

JAKUB SKRZECZKOWSKI

UNIwersytet Warszawski

ORCID 0009-0008-4424-1574

FANTAZJE NA TEMATY NARODOWE AUGUSTA FRYDERYKA
DURANOWSKIEGO I FRANCISZKA LESSLA. STUDIUM ZAPOŻYCZEŃ
I MUZYCZNEGO NAŚLADOWNICTWA

ABSTRAKT Artykuł poświęcony jest trzem fantazjom na tematy narodowe: *Pot-pourris C-dur* op. 10 i *B-dur* op. 11 A.F. Duranowskiego oraz *Pot-pourri B-dur* op. 12 F. Lessla. W toku analizy wykazano pokrewieństwo dzieł obu twórców w zakresie doboru materiału tematycznego, schematu formalnego i charakterystycznych rozwiązań kompozytorskich. Zebrane przesłanki historyczno-analityczne pozwoliły wysnuć hipotezę na temat chronologii powstania utworów. W badaniu skorzystano z teoretycznych ujęć fantazji C. Czernego. Zarysowano też kontekst przemian warszawskiego i europejskiego życia koncertowego początku XIX wieku.

SŁOWA KLUCZOWE muzyka polska, XIX wiek, fantazja na tematy narodowe, potpourri, styl brillant, zapożyczenie muzyczne, naśladownictwo muzyczne, August Fryderyk Duranowski, Franciszek Lessel, Carl Czerny

ABSTRACT *Fantasias on National Themes by August Fryderyk Duranowski and Franciszek Lessel. A Study of Borrowings and Musical Emulation.* This article discusses three fantasias on national themes: *Pot-pourris* in C major, Op. 10 and in B flat major, Op. 11 by A.F. Duranowski, and the *Pot-pourri* in B flat major, Op. 12 by F. Lessel. Analysis reveals the affinities between the works in terms of thematic material, formal structure and distinctive composition techniques. Historical and analytical evidence forms the basis for an hypothesis about the chronology of these compositions. The study draws on Czerny's theoretical approaches to the fantasia. Additionally, the paper examines the transformation of concert life in Warsaw and Europe at the beginning of the nineteenth century.

KEYWORDS Polish music, nineteenth century, fantasia on national themes, potpourri, *stile brillante*, musical borrowing, musical imitation, August Fryderyk Duranowski, Franciszek Lessel, Carl Czerny

Zagadnienie fantazji w polskim repertuarze muzycznym początku XIX w. było dotychczas podejmowane w kilku pracach i artykułach, poświęconych głównie albo solowym utworom fortepianowym, albo kompozycjom pochodzącym dopiero z warszawskiego okresu działalności artystycznej Fryderyka Chopina¹. Zauważalny zwrot ku swobodnym formom instrumentalnym, zaznaczający się w życiu koncertowym Warszawy, przypadł jednak już na koniec pierwszej dekady stulecia w związku z publicznymi występami rodzimych i zagranicznych wirtuozów². Rozkwit fantazji przy jednoczesnym rozwoju stylistyki *brillant* oraz coraz powszechniejszej praktyce sięgania po melodie patriotyczne i idiomy lokalnych tańców zaowocował wówczas powstaniem polskich fantazji koncertowych na tematy narodowe. W artykule omówione zostaną trzy prawdopodobnie najwcześniejsze utwory tego rodzaju – *Pot-pourris C-dur* op. 10 i *B-dur* op. 11 na skrzypce i orkiestrę Augusta Fryderyka Duranowskiego (1770–1834) oraz *Pot-pourri B-dur* op. 12 na fortepian i orkiestrę Franciszka Lessla (c. 1780–1838) – wraz z ich wersjami kameralnymi, transkrypcjami i pozostałymi przekazami³. Jak się okaże, we wskazanych dziełach Duranowskiego występują łącznie oba tematy wariacji, złożony plan kompozycyjny, obszerne odcinki linii melodycznej oraz charakterystyczne zabiegi formotwórcze, obecne w utworze Lessla. Ważnym wątkiem niniejszego tekstu będzie więc wyznaczenie zakresu podobieństwa tych kompozycji oraz zebranie poszlak pozwalających określić kierunek zapożyczeń i muzycznego naśladownictwa.

FANTAZJE NA ZNANE TEMATY A POTPOURRI

Pod koniec XVIII w. fantazja zyskała istotne znaczenie jako gatunek odpowiadający preromantycznej wrażliwości, pozwalający na silną ekspresję i niemal nieograniczone

- 1 Alina Nowak-Romanowicz, „Polskie fantazje fortepianowe doby przedchopinowskiej”, w: *Studia musicologica. Aesthetica – theoretica – historica*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1979, s. 349–358; Halina Goldberg, „Narodowość i narracja w polskich fantazjach muzycznych pierwszej połowy XIX wieku”, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. Wojciech Nowik, Warszawa 2006, s. 275–295; tejże, *O muzyce w Warszawie Chopina*, Warszawa 2016, s. 100–109.
- 2 Jeszcze wcześniej, w 1803 i 1804 r., w prasie warszawskiej zamieszczono dwie zapowiedzi druku bliżej nieokreślonych fantazji. Plany te nie zostały jednak zrealizowane. Dopiero w 1810 r. w lipskiej oficynie Breitkopf & Härtel wydano solową *Fantazję fortepianową C-dur* op. 8 Franciszka Lessla, zob.: A. Nowak-Romanowicz, „Polskie fantazje”, s. 349–350.
- 3 Krótka analiza *Pot-pourri* op. 12 Lessla poprzedza wydanie naukowej edycji nutowej utworu, zob.: Franciszek Lessel, *Pot-pourri pour le piano-forte avec accompagnement de l'orchestre op. 12*, wyd. Jakub Skrzeczkowski, Warszawa 2024. Wcześniej rękopiśmienny przekaz tego utworu analizowały Anna Ryszka-Komarnicka i Kinga Tarka, zob.: Anna Ryszka-Komarnicka, *Caprice et Variations op. 10*, <https://www.portalmuzykipolskiej.pl>, dostęp 25 I 2025; Kinga Tarka, „Fantasy Genre in the Brilliant Style – A Source of Inspiration for Young Chopin”, w: *The Sources of Chopin's Style. Inspirations and Contexts*, red. Artur Szklener, Warszawa 2005, s. 156–157. O obu fantazjach na tematy narodowe Duranowskiego wspominał z kolei Krzysztof Rottermund, „O Duranowskim i jego utworach ciąg dalszy”, *Ruch Muzyczny* 48 (2004) nr 17, s. 35–36.

czoną swobodę w wykorzystaniu materiału tematycznego. Z czasem coraz więcej tego typu utworów przestawało ustępować rozmiarami i stopniem złożoności wielkoformatowym dziełom cyklicznym, a brak skrupowania konwencjonalnymi schematami umożliwiał stosowanie przeróżnych rozwiązań formalnych. W piśmiennictwie I poł. XIX w. najszerze ujęcie zagadnienia fantazji, obejmujące zarówno perspektywę teorii improwizacji, jak i teorii kompozycji⁴, zawierają prace Carla Czernego. Na podstawie jego *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte* op. 200 oraz *Die Schule der Praktischen Tonsetz Kunst* op. 600 można przyjąć ogólną klasyfikację ówczesnego repertuaru, dzieląc fantazje ze względu na liczbę tematów muzycznych i sposób ich opracowania na: 1) jednotematyczne, 2) wielotematyczne, 3) potpourris⁵ i 4) capriccia⁶. Traktaty Czernego stanowią istotne źródło wiedzy zwłaszcza o cechach stylistyczno-strukturalnych każdej z klas utworów. W kontekście analizy fantazji na tematy narodowe szczególnie użyteczne są spostrzeżenia dotyczące różnic między drugą a trzecią grupą dzieł.

W charakterystyce fantazji na wiele tematów Czerny uzależniał możliwe sposoby organizacji przebiegu muzycznego od tego, czy wykorzystane tematy pochodzą z inwencji kompozytora, czy też zostały zaczerpnięte z innych dzieł lub repertuaru popularnego. W pierwszym przypadku uważał za stosowne, aby ukształtowanie fantazji w swobodny sposób nawiązywało do cyklu sonatowego⁷. Jeżeli jednak za podstawę utworu miałyby służyć kilka melodii popularnych, teoretyk zalecał ich dobór na zasadzie kontrastu metrycznego, tonalnego i tempa. Sugerował też, by wiodącą myśl introdukcji wywieść z jednego z późniejszych tematów. W jego opinii wprowadzanie kolejnych melodii powinno przebiegać w sposób możliwie efektowny i zajmujący, zaś odpowiednim zabiegiem dla finału byłoby zestawienie podjętych myśli muzycznych. Przede wszystkim jednak Czerny jako specyficzną cechę fantazji wielotematycznej traktował opracowanie każdego z tematów w odmienny sposób, np. pierwszego – jako cyklu wariacji, drugiego – w formie ronda, a trzeciego – ponownie w technice wariacyjnej lub za pomocą modulacji⁸.

4 Spojrzenie na fantazję z tych dwóch punktów widzenia postulował Mieczysław Tomaszewski, „Fantazja f-moll op. 49: struktura dwoista i drugie dno”, w: *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*, Warszawa–Kraków 2016, s. 386.

5 W niniejszym artykule dla zachowania konsekwencji zastosowano współczesną formę zapisu terminu *potpourri* (l.mn. *potpourris*). Należy jednak pamiętać, że na kartach tytułowych dzieł oraz w tekstach teoretycznych i prasowych z XIX w. znacznie częściej można spotkać się z wersją *pot-pourri* (l.mn. *pot-pourris*).

6 Podobnie kształtuje się kategoryzacja rodzajów „samodzielnego fantazjowania” („selbständige Fantasieren”): 1) przeprowadzenie jednego tematu, 2) wielu tematów, 3) potpourri, 4) wariacje, 5) fantazjowanie w stylu ścisłym i 6) capriccio, tj. „najbardziej swobodny rodzaj fantazjowania” („die freyeste Art des Phantasierens”), por.: Carl Czerny, *Systematische Anleitung zum Fantasieren auf dem Pianoforte op. 200*, Wien 1829, s. 4.

7 W tym wypadku o zapatrywaniach Czernego najlepiej świadczy analizowany przezeń przykład *Fantazji Es-dur* op. 18 Johanna Nepomuka Hummła, ukształtowanej na wzór formy sonatowej, zob.: Carl Czerny, *The School of Practical Composition op. 600*, t. 1, London ²1848, s. 83–85.

8 Ibid., s. 86–87.

Fantazja w rodzaju potpourri mogła z kolei – zdaniem Czernego – zawierać tyle tematów, na ile pozwala planowana długość utworu, jednak stopień ich zróżnicowania powinien przewyższać kontrast obecny w fantazjach wielotematycznych. Potpourri także należało rozpocząć introdukcją, po której następowałby pokaz tematów, rozszerzanych przetworzeniem, odcinkami modulacyjnymi lub kilkoma wariacjami (przy czym formę wariacji najwłaściwiej jest umieścić pośrodku). Tematy powinno się łączyć „przyjemnymi” modulacjami, spowolnieniami przebiegu lub kadencjami (najlepiej za każdym razem inaczej). Na zakończenie tego typu fantazji Czerny proponował np. wprowadzenie najwyższego tematu lub kontrapunktyczne połączenie przeprowadzonych wcześniej melodii⁹.

W powyższym ujęciu różnice między fantazjami na znane tematy a potpourri przede wszystkim polegały więc na stopniu skonstrastowania zestawianych melodii i złożoności ich opracowania, a w dalszej kolejności także na liczbie użytych tematów. Z tej przyczyny austriacki kompozytor w traktacie op. 200 za przykład fantazji wielotematycznej uznał własną *Fantaisie brillante sur des thèmes suisses et tyroliens* op. 162, w której pierwszy temat stanowi podstawę wariacji, drugi ujęty jest w dwa odcinki modulacyjne, a trzeci służy za refren ronda¹⁰. Do kategorii potpourri zaliczył zaś *The Recollections of Ireland* op. 69 Ignaza Moschelesa, w którym trzy zróżnicowane melodie poddane są wyłącznie swobodnym przekształceniom wariacyjnym i modulacyjnym¹¹.

W praktyce kompozytorskiej dochodziło jednak do przenikania się powyższych cech między oboma rodzajami fantazji. Szczególnie wyraźnie widać to na przykładzie utworów symfonicznych i kameralnych, na gruncie których skłaniano się ku technice wariacyjnej jako podstawie ukształtowania dzieła i wielokrotnie rezygnowano z bardziej skomplikowanych struktur. Tendencja ta ujawnia się również w częstszym stosowaniu w tytułach określenia „pot-pourri” lub fraz wprost wskazujących na wariacyjny charakter kompozycji, m.in. „airs variés”, „airs avec variations” i „fantaisie et variations”. Proces upodabniania się fantazji wielotematycznej do potpourri dostrzegał m.in. F.-H.-J. Castil-Blaze, pisząc w *Dictionnaire de musique moderne*, że na początku XIX w. fantazja stała się niczym innym jak „parafrazą znanej melodii, krążącego po ulicach refrenu, poddawaną na wszystkie sposoby wariacjom, poprzedzoną wstępem i zakończoną kodą”¹². Z drugiej strony twórcy fantazji na tematy popularne wciąż korzystali z niektórych wyszukanych zabiegów kompozytorskich, opisywanych przez Czernego jako przynależne jednemu lub drugiemu typowi. Sam tytuł utworu

9 Ibid., s. 87, C. Czerny, *Systematische Anleitung*, s. 75.

10 Ibid., s. 63.

11 Ibid., s. 75.

12 „[...] la paraphrase d'un air connu, d'un refrain qui court les rues, que l'on varie de toutes les manières, en le faisant précéder d'une introduction et suivre d'une coda”, zob.: François-Henri-Joseph Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, t. 1, Paris 1825, s. 237–238.

bywał zaś wypadkową licznych subiektywnych czynników np. komercyjnych interesów wydawcy (preferującego atrakcyjniejszą nazwę „potpourri”) oraz wycucia lub aspiracji kompozytora¹³.

Na podstawie przeglądu repertuaru koncertowych fantazji na znane tematy sprzed 1830 r. można wyznaczyć nieco ogólniejsze pola znaczeniowe najczęściej nadawanych tytułów. Tak więc użycie określenia „potpourri” w odniesieniu do fantazji sygnalizowało obecność wielu popularnych tematów muzycznych (zwykle operowych i więcej niż dwóch) oraz prymat techniki wariacyjnej w sposobie ich opracowania. Nazwa ta wskazywała też na związek między powstaniem kompozycji a wykorzystaniem jej (w całości lub we fragmentach) w praktyce koncertowej, a co za tym idzie – również wymagań w zakresie umiejętności technicznych, jakie dzieło stawiało przed wykonawcą. W szczególności zaś tytuł „potpourri” nadawano tym fantazjom, których tematy zaczerpnięte zostały z konkretnej opery¹⁴ albo z kilku różnych, zwykle zupełnie niepowiązanych źródeł¹⁵. Występujący nieraz zamiennie termin „capriccio” (lub „caprice”) stanowił z kolei odwołanie jedynie do zmienności nastroju muzycznego lub wyjątkowo daleko posuniętej swobody w rozwijaniu myśli muzycznych. Nierzadko capriccia pełniły jedynie funkcję wprowadzenia do wariacji lub ronda. Te i inne określenia obejmował swoim szerokim zakresem pojęciowym termin „fantazja”.

FANTAZJE NA TEMATY NARODOWE

Fantazje na tematy narodowe stanowiły szczególny rodzaj tych wielkoskalowych kompozycji, na którego ukształtowanie wpłynęły liczne uwarunkowania epoki. Z jednej strony w różnych częściach Europy nastąpiło wzmożenie poczucia narodowej odrębności, co znajdowało odzwierciedlenie w częstszym sięganiu przez rodzimych kompozytorów po idiom tańców i pieśni ludowych. Z drugiej strony rozwój życia koncertowego na kontynencie, wzrost znaczenia nowych ośrodków muzycznych oraz pojawianie się pierwszych sławnych wirtuozów podróżujących z koncertami po Europie stwarzały zapotrzebowanie na repertuar odwołujący się do lokalnych

13 Sytuację tę ilustruje *Grande Fantaisie sur des Airs Nationaux polonais* op. 13 Chopina, która w świetle traktatów Czernego może uchodzić za typową realizację potpourri. Utwór, początkowo nazywany tak przez samego kompozytora, ostatecznie zyskał miano fantazji, co współcześnie tłumaczone jest z jednej strony narodowym wydźwiękiem dzieła, z drugiej zaś – pejoratywnym znaczeniem terminu „potpourri” w kontekście ówczesnego życia koncertowego Europy, zob.: H. Goldberg, *O muzyce*, s. 108; Andrew Lamb, „Potpourri”, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22189>, dostęp 25 I 2025.

14 Tego rodzaju potpourris pisali m.in. Friedrich Dotzauer, Ludwig Wilhelm Maurer, Andreas Romberg i Ludwig Spohr. Należy jednak pamiętać, że w kontekście operowym termin „potpourri” funkcjonował przede wszystkim jako fortepianowe opracowanie ważnych fragmentów opery (lub oper) oraz jako forma uwertury operowej, opartej na prezentacji kolejnych tematów dzieła.

15 Przykładem jest fortepianowe *Pot pouri concertant* op. 38 na sześć rąk Czernego, w którym tematami są m.in. *Uwertura* do opery *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusa Mozarta, temat II części *VII Symfonii A-dur* op. 92 Ludwiga van Beethovena, *Rule Britannia*, walcze Czernego i *God Save the King*.

tradycji. Dodatkowo dominujący w tym czasie kult improwizacji i utalentowanych improwizatorów znajdował odzwierciedlenie w programach koncertowych, często obejmujących fantazje na tematy zaczerpnięte z rodzimego folkloru¹⁶. Złożone oddziaływanie powyższych czynników ukształtowało charakterystyczny profil „narodowych” fantazji.

W przeważającej mierze fantazje na tematy narodowe powstawały w ścisłym związku z działalnością koncertową ich autorów. Kompozycje te tworzone specjalnie na potrzeby występów w konkretnych ośrodkach muzycznych, czego przykładami są *Airs nationaux suédois avec variations* op. 52 Ferdinanda Riesa, powstałe w trakcie pobytu kompozytora w Sztokholmie zimą 1813 r. w związku z otrzymaniem honorowego członkostwa Szwedzkiej Akademii Muzycznej¹⁷, oraz *Potpourri sur des thèmes irlandais* op. 59 Ludwiga Spohra, skomponowane na londyński koncert benefisowy w kwietniu 1820 roku¹⁸. Źródłem takich fantazji były również wirtuozowskie improwizacje prezentowane podczas koncertów, które później zyskiwały dopracowaną formę. Tak było w przypadku wzmiankowanego już *The Recollections of Ireland* op. 69 Moschelesa – efektu podróży do Irlandii w styczniu 1826 r. i występów, w czasie których niemiecki pianista kilkakrotnie improwizował na zasugerowane przez publiczność tematy zaczerpnięte z lokalnego repertuaru popularnych melodii¹⁹. Opisaną korelację ilustruje także koncertowa aktywność Bernharda Romberga i jego fantazje na tematy narodowe powiązane z miejscami, w których występował²⁰.

Nie powinno zatem dziwić, że pierwszy w polskim życiu muzycznym dziewiętnastowieczny zwrot ku swobodnym formom instrumentalnym, na jaki wskazywałyby treść i częstotliwość sprawozdań koncertowych w warszawskiej prasie, przypadł na l. 1809–10 i był związany ze wzrostem liczby publicznych występów wirtuozów. Do grona tych artystów, o których wiadomo, że w ich repertuarze znalazły się wówczas fantazje, zaliczają się trzej muzycy: niemiecki pianista Daniel Steibelt, który 25 I 1809 r. wykonał „fantazyę bez przygotowania”²¹, rosyjski skrzypek August Gerke, który

16 Ówczesne strategie konstruowania programów koncertowych oraz znaczenia fantazji i improwizacji w doborze repertuaru opisuje Irena Poniatowska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX. Aspekty artystyczne i społeczne*, Warszawa 1991, s. 262.

17 Jennifer L. Eklund, *Ferdinand Ries and the Concerted Fantasy*, California State University 2010 (praca magisterska), s. 63–64.

18 Keith Warsop, „Spohr’s potpourri”, *Spohr Journal* 33 (2006), s. 18.

19 Henry Roche, „[The Fantasia Recollections of Ireland, Op 69...]”, booklet do płyty CD *Moscheles: Piano Concertos Nos 4 & 5, Recollections of Ireland, Op 69*, Hyperion (CDA67430), 2005.

20 Spośród licznych przykładów można wymienić *Airs russes variés* op. 14 i 20, powstałe w trakcie pobytów w Rosji ok. roku 1809–12 (Bonn: Simrock, 1820–21), *Capriccio sur des airs nationaux suédois* op. 28 związane z występami w Sztokholmie (wyk. 1 IV 1813 r., Bonn: Simrock 1817) oraz *Capriccio sur des airs et danses Polonais* op. 47 prezentowane podczas koncertu w Warszawie (wyk. 13 XII 1824 r., wyd. Wien: Haslinger, 1829), zob.: Bert Hagels, *Bernhard Romberg (1767–1841)*, <http://www.bert-hagels.de/RombergB.htm>, dostęp 25 I 2025; *Allgemeine Musikalische Zeitung* 15 (1813) nr 50, s. 817; *Kurier Warszawski* 4 (1824) nr 295, s. 873.

21 *Pamiętnik Warszawski* 1 (1809) nr 5, s. 232.

12 II 1810 r. zaprezentował „fantazję czy tak nazwane pot-pourri [...] jego kompozycji”²², oraz polski wirtuoz skrzypiec August Fryderyk Duranowski²³. Wszyscy trzej koncertowali w sali Teatru Narodowego, jednak na podstawie pochodzących z tego okresu doniesień prasowych należy uznać, że największym zainteresowaniem cieszyły się występy Duranowskiego, prezentującego się aż sześciokrotnie. To także on jako pierwszy rodzimy kompozytor wykonał przed warszawską publicznością swoją fantazję na tematy narodowe.

DURANOWSKI, OP. 10

Duranowski przybył do Warszawy prawdopodobnie w lipcu 1809 r.²⁴ i już 4 VIII dał swój pierwszy koncert. W programie znalazła się fantazja „pod tytułem pot-pourri, która w najlepszym guście zrobiona, najdokładniej egzekwowana, słuchających w zdumienie i zachwycenie wprawiała”²⁵. O ile należy przypuszczać, że autorem kompozycji był sam skrzypek, o tyle nie sposób ustalić, o jakie dzieło z jego dorobku chodzi. Wydaje się jednak mało prawdopodobne, by była to fantazja na tematy narodowe, których obecność w utworze niemal na pewno zostałyby w relacji prasowej odnotowane. Po półrocznej przerwie Duranowski ponownie pojawił się na estradzie stołecznego teatru 16 II 1810 roku. W ogłoszeniu koncertu pojawiła się informacja o planie wyjazdu artysty do Rosji²⁶, co ostatecznie nie doszło do skutku, bowiem już 9 III kolejny raz wystąpił w Warszawie. Niestety brak jest informacji o prezentowanym wtedy repertuarze.

Znacznie więcej wiadomo o trzech pozostałych warszawskich koncertach Duranowskiego w 1810 roku. Szczególnie istotny wydaje się występ z 2 IV, podczas którego skrzypek wykonał „nowe pot-pourri z pieśni patriotycznych ułożone”²⁷. Swoją fantazję na tematy narodowe artysta zaprezentował zapewne także na powtórny koncert tygodień później²⁸, czego można się domyślać na podstawie treści ogłoszenia prasowego, zamieszczonego w dodatku do *Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*. Nowo powstałe potpourri, „egzekwowane przez JP. Duranowskiego na ostatnim koncercie”²⁹, wzbudziło na tyle duże zainteresowanie publiczności, że pojawiła się idea wydania drukiem fortepianowej wersji utworu. Choć wówczas to przedsięwzięcie nie doszło do skutku, to ostatecznie Duranowskiemu udało się zrealizować

22 *Pamiętnik Warszawski* 2 (1810) t. 1 nr 2, s. 279.

23 W artykule zastosowano polską wersję nazwiska kompozytora, której używał już ojciec artysty. Forma „Durand” występuje jednak w zdecydowanej większości zachodnich przekazów prasowych i druków dzieł (niekiedy z przedstawioną kolejnością imion lub pominięciem drugiego).

24 *Gazeta Warszawska* 30 (1809) nr 59 dodatek, s. 1070.

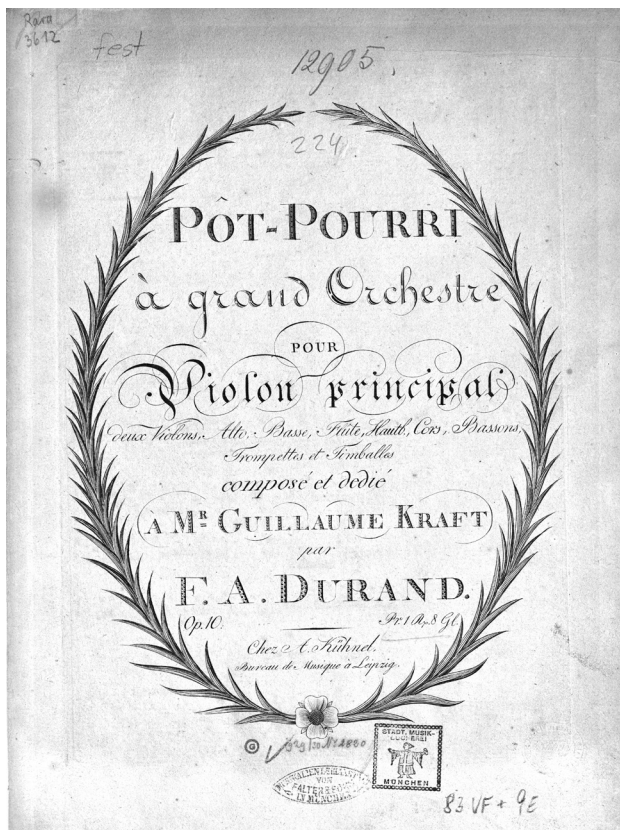
25 *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* 13 (1809) nr 63 dodatek, s. 943.

26 *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* 14 (1810) nr 13 dodatek, s. 221.

27 *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* 14 (1810) nr 26 dodatek, s. 433–434.

28 *Rocznik Teatru Narodowego* 2 (1810–1811), s. 13.

29 *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* 14 (1810) nr 30 dodatek, s. 502.



Il. 1. August Fryderyk Duranowski, *Pot-pourri à grand Orchestre pour Violon principal, deux Violons, Alto, Basse, Flûte, Hautb., Cors, Bassons, Trompettes et Timballes op. 10*, Leipzig [1811]: Kühnel, strona tytułowa, Münchner Stadtbibliothek, Musikbibliothek, Rara 3612

analogiczny zamysł już po wyjeździe z Warszawy. Około października 1811 r. wydał bowiem *Pot-pourri C-dur op. 10*, pierwszą w swoim dorobku koncertową fantazję na tematy narodowe, a wraz z nią bardzo bliską co do muzycznej zawartości fortepianową *Fantaisie avec deux airs variés op. 9*. Na tej podstawie można przypuszczać, że podczas kwietniowych występów wirtuoz wykonywał właśnie tę kompozycję³⁰.

30 August Fryderyk Duranowski, *Pot-pourri à grand Orchestre pour Violon principal, deux Violons, Alto, Basse, Flûte, Hautb., Cors, Bassons, Trompettes et Timballes op. 10*, Leipzig [1811]: Kühnel, Münchner Stadtbibliothek, Musikbibliothek (D-Mmb), Rara 3612; tegoż, *Fantaisie avec deux Airs variés pour le Fortepiano* [op. 9], Leipzig [1811]: Kühnel, Universität der Künste Berlin, Universitätsbibliothek (D-Bhm), RA 4279. Przybliżone datowanie publikacji op. 9 i 10 na podstawie recenzji, będącej najwcześniejszą wzmianką o obu drukach: *Zeitung für die elegante Welt: Mode, Unterhaltung, Kunst, Theater* 11 (1811) nr 200, s. 1599.



Il. 2. August Fryderyk Duranowski, *Fantaisie avec deux Airs variés pour le Fortepiano* [op. 9], Leipzig [1811] Kühnel, strona tytułowa, Universität der Künste Berlin, Universitätsbibliothek, Berlin, RA 4279

Op. 10 otwiera kilkudziesięciotaktowa, niepowiązana tematycznie z dalszym przebiegiem introdukcja (3/4, *Un poco adagio*). W początkowych taktach, utrzymanych w ponurym nastroju tonacji *c-moll*, na tle ciężkiego akordowego akompaniamentu smyczkowego rozwijane są krótkie motywy instrumentów dętych drewnianych. Wraz z nadejściem partii solowej następuje zmiana trybu, a na tle basu Albertiego I i II skrzypiec rozbrzmiewa prosta melodia o charakterze pastorałnym.

Po tym wstępie następuje cykl pięciu wariacji na temat *Krakowiaczek jeden* (2/4, *C-dur*, 16 taktów). Prezentowana na samym początku melodia krakowiaka powraca w postaci ritornela po pierwszej, drugiej i czwartej wariacji, za każdym razem w nieco zmienionym kształcie. Poza drugą, dwukrotnie dłuższą, wszystkie wariacje są szesnastotaktowe. Każde z przekształceń zawiera inne wyzwanie techniczne, m.in. łamania dwuoktawowe, pokaz tematu na tle basu Albertiego lub dwudźwięków *pizzicato*³¹ oraz przebiegi gamowo-pasażowe w ruchu trzydziestodwójkowym.

31 Niccolò Paganini wskazywał, że to rozwiązanie techniczne zaczerpnął właśnie od Duranowskiego, zob.: François-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, t. 3, Paris 1866, s. 87.

Drugą zasadniczą część utworu stanowi *Mazurek*, czyli melodia *Pieśni Legionów Polskich we Włoszech* (3/8, *C-dur*, 24 takty) z dwiema wariacjami poprzedzonymi ośmiotaktowym powtórzeniem refrenu *Mazurka*. W pierwszym z przekształceń przeważa faktura dwudźwiękowa, natomiast drugie, oznaczone jako *Alla Polacca* i utrzymane w metrum 3/4, przyjmuje postać poloneza. Krótki łącznik wiedzie do kody (2/4, *C-dur*, *Tempo I*^o), w której przywołane zostają fragmenty drugiej i trzeciej wariacji krakowiakowej oraz tematu *Krakowiaczek jeden*, tworzące spójne zakończenie utworu.

Między *Pot-pourri* op. 10 a jego fortepianowym wariantem (op. 9) zachodzi kilka rozbieżności niewynikających ze specyfiki skrzypcowej i pianistycznej techniki gry. Odmierna jest sama struktura cykli wariacyjnych – *Fantaisie* op. 9 składa się z ośmiu wariacji krakowiakowych (w tym siódmej *minore* i ósmej *senza sordino*) oraz jednej mazurkowej, podczas gdy op. 10 – odpowiednio z pięciu i dwóch. Nieco inną postać przybiera także materiał tematyczny: w temacie krakowiaka z op. 9 nie występuje rytm punktowany, a w mazurze (opatrzoną jedynie określeniem *Allegretto*) zmodyfikowano rysunek linii melodycznej i pominięto tryle. W *Fantaisie* op. 9 inaczej został ukształtowany również drugi, bardziej liryczny fragment wolnego wstępu. Możliwe więc, że w kwietniu 1810 r. ostateczna postać symfonicznej fantazji na tematy narodowe Duranowskiego nie była jeszcze ustalona, a kształt utworu wykonanego przed warszawską publicznością mógł być nieco bliższy wersji fortepianowej.

Ostatni występ Duranowskiego w Warszawie odbył się 19 VI. W wykonaniu skrzypka zabrzmiały wówczas aż dwa potpourris: pierwsze „z piosnki Papagena z opery Flet Czarnoksiężski” i drugie – „z pieśni narodowych ułożone”³². Wobec braku określenia „nowe”, obecnego w relacjach prasowych wyłącznie w odniesieniu do fantazji wykonanej w kwietniu, można domniemywać, że na czerwcowym koncercie Duranowski po raz trzeci zaprezentował to samo potpourri co na wcześniejszych występach.

DURANOWSKI, OP. II

W drugiej połowie 1810 r. Duranowski opuścił Warszawę i udał się na Zachód. Występował m.in. w Dreźnie, Pradze, Kassel i Frankfurcie nad Menem, a latem 1814 r. osiadł w Strasburgu, gdzie objął funkcję koncertmistrza orkiestry teatralnej³³. Spośród tych koncertów na uwagę zasługują dwa występy w Lipsku z października 1810 roku³⁴. Podczas drugiego artysta wykonał m.in. *Fantaisie und Variationen* swojego autorstwa. Tytuł ten, niewidniejący w żadnym wykazie dzieł artysty, choć zbliżony do tego, jaki nosi op. 9, może odpowiadać także kolejnemu opusowi, tj. *Fantaisie suivie*

32 *Gazeta Warszawska* 31 (1810) nr 48 dodatek drugi, s. 883.

33 Barbara Chmara-Żączkiewicz, „Duranowski, August Fryderyk”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 2, Kraków 1984, s. 484.

34 *Allgemeine Musikalische Zeitung* 12 (1810) nr 59, s. 1042.

de deux airs variées op. 11 na skrzypce z towarzyszeniem tria smyczkowego, opublikowanej ok. kwietnia 1813 r. w oficynie Hofmeistera w Lipsku³⁵. Blisko rok później utwór ten został wydany również w wersji z akompaniamentem orkiestry jako *Pot-pourri* op. 11. Jest to druga w dorobku Duranowskiego fantazja na tematy narodowe³⁶.

Pot-pourri op. 11 rozpoczyna się od rozbudowanej introdukcji, w której na kształt kaprysu licznym zmianom ulega tempo przebiegu muzycznego (*Andante* – *Presto* – *Adagio* – *Presto* – *Adagio* – *Allegro risoluto*). Główne motywy tego fragmentu nawiązują do dwutaktowego wstępu *Poloneza Kościuszki*, który później prezentowany jest jako pierwszy z trzech tematów narodowych (3/4, *B-dur*, *Adagio* – *Tempo di Polacca*). Następują trzy wariacje poprzedzane odcinkiem orkiestrowym w funkcji refrenu, którego melodia została zaczerpnięta z tria *Poloneza*. Ostatni ritornel kończy się zmianą trybu, a wieńcząca tę część utworu wariacja służy za łącznik do drugiego cyklu wariacyjnego.

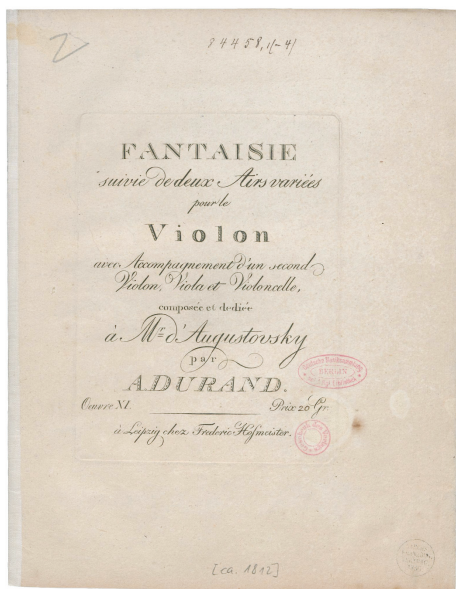
Dwunastotaktowy temat kolejnej grupy wariacji (*C-dur*, 2/4) został w pierwodruku opisany jako *Krakowiak*. Po pokazie melodii kompozytor wprowadza siedem numerowanych przekształceń, oddzielonych od tematu i siebie nawzajem ritornelem, tym razem opartym na formule zakończeniowej krakowiaka. W materiale dość konwencjonalnie skonstruowanych wariacji przeważają rozmaite układy figuracji gamowo-pasażowych lub chromatycznych oraz przebiegi tercjowe i oktawowowe. Po ostatnim przekształceniu (*Più lento*) i krótkim łączniku pojawia się nowy temat, *Mazurek* (*A-dur*, 3/8), po nim zaś – sześć wariacji, poprzedzonych ritornelami o różnej liczbie taktów, bazującymi na drugiej części mazura. W finale temat ten prezentowany jest dwukrotnie – najpierw tutti, a następnie w skrzypcowej wirtuozowskiej kodzie³⁷.

W świetle przywoływanych poglądów Czernego omówione fantazje Duranowskiego należy uznać za schematyczne i pozbawione formalnego wyrafinowania przykłady potpourris, w ramach których technika wariacyjna odgrywa dominującą rolę. Kontrast użytych tematów (w tym zwłaszcza metryczny i tonalny), stanowiący jedną z kluczowych cech tego typu dzieł, występuje w zasadzie jedynie w *Pot-pourri* op. 11. W zestawieniu obu kompozycji ujawnia się interesujący, krzyżowy układ ich formal-

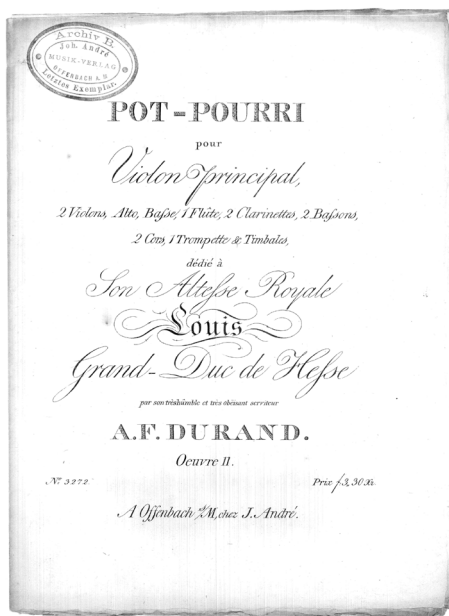
35 August Fryderyk Duranowski, *Fantaisie suivie de deux Airs variées pour le Violon avec Accompagnement d'un second Violon, Viola et Violoncelle* op. 11, Leipzig [1813]: Hofmeister, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung (D-B), DMS 84458. Datowanie publikacji utworu na podstawie recenzji, będącej najwcześniejszą wzmianką o druku: *Zeitung für die elegante Welt: Mode, Unterhaltung, Kunst, Theater* 13 (1813) nr 69, s. 551.

36 August Fryderyk Duranowski, *Pot-pourri pour Violon principal, 2 Violons, Alto, Basse, 1 Flûte, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 1 Trompette & Timbales* op. 11, Offenbach am Main [1814]: André, Verlagsarchiv André, Offenbach am Main (D-OF), 3272. Datowanie publikacji utworu na podstawie recenzji, będącej najwcześniejszą wzmianką o druku: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 16 (1814) nr 19, s. 324.

37 Wersja kameralna utworu nie zawiera znaczących różnic: pominięty został t. 36 i dwie zmiany tempa (odpowiednio: *Adagio* i *Presto*) z wolnego wstępu, w temacie krakowiaka nie ma repetycji ostatniej frazy, zaś temat mazura nie jest powtarzany tutti.



Il. 3. August Fryderyk Duranowski, *Fantaisie suivie de deux Airs variées pour le Violon avec Accompagnement d'un second Violon, Viola et Violoncelle op. 11*, Leipzig [1813]: Hofmeister, strona tytułowa, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung, DMS 84458



Il. 4. August Fryderyk Duranowski, *Pot-pourri pour Violon principal*, 2 Violons, Alto, Basse, 1 Flûte, 2 Clarinettes, 2 Bassons, 2 Cors, 1 Trompette & Timbales op. 11, Offenbach am Main [1814]: André, strona tytułowa, Verlagsarchiv André, Offenbach am Main, 3272

nych niedostatków. W op. 10 brakuje powiązania wolnego wstępu z pozostałą częścią dzieła, podczas gdy finał zawiera próbę integracji materiału muzycznego w postaci przytoczenia fragmentów pierwszego cyklu wariacyjnego (na temat melodii *Krakowiaczek jeden*). Z kolei w op. 11 introdukcja pozostaje w ścisłym związku z pierwszym tematem (*Polonezem Kościuszki*), ale zakończenie dzieła nie zawiera już nawiązań ani do poloneza, ani do kolejnego tematu (*Krakowiaka*). Wiele wskazuje, że ta asymetryczna dystrybucja zabiegów kompozytorskich nie jest przypadkowa.

LESSEL, OP. 12

Szczegółowa analiza *Pot-pourris C-dur* op. 10 i *B-dur* op. 11 prowadzi do spostrzeżenia, którego interpretacja jest głównym zagadnieniem niniejszego artykułu. Rozpatrywane łącznie obie kompozycje Duranowskiego wykazują znaczącą zbieżność z *Pot-pourri B-dur* op. 12 na fortepian i orkiestrę Franciszka Lessla – od tematów wariacji (*Polonez Kościuszki* i *Krakowiaczek jeden*), przez obszerne fragmenty linii melodycznej, po złożony plan kompozycyjny i charakterystyczne rozwiązania formalne. Utwór Lessla wydano ok. marca 1813 r. w lipskiej oficynie Breitkopf & Härtel³⁸.

Po raz pierwszy kwestię pokrewieństwa dzieł obu artystów zasygnalizowano na łamach wiedeńskiego *Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst* z sierpnia 1813 roku. W krótkiej notatce dotyczącej Lesslowskiego *Pot-pourri* op. 12 anonimowy recenzent informował:

Odnajduje się tu od początku, a potem w niemal całym przebiegu (oprócz brakującego mazuza), tę samą kompozycję, którą wskazałem wyżej w *Fantazji na skrzypce itd.* [op. 11 – przyp. J.S.] Düranda; tu jednak wszystko w wariacjach jest jeszcze genialniej zaaranżowane na fortepian, a przede wszystkim piękny *Polonez B-dur* staje się tematem głównym (przekł. J.S.)³⁹.

W kompozycji Lessla występują jednak liczne podobieństwa zarówno z op. 11, jak i z op. 10 Duranowskiego. Która z fantazji na tematy narodowe powstała najwcześniej? Chronologia publikacji potpourris, które łącznie ukazały się drukiem w aż pięciu wersjach obsadowych, nie dostarcza jednoznacznej odpowiedzi na to pytanie (zob. tab. 1).

38 Franciszek Lessel, *Pot-pourri pour le Pianoforte avec accompagnement de l'Orchestre op. 12*, Leipzig [1813]: Breitkopf & Härtel, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv (A-Wgm), VII 15722. Datowanie publikacji utworu na podstawie pierwszej zachowanej reklamy prasowej druku: *Intelligenzblatt zur Allgemeine Musikalische Zeitung* 15 (1813) nr 3, s. 19.

39 *Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst* 28 (1813) nr 8, s. 478: „Man findet hier von vorn herein, und dann größten heils im Verfolg (bis auf das hier fehlende Masurische) die nämliche Composition, welche ich oben in Dürands *Fantaisie p. le Violon etc.* angezeigt habe; doch ist hier Alles in den Variationen noch mehr für das Pianoforte glänzende ingerichtet, und besonders die schöne *Polonaise im B* zum Hauptwerk gemacht [...]”.

Pomoc w dalszych dociekaniach stanowi natomiast autograf partii solowej *Pot-pourri* op. 12 Lessla (il. 6)⁴⁰, sporządzony na wcześniejszym etapie komponowania i znacznie różniący się informacjami zawartymi na stronie tytułowej. W rękopisie dzieło nosi tytuł *Caprice et Variations*, poświęcone jest narodowi polskiemu (w odróżnieniu od druku, w którym utwór zadedykowano polskiemu damom)⁴¹ i opatrzone opusowym numerem 10. Rozbieżność związana z numeracją wynika prawdopodobnie z zawirowań w planach wydawniczych kompozytora i oficyny, w której wcześniej, ok. sierpnia 1812 r., jako op. 10 opublikowano *Uwerturę koncertową C-dur*⁴². Oznacza to, że Lesslowskie *Pot-pourri* musiało w tej wstępnej postaci istnieć już w połowie 1812 r., a biorąc pod uwagę przeciętny czas trwania procesu wydawniczego – jeszcze wcześniej. To nasuwa jednoznaczny wniosek: do adaptacji wspólnych elementów kompozycji doszło jeszcze podczas pobytu Duranowskiego na ziemiach polskich, tj. przed trzecim kwartałem 1810 roku.

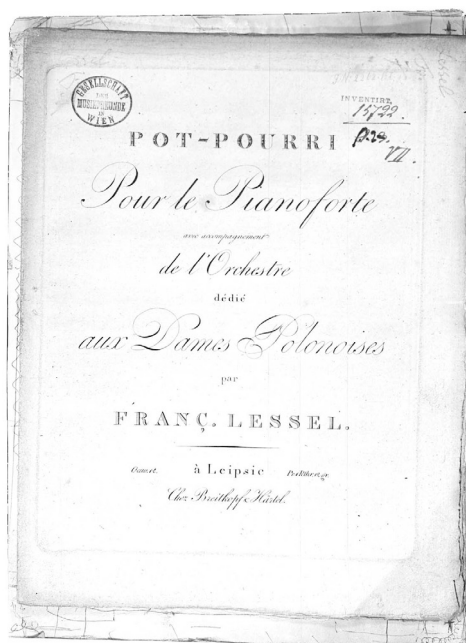
ZESTAWIENIE DZIEŁ DURANOWSKIEGO I LESSLA

Próbę analitycznego rozstrzygnięcia pierwszeństwa bądź wtórności dwu kompozycji Duranowskiego względem utworu Lessla należy rozpocząć od wyznaczenia zakresu ich podobieństwa. Dotyczy ono zarówno zbieżnego ukształtowania partii orkiestry i zgodności obszernych odcinków linii melodycznej (głosów solowych i głosów wiodących w odcinkach tutti), jak i zastosowania specyficznych zabiegów formotwórczych, a nawet elementów zapisu graficznego. Dla ułatwienia orientacji w materiale muzycznym zestawienie przebiegu Lesslowskiego *Pot-pourri* op. 12 z paralelnymi fragmentami obu utworów Duranowskiego zawarto w tab. 2. Elementy op. 10 i 11 zostały ułożone tu w odwróconym porządku chronologicznym dla ukazania istotnej zależności: ich złożenie wykazuje daleko idącą analogię z fantazją na tematy narodowe Lessla.

40 Franciszek Lessel, *Caprice et Variations pour le Piano avec accompagnement d'Orchestre*, rękopis, Muzeum Narodowe w Krakowie, Biblioteka Książąt Czartoryskich (PL-Kc), 100114 III. Współczesny odpis autografu wszedł w skład okolicznościowej publikacji *Tadeusz Kościuszko – Artysta. W dwusetną rocznicę śmierci bohatera*, red. Adam T. Kukła, Kraków 2017.

41 Zmiana dedykacji z „à la Nation Polonoise” na „aux Dames Polonoises” nie musi świadczyć o pomniejszeniu „narodowej” wymowy dzieła. Pewną wskazówką w tym względzie mogą być dwie jednoznacznie patriotyczne kompozycje okolicznościowe z nieco późniejszego okresu: *Grande fantasia lugubre au Souvenir des trois heros Prince Poniatowski, Kościuszko et Dąbrowski* Václava Viléma Würfla (1818, Biblioteka Narodowa, Warszawa (PL-Wn), Mus.II.17.846 Cim), zadedykowana narodowi polskiemu, oraz Polonez bohaterski *Le Troubadour Français au Tombeau de Poniatowsky* Charlesa Philippe’a Lafonta (przed 1839, PL-Wn G.II123/II), poświęcony polskiemu damom.

42 Przybliżone datowanie publikacji op. 10 Lessla na podstawie pierwszej wzmianki o pojawieniu się druku w sprzedaży, zob.: *Leipziger Literaturzeitung* 13 (1812) nr 215, s. 1719.



Il. 5. Franciszek Lessel, *Pot-pourri pour le Piano-forte avec accompagnement de l'Orchestre op. 12*, Leipzig [1813] Breitkopf & Härtel, strona tytułowa, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Archiv, VII 15722, fot. Adam Kaczkowski, 1959, <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/dziedzictwo>



Il. 6. Franciszek Lessel, *Caprice et Variations pour le Piano avec accompagnement d'Orchestre*, strona tytułowa, Muzeum Narodowe w Krakowie, Biblioteka Książąt Czartoryskich, 100114 III, Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowe w Krakowie

Tab. 2. Zestawienie struktury *Pot-pourri* op. 12 Lessla oraz t. 1–189 z *Pot-pourri* op. 11 i t. 47–336 z *Pot-pourri* op. 10 Duranowskiego (w nawiasach zwykłych podano numery taktów, w których rozpoczynają się wyszczególnione elementy struktury dzieł)

Lessel, op. 12 (t. 1–191)		Duranowski, op. 11 (t. 1–189)	
B-dur, 3/4	<i>Andante</i> (1)	<i>Andante</i> (1)	B-dur, 3/4
	<i>Allegro</i> (39)	<i>Presto</i> (39) – <i>Adagio</i> (42) – <i>Presto</i> (43)	
	<i>Maestoso</i> (48)	<i>Adagio</i> (46)	
B-dur, C	<i>A tempo</i> (51)	<i>Allegro risoluto</i> (51)	
B-dur, 3/4	<i>Adagio</i> (54) – <i>Polonoise</i> (60) — temat I: <i>Polonez Kościuszkowski</i>	<i>Adagio</i> (54) – <i>Tempo di Polacca</i> (60) — temat I: <i>Polonez Kościuszkowski</i>	
	ritornel polonezowy I (76)	ritornel polonezowy I (76)	
	wariacja (84)	<i>Var. 1</i> (84)	
	ritornel polonezowy II (114)	ritornel polonezowy II (114)	
	wariacja (122)	<i>Var. 2</i> (122)	
	ritornel polonezowy III (152)	ritornel polonezowy III (152)	
	wariacja (160)	wariacja (160)	
	w tym: <i>dolce</i> – parafraza melodii <i>Krakowiaczek jeden</i> (171)	w tym: <i>dolce</i> (171) – bez parafrazy kolejnego tematu wariacji (171)	
	łącznik (180)	łącznik (180)	

Lessel, op. 12 (t. 192–566)		Duranowski, op. 10 (t. 47–336)	
C-dur, 2/4*	Allegretto – temat II: <i>Krakowiaczek jeden</i> (192)	Allegretto – temat I: <i>Krakowiaczek jeden</i> (47)	C-dur, 2/4
	temat tutti – ritornel krakowiakowy I (208)	Var: 1. (63)	
	wariacja I (224)	ritornel krakowiakowy I (79)	
	ritornel krakowiakowy II (248)	Var: 2. (95)	
F-dur, 2/4	wariacja II (264)	ritornel krakowiakowy II (127)	
		Var: 3. (143)	
C-dur, 2/4	ritornel krakowiakowy III (288)	Var: 4. (159)	
		ritornel krakowiakowy II (175)	
A-dur, 2/4	wariacja III (304)	Var: 5. – łącznik (191)	
D-dur, 2/4	ritornel krakowiakowy IV (328)	Mazurek – temat II: <i>Mazurek Dąbrowskiego</i> (218)	C-dur, 3/8
		ritornel mazurkowy (242)	
B-dur, 3/4	wariacja IV (344)	Var: 1. (250)	
		ritornel mazurkowy (274)	
G-dur, 3/4	wariacja V (384)	Alla Polacca – Var: 2. (282)	C-dur, 3/4
		łącznik (306)	
B-dur, 3/4	ritornel krakowiakowy V (368)		
B-dur, 3/4	wariacja VI (408)		
B-dur, 2/4	Tempo di Polonoise – wariacja VI (424)		
B-dur, 2/4	ritornel polonezowy III (452)		
B-dur, 2/4	parafraza t. 160–191 (460), w tym: <i>dolce</i> – parafraza melodii <i>Krakowiaczek jeden</i> (467)		
B-dur, 2/4	<i>dolce</i> – ponowny pokaz <i>Poloneza Kościuszkę</i> (486)		
B-dur, 2/4	krótkie przetworzenie (501)		
B-dur, 2/4	Allegretto – ponowny pokaz melodii <i>Krakowiaczek jeden</i> (528)	Tempo I° [Allegretto] – ponowny pokaz melodii <i>Krakowiaczek jeden</i> (313)	C-dur, 2/4
		tutti (334)	
B-dur, 2/4	tutti (562)		

* W *Caprice et Variations* tonacja C-dur została utrzymana aż do t. 486, w którym następuje zmiana znaków przykluczowych na A-dur. Zbliżony schemat tonalny B-dur–C-dur–A-dur występuje natomiast w op. 11 Duranowskiego, co stanowi jeszcze jeden punkt wspólny utworów skrzypka z dziełem Lessla.

Podobieństwo *Pot-pourri* op. 11 Duranowskiego uwidacznia się przede wszystkim w konstrukcji pięćdziesięciotrzytaktowego wstępu i pokazie pierwszego tematu obu utworów. Introdukcja zawiera niemal tożsamą linię melodyczną (przykł. 1) i zbliżone ukształtowanie materiału sekcji smyczkowej. Z przebiegiem tej części utworu Lessla pokrywają się również wszystkie wprowadzenia głosów instrumentów dętych i kottłów, przy czym w fortepianowym *Pot-pourri* op. 12 jest ich o jedno więcej, a każde charakteryzuje się szerszym zakresem, większym wolumenem brzmienia oraz wyższym stopniem chromatyzacji. Kompozycję Duranowskiego łączy z utworem Lessla także samo opracowanie *Poloneza Kościuszki* jako tematu wariacji. W utworze występuje analogiczne ujęcie popularnej melodii, stanowiące zręczną kompilację całego instrumentalnego pierwowzoru (poloneza z triem) i znacznie bardziej ozdobne od ewentualnego oryginału⁴³. Znakiem szczególnym pokazu tematu, jeszcze wyraźniej wskazującym na pokrewieństwo obu dzieł, jest nietypowe zróżnicowanie tempa między początkowym *Adagio* a szybszym tempem polonezowym (przykł. 2).

Przykł. 1. Linia melodyczna: a) partii fortepianu z *Pot-pourri* op. 12 Lessla; b) głosu skrzypiec solo z *Pot-pourri* op. 11 Duranowskiego

t. 1–12:

The image displays two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', representing the first 12 measures of a piece. Both staves are in G major (one sharp) and 3/4 time. Above each staff is the tempo marking 'Andante'. Staff 'a)' is for piano and includes dynamic markings 'f' (forte) and 'dolce'. Staff 'b)' is for violin. Both staves feature a melodic line with various ornaments, trills, and slurs. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, as well as trills and grace notes.

43 Za materiał porównawczy służy najstarszy zachowany przekaz *Poloneza Kościuszki*: Tadeusz Kościuszko, *Two polonaises & a waltz* [Londyn 1797], PL-Wn Mus.III.602. Faksymile oraz współczesny zapis tekstu druku znalazły się w: *Tadeusz Kościuszko – Artysta*. Innym istotnym źródłem jest rękopis utworu wchodzący w skład zbioru powstałego w kręgu muzyków związanych z Wincentym Lesslem, ojcem Franciszka, zob.: *Diverses Denses pour le Violon pour Monsieur Nabke*, Leipzig 1800, D-B Mus. ms. 38048.

t. 21–32:

a)

b)

t. 46–53:

a)

b)

Przykł. 2. Początek pokazu tematu *Poloneza Kościuszki* w głosach solowych (t. 54–63): a) *Pot-pourri* op. 12 Lesslā; b) *Pot-pourri* op. 11 Duranowskiego

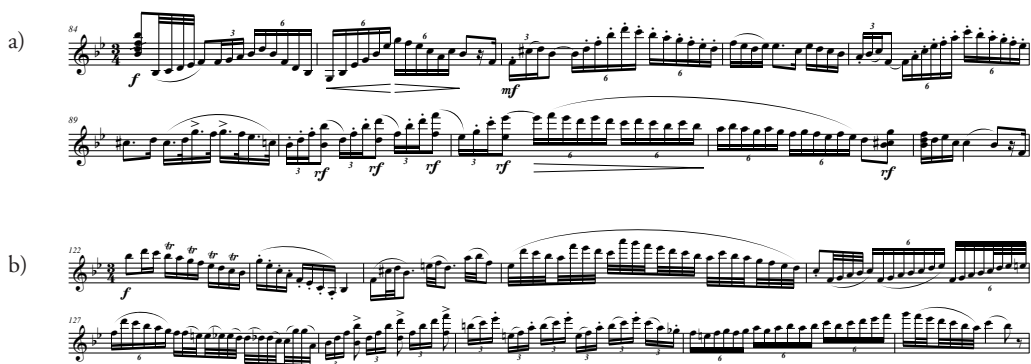
a)

b)



Dalsze analogie z *Pot-pourri* Lessla dotyczą konstrukcji wariacji polonezowych, tj. trzech przekształceń tematu, poprzedzonych ritornelami w funkcji refrenu. W analizowanych potpourris pierwsze dwie wariacje oparto na tym samym planie melodyczno-harmonicznym tematu (2+8+8 taktów, gdzie początkowe dwa przyjmują postać *entrée* solisty), poszerzonym jednak o dwunastotaktową strukturę ABA (gdzie A i B bazują na pierwszych czterotaktach obu części polonezowego tria). Wyraźna korelacja, choć nieco osłabiona odmiennymi środkami skrzypcowej i fortepianowej wirtuozerii, zachodzi także w ukształtowaniu przebiegu między pierwszą wariacją polonezową z op. 12 Lessla a drugą – z op. 11 Duranowskiego (przykł. 3). Oba przekształcenia nie tylko zawierają liczne figuracje sekstolowo-triolowe, lecz także rozpoczynają się od tej samej komórki czterodźwiękowej (f^1 , cis^2 , d^2 , b^1 ; t. 86 i 124) i dzielą niemal identyczny materiał w t. 90 i 128.

Przykł. 3. Wzór figuracyjny początkowych fragmentów: a) pierwszej wariacji polonezowej w *Pot-pourri* op. 12 Lessla (t. 84–93); b) drugiej wariacji polonezowej w *Pot-pourri* op. 11 Duranowskiego (t. 122–131)



W op. 12 Lessla każdą z trzech wariacji poprzedza ritornel, powstały z zamiany kolejności pierwszych dwóch czterotaktów tria *Poloneza*, przy czym końcowy fragment ostatniego takiego tutti przynosi zmianę trybu. Te charakterystyczne zabiegi pojawiają się także w op. 11 Duranowskiego. Polonezowe ritornele w obu potpourris cechuje przy tym zarówno identyczna linia melodyczna, jak i analogiczne ukształtowanie partii orkiestrowych (przykł. 4).

Przykł. 4. Ritornel polonezowy z t. 114–121 w: a) *Pot-pourri* op. 12 Lessla; b) *Pot-pourri* op. 11 Duranowskiego

a)

Fl
Ob o
Cl I/II
in C
Fag I/II
Cor I/II
in B
Pf
VI I/II
Vla
B e Vc

Fl
Ob o
Cl I/II
in C
Fag I
Fag II
Cor I/II
Pf
VI I
VI II
Vla
B e Vc

b)

Fl

Cl I/II in B

Fag I/II

Cor I/II in B

Cln in B

VI princ.

VI I/II

Vla

B e Vc

114

118

122

126

130

134

138

142

146

150

154

158

162

166

170

174

178

182

186

190

194

198

202

206

210

214

218

222

226

230

234

238

242

246

250

254

258

262

266

270

274

278

282

286

290

294

298

302

306

310

314

318

322

326

330

334

338

342

346

350

354

358

362

366

370

374

378

382

386

390

394

398

402

406

410

414

418

422

426

430

434

438

442

446

450

454

458

462

466

470

474

478

482

486

490

494

498

502

506

510

514

518

522

526

530

534

538

542

546

550

554

558

562

566

570

574

578

582

586

590

594

598

602

606

610

614

618

622

626

630

634

638

642

646

650

654

658

662

666

670

674

678

682

686

690

694

698

702

706

710

714

718

722

726

730

734

738

742

746

750

754

758

762

766

770

774

778

782

786

790

794

798

802

806

810

814

818

822

826

830

834

838

842

846

850

854

858

862

866

870

874

878

882

886

890

894

898

902

906

910

914

918

922

926

930

934

938

942

946

950

954

958

962

966

970

974

978

982

986

990

994

998

1002

1006

1010

1014

1018

1022

1026

1030

1034

1038

1042

1046

1050

1054

1058

1062

1066

1070

1074

1078

1082

1086

1090

1094

1098

1102

1106

1110

1114

1118

1122

1126

1130

1134

1138

1142

1146

1150

1154

1158

1162

1166

1170

1174

1178

1182

1186

1190

1194

1198

1202

1206

1210

1214

1218

1222

1226

1230

1234

1238

1242

1246

1250

1254

1258

1262

1266

1270

1274

1278

1282

1286

1290

1294

1298

1302

1306

1310

1314

1318

1322

1326

1330

1334

1338

1342

1346

1350

1354

1358

1362

1366

1370

1374

1378

1382

1386

1390

1394

1398

1402

1406

1410

1414

1418

1422

1426

1430

1434

1438

1442

1446

1450

1454

1458

1462

1466

1470

1474

1478

1482

1486

1490

1494

1498

1502

1506

1510

1514

1518

1522

1526

1530

1534

1538

1542

1546

1550

1554

1558

1562

1566

1570

1574

1578

1582

1586

1590

1594

1598

1602

1606

1610

1614

1618

1622

1626

1630

1634

1638

1642

1646

1650

1654

1658

1662

1666

1670

1674

1678

1682

1686

1690

1694

1698

1702

1706

1710

1714

1718

1722

1726

1730

1734

1738

1742

1746

1750

1754

1758

1762

1766

1770

1774

1778

1782

1786

1790

1794

1798

1802

1806

1810

1814

1818

1822

1826

1830

1834

1838

1842

1846

1850

1854

1858

1862

1866

1870

1874

1878

1882

1886

1890

1894

1898

1902

1906

1910

1914

1918

1922

1926

1930

1934

1938

1942

1946

1950

1954

1958

1962

1966

1970

1974

1978

1982

1986

1990

1994

1998

2002

2006

2010

2014

2018

2022

2026

2030

2034

2038

2042

2046

2050

2054

2058

2062

2066

2070

2074

2078

2082

2086

2090

2094

2098

2102

2106

2110

2114

2118

2122

2126

2130

2134

2138

2142

2146

2150

2154

2158

2162

2166

2170

2174

2178

2182

2186

2190

2194

2198

2202

2206

2210

2214

2218

2222

2226

2230

2234

2238

2242

2246

2250

2254

2258

2262

2266

2270

2274

2278

2282

2286

2290

2294

2298

2302

2306

2310

2314

2318

2322

2326

2330

2334

2338

2342

2346

2350

2354

2358

2362

2366

2370

2374

2378

2382

2386

2390

2394

2398

2402

2406

2410

2414

2418

2422

2426

2430

2434

2438

2442

2446

2450

2454

2458

2462

2466

2470

2474

2478

2482

2486

2490

2494

2498

2502

2506

2510

2514

2518

2522

2526

2530

2534

2538

2542

2546

2550

2554

2558

2562

2566

2570

2574

2578

2582

2586

2590

2594

2598

2602

2606

2610

2614

2618

2622

2626

2630

2634

2638

2642

2646

2650

2654

2658

2662

2666

2670

2674

2678

2682

2686

2690

2694

2698

2702

2706

2710

2714

2718

2722

2726

2730

2734

2738

2742

2746

2750

2754

2758

2762

2766

2770

2774

2778

2782

2786

2790

2794

2798

2802

2806

2810

2814

2818

2822

2826

2830

2834

2838

2842

2846

2850

2854

2858

2862

2866

2870

2874

2878

2882

2886

2890

2894

2898

2902

2906

2910

2914

2918

2922

2926

2930

2934

2938

2942

2946

2950

2954

2958

2962

2966

2970

2974

2978

2982

2986

2990

2994

2998

3002

3006

3010

3014

3018

3022

3026

3030

3034

3038

3042

3046

3050

3054

3058

3062

3066

3070

3074

3078

3082

3086

3090

3094

3098

3102

3106

3110

3114

3118

3122

3126

3130

3134

3138

3142

3146

3150

3154

3158

3162

3166

3170

3174

3178

3182

3186

3190

3194

3198

3202

3206

3210

3214

3218

3222

3226

3230

3234

3238

3242

3246

3250

3254

3258

3262

3266

3270

3274

3278

3282

3286

3290

3294

3298

3302

3306

3310

3314

3318

3322

3326

3330

3334

3338

3342

3346

3350

3354

3358

3362

3366

3370

3374

3378

3382

3386

3390

3394

3398

3402

3406

3410

3414

3418

3422

3426

3430

3434

3438

3442

3446

3450

3454

3458

3462

3466

3470

3474

3478

3482

3486

3490

3494

3498

3502

3506

3510

3514

3518

3522

3526

3530

3534

3538

3542

3546

3550

3554

3558

3562

3566

3570

3574

3578

3582

3586

3590

3594

3598

3602

3606

3610

3614

3618

3622

3626

3630

3634

3638

3642

3646

3650

3654

3658

3662

3666

3670

3674

3678

3682

3686

3690

3694

3698

3702

3706

3710

3714

3718

3722

3726

3730

3734

3738

3742

3746

3750

3754

3758

3762

3766

3770

3774

3778

3782

3786

3790

3794

3798

3802

3806

3810

3814

3818

3822

3826

3830

3834

3838

3842

3846

3850

3854

3858

3862

3866

3870

3874

3878

3882

3886

3890

3894

3898

3902

3906

3910

3914

3918

3922

3926

3930

3934

3938

3942

3946

3950

3954

3958

3962

3966

3970

3974

3978

3982

3986

3990

3994

3998

4002

4006

4010

4014

4018

4022

4026

4030

4034

4038

4042

4046

4050

4054

4058

4062

4066

4070

4074

4078

4082

4086

4090

4094

4098

4102

4106

4110

4114

4118

4122

4126

4130

4134

4138

4142

4146

4150

4154

4158

4162

4166

4170

4174

4178

4182

4186

4190

4194

4198

4202

4206

4210

4214

4218

4222

4226

4230

4234

4238

4242

4246

4250

4254

4258

4262

4266

4270

4274

4278

4282

4286

4290

4294

4298

4302

4306

4310

4314

4318

4322

4326

4330

4334

4338

4342

4346

4350

4354

4358

4362

4366

4370

4374

4378

4382

4386

4390

4394

4398

4402

4406

4410

4414

4418

4422

4426

4430

4434

4438

4442

4446

4450

4454

4458

4462

4466

4470

4474

4478

4482

4486

4490

4494

4498

4502

4506

4510

4514

4518

4522

4526

4530

4534

4538

4542

4546

4550

4554

4558

4562

4566

4570

4574

4578

4582

4586

4590

4594

4598

4602

4606

4610

4614

4618

4622

4626

4630

4634

4638

4642

4646

4650

4654

4658

4662

4666

4670

4674

4678

4682

4686

4690

4694

4698

4702

4706

4710

4714

4718

4722

4726

4730

4734

4738

4742

4746

4750

4754

4758

4762

4766

4770

4774

4778

4782

4786

4790

4794

4798

4802

4806

4810

4814

4818

4822

4826

4830

4834

4838

4842

4846

4850

4854

4858

4862

4866

4870

4874

4878

4882

4886

4890

4894

4898

4902

4906

4910

4914

4918

4922

4926

4930

4934

4938

4942

4946

4950

4954

4958

4962

4966

4970

4974

4978

4982

4986

wyrazowym *dolce*. Wtłoczenie melodii krakowiaka w metrum trójdzielne stanowi zapowiedź nadchodzącego cyklu wariacyjnego. W *Pot-pourri* op. 11 Duranowskiego w ośmiu początkowych taktach wariacji melodia pojawia się w identycznym kształcie, jednak dalsza część utworu rozwija się odmiennie – w analogicznym fragmencie *dolce* pobrzmiewają echa pierwszego tematu (przykł. 5). Oba utwory wieńczy rozbudowany łącznik, prowadzący do tonacji *C-dur*, metrum 2/4 i kolejnej grupy wariacji.

Przykł. 5. Linia melodyczna t. 169–179: a) *Pot-pourri* op. 12 Lessla; b) *Pot-pourri* op. 11 Duranowskiego

The image displays two musical staves, labeled a) and b), representing the melodic lines of two different Pot-pourri pieces. Both staves are in 3/4 time and feature a melodic line with various ornaments and dynamics. Staff a) is for Pot-pourri op. 12 by Lessla, and staff b) is for Pot-pourri op. 11 by Duranowski. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *dolce* and *p*.

Przeprowadzona analiza porównawcza ujawnia znaczące podobieństwa strukturalne i melodyczne między potpourris op. 11 Duranowskiego i op. 12 Lessla. Analogie obejmują konstrukcję wstępu oraz opracowanie *Poloneza Kościuszki*, w tym sposób prezentacji tematu i układ wariacji z charakterystycznymi ritornelami. Skala zapożyczeń przejawia się w liczbach – 60% taktów partii solowej z fragmentu op. 11 Duranowskiego (t. 1–189) zawiera linię melodyczną zbieżną z przebiegiem partii solowej lub I skrzypiec z op. 12 Lessla⁴⁴. Tak wysoki stopień korelacji materiału muzycznego wskazuje na jednoznaczne pokrewieństwo między obiema kompozycjami.

Odmienny rodzaj związków zachodzi między *Pot-pourri* op. 10 Duranowskiego a op. 12 Lessla – oprócz wspólnego tematu wariacji obejmują one zastosowanie analogicznego schematu konstrukcyjnego (por. tab. 2) oraz charakterystycznych rozwiązań stylistycznych i formotwórczych. W obu utworach występuje zbliżona prezentacja melodii *Krakowiaczek jeden* na tle oszczędnego akompaniamentu smyczkowego,

44 W powyższym wyliczeniu za przesłankę do uznania dwóch taktów za pokrewne przyjęto spełnienie co najmniej trzech z czterech warunków: 1) podobieństwa konturu melodycznego (zachowania kierunków ruchu melodii i analogicznych punktów zwrotnych), 2) zgodności struktury rytmicznej (identycznego lub zbliżonego układu wartości rytmicznych i zachowania większości charakterystycznych grup rytmicznych), 3) utrzymania kluczowych interwałów (powtórzenia charakterystycznych skoków melodycznych i zachowania relacji między dźwiękami strukturalnymi), 4) analogicznej pozycji taktów w strukturze frazy i/lub przebiegu harmonicznego.

a także pokrewne ritornele między wariacjami, oparte na szesnastotaktowym temacie i cechujące się analogicznym ukształtowaniem partii orkiestrowych. Choć w utworze Duranowskiego odcinki tutti odznaczają się nieco prostszą fakturą, w ich ukształtowaniu widać subtelne ślady pomysłów obecnych w kompozycji Lessla. Za przykład może posłużyć ritornele między czwartą a piątą wariacją, zawierający zbliżoną parafrazę krakowiaka do tej występującej w ritornele po trzeciej wariacji w op. 12 Lessla (przykł. 6). W przypadku obu utworów to także jedyne krakowiakowe tutti, w których ruchliwe przebiegi w niskim rejestrze wysuwają się w brzmieniu orkiestry na pierwszy plan. O ile jednak w Lesslowskim potpourri głosy drugiego fagotu i kontrabasu tworzą w ostatnim czterotakcie interesujący kontrapunkt, o tyle w *Pot-pourri* op. 10 Duranowskiego cień tego zabiegu można dostrzec jedynie w partii *Basso e Violoncello* (przykł. 7).

Kolejna znacząca zbieżność stylistyczna zachodzi w samym przebiegu wariacji krakowiakowych. Trzecie przekształcenie tematu z op. 10 Duranowskiego, analogicznie do drugiej wariacji z op. 12 Lessla, otwiera falująca sekwencja pasaży w partii solowej na tle burdonu w głosie basowym (przykł. 8).

Przykł. 6. Pierwszy ośmiotakt: a) tematu *Krakowiacek jeden* (Lessel, op. 12, t. 192–199);

b) przekształcenia melodii w ritornele między trzecią a czwartą wariacją (Lessel, op. 12, t. 327–335);

c) przekształcenia melodii w ritornele między czwartą a piątą wariacją (Duranowski, op. 10, t. 174–182)

a) 

b) 

c) 

Przykł. 7. Fragment ritornela krakowiakowego w: a) *Pot-pourri* op. 12 Lessla (t. 336–343);

b) *Pot-pourri* op. 10 Duranowskiego (t. 183–190)

a)

Fl I ³³⁶ *[ff]*

Ob o *[ff]*

Cl I in C *[ff]*

Ob o *[ff]*

Cl II in C *[ff]*

Fag I *[ff]*

Fag II *[ff]*

Cor I in C *[ff]*

Cor II in C *[ff]*

Clno I in C *[ff]*

Clno II in C *[ff]*

Timp *[ff]*

Trgl *[ff]*

Pf *[mf]*

VI I *[ff]*

VI II *[ff]*

Vla *[ff]*

B e Vc *[ff]*

b)

Fl I
Ob I
Ob II
Fag I
Fag II
Cor I in C
Cor II in C
Clno I in C
Clno II in C
Timp
Vl princ.
Vl I
Vl II
Vla
B e Vc

Var. V

Przykład. 8. Partie solowe wraz z głosem wiolonceli i kontrabasów: a) *Pot-pourri* op. 12 Lessla, t. 263–269;

b) *Pot-pourri* op. 10 Duranowskiego, t. 143–148

a)

Pf
B e Vc

Violoncello

b)

Vl princ.
B e Vlc

Violoncello

Var III
143

Dwie dalsze paralele związane są nie z ostatecznym kształtem *Pot-pourri* Lessla, lecz z rękopiśmiennym przekazem wczesnej wersji dzieła – *Caprice et Variations*. Pierwsza z analogii dotyczy konsekwentnego utrzymania tonacji *C-dur* w wariacjach krakowiakowych. W finalnej postaci op. 12 tonacja ulega zmianie aż pięciokrotnie, natomiast w *Caprice...*, podobnie jak w *Pot-pourri* op. 10 Duranowskiego, zachowana zostaje wyjściowa tonacja *C-dur*. Druga cecha wspólna występuje w zapisie graficznym wariacji krakowiakowych, które w obu przypadkach (rękopisu *Caprice...* i druku op. 10) są numerowane i notowane z zastosowaniem podwójnej kreski taktowej „wewnątrz” taktu (il. 7).



Il. 7. Sposób zapisu wariacji: a) w autografie *Caprice et Variations...* Lessla, t. 262–265, fragment s. II, Muzeum Narodowe w Krakowie, Biblioteka Książąt Czartoryskich, 100114 III, Archiwum Fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie; b) w pierwodruku *Pot-pourri...* op. 10 Duranowskiego (głos skrzypiec solo), t. 189–191, fragment s. 4, Münchner Stadtbibliothek, Musikbibliothek, Rara 3612

Szczególną uwagę zwracają jednak przede wszystkim charakterystyczne rozwiązania formalne z końcowej fazy porównywanych utworów. Jednym z takich zabiegów jest nadanie cech poloneza ostatnim wariacjom na wybrane tematy. W op. 12 Lessla melodia *Krakowiaczek jeden* zostaje poddana stylizacji polonezowej, by ostatecznie

przybrać postać *Poloneza Kościuszki*, natomiast w op. 10 Duranowskiego mamy do czynienia jedynie z dostosowaniem mazurkowej melodii *Pieśni Legionów Polskich we Włoszech* do rytmiki poloneza. Inny wspólny pomysł kompozytorski wiąże się z wprowadzeniem reminiscencji wariacji krakowiakowych do ścisłego finału obu potpourris. W utworze Lessla, tuż przed ostatnim tutti, w krótkim odcinku wariacyjnym powracają pomysły figuracyjne z wcześniejszych przekształceń *Krakowiaczka*: pierwszego, drugiego i czwartego. W op. 10 Duranowskiego nawiązania te obejmują jedynie figuracje z drugiej i trzeciej wariacji na ten temat.

Zestawienie *Pot-pourris C-dur* op. 10 i *B-dur* op. 11 Duranowskiego oraz *Pot-pourri B-dur* op. 12 Lessla uwidocznia znaczące, choć zróżnicowane pod względem charakteru i skali, podobieństwa między kompozycjami. Relacja op. 11 z 12 zdecydowanie wykracza poza ramy zapożyczenia muzycznego, rozumianego jako świadome lub nieświadome przeniesienie elementów dzieła muzycznego do nowej kompozycji. O ile bowiem zapożyczenie może przyjąć formę bezpośrednich cytatów, adaptacji schematu konstrukcyjnego lub transformacji zaczerpniętego materiału przy zachowaniu odpowiedniego dystansu wobec wzorca⁴⁵, o tyle we wskazanych dwóch kompozycjach zastosowano wszystkie wymienione zabiegi, i to w natężeniu zacierającym odrębność początkowych części obu utworów. Tak wysoka skala zbieżności skłania do postawienia pytania o zasadność użycia terminu „plagiat” – nie w jego współczesnym znaczeniu prawnym-etycznym, którego przeniesienie na realia życia muzycznego początku XIX w. byłoby przejawem anachronizmu, lecz jako technicznego określenia sytuacji, w której związek nowego utworu lub jego fragmentu z pierwowzorem zatracił charakter artystycznego dialogu.

Współzależność op. 10 i 12 przybiera natomiast postać naśladownictwa muzycznego, które – w przeciwieństwie do zapożyczenia – nie wymaga bezpośredniego wykorzystania istniejącego materiału muzycznego, lecz skupia się na odtwarzaniu ogólnych właściwości muzycznych wzorca. Cechy te znajdują odzwierciedlenie w analogicznym schemacie konstrukcyjnym dzieł Duranowskiego i Lessla, zbliżonych rozwiązaniach stylistycznych (sposób prezentacji tematu, ukształtowanie ritoreli) i wspólnych zabiegach formotwórczych, takich jak stylizacja polonezowa ostatniej wariacji i reminiscencje figuracji wariacyjnych w finale. Elementy te obrazują istotę naśladownictwa muzycznego jako świadomego przyswojenia cech charakterystycznych dla danego modelu (punktu odniesienia) przy zachowaniu twórczej samodzielności.

PRZEDSTAWIENIE POSZLAK

Z analizy tych trzech fantazji na tematy narodowe wypływa szereg przesłanek sugerujących chronologiczne pierwszeństwo kompozycji Lessla (*Caprice et Variations / Pot-pourri B-dur*). Za kluczową należy uznać nieporównywalnie większą złożoność

45 J. Peter Burkholder, „Borrowing”, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918>, dostęp 25 I 2025.

formalną jego kompozycji. Utwór ten jest znacznie bardziej zróżnicowany tonalnie (w cyklu wariacji krakowiakowych dochodzi aż do pięciu zmian znaków przykluczowych) i metrycznie, a jednocześnie cechuje się daleko posuniętą integracją materiału tematycznego. Spójności strukturze dzieła nadaje zarówno przeobrażenie drugiego tematu wariacji w pierwszy, jak i zestawienie obu tych myśli muzycznych w rozbudowanym finale. W ujęciu Czernego zabiegi te, podobnie jak ograniczona liczba tematów oraz zaczerpnięcie głównego motywu introdukcji z jednego z nich, należą do cech fantazji wielotematycznej. Z drugiej strony podstawową metodą organizacji formalnej dzieła pozostaje technika wariacyjna i przetworzeniowa, co przybliża utwór do fantazji typu *potpourri*, a więc zgodnie z nazwą, jaką ostatecznie otrzymał. Z kolei *potpourris* Duranowskiego, o ile wspólnie zawierają wszystkie istotne właściwości formalne utworu Lessla, o tyle w osobnym ujęciu każde z nich na pewnym etapie przebiegu muzycznego lub w ogólnym planie kompozycyjnym wykazuje brak przemyślanej koncepcji artystycznej. W *Pot-pourri C-dur* op. 10 wolny wstęp do wariacji pozostaje w oderwaniu od dalszej części dzieła, a cały utwór – wbrew konwencji gatunkowej – utrzymany jest w jednej tonacji. Zaburzone wydają się także proporcje utworu, w którym część krakowiakowa (pięć wariacji wraz z ich reminiscencjami w kodzie) stanowi nieco ponad dwukrotność odcinka mazurkowego, złożonego jedynie z dwóch wariacji (łączny stosunek taktów 195:95). W *Pot-pourri B-dur* op. 11 dochodzi natomiast jeszcze inna poważna warsztatowa słabość – utwór rozpoczyna się w tonacji *B-dur*, a kończy w tonacji *A-dur*⁴⁶.

Niebagatelny wydaje się także aspekt pozamuzycznej wymowy wykorzystanych tematów wariacji. W przypadku *Pot-pourri* Lessla ściśle zespolenie *Poloneza Kościuszki* i melodii *Krakowiacek jeden* wzbudza naturalne skojarzenia zarówno z powstaniem kościuszkowskim, jak i z zasłużonymi na polu walki krakowskimi kosynierami i Krakowem jako miejscem ogłoszenia aktu insurekcji. Takie odczytanie układu tematów sugerują także obie dedykacje utworu oraz adnotacje przy obu tematach w autografie i pierwodruku partii fortepianu (zob. objaśnienie do tab. 1). Z kolei w *Pot-pourri* op. 11 Duranowskiego dobór narodowych melodii i sposób ich zestawienia sprawia wrażenie przypadkowego. Oprócz *Poloneza Kościuszki* w utworze pojawiają się jeszcze dwie, ujęte w pracach etnograficznych Oskara Kolberga oraz kilku

46 Tęgo rodzaju zarzut znalazł się w recenzji op. 11: „brak w tym utworze spójności i stosownej ogłady; było to jednak do osiągnięcia tym trudniejsze, że p. D. rozpoczyna swój utwór w B-dur, a kończy w A-dur” („dieser Arbeit fehlt Zusammenhang und gehörige Rundung; was aber auch um so weniger bewirkt werden konnte, da Hr. D. in B dur anfängt, und in A dur schliesst”), zob.: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 17 (1814) nr 19, s. 324. Uwaga ta może sugerować, że uzgodnienie tonacji było jednym z elementów ówczesnej konwencji gatunkowej. Konieczność takiego zabiegu – i to w odniesieniu do swobodnej fantazji – podkreślał zresztą już Carl Philipp Emanuel Bach, *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych* [oryg. *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1759–1762], przekł. Joanna Solecka, Martin Kraft, Kraków 2020, s. 460.

innych zbiorach. Pierwszy z tematów to *Krakowiak kramarza*⁴⁷, zaś drugi stanowi tradycyjna przyśpiewka toastowa w rytmie mazurowym *Pijmy zdrowie gospodarza*⁴⁸ (przykł. 9). *Pot-pourri* op. 11 Duranowskiego jest więc oczywiście fantazją na tematy narodowe, jednak – w przeciwieństwie do kompozycji Lessla – brak w nim przesłanek do doszukiwania się jego politycznego, niepodległościowego wydźwięku.

Przykł. 9. Tematy drugiego i trzeciego cyklu wariacji z *Pot-pourri* op. 11 Duranowskiego



Indywidualny charakter *Pot-pourri* op. 12 Lessla zaznacza się nie tylko w zręcznym zestawieniu tematów muzycznych, lecz także w obsadzie orkiestry. Choć we wszystkich trzech omawianych dziełach soliście towarzyszy zespół o zbliżonym składzie: flet, dwa oboje (w op. 10) / dwa klarnety (w op. 11; w op. 12 – wymiennie), dwa fagoty, dwie waltornie, trąbka (w op. 10; w op. 11 i 12 – dwie trąbki), kotły, I i II skrzypce, altówki oraz wiolonczele z kontrabasami, to Lessłowską fantazję niewątpliwie wyróżnia uzupełnienie sekcji perkusyjnej o trójkąt. Jest to instrument, którego bez obecności bębna wielkiego i talerzy (czasem też fletu piccolo), imitujących brzmienie zespołu janczarskiego, próżno szukać w repertuarze symfonicznym przełomu XVIII i XIX wieku. *Triangolo obbligato* pojawia się w op. 12 jedynie w kontekście melodii *Krakowiacek jeden* (w kilku ritorzelach, czwartej wariacji i finałowym pokazie wybranych odcinków wariacyjnych), co dodatkowo wzmacnia kontrast między dworskim polonezem a ludowym krakowiakiem.

Przesłanka wtórności kompozycji Duranowskiego wypływa także z zestawienia obu wersji (kameralnej i symfonicznej) jego op. 11. W *Fantaisie suivie de deux airs variées* (wydanej niemal w tym samym czasie co op. 12 Lessla) akompaniament tria smyczkowego, zastępujący pełne brzmienie orkiestry, cechuje się odmiennym, bardziej ruchliwym przebiegiem, naturalnie wynikającym z różnic w sposobie gospodarowania przestrzenią harmoniczną w kameralistyce. Symfoniczne *Pot-pourri* Duranowskiego, opublikowane dopiero rok później, zawiera jednak szereg odcinków sekcji smyczkowej, które w identycznym kształcie pojawiają się także w *Pot-pourri* op. 12 Lessla (przykł. 10).

47 Oskar Kolberg, *Mazowsze, cz. II*, Kraków 1886, s. 133. Por. Wojciech Albert Sowiński, *Chants polonaise nationaux et populaires*, z. 1, Paryż 1830, s. 40–41.

48 O. Kolberg, *Mazowsze, cz. VII*, red. Medard Tarko, Wrocław–Poznań 1970, s. 123–124. Por. Wacław Zaleski, *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*, z. 2, *Nuty. Do śpiewu i na fortepian ułożył Karol Lipiński*, Lwów 1833, s. 28–29.

Przykł. 10. Materiał sekcji smyczkowej w t. 1–10: a) *Pot-pourri* op. 12 Lessla; b) *Fantaisie suivie de deux airs variés* op. 11; c) *Pot-pourri* op. 11 Duranowskiego

Andante

a)

b)

c)

Dodatkową poszlakę stylistyczną stanowi krótki fragment *dolce*, umieszczony w ostatniej wariacji na temat *Poloneza Kościuszki* (zob. przykł. 5). O ile w op. 12 Lessla towarzyszy pojawiającej się w tym miejscu parafrazie melodii *Krakowiacek jeden*, antycypującej nadejście nowego cyklu wariacyjnego, o tyle w *Pot-pourri* op. 11 odcinek ten został jedynie zakomponowany przy użyciu frazy zaczerpniętej z *Poloneza*, a następnie przebiegu pasażowo-chromatycznego. Co ważne, w t. 171 obu dzieł pojawia się taka sama czterodźwiękowa figura przedtaktowa. Brak formotwórczej funkcjonalności wskazanego fragmentu utworu Duranowskiego może świadczyć o mechanicznym przepisaniu określenia *dolce* i sugerować wtórność tej części kompozycji względem potpourri Lessla.

HIPOTEZA

Wobec zgromadzonych informacji prawdopodobna wydaje się hipoteza, zgodnie z którą Duranowski jeszcze podczas pobytu w Warszawie między 1809 a 1810 r. zapoznał się z *Caprice et Variations* Lessla (lub wariantem tego utworu) i na potrzeby koncertów w stołecznym teatrze (2 i 9 IV, 19 VI 1810 r.) zaadaptował zarys drugiej, krakowiakowej części tego dzieła. W ten sposób doszło do opracowania i wykonania fantazji, wydanej następnie jako *Potpourri C-dur* op. 10.

Duranowski prezentował tę kompozycję zapewne pod nieobecność Lessla, który co prawda jeszcze 3 II 1810 r. dał koncert w Teatrze Narodowym⁴⁹, jednak później przypuszczalnie wyjechał z Warszawy i udał się na południe dawnej I Rzeczypospolitej. Na taki bieg zdarzeń wskazywałaby treść listu od ojca z 18 X 1810 r., w którym Wincenty Lessel pytał syna o możliwość zatrudnienia u Lubomirskich w Dubnie na Wołyniu⁵⁰. Na tej podstawie można domniemywać, że wówczas Franciszek Lessel przebywał właśnie tam lub w niedalekiej okolicy, np. na zamku w Łańcucie. Koncepcję tę wzmacnia fakt publicznego występu Lessla w Kijowie w 1811 roku⁵¹.

Tymczasem w październiku 1810 r., niedługo po opuszczeniu Warszawy, Duranowski mógł zaprezentować następny wariant fragmentu kompozycji Lessla, ponownie przypisując sobie autorstwo. Tytuł *Fantaisie und Variationen*, wykonanej przez skrzypka na koncercie w Lipsku, jest zbliżony zarówno do określenia *Caprice et Variations* z autografu Lessla, jak i do nazwy kolejnego opusowanego dzieła Duranowskiego – *Fantaisie suivie de deux airs variées*. Ostatni z wymienionych tytułów („fantazja, po której następują dwie melodie poddane wariacjom”), nadany kameralnej wersji op. 11, odzwierciedla sposób interpretacji struktury utworu, który wpływa także z analizy Lesslowskiego rękopisu. Tak jak w *Caprice et Variations* obszar *Poloneza Kościuszki* wraz z nienumerowanymi przekształceniami stanowił rodzaj capriccia, a *Krakowiacek jeden* posłużył za temat numerowanych wariacji, tak w op. 11 Duranowskiego przestrzeń *Poloneza* była rozumiana jako fantazja, zaś *krakowiak* i *mazur* stały się podstawą dwóch cykli wariacyjnych. Tak czy inaczej, skrzypek prawdopodobnie wykorzystał materiał pierwszej, polonezowej części utworu Lessla, który po drobnych przekształceniach i wraz z dokończonymi dalszymi dwoma cyklami wariacji złożył się na *Pot-pourri B-dur* op. 11.

Trudno domniemywać, w jaki sposób Duranowski miałby zapoznać się z fantazją na tematy narodowe Lessla, jako że nie zachowała się żadna informacja o wykonaniu *Caprice et Variations* / *Pot-pourri* w l. 1809–10 ani jakkolwiek wzmianka o kontakcie obu artystów. Wiadomo tylko, że swój *Koncert skrzypcowy A-dur* op. 8 Duranowski zadedykował Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej⁵², u której na zamku w Łańcucie Lessel przebywał w miesiącach letnich lat 1803, 1804, 1806 i 1807⁵³. Potencjalne związki

49 W programie znalazł się m.in. *Koncert* na fortepian w wykonaniu Lessla oraz *Allegro* z jednej z jego symfonii. *Allgemeine Musikalische Zeitung* 14 (1811) nr 27, s. 456–457.

50 List Wincentego Lessla do syna z 18 października 1810, w: Hanna Rudnicka-Kruszewska, *Wincenty Lessel. Szkic biograficzny na podstawie listów do syna*, Kraków 1968, s. 130.

51 *Allgemeine Musikalische Zeitung* 15 (1812) nr 34, s. 577.

52 A.F. Duranowski, *Concerto de Violon avec accompagnement de 2 Violons, Flûte, 2 Clarinettes, 2 Cors, 2 Bassons, Alto et Basse*, [Lipsk 1811]: Kühnel, Bayerische Staatsbibliothek, Monachium (D-Mbs), 2 Mus.pr.3010#Beibd.2.

53 Hanna Rudnicka-Kruszewska, „Sprzeczne informacje o Franciszku Lesslu. Przyczynki biograficzne”, w: *Franciszek Lessel. W 200. rocznicę urodzin kompozytora*, red. Janusz Krassowski, Gdańsk 1980, s. 77.

skrzypka z jednym z arystokratycznych rodów – Czartoryskich lub Lubomirskich – mogłyby stanowić pewien trop w sprawie⁵⁴.

W tym miejscu należy również rozważyć hipotezę alternatywną, zgodnie z którą to Lessel wykorzystał rozległe fragmenty linii melodycznej, schemat formalny i szeregi zabiegów kompozytorskich, obecnych kolejno w *Pot-pourris* op. 11 (t. I–189) i 10 (t. 47–336) Duranowskiego, i widząc w tych utworach niewykorzystany potencjał, nadał zaczerpniętym elementom doskonalszy kształt artystyczny. Hipotezę tę osłabia jednak kilka istotnych argumentów. Po pierwsze, znacznie prostszym rozwiązaniem wydaje się przeprowadzenie dekonstrukcji jednego spójnego strukturalnie i stylistycznie utworu niż dokonanie syntezy dwóch kompozycji zawierających pewne niedostatki warsztatowe w tym zakresie. Po drugie, trudno wyjaśnić, dlaczego Duranowski, będąc autorem oryginalnej koncepcji, miałby nie podjąć się samodzielnie połączenia fragmentów swoich dwóch utworów w jedną, przemyślaną całość. Co więcej, zastanawiająca wydaje się asymetryczna dystrybucja rozwiązań formalnych w utworach Duranowskiego – podczas gdy w op. 10 wolny wstęp pozostaje w oderwaniu od reszty kompozycji, ale finał integruje materiał muzyczny reminiscencją wariacji krakowiakowych, w op. 11 introdukcja wykazuje ścisły związek z pierwszym tematem, jednak zakończenie pozbawione jest już jakichkolwiek nawiązań tematycznych. Wreszcie, znikome wydaje się prawdopodobieństwo sytuacji, w której kompozytor znajduje w dorobku innego twórcy dwa następujące po sobie dzieła wariacyjne i może zaczerpnąć z nich akurat takie dwa tematy, które dałyby się połączyć w tak spójną koncepcyjnie całość – zarówno pod względem konstrukcji (przeobrażenie *Po-loneza Kościuszki* w melodię *Krakowiaczek jeden*), jak i odniesień intertekstualnych (odwołania do insurekcji 1794 r. i jej naczelnika).

~

To zaskakujące, iż właśnie w ramach swobodnej formy fantazji, której niemal nieograniczony zakres rozwiązań artystycznych doceniał m.in. wielokrotnie przywoływany Czerny, doszło do tak rozległych zapożyczeń i naśladownictwa muzycznego. Choć jednoznaczne ustalenie okoliczności powstania obu kompozycji należy uznać za zadanie niemal niewykonalne, to w świetle zgromadzonych informacji i przeprowadzonych analiz uprawnione wydaje się: 1) stwierdzenie, iż do wykorzystania materiału muzycznego doszło przed trzecim kwartałem 1810 r., tj. kiedy obaj artyści przebywali na ziemiach polskich, 2) postawienie hipotezy o oryginalności *Pot-pourri*

54 Co ciekawe, w późniejszym czasie nazwiska obu artystów pojawiają się we wspólnym kontekście w relacjach z działalności amatorskiego towarzystwa muzycznego w Strasburgu. Koncertmistrzem w orkiestrze tej instytucji wielokrotnie był Duranowski, a to właśnie ten zespół w l. 1816–18 dwukrotnie wykonał Lesslowską *Uwerturę koncertową C-dur*. Fakt ten należy do nielicznych śladów recepcji twórczości Lessla w XIX w., zob.: *Allgemeine musikalische Zeitung* 19 (1816) nr 30, s. 518; 21 (1818) nr 22, s. 399–400.

op. 12 Lessla, za którą przemawiają m.in. nieporównywalnie większa złożoność formalna i niepodległościowy wydźwięk utworu, a także brak przemyślanej koncepcji artystycznej obu dzieł Duranowskiego. Zidentyfikowane powiązania między *potpourris* Lessla i Duranowskiego dowodzą, że polska kultura muzyczna okresu przedchopinowskiego wciąż stanowi słabo rozpoznany obszar badawczy.

BIBLIOGRAFIA

- Burkholder, J. Peter. „Borrowing”. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52918>, dostęp 25 I 2025.
- Chmara-Żaczekiewicz, Barbara. „Duranowski, August Fryderyk”. W: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska. T. 2, 484. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1984.
- Eklund, Jennifer L. „Ferdinand Ries and the Concerted Fantasy”. Praca magisterska, California State University, Long Beach, 2010.
- Goldberg, Halina. „Narodowość i narracja w polskich fantazjach muzycznych pierwszej połowy XIX wieku”. W: *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. Wojciech Nowik, 275–295. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina, 2006.
- Goldberg, Halina. *O muzyce w Warszawie Chopina*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2016.
- Hagels, Bert. „Bernhard Romberg (1767–1841)”. <http://www.bert-hagels.de/RombergB.htm>, dostęp 25 I 2025.
- Lamb, Andrew. „Potpourri”. Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22189>, dostęp 25 I 2025.
- Nowak-Romanowicz, Alina. „Polskie fantazje fortepianowe doby przedchopinowskiej”. W: *Studia musicologia. Aesthetica – theoretica – historica*, red. Elżbieta Dziębowska, 349–358. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1979.
- Poniatowska, Irena. *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX. Aspekty artystyczne i społeczne*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1991.
- Roche, Henry. „[The Fantasia Recollections of Ireland, Op 69...]”, booklet do płyty CD *Moscheles: Piano Concertos Nos 4 & 5, Recollections of Ireland, Op 69*, Hyperion (CDA67430), 2005.
- Rottermund, Krzysztof. „O Duranowskim i jego utworach ciąg dalszy”. *Ruch Muzyczny* 51, nr 17 (2004): 35–36.
- Rudnicka-Kruszewska, Hanna. „Sprzeczne informacje o Franciszku Lesslu. Przyczynki biograficzne”. W: *Franciszek Lessel. W 200. rocznicę urodzin kompozytora*, red. Janusz Krassowski, 69–82. Gdańsk: Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Gdańsku, 1980.
- Rudnicka-Kruszewska, Hanna. *Wincenty Lessel. Szkic biograficzny na podstawie listów do syna*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1968.
- Ryszka-Komarnicka, Anna. „Caprice et Variations op. 10”. <https://portalmuzykipolskiej.pl/>, dostęp 25 I 2025.
- Skrzeczkowski, Jakub. „Wstęp”. W: Franciszek Lessel. *Pot-pourri pour le pianoforte avec accompagnement de l'orchestre op. 12*, opr. Jakub Skrzeczkowski, 5–14. Warszawa: Sub Lupa, 2024.
- Tadeusz Kościuszko – Artysta. W dwusetną rocznicę śmierci bohatera*, red. Adam T. Kukla. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2017.

- Tarka, Kinga. „Fantasy Genre in the Brilliant Style – A Source of Inspiration for Young Chopin”. W: *The Sources of Chopin's Style. Inspirations and Contexts*, red. Artur Szklener, 155–174. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2005.
- Tomaszewski, Mieczysław. „Fantazja f-moll op. 49: struktura dwoista i drugie dno”. W: *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*, 381–410. Warszawa–Kraków: Narodowy Instytut Fryderyka PWM, 2016.
- Warsop, Keith. „Spohr's potpourris”. *Spohr Journal* 33 (2006): 15–21.

FANTASIAS ON NATIONAL THEMES BY AUGUST FRYDERYK DURANOWSKI AND
FRANCISZEK LESSEL. A STUDY OF BORROWINGS AND MUSICAL EMULATION

The first fantasias on national themes appeared in Polish music in the early nineteenth century, with the development of concert life in Warsaw. They were a result of the pre-Romantic turn towards free instrumental forms, the emergence of the *stile brillante*, the activity of pre-Romantic virtuosi and a rise in patriotic sentiments. This article deals with the earliest concert fantasias by Polish composers, namely, August Fryderyk Duranowski's *Pot-pourris* for violin and orchestra in C major, Op. 10 and B flat major, Op. 11, as well as Franciszek Lessel's *Pot-pourri* for piano and orchestra in B flat major, Op. 12. Carl Czerny's theoretical works on classification and the art of improvising and composing free instrumental forms served as the starting point. Czerny's comments are presented in relation to European composition practice in the early decades of the nineteenth century. Also discussed is the complex issue of the various terms used in the titles of such works.

Since fantasias on national themes are inextricably linked to their composers' concert practice, the present musical analysis of Duranowski's potpourris is linked to the descriptions of this violinist's performances in Warsaw in 1809 and 1810. His two compositions are then compared to Lessel's Op. 12, written at approximately the same time. As this comparison demonstrates, Lessel's fantasia features not only the same themes for the variations (the 'Kosciuszko' Polonaise and 'Krakowiaczek jeden' [A son of Kraków]), but also an analogous design, similar shaping to the solo and orchestral parts, characteristic form-building procedures, and even affinities in notation. Comparative musical analysis combined with biographical information about both composers suggests that Lessel's Op. 12 was chronologically the first. The article ends with an expansive research hypothesis concerning the circumstances behind the composing of the three potpourris and the character of their musical interrelations.

Translated by Tomasz Zymer

Jakub Skrzeczkowski – muzykolog i ekonomista. Autor krytyczno-źródłowych wydań *Uwertury koncertowej* op. 10 i *Potpourri* op. 12 Franciszka Lessla (Sub Lupa, 2023–24). Laureat nagrody w Konkursie im. Zofii Lissy na najlepszą pracę magisterską wykonaną w Instytucie Muzykologii UW (2023). Obecnie w Szkole Doktorskiej Nauk Humanistycznych UW pod kierunkiem dr hab. Anny Ryski-Komarnickiej przygotowuje monografię twórczości Lessla. Zainteresowania badawcze: muzyka polska XIX w., edytorstwo muzyczne oraz nurt wykonawstwa historycznego. j.skrzeczkowski2@uw.edu.pl
