazwie „reverie”, „le dialog d’amour”. Twórczość kompozytora z Łańcuta nie była zatem w większości wyrazicielką „najbardziej intymnych, subiektywnych przeżyć, mających zdolność prowadzenia kantyleny”, chociaż z drugiej strony niewątpliwie wpływ na charakter tej twórczości miał rozwój gatunku etiudy romantycznej, która jednak, w odróżnieniu od twórczości Liszta, u Leszetyckiego nie miała walorów wysoce wirtuozowskich, rozsadzających dotychczasowe formy od wewnątrz i wypełniających romantyczne gatunki nową fakturą<sup>16</sup>. U Leszetyckiego walor wirtuozowski ma zgoła bardziej doraźny charakter, obliczony na krótkotrwały efekt popisu instrumentalnego.

W twórczości Leszetyckiego najbardziej wyrazista jest pierwsza sfera – wspomnień dotyczących różnych krajów, miast, krajobrazów. Odzwierciedla silne powiązania z wydarzeniami z życia kompozytora, upamiętniając w tytule na przykład miejsca podróży. Leszetycki kilkakrotnie podróżował do Włoch, po raz pierwszy w wieku kilkunastu lat. Szczególne wrażenie zrobiła na nim Wenecja. Jak pisze Angele Comtesse Potocka, Leszetycki mawiał, że od zawsze kochał Wenecję<sup>17</sup>. Te wydarzenia znalazły odzwierciedlenie w tytułach utworów: *Souvenirs d'Italie* op. 39 (w tym *Barcarola Venezia*), *Souvenirs de Venise* op. 4, *Barcarole napolitaine* op. 11 nr 4. Z innych podróży upamiętnił także Petersburg, komponując *Souvenir de St. Petersbourg* op. 15 oraz *Souvenir d'Ischl*. Ponadto jego twórczość fortepianowa zawiera utwory o różnej proveniencji: arabeski, suity z utworami tanecznymi i nietanecznymi, tańce (polki, walce, mazurki, tańce rosyjskie), nokturny, preludia, romanse, medytacje, utwory o francuskiej (także angielskiej) nazwie „pieces”. Drugą sferę – związaną z życiem współczesnym – reprezentują wymienione wyżej dedykacje składane uczniom i przyjaciołom (o czym będzie jeszcze mowa). Wspomniana trzecia sfera – według klasyfikacji Ireny Poniatowskiej przypisana emocjom, marzeniom, tęskno-

<sup>16</sup> Por. I. Poniatowska, *op. cit.*, s. 284–285, 302–303.

<sup>17</sup> A.C. Potocka, *Theodore Leschetitzky. An intimate study of the man and the musician*, The Century CO, New York 1903, s. 114.

tom, tworzeniu nastroju melancholii – występuje u Leszetyckiego w najmniejszym wymiarze. Do tego rodzaju utworów można zaliczyć *Reverie. Premier nocturne* op. 1, *Le dialogue d'amour* op. 7, *Le premier amour. Impromptu* op. 11 nr 3, *Chant du soir. Idylle* op. 11 nr 5, *Consolation. Romance* op. 40 nr 2. Były one wydawane pojedynczo lub zebrane w wydania zbiorowe, najczęściej od dwóch do czterech/sześciu utworów. Charakter tej spuścizny częściowo odzwierciedla salonowe życie Wiednia drugiej połowy XIX i początku XX wieku.

W dorobku Leszetyckiego wśród opublikowanych tańców o ludowej proveniencji znajdziemy mazurki, walce, taniec rosyjski oraz jedną polkę. Jak nadmieniono, pisał także suity z częściami tanecznymi i nietanecznymi, w tym suity barokowe (niektóre wydania zawierają pojedyncze części, jak *siciliana* czy *gigue*).

W swojej twórczości ten słynny pedagog z Łańcuta stosunkowo niewiele miejsca poświęcił gatunkowi mazurka. Rodzaj tej spuścizny i zachowane nieliczne nagrania dowodzą, że bardziej odpowiadały mu utwory o swobodnej budowie i wielokulturowych inspiracjach związanych z aktualnymi wydarzeniami z jego życia. Wśród nich znajdują się niewymienione jeszcze etiudy, medytacje, arie, humoreski i inne miniatury (m.in. o frywolnej nazwie *La petite coquette* 'Mała kokietka' op. 11 nr 6). Cała jego twórczość fortepianowa za sprawą skłonności do licznych wirtuozowskich wstawek zdradza widoczne wpływy pianistki F. Liszta. Można ją również porównać do stylu gry Leszetyckiego, którą I.J. Paderewski określił jako „trochę błyskotliwą, nie zawsze w najlepszym stylu, czasem zanadto dekoracyjną, powierzchowną i zbyt jaskrawą”<sup>18</sup>.

Wśród obecnie dostępnych wydanych utworów Teodora Leszetyckiego znajdziemy zaledwie kilka mazurków. Kompozytor na pewno znał mazurki F. Chopina (tak jak jego całą opublikowaną twórczość fortepianową), które zostały wydane w latach 1825–1949, dlatego trudno nie dokonać pewnych odniesień do chopinowskiego ideału mazurka w kontekście twórczości mazurkowej Leszetyckiego. W przeciwieństwie do Chopina w mazurkach Leszetyckiego nie widać większego zainteresowania melodyką ludową, co było zasadniczą cechą kompozycji „polskiego wieszczą muzyki”, widoczną zwłaszcza w mazurkach, polonezach i preludiach.

Pierwszy mazurek znajduje się w opusie 2 (nr 2), kolejne – w opusach: 8 (nr 1 i 2), 15 (bez numeru), 24 (nr 1 i 2), 35 (nr 1), 38 (*Mazurka-Impromptu*)

---

<sup>18</sup> I.J. Paderewski, *Pamiętniki*, PWM, Kraków 1984, s. 117.

i 40 (nr 4). Leszetycki napisał zatem łącznie dziewięć tego typu miniatur, które zostały opublikowane jeszcze za życia kompozytora. Należy jednak zaznaczyć, że część twórczości znajduje się w rękopisach i nie można wykluczyć, że zawiera również mazurki.

Utwory fortepianowe Leszetyckiego cechuje swoista dekoracyjność. Ten element już ponad sto lat temu zauważył w grze mistrza Ignacy Jan Paderewski (por. przyp. 18). Zapewne było to związane ze wspomnianymi wpływami F. Liszta, z którym się przyjaźnił, oraz ze skłonnością do pewnych form błyskotliwego zachowania czy wręcz opisu towarzyskiego podczas koncertów i podczas licznych spotkań z wiedeńską elitą, a także z prowadzenia bujnego życia towarzyskiego. Zdanie to podzielali także inni uczniowie Leszetyckiego, jak również późniejsi badacze jego działalności artystycznej. Jak pisze Barbara Chmara-Żaczkiewicz:

Życiowa energia, niezwykle dynamizm, zamięłowanie do barwowo-dynamicznych kontrastów zaskakujących słuchające jego występu osoby jest obecna też w jego muzyce. Wiąże się to w sposób oczywisty z osobowością artysty, ale i podłożem jego przyzwyczajień wirtuozowskich. Po prostu: komponował tak, jak zwykł był koncertować. Może więc raczej mieli ci jego uczniowie, których raziło zbyt głośne granie profesora, gra zbyt zamaszysta, prawdziwie „męska”, ów wielki wirtuozowski styl à la Liszt, do którego starał się ich nakłaniać. To był model pianistyki żywo praktykowany w XIX wieku, prowadzący już w nową, neoromantyczną epokę, lecz w arsenale kompozytorskich środków wybieranych przez Leszetyckiego mało urozmaicony<sup>19</sup>.

Opisany wyżej styl odzwierciedlają również mazurki Leszetyckiego. Ową wirtuozowską skłonność widać już w pierwszym *Mazurku Des-dur* z op. 2 nr 2 dedykowanym baronowej Felicji de Münch Bellinghausen. W czterotaktowym wstępie kompozytor stosuje rozległe rejestry, dynamikę *fortissimo* i wirtuozowskie figuracje, co jest zapowiedzią patosu i zamaszystego charakteru, dalekiego od pełnych niuansów mazurków Fryderyka Chopina. Rezygnacja z komponowania melodyki na wzór ludowy skutkuje rozczłonkowaniem melodycznym, obfitującym w rozległe interwały, co odsuwa element śpiewności na dalszy plan. Tę cechę dobrze obrazuje czoło początkowego motywu omawianego mazurka, ujętego tu w dwukrotnym powtórzeniu, występującego po czterotaktom wstępie (t. 5–6, 9–10, 13–14):

---

<sup>19</sup> B. Chmara-Żaczkiewicz, *op. cit.*, s. 44.



**Mazourka**  
par  
**TH. LESCHETIZKY.**

Oeuvre 2.  
**N° 2.**

**Allegretto.**

Przykł. 1. T. Leszetycki, *Mazurek Des-dur* z op. 2 nr 2, t. 1-14

Tego rodzaju elementy pojawiają się w całej miniaturze, wpisując się w styl gry i komponowania początkowych opusów Teodora Leszetyckiego. Jednocześnie miniatura zawiera liczne akcenty i kontrasty dynamiczne, co stwarza pewną zmienność w przebiegu krótkich odcinków muzycznych. Leszetycki komponuje za pomocą ośmiotaktowych zdań muzycznych składających się na budowę okresową, która poza nielicznymi wyjątkami wprowadza regularność i symetrię przebiegu muzycznego. W motywie uwagę zwraca rytm punktowany, który radykalnie zdominował całą narrację muzyczną. W *Mazurku Des-dur* widać wpływy cenionego przez Leszetyckiego Carla Czernego. Chodzi zwłaszcza o pewną „klasyczność” i jednorodność zastosowanej motywy, zakorzenionej w klasy-

cyzmie, podpartej również harmoniką, która za sprawą m.in. oszczędnie stosowanej chromatyki ma wyraźnie klasyczne konotacje. Wpływy Carla Czernego na styl komponowania Teodora Leszetyckiego można zauważyć, porównując etiudy na fortepian pierwszego twórcy z omawianym mazurkiem Leszetyckiego. Przykładem mogą być etiudy ze zbioru *Schule der Fingerfertigkeit* op. 740, w których uderza właśnie jednorodność motywiczna oraz okresowa regularność fraz, stopniowo zanikająca w gatunkach romantycznych na rzecz swobody wypowiedzi w zakresie budowie formalnej i przebiegu napięciowo-wyrazowego oraz ogólnej narracji muzycznej. To, że Leszetycki pozostawał pod wpływem Czernego jako kompozytora, ale też całej jego osobowości, w tym jego dokonań na polu nauczania muzyki, potwierdza jego opinia, którą wyraził w wywiadzie udzielonym swojej uczennicy Ilce Horowitz-Barnay. Stwierdził wówczas, że „Czerny był wielkim muzykiem, niezrównanym nauczycielem” i że „Wiedeńczycy nigdy wystarczająco go nie cenili”. Jego zdaniem Czerny był światłym człowiekiem, który jako pedagog potrafił stanąć na progu „nowej ery”<sup>20</sup>.

*Mazurek Des-dur* ma wieloodcinkową budowę, w której kompozytor wprowadza zróżnicowaną motywikę w tonacjach *Des-dur*, *b-moll* i *Ges-dur*. Jak zaznaczono, ich cechą jest regularność i symetria uzyskana za sprawą budowy okresowej i przewagi ośmiotaktowych zdań muzycznych, jak również jednorodność motywiczna, zdominowana rytmami mazurkowymi. Liczne momenty popisowe w utworze (zwłaszcza figuracje gamowe) oddają salonowego ducha dziewiętnastowiecznego Wiednia. Należy jednak zaznaczyć, że jest to pierwszy mazurek tego kompozytora, z początkowego okresu twórczości. Niektóre późniejsze utwory fortepianowe ewoluowały nieco w stronę romantycznej miniatury instrumentalnej<sup>21</sup>.

Dojrzałe utwory Teodora Leszetyckiego wykazują już większe wpływy romantyzmu. Wprawdzie można znaleźć nieliczne liryczne przykłady w niektórych mazurkach skomponowanych później, ale nie wyrażają one pełni stylu *melancolico*, który Mieczysław Tomaszewski przypisał Fryderykowi Chopinowi jako jedną z jego reprezentatywnych cech twórczości<sup>22</sup>. Utwory Leszetyckiego nie rozwijają głębi harmoniczo-tonalnej i dynamiczno-wyrazowej w takim stopniu jak dzieła Fryde-

<sup>20</sup> Podaję za: B. Chmara-Żaczkiewicz, *op. cit.*, s. 23.

<sup>21</sup> Utworem napisanym w duchu romantycznej uczuciowości jest m.in. *Aria* z op. 36 nr 1, dedykowana Antonowi Rubinsteiniowi.

<sup>22</sup> M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, wyd. 2, PWM, Kraków 2005, s. 365.

ryka Chopina. Wydaje się, że styl Leszetyckiego jest bardziej powierzchowny, nastawiony na błyskotliwy efekt i bardziej „męski”, co jak słusznie zauważa Barbara Chmara-Żaczkiewicz, jest reprezentatywne dla tendencji dziewiętnastowiecznej pianistyki (styl à la Liszt)<sup>23</sup>. Leszetycki niezwykle cenił Liszta, uważał go za geniusza. Był obecny na jego wiedeńskich koncertach. Podziwiał go też za silną indywidualność, radosne usposobienie, „niesamowity” uśmiech, kontrastujący z przenikliwym spojrzeniem. Uważał, że wszystko, co robił Liszt, było niezwykle<sup>24</sup>. Nic zatem dziwnego, że wpływy Liszta znajdziemy już w pobieżnej analizie wykazu utworów obydwu kompozytorów, w tytułach programowych zawierających różne miejsca na mapie Europy (u Liszta: *Neapol, Venezia e Napoli /Gondoliera, Canzone, Tarantella/*<sup>25</sup>, u Leszetyckiego: *Barcarolle Napolitaine, Tarantella, Siciliana all' antica, Canzonetta Toscana all' antica*, obydwaj kompozytorzy napisali też miniatury o tytule *Consolation*).

W podobnym stylu jak *Mazurek Des-dur* op. 2 nr 2 skomponowany jest *Mazurek f-moll* z op. 8 nr 2. Także i tu cechą wyróżniającą miniaturę jest zamaszysty charakter, z wykorzystaniem dynamiki *forte*, z licznymi akcentami i użyciem rozległych rejestrów. Te elementy charakteryzuje wiele utworów fortepianowych Leszetyckiego. W omawianym mazurku kompozytor wprowadził więcej „oddechu” i spokojnej narracji muzycznej w środkowej części (*Poco meno mosso*, utwór ma budowę ABA), w której występuje więcej dynamiki *piano* i nieznaczne zawężenie rejestrów. Natomiast w całej miniaturze uderza znikoma śpiewność melodyczna, na którą wpływa etiudowa pasażowość motywów, mająca swe źródła w twórczości Carla Czernego, i nadmierna dekoracyjność<sup>26</sup>, wynikająca z charakteru Leszetyckiego, w tym z doskonałej techniki gry. Wymienione cechy w większości odnoszą się do pozostałych mazurków omawianego kompozytora.

Jednym z bardziej wirtuozowskich mazurków Leszetyckiego jest nienumerowany *Mazurek As-dur* z op. 15, zatytułowany *Souvenir de S. Petersbourg*. Kompozytor zadedykował miniaturę baronowej Caroline de Stieglitz. Utwór został wydany ok. 1890 r. w Berlinie w wydawnic-

---

<sup>23</sup> Por. przyp. 19.

<sup>24</sup> A.C. Potocka, *op. cit.*, s. 57–58.

<sup>25</sup> B. Krzemień-Kołpanowicz, *Liszt Franz* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5: KLŁ, PWM, Kraków 1997, s. 378–379.

<sup>26</sup> Określenie „dekoracyjność” użyte przez Paderewskiego wyjątkowo dobrze oddaje cechy twórczości fortepianowej Leszetyckiego; por. przyp. 18.

twie A.M. Schlesingera jako upamiętnienie licznych koncertów i wieloletniego pobytu kompozytora w Sankt Petersburgu. Jak pisze Angele Comtesse Potocka, Leszetycki miał tam wielu przyjaciół poznanych jeszcze w Wiedniu, m.in. Antona Rubinsteina, niemieckiego kompozytora Adolfa von Henselta oraz rosyjskiego finansistę barona Alexandra von Stieglitz, którego żonie zadedykował wspomnianego mazurka z op. 15<sup>27</sup>. Miniatura ma klasyczną budowę ABA, w której cechą charakterystyczną jest przeplatanie rytmów mazurkowych wstawkami wirtuozowskimi, opartymi najczęściej na akordzie dominanty septymowej o kierunku opadającym (część A). Również i w tym mazurku melodyka nie przejawia cech kantylenowych. Świadczą o tym rozległe skoki interwałowe poruszające się po rozłożonym akordzie. Ponadto struktura melodyczna uwidacznia stosowanie ulubionego motywu Leszetyckiego, widocznego również w innych mazurkach, sprowadzającego się do skoków oktaowych lub nonowych wpisanych w rytm punktowany (np. w t. 9, 14, 22) lub jako przednutki (t. 80–93). Rozległe skoki interwałowe są także widoczne w części B, w której dodatkowo kompozytor wprowadza opadający motyw gamowy w artykulacji *staccato*. Zastosowanie takiej struktury motywicznej nie tylko świadczy o pewnej skłonności do efektu popisowego, lecz również wpływa na rozczłonkowanie linii melodycznej, niwelując element śpiewności, który – za sprawą mazurków Chopina – stał się nieodłączną cechą przypisywaną gatunkowi mazurka.

Szczególnym przykładem rozwarstwienia melodyki jest *Mazurek Es-dur* z op. 24 nr 2 wydany ok. 1880 r. razem z mazurkiem nr 1 z tego opusu. Podobnie jak w poprzednio omawianym mazurku kompozytor wprowadza tu krótki, jednotaktowy motyw w dwukrotnym powtórzeniu. Można stwierdzić, że jest to typowa cecha struktury mazurków Leszetyckiego. Sprowadza się ona właśnie do krótkich motywów o rozwarstwionej melodyce w dwukrotnym powtórzeniu. Tę manierę wyraziście obrazuje początek *Mazurek Es-dur* z op. 24. Po 10-taktowym wstępie, w którym kompozytor zastosował dynamikę w przedziale od *piano* do *fortissimo* zakończoną rozległą dwutaktową wirtuozowską figuracją, występuje jednotaktowy motyw mazurkowy w dwukrotnym powtórzeniu (t. 11–12):

---

<sup>27</sup> A.C. Potocka, *op. cit.*, s. 147.

# Mazurka.

Tł. Leschetizky, Op. 24. № 2.

Allegro vivace.

PIANO.

The musical score is written for piano. It begins with a treble and bass clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is 'Allegro vivace'. The score is marked 'PIANO.' and includes dynamics such as *p*, *cresc.*, *sf*, and *dim.*. The piece is identified as 'Tł. Leschetizky, Op. 24. № 2.' and is published by 'Edition Peters, 7788'.

Przykł. 2. T. Leszetycki Mazurek Es-dur, op. 24 nr 2, t. 1-14

Warto zauważyć, że wspomniany motyw pod względem budowy jest podobny do *Mazurka Des-dur* z op. 2 nr 2 (por. przykł. 1, t. 5-6). Pokrewieństwo to przemawia za znikomą inwencją melodyczną kompozytora, widoczną na przykładzie jego twórczości mazurkowej. W tej miniaturze szczególną uwagę zwraca jeszcze jeden element. Jest nią harmonika. Leszetycki wprowadził tu nieco więcej chromatyki, która pojawia się nie tylko we wstępie, lecz również we wstawkach wirtuozowskich i w niektó-



rych ogniwach. Najbardziej zaskakującym elementem są jednak niespodziewane przemiany harmoniczne w postaci wychyleń modulacyjnych do odległych tonacji. Co ciekawe, zabieg ten zawsze odbywa się na krótkiej przestrzeni muzycznej i nie ma większego celu, gdyż po progresywnej serii wychyleń następuje powrót do zasadniczej tonacji *Es-dur*<sup>28</sup>. Prawdopodobnie kompozytor chciał w ten sposób przygotować (dość nieumiejętnie) kolejne ogniwo C w ramach rondowej budowy  $ABA_1CAB_1AC_1$ , które przebiega w tonacji *H-dur*, jednakże w wyniku zastosowania przemian tonalnych w krótkim czasie cały proces wzmacnia tylko kontrastowość występującą w wielu innych elementach kompozycji.

Nieco spokojniejszy w charakterze jest *Mazurek e-moll* nr 1 z tego samego 24 opusu. Ma on bardziej skondensowaną melodykę, która operuje węższymi rejestrami, i nieco prostszą fakturę. Ponadto po raz kolejny ukazuje strukturę ulubionego przez Leszetyckiego typu motywów występujących w mazurkach, który polega na opadającym większym skoku interwałowym wpisanym w rytm punktowany, naturalnie w dwukrotnym powtórzeniu. Tego rodzaju motywikę widać zwłaszcza w początkowych opusach.

Bardziej stonowany w charakterze jest *Mazurek-Reverie d-moll* z op. 35 nr 1. Sugeruje to już sam tytuł, w którym rytmy mazurkowe łączą się z charakterem miniatury romantycznej zatytułowanej „marzenie” (*reverie*), mającej silne konotacje w twórczości R. Schumanna i F. Liszta. Większość elementów muzycznych została tu ograniczona, co widać zwłaszcza w niewielkiej rozpiętości interwałowej melodyki, w wąskiej, bardziej przejrzystej fakturze i w dynamice, w której kompozytor zrezygnował z poziomu *fortissimo*. Jest to jeden z nielicznych mazurków Leszetyckiego, który kończy się dynamiką *piano*. Ponadto kompozytor zrezygnował z wstawek wirtuozowskich, co zniwelowało wyraziste cechy dotychczasowej twórczości mazurkowej Leszetyckiego, takie jak swego rodzaju zamaszystość i impet. Wprowadzenie tego typu ograniczeń spowodowało nieznaczące zbliżenie się do charakteru romantycznych gatunków z kręgu liryki instrumentalnej.

Kontynuację przeobrażeń gatunku mazurka potwierdza kolejna miniatura Leszetyckiego, *Mazurek-Improptu* z op. 38. Sposób kształtowania melodyki i tworzenia pewnej melancholijnej aury polega na dalszym ograniczeniu pasażowego charakteru motywiki widocznym w skrajnych

---

<sup>28</sup> Wychylenia o których mowa, pojawiają się w t. 56–60. Są one ułożone w progresji wznoszącej, przechodząc kolejno przez tonacje: *Es-dur* – *E-dur* – *fis-moll* – *Es-dur*.



częściach, a więc konstruowanie jej w oparciu o wąski ambitus użytych interwałów, mniejszą kontrastowość w zakresie faktury, dynamiki, rejestrów i muzycznych środków wyrazu. Leszetycki wprowadził tu nieliczne wstawki wirtuozowskie, które wpisują się w ogólny charakter miniatury i styl *brillante*, nie rażąc jaskrawością ekspozycji. Pod tym względem *Mazurek-Improptu* z op. 38 wyróżnia się spośród innych miniatur tego gatunku, a także w niewielkim stopniu zbliża się do chopinowskiego stylu *melancolico*.

Ostatni *Mazurek G-dur* Leszetyckiego z op. 40 nr 4 powstał na przełomie lat 80. i 90. XIX wieku (w przedziale lat 1886–1891<sup>29</sup>). W tym czasie został również wydany w Berlinie. Jest on mniejszych rozmiarów i ma prostą formę ABA<sub>1</sub>, zróżnicowaną pod względem nastroju. W skrajnych częściach występuje charakterystyczny dla Leszetyckiego styl, który można określić jako klasyczno-figuracyjny (wpływy Carla Czernego) połączony z rytmem mazurkowymi. Kompozytor nie zrezygnował tutaj z zamaszystego charakteru, co podobnie jak w poprzednich miniaturach tego gatunku skutkuje znikomą śpiewnością motywów. W zasadzie walory melodyczne ograniczają się do czterotaktowego głównego motywu mazurka (t. 11–14 i dalsze), kilkakrotnie pojawiającego się w skrajnych częściach. Należy jednak zaznaczyć, że cały utwór pomimo występowania kontrastów wyrazowo-dynamicznych zawiera także fragmenty uspokojenia narracji muzycznej, występujące w środkowej części *Tranquillo*. Warte zauważenia jest również uproszczenie faktury i ograniczenie do kilku popisowych wstawek wirtuozowskich. Nieznaczna redukcja wymienionych wyżej kontrastów przyczyniła się do wystąpienia nielicznych subtelności muzycznych, na przykład w zakończeniu utworu.

Podsumowując twórczość mazurkową Teodora Leszetyckiego, należy stwierdzić, że ze względu na brak nawiązań do polskiej muzyki ludowej, a uściślając – do tańców: mazura, oberka i kujawiaka, wyrażonych zwłaszcza w rysunku linii melodycznej i podłożu harmonicznym, nie zachowuje ona styczności z charakterem gatunku, jaki zakorzenił się w twórczości polskich kompozytorów romantycznych. Mazurki są dowodem na zasadność wyrażanego przez niektórych badaczy poglądu (m.in. przez B. Chmarę-Żaczekiewicz), że Leszetycki nie był melodystą<sup>30</sup>. Skłonności do stosowania dekoratywnego popisu i „męskiego” typu pianistyki w stylu F. Liszta czy konstrukcja motywów zdradzająca wpływy klasycznych etюд Carla

<sup>29</sup> Por. <https://polona.pl/item/a-la-campagne-suite-de-cinq-morceaux-op-40-nr-4-melodie-a-la-mazurka,NzEwODQyMTY/0/#info:metadata> [dostęp: 8.02.2022].

<sup>30</sup> B. Chmara Żaczekiewicz, *op. cit.*, s. 44.

Czernego sytuują omawiane miniatury fortepianowe nie tylko w kręgu romantycznej literatury salonowej w rodzaju wirtuozowsko-popisowym, lecz również w kręgu kultury otwartej na szerokie, międzynarodowe wpływy Wiednia, w tym działających tam twórców wywodzących się z szerokiego środowiska artystycznego. Ponadto użyta w większości mazurków motywika charakteryzuje się skłonnością do schematycznego stosowania modelu rytmu punktowanego, który przyjmuje cechę pewnej natarczywości. Jednocześnie struktura motywiczna jest ograniczona nikłą inwencją kompozytora w tworzeniu urozmaiconej melodyki, nie wykazując płynnych przejść w zakresie zmian tonalno-harmonicznych i fakturalnych. Wewnętrzna struktura mazurków zdominowana jest symetryczną budową okresową, niepodporządkowaną osobistemu przeżyciu twórcy (przeważnie wykluczającą strukturalną symetrię), która za sprawą pasażowej lub gamowej figuracji jest czynnikiem sytuującym owe miniatury na przeciwległym biegunie do mazurków Fryderyka Chopina. Dodatkowo brak uczucia nostalgii, poza nielicznymi wyjątkami, jako jednego z elementów stylu *melancolico*, który za sprawą Fryderyka Chopina utrwalił się w odbiorze społecznym jako cecha przypisana gatunkowi polskiego mazurka, skutkuje wielokrotnie tu podkreślanym znikomym walorem śpiewności linii melodycznej. Wymienione elementy wpływają również na brak plastyczności faktury. Stąd mazurki Leszetyckiego obfitują w kontrasty harmoniczne i dynamiczno-wyrazowe (z uwydatnioną rolą dynamiki *fortissimo*), stwarzając niekiedy zaskakujące słuchacza wrażenie. Niewątpliwie ukazują osobowość Leszetyckiego jako kompozytora o określonych cechach charakteru, wiodącego najpierw życie koncertującego pianisty, dysponującego świetną techniką gry, potem sławnego pedagoga i pianisty grającego okazjonalnie podczas licznych spotkań towarzyskich. Wydaje się, że ostatni aspekt miał znaczący wpływ na charakter twórczości fortepianowej Teodora Leszetyckiego. Można zatem stwierdzić za Ireną Poniatowską, że dziewiętnastowieczna muzyka fortepianowa w niektórych przypadkach ukazuje rozziw między sztuką wysoce artystyczną a sztuką przeznaczoną do użytku powszechnego, na potrzeby rozwijającego się mieszczaństwa, w której muzyka salonowa niekiedy schodzi do poziomu trywialności czy też pustego popisu wirtuozerii<sup>31</sup>. Chociaż nie można całkowicie odmówić walorów artystycznych mazurkom Leszetyckiego, to jednak częściowo zbliżają się one do tej drugiej kategorii. Zapewne z tego też powodu nie zdobyły większej popularności wśród wielu wybitnych koncertujących pianistów, uczniów Leszetyckiego.

---

<sup>31</sup> I. Poniatowska, *op. cit.*, s. 285.

## BIBLIOGRAFIA

### Opracowania

- Chmara-Żaczekiewicz Barbara, Teodor Leszetycki. *Notatki z biografii artysty i pedagoga w świetle stosunków z rodziną, przyjaciółmi i uczniami (część I)*, „Muzyka” 2018, nr 4, s. 88–112 (część II), „Muzyka” 2019, nr 1, s. 22–68.
- Cwanek-Florek Ewa, *Polnische Berühmtheiten im Spiegel der öffentlichen Erinnerung in Wien*, Tectum Verlag, Marburg 2006.
- H. (?), *Naokoło sceny i estrady. Teodor Leszetycki. W 72-gą rocznicę urodzin*, „Ilustracja Polska” 1902, R 2, nr 27, s. 636–637.
- Kosińska Małgorzata, Teodor Leszetycki, <https://culture.pl/pl/tworca/teodor-leszetycki>.
- Krzemień-Kołpanowicz Barbara, Liszt Franz [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5: KLŁ, PWM, Kraków 1997, s. 371–396.
- Nowak-Romanowicz Alina, *Związki z Wiedniem kompozytorów polskich drugiej połowy XVIII i pierwszej połowy XIX wieku [w:] Polacy w Austrii. Materiały międzynarodowego sympozjum naukowego, które odbyło się na Uniwersytecie Jagiellońskim w dniach 20–22 maja 1975*, red. A Pilch, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1976, s. 97–102.
- Łukaszczyk Jacek, *Chopin w Wiedniu [w:] Polacy w Austrii. Materiały międzynarodowego sympozjum naukowego, które odbyło się na Uniwersytecie Jagiellońskim w dniach 20–22 maja 1975 r.*, red. A Pilch, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1976, s. 89–96.
- Paderewski Ignacy Jan, *Pamiętniki*, tłum. W. Lisowska, T. Mogilnicka, PWM, Kraków 1984.
- Poniatowska Irena, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku. Romantyzm cz. II A, 1850–1900, „Historia muzyki polskiej”, t. V*, Warszawa 2010.
- Potocka Angele Comtesse, *Theodore Leschetitzky. An intimate study of the man and the musician*, The Century CO., New York 1903.
- Taborski Roman, *Polacy w Wiedniu*, wyd. 2 zmienione i powiększone, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2001.
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, wyd. 2, PWM, Kraków 2005.

### Encyklopedie

- Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 5: KLŁ, PWM, Kraków 1997.
- Encyclopedia Britannica*, <https://www.britannica.com/biography/Theodor-Leschetitzky>

### Strony internetowe

- [https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/osoba/6921\\_haslinger\\_tobias](https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/osoba/6921_haslinger_tobias)
- <https://culture.pl/pl/tworca/teodor-leszetycki>
- <https://polona.pl/item/a-la-campagne-suite-de-cinq-morceaux-op-40-nr-4-melodie-a-la-mazurka,NzEwODQyMTY/0/#info:metadata>
- [https://vienna.pan.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=790&catid=246&lang=pl&Itemid=859](https://vienna.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=790&catid=246&lang=pl&Itemid=859)
- <https://www.deutsche-biographie.de/sfz50579.html>

## **Piano Mazurkas by Teodor Leszetycki**

### **Abstract**

Teodor Leszetycki (1830–1915) became famous as a teacher of the piano arts. Most of his life he spent in Vienna. He developed his own piano playing method, which gained recognition all over the world. However, he was also a composer. His work encompasses main piano pieces. Leszetycki's Mazurkas are a minority among his works. He created only nine pieces of this genre. The main features of his Mazurkas are: a significant textural and dynamic-expressive contrast in the space of short musical fragments, the lack of cantilena in motifs and numerous virtuoso inserts. Leszetycki's style in his Mazurkas can be described as classical-figurative, with a clear influence of his Viennese teacher and composer Carl Czerny and Ferenc Liszt, in the meaning of the masculine style of piano playing. They show the composer as a great pianist who used an excellent piano technique. To sum up, the Mazurkas of Teodor Leszetycki were perceived more as an art of general use than highly artistic.

**Keywords:** Teodor Leszetycki, piano mazurka, romantic miniature