

JAKUB SKRZECZKOWSKI

UNIWERSYTET WARSZAWSKI

ORCID 0009-0008-4424-1574

Rondo alla polacca op. 6 Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego.
Przyczynek do badań nad wczesną twórczością kompozytora
i polonezem koncertowym w muzyce polskiej

ABSTRAKT Przedmiotem artykułu jest *Rondo alla polacca Es-dur* op. 6 Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego. Impulsem do badań było odnalezienie partii orkiestrowych w zbiorach British Library. W tekście ukazano analogie i różnice między *Rondem* a pozostałymi dziełami koncertowymi kompozytora oraz wskazano zbieżne cechy stylistyczne z dziełami z wczesnego okresu twórczości. Omówiono potencjalną inspirację twórczością Ignaza Moschelesa, a także relacje op. 6 z polonezami koncertowymi w stylu brillant polskich twórców pierwszej połowy XIX wieku. Ukazano tło historyczne utworu i jego dziewiętnastowieczną recepcję.

SŁOWA KLUCZOWE muzyka polska, XIX wiek, styl brillant, rondo polonezowe, *Rondo alla polacca* op. 6, I.F. Dobrzyński, I. Moscheles, F. Lessel, F. Chopin, J.W. Krogulski

ABSTRACT Ignacy Feliks Dobrzyński's *Rondo alla polacca*, Op. 6: A Contribution to Research into the Composer's Early Output and the Presence of the Concert Polonaise Genre in Polish Music. This article examines Ignacy Feliks Dobrzyński's *Rondo alla polacca* in E flat major, Op. 6. The study was prompted by the discovery of the orchestral parts at the British Library. It presents analogies and differences between the *Rondo* and the composer's other concert works and identifies stylistic features shared with compositions from his early creative period. The paper also explores a possible artistic influence of Ignaz Moscheles and the relationship of Op. 6 to concert polonaises in the *brillant* style by Polish composers of the first half of the nineteenth century, outlining the historical background of the work and its nineteenth-century reception.

KEYWORDS Polish music, 19th century, *brillant* style, polonaise rondo, *Rondo alla polacca* Op. 6, I.F. Dobrzyński, I. Moscheles, F. Lessel, F. Chopin, J.W. Krogulski

Twórczość Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego nie stała się dotychczas przedmiotem opracowania naukowego obejmującego całokształt dorobku kompozytora, ukazującego jego ewolucję stylistyczną i pozwalającego na wskazanie głównych źródeł inspiracji¹. Przyczynił się do tego szereg przeszkód, m.in. fragmentaryczny stan zachowania części kompozycji i wysoki stopień rozproszenia drukowanych źródeł muzycznych. Na przestrzeni ostatnich dekad powstały więc prace dyplomowe i artykuły poświęcone jedynie określonym wycinkom twórczości Dobrzyńskiego, czego konsekwencją stało się pominięcie wielu aspektów stylistycznych czy niektórych dzieł. Sytuację tę odzwierciedla przypadek *Ronda alla polacca Es-dur* op. 6 na fortepian i orkiestrę, które dotąd znane było tylko częściowo, tj. z zachowanej do naszych czasów partii solowej oraz układu na cztery ręce². Brak dostępu do głosów orkiestrowych uniemożliwiał włączenie utworu do rozważań nad dziełami symfonicznymi. Z kolei fakt, iż kompozycja funkcjonowała pierwotnie w wersji z orkiestrą, w połączeniu z zakresem badawczym prac przyczynkarskich prowadził do pominięcia w analizach także jej wariantu *à quatre mains*³.

Impulsem do powstania niniejszego tekstu stało się odnalezienie partii orkiestrowych *Rondo alla polacca* w londyńskiej British Library⁴, stwarzające okazję do ponownego przyjrzenia się twórczości Dobrzyńskiego i dokonania pewnych uzupełnień stanu wiedzy w tym zakresie. Op. 6 jako pierwsza większa kompozycja stworzona przez artystę po przybyciu do Warszawy około 1825 r. oraz jedyne symfoniczne dzieło wydane za jego życia umożliwia wgląd w proces kształtowania się stylu Dobrzyńskiego. Głównym celem artykułu jest zarysowanie analogii i różnic między *Rondem* a innymi dziełami koncertowymi tego twórcy oraz wskazanie obecnych w op. 6 cech stylistycznych typowych dla wczesnego okresu twórczości kompozytora. W tekście ukazane zostaną także

- 1 Pierwszą próbę naukowego ujęcia twórczości Dobrzyńskiego, pomijającą jednak pewne grupy dzieł, stanowiła monografia Williama Smialka *Ignacy Feliks Dobrzyński and Musical Life in Nineteenth-Century Poland* (Lewiston 1991). W późniejszym czasie istotnym uzupełnieniem stanu wiedzy o kompozytorze była aktualizacja hasła encyklopedycznego autorstwa Andrzeja Spóza „Dobrzyński, Ignacy Feliks”, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska, suplement do t. 2, Kraków 2001, s. 87–95.
- 2 Ignacy Feliks Dobrzyński, *Rondo alla polacca à quatre mains pour le Pianoforte composé et dédié à Monsieur Maurice Ernemann*, Hofmeister, [Lipsk 1836], nr wyd. 2131, zach.: Danmarks Nationalbibliotek, Københavns Universitetsbibliotek, Musiksamlingen (DK-Kk), U32 mu 7105.2807.
- 3 Tak stało się m.in. w przypadku cennych opracowań Agnieszki Chwiłęk, w tym artykułu, „Znaczenie instrumentalnej twórczości Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego dla budowania stylu narodowego w muzyce polskiej XIX wieku” (*Studia Chopinowskie* 2 (2018) nr 2, s. 30–43), obejmującego wyłącznie cykle sonatowe, oraz Natalii Szyndlarewicz, *Twórczość fortepianowa Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego* (Uniwersytet Jagielloński 2012 (praca magisterska)), w którym nie podjęto analizy utworów na cztery ręce.
- 4 Ignacy Feliks Dobrzyński, *Rondo alla polacca pour le Pianoforte avec Accompagnement d'Orchestre composé et dédié à Monsieur Maurice Ernemann*, Hofmeister, [Lipsk 1836], nr wyd. 2111, zach.: The British Library (dalej GB-Lbl), sygn. h.722.k. Składam serdeczne podziękowania Dorocie Kolinek za pomoc w uzyskaniu dostępu do muzykaliów z British Library przywołanych w niniejszym artykule.

potencjalne źródła inspiracji artystycznej i relacja z innymi koncertowymi polonezami powstałymi na gruncie muzyki polskiej w pierwszej połowie XIX wieku. Istotnym elementem artykułu będzie też nakreślenie tła historycznego dzieła, w tym związków twórcy *Ronda* z adresatem dedykacji Moritzem Ernemannem, roli op. 6 w strategii publikacyjnej Dobrzyńskiego i dziewiętnastowiecznej recepcji utworu.

OKOLICZNOŚCI POWSTANIA UTWORU

Według Bronisława Dobrzyńskiego *Rondo alla polacca Es-dur* op. 6 powstało w 1827 r.⁵, czyli w przełomowym okresie dla rozwoju artystycznego Ignacego Feliksa, kiedy po przybyciu do Warszawy i odebraniu prywatnych lekcji u Józefa Elsnera kompozytor odbywał studia w Szkole Głównej Muzyki, podjęte w 1826 r. i kontynuowane przez kolejne dwa lata. Op. 6 było więc jego pierwszym dziełem symfonicznym napisanym w tych nowych okolicznościach⁶ i przypuszczalnie mogło służyć za „pracę roczną”, dokumentującą postępy w dziedzinie kompozycji⁷. Utwór ukazał się drukiem niemal dekadę później, w połowie 1836 r., zamykając intensywny okres zagranicznych publikacji z l. 1834–36, w którym dzieła kompozytora po raz pierwszy trafiły do szerszego, europejskiego grona odbiorców.

W 1834 r. Dobrzyński nawiązał współpracę z dwoma lipskimi oficynami – Hofmeister oraz Breitkopf & Härtel. W pierwszej opublikował fortepianowe *Fantaisie et Variations dans le style facile et brillant G-dur* op. 14, w drugiej zaś – *Variations de concert sur une mazure favorite C-dur* op. 12 na fortepian i zespół kameralny. Z perspektywy czasu zdecydowanie owocniejsza okazała się kooperacja z wydawnictwem Friedricha Hofmeistera, w której do końca lat czterdziestych XIX w. ukazało się łącznie dwadzieścia opusów kompozytora, w tym także *Rondo alla polacca*. W katalogu zagranicznych publikacji Dobrzyńskiego, zdominowanym przez utwory na fortepian oraz fortepianowe transkrypcje dzieł wielkoobsadowych, op. 6 wyróżnia się jako jedyna jego kompozycja wydana w postaci kompletnych głosów orkiestrowych i opublikowana w dwóch wersjach wykonawczych: w pełnej obsadzie i układzie na fortepian na cztery ręce⁸. Z tych przyczyn *Rondo* op. 6 zajmuje szczególne miejsce w strategii publikacyjnej Dobrzyńskiego.

5 Bronisław Dobrzyński, *Ignacy Dobrzyński w zakresie działalności dążącej do postępu w muzyce we współczesnej jemu epoce*, wyd. 2, Warszawa 2007, s. 159.

6 Wcześniej, jeszcze w okresie edukacji w liceum w Winnicy, Dobrzyński skomponował *Uwerturę koncertową D-dur* op. 1 oraz *Koncert fortepianowy As-dur* op. 2.

7 Według Bronisława Dobrzyńskiego jego ojciec rozwijał swoje umiejętności kompozytorskie także poprzez intensywne nocne studiowanie partytur po całodziennej pracy zarobkowej. Korzystał w tym celu z druków i rękopisów udostępnianych mu przez Józefa Elsnera i Franciszka Lessla, posiadających zasobne kolekcje muzykaliów, zob.: B. Dobrzyński, *Ignacy Dobrzyński w zakresie*, s. 23.

8 Zgodnie z ówczesną praktyką wydawniczą osobno oferowano w sprzedaży także nuty samej partii solowej, zob.: *Musikalisch-literarischer Monatsbericht neuer Musikalien, musikalischer Schriften und Abbildungen* 8 (1836) nr 6, s. 54.

Jak wynika z treści strony tytułowej pierwodruku (il. 1), utwór został zadedykowany Moritzowi Ernemannowi – niemieckiemu pioniarce, pedagogowi i kompozytorowi, który przybył do Warszawy w 1820 roku. Początkowo Ernemann uczył gry na fortepianie w domach arystokracji, zaś pod koniec roku 1825 objął stanowisko nauczyciela w Instytucie Muzyki i Deklamacji. W następnym roku, po podziale instytucji na Szkołę Główną Muzyki oraz Szkołę Dramatyczną i Śpiewu, został profesorem klasy wyższej fortepianu w drugiej z placówek⁹. Zachowane źródła historyczne nie pozwalają na określenie charakteru relacji łączących Dobrzyńskiego z Ernemannem. Można wyłącznie domniemywać, że muzycy mieli wiele okazji do spotkań na gruncie akademickim lub jako uczestnicy życia artystycznego miasta. Krąg profesjonalnych pianistów w Warszawie był wówczas wąski, toteż Ernemann, cieszący się uznaniem warszawskiego środowiska muzycznego jako mistrz fortepianu, mógł wydawać się młodemu kompozytorowi naturalnym adresatem dedykacji wirtuozowskiej kompozycji na fortepian i orkiestrę.

Przekazem, w którym nazwiska obu artystów pojawiają się we wspólnym kontekście, jest list Fryderyka Chopina do Tytusa Woyciechowskiego z 31 VIII 1830 r., dotyczący Emilii Faleńskiej (lub Falińskiej) – pianistki przybyłej do Warszawy, aby poprzez działalność koncertową „talentem wesprzeć podupadłych rodziców”¹⁰:

[...] wystaw sobie, kiedy też Panna F. chce koniecznie, żebym ja się do niej brał, uczył grać na fortepianie i tam d... Papa nie od tego, bo mię kilka razy do niej wypychał, bywa u mnie, ale do niej nie mam apetytu. Biedna dziewczyna, musi koncerta grać, a nic nie umie, ja jej radziłem Ernemanna, a Ernemann nie chciał i Dobrzyńskiego poradził – powiada, że ona z Litwy i tamten z Litwy, dobiórą się. To są facecje!¹¹

Jedyny odnotowany w prasie koncert Faleńskiej odbył się jednak wcześniej, bo 4 VIII 1830 r. w Sali Redutowej. W repertuarze pianistki miały znaleźć się rondo z jednego z koncertów Ignaza Moschelesa oraz niemożliwe do jednoznacznej identyfikacji *Rondo alla Polacca* Carla Czernego¹². Nie wiadomo też, czy w przygotowaniach do późniejszych występów, o których mowa w przytoczonym liście, ostatecznie rzeczywiście pomagał Dobrzyński.

9 „Ernemann Maurycy”, w: *Muzycy pedagogicy urodzeni do 1871 roku w kulturze polskiej: Leksykon*, red. Katarzyna Janczewska-Sołomko, Bożenna Roźniatowska, Warszawa 2018, s. 137.

10 *Kurier Warszawski* 10 (1830) nr 201, s. 1057.

11 Fryderyk Chopin w Warszawie do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, 31 VIII 1830 r., w: *Korespondencja Fryderyka Chopina 1816–1831*, red. Zofia Helman et al., t. 1, Warszawa 2009, s. 387.

12 *Kurier Warszawski* 10 (1830), nr 211, s. 1106.



Il. 1. Ignacy Feliks Dobrzyński, *Rondo alla polacca pour le Pianoforte avec Accompagnement d'Orchestre composé et dédié à Monsieur Maurice Ernemann*, Hofmeister, [Lipsk 1836], zach.: Biblioteka, Muzeum i Archiwum Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego im. Stanisława Moniuszki, Warszawa, sygn. III.40.630, strona tytułowa

ANALIZA UTWORU I TŁO POZOSTAŁEJ TWÓRCZOŚCI DOBRZYŃSKIEGO

Rondo alla polacca Es-dur op. 6 przeznaczone jest na fortepian z towarzyszeniem orkiestry w składzie: flet, dwa klarnety, dwa fagoty, dwie waltornie, puzon basowy, kotły oraz dwoje skrzypiec, altówki i wiolonczele z kontrabasami. Obsada ta jest wyraźnie bardziej oszczędna niż w dziełach symfonicznych Dobrzyńskiego sprzed powstania listopadowego, a także nieco mniej liczna niż w pozostałych jego utworach koncertowych (tab. 1 i 2).

Tab. 1. Obsada *Ronda* op. 6 oraz dzieł orkiestrowych Ignacego F. Dobrzyńskiego do 1831 r.

utwór	rok powstania	obsada
<i>Uwertura koncertowa D-dur</i> op. 1	1824	fl (2), ob (2), cl (2), fag (2), cor (2), tr (2), trb, timp, vl I, vl II, vla, vlc, b
<i>Rondo alla polacca Es-dur</i> op. 6 na fortepian i orkiestrę	ok. 1827	pf, fl, cl (2), fag (2), cor (2), b-trb, timp, vl I, vl II, vla, vlc e b
<i>I Symfonia B-dur</i> op. 11	1829	fl (2), ob (2), cl (2), fag (2), cor (2), tr (2), trb (2), timp, vl I, vl II, vla, vlc, b
<i>II Symfonia c-moll</i> op. 15 („Symfonia charakterystyczna w duchu muzyki polskiej”)	1831	fl (2), ob (2), cl (2), fag (2), cor (4), tr (2), trb (3), timp, vl I, vl II, vla, vlc, b

Objaśnienie: Skróty nazw instrumentów podano w tabelach według standardu RISM.

Tab. 2. Obsada zachowanych dzieł koncertowych Dobrzyńskiego

utwór	rok powstania	obsada
<i>Koncert fortepianowy As-dur</i> op. 2	1824	pf, fl, cl (2), fag (2), cor (2), tr (2), b-trb, timp, vl I, vl II, vla, vlc e b
<i>Rondo alla polacca Es-dur</i> op. 6 na fortepian i orkiestrę	ok. 1827	pf, fl, cl (2), fag (2), cor (2), b-trb, timp, vl I, vl II, vla, vlc e b
<i>Fantazja G-dur</i> op. 35 na trąbkę i orkiestrę	ok. 1839	tr, fl, ob (2), cl (2), fag (2), cor (2), timp, vl I, vl II, vla, vlc e b
<i>Andante et Rondo alla polacca</i> <i>G-dur</i> op. 42 na flet i orkiestrę	ok. 1843	fl, ob (2), cl (2), fag (2), cor (2), timp, vl I, vl II, vla, vlc, b

Skład orkiestry w *Rondzie alla polacca* op. 6 odzwierciedla praktykę kompozytorską Dobrzyńskiego polegającą na zastosowaniu w dziełach na instrument solowy z towarzyszeniem orkiestry (w przeciwieństwie do utworów wyłącznie orkiestrowych) pojedynczej partii fletu, czego źródeł można upatrywać w twórczości koncertowej Wolfganga Amadeusa Mozarta. Oprócz tego uwagę zwraca nieobecność w obsadzie obojów przy jednoczesnym zachowaniu pary klarnetów i fagotów oraz dodaniu puźonu basowego, co sugeruje świadome dążenie do uzyskania ciemniejszej barwy sekcji dętej. Rozwiązanie to znajduje swój wcześniejszy odpowiednik w *Konercie fortepianowym As-dur* op. 2.

Wbrew tytułowi *Rondo alla polacca* nie przybiera ani spodziewanej ze względu na czas powstania i obsadę formy rondo sonatowego, ani prostszej postaci ronda. Naczelną zasadą formotwórczą op. 6 wydaje się – obok specyficznej dla stylu bril-

lant naprzemienności fragmentów melodycznych (lirycznych) z figuracyjnymi (wirtuozowskimi) – sekwencyjna zmienność modeli formalnych, realizowanych na poszczególnych etapach przebiegu dzieła. W tym kontekście utwór należałoby rozpatrywać jako hybrydę (kolejno): koncertowego rondo sonatowego, formy sonatowej pierwszej części koncertu¹³ i formy trzyczęściowej. Swoistość struktury *Ronda* op. 6 wymaga więc „dynamicznego” ujęcia analitycznego, polegającego na podążaniu za tokiem kompozycji i wskazywaniu elementów sygnalizujących zmianę dotychczasowego paradygmatu (przebieg utworu podsumowuje tab. 3 zamieszczona na końcu tego podrozdziału). Szczegółowa analiza pozwala zarazem dostrzec liczne powiązania z pozostałą częścią wczesnej twórczości Dobrzyńskiego w zakresie konkretnych zabiegów kompozytorskich.

Rondo op. 6 rozpoczyna się od ośmiotaktowego ritornelu, w którym na sygnałowy motyw kotłów i waltorni za pierwszym razem odpowiada sekcja instrumentów dętych drewnianych, a za drugim – cała orkiestra (przykł. 1a). Już w tym krótkim fragmencie wyraźnie zarysowują się rytmiczny idiom poloneza i specyfika brzmieniowa orkiestrowego akompaniamentu¹⁴. Po ritornelu następuje pierwsze solo fortepianu z pierwszym zdaniem tematu głównego (*a*), zwieńczonym jednotaktowym solo waltorni i kotłów (przykł. 1b). Zdanie to zostaje ponowione (*a'*), po czym solista rozwija ukazaną myśl muzyczną w triolowych figuracjach (*b*). W ten sposób rozpoczyna się proces modulacyjny, który ustaje na akordzie *D-dur* (t. 38), przynosząc wyraźne wyhamowanie dotychczas wartkiego ruchu muzycznego. Wówczas – poprzez dźwięk wspólny *d* – krótki łącznik instrumentów dętych doprowadza do dominanty tonacji zasadniczej, po czym w partii klarnetu I intonowany jest krótki motyw wywiedziony z czoła tematu. Po chwili zostaje on podjęty kolejno w głosie skrzypiec I i fletu, a finalnie także w partii fortepianu. Następuje powrót początkowego zdania tematu głównego (*a''*, t. 47–58), zaś po nim – tutti na motywach ritornela wstępnego (t. 58–66). Postać tematu głównego (*a-a'-b-a''*) i obecność okalających go zbieżnych motywicznie odcinków orkiestrowych¹⁵ wyraźnie uwydatniają rondowy charakter przebiegu.

13 Ze względu na szereg cech formalnych, m.in. nakładanie się formy sonatowej na strukturę ritornelową oraz związany z tym specyficzny plan harmoniczny, modele pierwszej części koncertu wyróżnia się jako osobny typ formy sonatowej, zob.: James Hepokoski, Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford 2006, s. 430–68.

14 W t. 3 partii fletu można odnaleźć także zapowiedź motywu czołowego tematu głównego.

15 Taki układ tutti–solo jest typowy dla koncertowych rond sonatowych w stylu brillant, w których zwykle w tej części kompozycji występują ritornel wstępny, liczący od kilku do kilkunastu taktów (obecny zwłaszcza, gdy rondo nie następuje po wstępie w wolnym tempie ani nie stanowi finału koncertu), pokaz tematu głównego przez solistę oraz niemal obowiązkowe tutti podsumowujące przestrzeń refrenu.

Przykł. 1. *Rondo alla polacca Es-dur* op. 6: a) wstępny rytornel orkiestry, t. 1–8; b) pierwsze zdanie tematu głównego, t. 9–16

a) *Alla polacca*

Fl I
Cl I
in B II

Fg I
II

Cor I
in Es II

Timp
in Es, B

5

Fl I
Cl I
in B II

Fg I
II

Cor I
in Es II

Trbn B

Timp
in Es, B

VI I
VI II

Vla

B e Vlc

b)

The score for example 2b shows the piano and woodwind parts. The piano part has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings like *ff* and *mf*. The woodwind part (Cor I and II in E-flat) has a melodic line with a trill and a dynamic marking of *p*. The tempo is marked *Allegro vivace*.

Szczególną cechą brzmieniową przestrzeni tematu głównego stanowi eksponowanie brzmienia kotłów i waltorni, przywodzące na myśl kilka innych kompozycji Dobrzyńskiego. Od tremola kotłów rozpoczynają się wolny wstęp i koda *Uwertury koncertowej D-dur* op. 1 (przykł. 2a), zaś zestawienie partii kotłów i waltorni z sekcją dętą drewnianą otwiera formę sonatową I części *II Symfonii c-moll* op. 15 (przykł. 2b). Sygnałowe solo waltorniowe, któremu odpowiadają kolejne sekcje orkiestry, inicjuje z kolei przebieg *Andante espressivo* z *Koncertu fortepianowego As-dur* op. 2 (przykł. 2c). W odniesieniu do dzieł Dobrzyńskiego sprzed 1831 r. można więc mówić o predylekcji kompozytora do tego rodzaju zabiegów instrumentacyjnych, ujawniającej się także w *Rondzie* op. 6.

Przykł. 2. Kotły i waltornie w incipitach wczesnych dzieł symfonicznych Ignacego F. Dobrzyńskiego: a) *Uwertura koncertowa D-dur* op. 1, t. 1–3; b) *II Symfonia c-moll* op. 15, cz. I *Andante sostenuto – Allegro vivace*, t. 57–62; c) *Koncert fortepianowy As-dur* op. 2, cz. II *Andante espressivo*, t. 1–6

a)

Adagio ma non troppo

The score for example 2a shows the beginning of the 'Uwertura koncertowa D-dur' op. 1. The tempo is marked *Adagio ma non troppo*. The woodwind section (Cl I and II in A, Fg I and II) has a melodic line with a trill and a dynamic marking of *p*. The percussion section (Cor I and II in D, Timp in D, A) has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings like *p* and *mf*.

b) *Allegro vivace*

Fl I
II

Cl I
in B II

Cor I
in C II

Timp
in C, G,
Es, B

57

p cresc.

p

p

cresc.

c) *Andante espressivo*

Cl I
in B II

Fg I
II

Cor I
in Es II

p

p

fp

fp

p

Na uwagę zasługuje także wprowadzanie struktur dialogicznych między pojedynczymi głosami dętych drewnianych i skrzypiec a partią solową, występujące w t. 42–46 (przykł. 3a) i wielokrotnie w dalszych odcinkach *Ronda* – zarówno w ekspozycji, jak i poszczególnych fazach sekcji przetworzeniowej (por. przykł. 6). Punktem wyjścia do dialogowania jest niemal zawsze motyw czołowy tematu głównego. Analogiczne rozwiązanie, które – choć stosowane w mniejszym zakresie – bazuje na frazie o znacznym podobieństwie melodycznym, odnaleźć można w *Uwerturze* op. 1 (przykł. 3b).

Przykł. 3a. Zbieżne struktury dialogiczne między pojedynczymi głosami instrumentalnymi w utworach Ignacego F. Dobrzyńskiego: *Rondo alla polacca Es-dur* op. 6, t. 42–46

The musical score shows the following details:

- Flute I:** Measures 42-46, starting with a rest and a melodic phrase in measure 45.
- Clarinet I and II:** Measure 42 starts with a melodic phrase marked *p*.
- Cor I and II:** Measure 43 has a sustained chord marked *p*.
- Timpani:** Provides a rhythmic accompaniment with eighth notes in measures 42-44.
- Piano:** Measure 46 features a chord marked *f* and a *Tutti* marking.
- Violin I and II:** Measure 45 has a *Solo* marking and a melodic phrase marked *poco cresc.*. Measure 46 ends with a *f* dynamic.
- Viola and Cello/Double Bass:** Measure 45 has a *poco cresc.* marking. Measure 46 ends with a *f* dynamic.

Końcowe tutti obszaru tematu głównego *Ronda* op. 6 ma charakter modulacyjny i kończy się kadencją doskonałą w tonacji *F-dur*. W ten sposób stosunkowo szybko, bo z pominięciem typowego dla rondo sonatowych solowego łącznika, powstaje możliwość otwarcia obszaru tonalnego dominanty (*B-dur*), w której teoretycznie od razu mógłby zabrzmieć temat poboczny. Opcja ta zostaje jednak odrzucona¹⁶ poprzez nagły i zdecydowany zwrot harmoniczny w partii fortepianu (*risoluto* w t. 67) – przy wykorzystaniu trylu solista wprowadza odległą tonację *Ges-dur*, w której prezentuje krótką pomocniczą myśl muzyczną, zanikającą w trylach i towarzyszącej im progresji chromatycznej z powrotem do *F-dur* (t. 66–74). Po tym krótkim melodycznym

16 Taką sytuację w przebiegu formy sonatowej amerykańscy teoretycy James Hepokoski i Warren Darcy określają terminem *medial caesura declined* (z ang. odrzucona cezura wewnętrzna). W ich koncepcji przypadek występujący w op. 6 reprezentuje trzeci wariant odrzucenia cezury, zob.: J. Hepokoski, W. Darcy, *Elements of Sonata Theory*, s. 45–47.

Przykł. 3b. Zbieżne struktury dialogiczne między pojedynczymi głosami instrumentalnymi w utworach Ignacego F. Dobrzyńskiego: *Uwertura koncertowa D-dur* op. 1, t. 19–23

The musical score for Example 3b shows the first four measures of a piece in D major, 2/4 time. The score includes parts for Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I and II, Bassoon I and II, Cor Anglais I and II, Violin I and II, Viola, Violoncello, and Bass. The music features a complex interplay of melodic lines, with dynamic markings such as 'p' (piano) and 'dim.' (diminuendo). The score is written in a standard musical notation with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C).

„wtrąceniu” wprowadzona zostaje konwencjonalna retoryka łącznikowa w postaci rozbudowanych triolowych figuracji fortepianu (t. 75–89), doprowadzających ostatecznie do tematu pobocznego.

Prezentowany w partii fortepianu temat poboczny w tonacji dominanty (t. 90–117, zob. przykł. 4) składa się z dwóch zróżnicowanych stylistycznie zdań muzycznych, poprzedzonych dwutaktowymi wtrąceniami orkiestry – za pierwszym razem w kilku instrumentach dętych (cl I, II, fag I, cor II), a za drugim w obsadzie rozszerzonej o flet i kotły. W melodyce pierwszego członu (*c*, *con espressione*, od t. 92, przykł. 4) dominują oktawy prawej ręki, natomiast drugie zdanie (*d*, *dolcissimo*, od t. 103) jest w znacznie większym stopniu nasycone ornamentyką, m.in. pojedynczymi i grupowymi przednutkami oraz licznymi trylami. Jako całość temat poboczny, choć bardziej liryczny od głównego, zachowuje wyraźnie polonezowy charakter, wyrażony w rytmice i typowych zwrotach melodycznych.

Przykł. 4. *Rondo alla polacca Es-dur* op. 6, incipit tematu pobocznego wraz z wprowadzeniem orkiestry, t. 90–96

The musical score consists of two systems. The first system (measures 90-96) includes parts for Clarinet I and II, Flute I and II, Cor Anglais I and II, and Piano. The Clarinet and Flute parts are marked *dolciss.* and *p un poco rit.*. The Cor Anglais part is marked *p*. The Piano part features a melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, with the instruction *con espressione*. The second system (measures 94-96) continues the Piano part with a more complex melodic line in the right hand, including triplets and slurs, and a bass line in the left hand. The Bassoon and Viola part is marked *[arco]* and *p*.

Dalej następuje wirtuozowski odcinek figuracyjny partii solowej, na którego tle pobrzmiwają frazy instrumentów dętych drewnianych i skrzypiec, wywiedzione z motywu czołowego tematu głównego (t. 118–146). Krótki odcinek tryli i kaskadowy przebieg gamowy w partii solisty prowadzą do ritornelu (t. 146–165), początkowo wiernie powielającego materiał tutti, które wcześniej zamknęło przestrzeń tematu głównego. Zgodnie z zasadą kształtowania koncertowego rondo sonatowego ritornel ten, przy ewentualnym współudziale solisty, powinien przerodzić się w powrotny łącznik do tonacji zasadniczej, w której zabrzmiałyby przynajmniej wybrane elementy refrenu. W op. 6 Dobrzyńskiego dzieje się jednak inaczej i tutti prowadzi do nowej sekcji w paralelnej tonacji *g-moll*. Brak powrotu do tonacji wyjściowej, zmiana trybu i pominięcie tematu głównego wskazują na porzucenie dotychczasowego paradygmatu formalnego. Za czytelny sygnał przyjęcia nowego modelu – formy sonatowej pierwszej części koncertu – należałoby natomiast uznać pojawienie się rozbudowanej *entrée* solisty (t. 166–177, przykł. 5a), które w okresie powstania op. 6

stanowiło dla tego typu ukształtowania formalnego jedną ze standardowych metod otwarcia przetworzenia. Klarowną ilustracją tego rozwiązania jest wejście partii solowej na początku przetworzenia w *Allegro moderato* z *Koncertu As-dur* op. 2 Dobrzyńskiego (przykł. 5b). Warto zauważyć, że analogiczny odcinek w *Rondzie* op. 6 jest o połowę dłuższy, co może świadczyć o celowym wzmocnieniu przez kompozytora retoryki przetworzeniowej.

Przykł. 5. Rozbudowane *entrées* solisty w odcinku przetworzeniowym: a) *Rondo alla polacca* op. 6, t. 166–177; b) *Koncertu fortepianowego As-dur* op. 2, cz. I *Allegro moderato*

a)

b)

W przetworzeniowej sekcji *Ronda* op. 6 materiałem poddanym pracy motywicznej jest wyłącznie temat główny, w szczególności zaś jego sam początek. W przebiegu tym – poza wspomnianym wstępnym odcinkiem solowym – można wyróżnić jeszcze cztery etapy: dwie parafrazy tematu (w *g-moll* w t. 178–190 oraz w *As-dur* w t. 222–249) występujące na przemian z dwoma rozbudowanymi odcinkami figuracyjno-modulacyjnymi (t. 190–221, 249–265). Owo przeplatanie się fragmentów melodycznych z wirtuozowskimi także w tej części dzieła potwierdza wyraźną przynależność *Ronda* op. 6 do stylu brillant.

Ostatnie trzy etapy sekcji przyjmują postać dialogu solisty z pojedynczymi głosami orkiestrowymi, realizowanego za każdym razem inaczej: jako ciąg triolowych figuracji w odpowiedzi na kolejne przywołania motywu czołowego, pokaz materiału tematycznego z licznymi dopowiedzeniami kolejnych instrumentów solo oraz chromatyczny pochód wpleciony w strukturę dialogiczną klarnetu, fletu i fagotu. Innym istotnym zabiegiem stylistycznym w tym obszarze jest specyficzny dobór faktury fortepianowej – zarówno we fragmentach figuracyjnych, jak i w centralnym pokazie tematu w *As-dur* dominuje prowadzenie obu rąk unisono w zdwojeniu oktawowym¹⁷. Tworzy to znaczny kontrast z zasobnym arsenalem figuracji brillant obecnych w pozostałej części utworu (przykł. 6, por. przykł. 5a, 7a).

Przykł. 6. Przebiegi unisono partii solowej w przetworzeniu *Ronda alla polacca Es-dur* op. 6:

a) t. 191–196; b) t. 260–265

a)

The image displays two musical excerpts for piano (Pf) from the transcription of 'Ronda alla polacca Es-dur' op. 6. Excerpt a) covers measures 191-196, starting with a piano (p) dynamic and featuring a '8va' (octave) marking. Excerpt b) covers measures 260-265, beginning with a 'cresc.' (crescendo) marking and ending with a forte (f) dynamic. Both excerpts show unisono passages in the right and left hands, with various triplet and sixteenth-note figures.

17 Podobną cechą odznaczają się tematy poboczne w finałach koncertów fortepianowych i *Rondo à la Krakowiak F-dur* op. 14 Chopina. Z kolei w *Rondo brillant A-dur* op. 56 Johanna Nepomuka Hummła z 1812 r. oprócz tematów pobocznych unisono prezentowane są także niektóre fragmenty przetworzenia.

b)

Dialogiczną strukturę i unisonową fakturę partii solowej łączy rozbudowana parafraza tematu głównego w tonacji *As-dur*. Do cech szczególnych fragmentu należy dodać jednak jeszcze wykorzystanie ostinatowego akompaniamentu instrumentów smyczkowych, który u Dobrzyńskiego pojawił się wcześniej w identycznej tonacji w środkowym odcinku *Andante espressivo* z *Koncertu fortepianowego* op. 2 (przykł. 7b)¹⁸. Wyrazowe walory tego przebiegu cechują także podobnie ukształtowany fragment wariacji w *Andante* z *I Symfonii B-dur* op. 11 z 1829 r. (przykł. 7c).

18 Krzysztof Baculewski wskazał na podobieństwo przywołanego fragmentu z op. 2 do analogicznego miejsca w *Koncertie fortepianowym f-moll* op. 21 Chopina, dopatrując się w obu przypadkach inspiracji *Koncertem fortepianowym g-moll* op. 58 Moschelesa. Warto jednak zauważyć, że w przeciwieństwie do utworu Dobrzyńskiego w zestawionych ustępach dzieł Chopina i Moschelesa występuje trzydziestodwójkowe smyczkowe tremolo o zupełnie innej wyrazowości, zob.: Krzysztof Baculewski, „Habent sua fata manuscripta musica»: Zawikłane dzieje koncertu fortepianowego Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego”, *Ruch Muzyczny* 33 (1988) nr 5, s. 5. Najprawdopodobniej za Baculewskim tezę tę powtarzają późniejsi autorzy, por.: Ewa Boguła, „Ignacy Feliks Dobrzyński i jego *Koncert fortepianowy As-dur* op. 2”, w: *Ignacy Feliks Dobrzyński – Koncert fortepianowy As-dur* op. 2 (autograf, Warszawskie Towarzystwo Muzyczne), wydanie faksymilowe, Warszawa 2023, s. 3–14.

Przykł. 7. Ostinatowy akompaniament smyczkowy: a) *Rondo alla polacca* op. 6, t. 225–233; b) *Koncert fortepianowy* op. 2, cz. II *Andante espressivo*, t. 72–78; c) *I Symfonia B-dur* op. II, cz. III *Andante con variazioni*, t. 78–85

a)

225

Fl I

Cl I
in B II

Fg I
II

Pf

VI I

VI II

Vla

B e Vlc

230

Cl I
in B II

Pf

VI I

VI II

Vla

B e Vlc

1

b)

Musical score for measures 72-73. The score is for a full orchestra and piano. The key signature is three flats (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/8. The instruments are: Flute I and II (Fl I II), Clarinet I and II in B-flat (Cl I in B II), Bassoon I and II (Fg I II), Cor Anglais I and II (Cor I in Es II), Piano (Pf), Violin I and II (VI I II), Viola (Vla), and Cello/Double Bass (B e Vlc). Measures 72-73 show the beginning of a section with various instruments playing notes and rests.

Musical score for measures 74-75. The score continues from the previous system. Measures 74-75 show the continuation of the orchestral and piano parts. The piano part features complex rhythmic patterns and triplets. The string parts continue with their rhythmic accompaniment.

76

Fl I
Fl II
Cl I
in B II
Fg I
Fg II
Cor I
in Es II
Pf
VI I
VI II
Vla
B e Vlc

c) 78

Tempo primo

Fl I
Fl II
Ob I
Ob II
Cl I
in B II
Fg I
Fg II
Cor I
in G II
Timp
in D, G
VI I
VI II
Vla
Vlc
B

dolcissimo
dolce
tr
pp

Tempo primo

Tab. 3. Struktura *Rondo alla polacca Es-dur* op. 6 Ignacego F. Dobrzyńskiego

Zakres taktów	Solo / tutti	Element przebiegu muzycznego	Plan tonalny
1–8	tutti	ritornel wstępny – służący wprowadzeniu rytmicznego emblematu poloneza i szczególnej charakterystyki brzmieniowej (zestawienia cor I, II i timp)	Es-dur
9–16	solo	temat główny (a) – prezentowany w partii pf, pierwsze zdanie zakończone jednotaktową dopowiedzią cor I, II i timp	Es-dur → B-dur
17–23		temat główny (a')	
24–37		temat główny (b) – rozwinięcie tematu głównego w triolowych figuracjach pf	
38–46	tutti	enharmoniczne przejście do D ⁷ (cl II, fag I, II, cor I), na tle której prezentowany jest derywat motywu czołowego <i>a</i> (kolejno: cl I, vl I, fl i pf)	D-dur → B-dur ⁷
47–57	solo	temat główny (a'') , <i>dolce</i>	Es-dur
58–66	tutti	ritornel zamykający przestrzeń tematu głównego – motywicznie pokrewny ritornelowi wstępnemu	Es-dur → F-dur
66–74	solo	„wtrącenie” – nagły zwrot harmoniczny w pf (<i>risoluto</i> w t. 67) i pokaz nowej pomocniczej myśli muzycznej	Ges-dur → F-dur
75–89		zasadnicza część łącznika – wprowadzenie retoryki łącznikowej w postaci rozbudowanych figuracji pf	
90–100		temat poboczny (c) – pierwsze zdanie w pf (<i>con espressione</i> w t. 92), poprzedzone dwutaktową anakruzą cl I, II, fag I (<i>dolciss.</i>) i cor II, a zwieńczone jednotaktową dopowiedzią fl i cl I	
101–117	solo	temat poboczny (d) – kontynuacja tematu w partii solowej (<i>dolciss.</i> w t. 103), poprzedzona anakruzą fl, cl I, II, fag I (<i>dolce</i>), cor II i timp	B-dur
118–125	solo	moduł strefy końcowej (e) – wirtuozowski odcinek (<i>con vivacità</i>) zawierający kilka typów figuracji triolowych; w tle pokrewny tematowi głównemu motyw w fl i cl I (<i>dolce</i> w t. 118, 122)	
126–145		moduł strefy końcowej (f) – odcinek złożony z pasażowo-arpoggiowych przebiegów pf w dialogu z fag I, fl, cl I i vl I (do t. 134.1) oraz figuracji (do t. 141) zwieńczonych trylami	
146–165	tutti	ritornel zamykający ekspozycję (t. 146–150,1 ≈ 58–62.1)	B-dur →
166–177	solo	entrée partii pf	(g-moll)
178–189		parafraza części a tematu głównego (<i>con espressione</i>)	g-moll
190–208		odcinek figuracyjno-modulacyjny – motyw czołowy <i>a</i> (kolejno w: fl, cl I, fag I) w strukturze dialogicznej z unisonowymi przebiegami pf	g-moll →
209–220	tutti	kontynuacja odcinka – sekwencja kilku nowych typów figuracji pf, zwieńczona motywem w fl (<i>con espressione</i> w t. 217)	→ C-dur
221–225		wtrącenie sekcji dętej w funkcji modulacyjnego łącznika	C-dur → As-dur
226–248	solo	parafraza części a tematu głównego (<i>dolce</i> w t. 226, <i>con espressione</i> w t. 238) – melodia w pf (unisono w zdwojeniu oktawowym) na tle jednorodnej pulsacji sekcji smyczkowej; kolejne zdania i frazy z dopowiedziami cl I i fl	As-dur
249–264	tutti – solo	odcinek figuracyjno-modulacyjny – pokazy motywu czołowego <i>a</i> (kolejno w: fl, cl I i fag I) na tle analogicznego rytmu smyczków, przelamywane pasażami chromatycznymi pf	As-dur → B-dur ⁷

Zakres taktów	Solo / tutti	Element przebiegu muzycznego	Plan tonalny
265–272	tutti	ritornel (= ritornel wstępny)	Es-dur
273–280	solo	temat główny (a) – pierwsze zdanie zakończone jednotaktowym wtrąceniem cor I, II i timp	
281–291		temat główny (a'') ze zmodyfikowanym odcinkiem końcowym (t. 288–292,1 ≠ 54–58.1)	
292–303		odcinek popisowy – z nowymi układami figuracyjnymi w partii solowej (<i>vivace e brillante</i> w t. 300), zwieńczony kadencją doskonałą w tonacji zasadniczej	
304–314		odcinek melodyczny – po kilku taktach figuracji następuje spowolnienie przebiegu – pojawia się zwrot melodyczny (<i>espressivo</i> w t. 310) prowadzący do kolejnej kadencji doskonałej	
315–337		odcinek popisowy – nowe modele figuracyjne w partii pf; kadencja doskonała na przełomie t. 322–323; fermata w t. 337	
338–351		końcowe tryle solisty – w tle pokazy motywu czołowego a (fl i fag I) w dialogu z pasażami pizzicato sekcji smyczkowej	
352–359		tutti	

sekcji dętej i kotłów. Każda kolejna kadencja doskonała w powyżej opisanym przebiegu coraz wyraźniej wskazuje na ponowne odejście od realizowanego paradygmatu, czyli rezygnację z pełnej reprzyzy materiału tematycznego. Jednocześnie uwidacznia się dążenie do nadania całemu dziełu symetrii na wzór formy trzyczęściowej, której dwóm pierwszym ogniom odpowiadałyby ekspozycja oraz sekcja przetworzeniowa utworu, zaś trzeciemu – t. 265–359¹⁹. Taką koncepcję struktury *Ronda* op. 6 podkreślają dodatkowo jego dwa ostatnie fragmenty, tj. łańcuch tryli (t. 338–352) z jednotaktowymi motywami instrumentów dętych drewnianych w tle (nawiązujący do t. 142–145) oraz końcowy ritornel (t. 352–359), powielający treść dwu wcześniejszych tutti: na zakończenie tematu głównego (t. 58–66) i ekspozycji (t. 146–165).

Podsumowując, przebieg *Ronda alla polacca* op. 6 kształtuje się w początkowej fazie na wzór koncertowego rondo sonatowego. Po standardowo przeprowadzonej ekspozycji solowej nie następuje jednak powrót do tonacji zasadniczej i ponowny pokaz refrenu, lecz przejście do sekcji o wyraźnych cechach przetworzenia, co upodabnia strukturę dzieła do formy sonatowej pierwszej części koncertu. Dalsza reprzyza wyłącznie tematu głównego nadaje z kolei dziełu ogólny rys formy trzyczęściowej (zob. tab. 3). Choć na tle repertuaru muzycznego pierwszych dekad XIX w. forma *Ronda* op. 6 stanowi pewną osobliwość, nie jest nią w odniesieniu do twórczości

19 Alternatywna interpretacja op. 6 jako rondo o układzie A–B–[A]–C–A' z pominiętym środkowym pokazem refrenu wymagałaby zignorowania wszystkich cech rondo sonatowego, obecnych w początkowej fazie utworu, a także przetworzeniowego charakteru odcinka C i jego całkowitego oparcia na materiale A. W repertuarze muzycznym przełomu XVIII i XIX wieku próżno szukać reprezentacji tak specyficznego ukształtowania. Opisywany w literaturze pojedynczy przypadek realizacji powyższego schematu, *Allegretto* z *Sonaty B-dur* KV 570 na fortepian Mozarta, powstałej blisko pół wieku przed publikacją *Ronda* op. 6, nie nosi bowiem żadnych oznak sonatowości, zaś jego drugi epizod (C) jest odrębnym tematem muzycznym, zob.: J. Hepokoski, W. Darcy, *Elements of Sonata Theory*, s. 400–401.

samego Dobrzyńskiego. Licznymi zaburzeniami formalnymi odznacza się bowiem budowa pozostałych nominalnych rond koncertowych Dobrzyńskiego – *Rondo alla polacca G-dur* z op. 42 na flet i orkiestrę (z nietypowym układem ritorneli i brakiem refrenowości) oraz finałowego *Rondo. Vivace ma non troppo* z *Koncertu fortepianowego* op. 2 (łączyące cechy koncertowego rondo sonatowego i formy sonatowej pierwszej części koncertu).

HIPOTETYCZNE ŹRÓDŁO INSPIRACJI

Niezależnie od dostrzegalnych stylistycznych analogii, które występują między *Rondem* op. 6 a innymi dziełami Dobrzyńskiego, uzasadnione wydaje się poszukiwanie dzieł, które stanowią kontekst w zakresie paradygmatu formalnego lub stylu. Na szczególną uwagę zasługuje powstały w 1823 r., a opublikowany dwa lata później *Koncert fortepianowy Es-dur* op. 56 Ignaza Moschelesa²⁰, którego wyróżnikiem jest wyeksponowanie kotłów w prezentacji materiału tematycznego w częściach skrajnych. W otwierającym utwór *Allegro moderato* motyw kotłów, złożony z dwóch (przeznaczonych pauza) ósemek w odległości kwarty, staje się swoistym mottem całej pierwszej części. Jeszcze wyraźniej rola tego instrumentu uwidacznia się w części trzeciej, *Allegretto. Tempo di polacca*, utrzymanej w formie rondo sonatowego. Wstępny ritornel finałowego poloneza zawiera ośmiotaktowe tutti, po którym następuje ponaddwutaktowe solo kotłów ukazujące charakterystyczną figurę rytmiczną tańca. Ostatnia miara tego odcinka zbiega się z wejściem partii fortepianu i pokazem refrenu rozpoczynającego się od akordu *Ces-dur* z sekstą zwiększoną bez kwinty. Wspólnym dźwiękiem obu instrumentów jest *ces*, na który specjalnie nastrojony jest trzeci, dodatkowy kocioł przewidziany w instrumentarium utworu (przykł. 8). Solo kotłów o takim samym schemacie melorytmicznym występuje w pierwszych taktach *Ronda* op. 6 Dobrzyńskiego (por. przykł. 1a)²¹.

20 Ignaz Moscheles, *Grosses Concert in Es-dur für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters*, Wiedeń [1825], Steiner, nr wyd. 4613, GB-Lbl, sygn. h.1041.c.

21 Solowy odcinek *timpani* z początku finału *Koncertu* op. 56 Moschelesa w tej samej funkcji i niemal identycznej postaci zawarł także w skomponowanym w 1827 r. *Grande polonaise brillante E-dur* op. 30 Henri Herz, *Grande polonaise brillante pour le pianoforte avec accompagnement de grand orchestre*, Wiedeń [1827], Steiner, nr wyd. 612, zach.: Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung Handschriften und alte Drucke, Musikabteilung (D-Mbs), sygn. 2 Mus.pr. 2388.

Przykł. 8. Ignaz Moscheles, *II Koncert fortepianowy Es-dur*, cz. III *Allegretto. Tempo di polacca*, t. 9–14

The image shows a musical score for Example 8, consisting of two systems. The first system includes a Timpani (Timp) part and a Piano (Pf) part. The Timp part starts at measure 9 with a series of eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic. The Pf part is mostly silent in the first system, with some chords appearing in the second system, also marked with a piano (*p*) dynamic. The second system shows the Pf part more prominently, with a melodic line in the right hand and chords in the left hand. There are markings for *fca* and *ces* in both systems, and asterisks (*) are placed at the end of the first system and in the middle of the second system. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature.

Jeszcze innego śladu inspiracji Dobrzyńskiego dziełem Moschelesa można dostrzec się w ukształtowaniu przebiegu partii solowej. W finale *II Koncertu* op. 56 na początku łącznika ekspozycji prosta figura czterech ósemek wykonywana przez kotły domyka pasażowe wejścia fortepianu. Za drugim razem ostatnim dźwiękiem schematu staje się *ces*, umożliwiające nagłe odejście z tonacji zasadniczej. Wówczas solista prezentuje nową, pomocniczą myśl muzyczną w odległej *Ces-dur* (przykł. 9a). Sporo cech wspólnych zawiera w *Rondzie* op. 6 melodyczne „wtrącenie” solisty (przykł. 9b), które również występuje u progu ekspozycyjnego łącznika i rozpoczyna się zwrotem modulacyjnym o tym samym stosunku interwałowym (*Ges-dur* zamiast spodziewanej *B-dur*). Pewne analogie zachodzą także w ukształtowaniu linii melodycznej, zakończonej chromatycznym łańcuchem tryli, prowadzących – tak samo jak w utworze Moschelesa – do współbrzmienia *F-dur* (dominanty do dominanty).

Wagę wyżej wskazanych podobieństw wzmacnia fakt, iż twory niemieckiego kompozytora były znane na ziemiach polskich, o czym świadczy m.in. wspomniany wcześniej repertuar zaprezentowany w trakcie koncertu Faleńskiej, domniemanej uczennicy Dobrzyńskiego²². Choć nie ma bezpośrednich dowodów na inspirację Dobrzyńskiego *Koncertem fortepianowym* op. 56, poszlaki stylistyczne i obecność muzyki Moschelesa w obiegu warszawskim pozwalają postawić taką hipotezę.

22 Ponadto w latach dwudziestych i trzydziestych XIX w. wydania dzieł Moschelesa były dostępne w warszawskich księgarniach Antoniego Brzeziny, Natana Glücksberga i Franciszka Klukowskiego, zob. np.: *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* 33 (1824) nr 146, s. 1780; *Kurier Warszawski* 4 (1824) nr 279, s. 812; *Kurier Warszawski* 5 (1825) nr 232, s. 1042.

Przykł. 9. Analogiczne ukształtowanie partii solowej w początkowej fazie łącznika w ekspozycjach:
 a) finału *II Koncertu fortepianowego Es-dur* Ignaza Moschelesa, cz. III *Allegretto. Tempo di polacca*, t. 86–96; b) *Rondo alla polacca* op. 6 Ignacego F. Dobrzyńskiego, t. 67–74

a)

b)

KONTEKST POLSKICH POLONEZÓW KONCERTOWYCH

Rozważania nad hipotetycznym wpływem finału *II Koncertu* Moschelesa na kształt utworu Dobrzyńskiego wydają się istotne również w świetle korelacji *Ronda* op. 6 z polonezami na fortepian i orkiestrę innych polskich twórców – *Adagio et Rondeau à la polonaise Es-dur* op. 9 Franciszka Lessla, *Andante spianato et Grande polonaise brillante Es-dur* op. 22 Fryderyka Chopina oraz *Rondo Es-dur* Józefa Wła-

dysława Krogulskiego²³. Opublikowane w 1811 r. op. 9 Lessla – najwcześniejsze w tej grupie – stanowi ekwiwalent drugiej i trzeciej części koncertu. *Adagio* w *Es-dur* ma formę trzyczęściową, zaś *Polonez* jest klasycznym rondem sonatowym o strukturze $A_1B_1A_2CA_3B_2A_4$, ze skrajnymi epizodami (B_1 , B_2) zawierającymi temat poboczny (w pierwszym w tonacji dominanty, w drugim – zasadniczej), epizodem środkowym (C) w roli przetworzenia oraz krótką kodą (A_4).

Niemal ćwierć wieku później zbliżoną do Lesslowskiej ideę zestawienia lirycznego wstępu z wirtuozowskim polonezem koncertowym zrealizowali Krogulski i Chopin. *Rondo* pierwszego z twórców rozpoczyna się od krótkiej *Introduzione*. *Adagio* w tonacji *Es-dur*, pominiętej w tytule, samo zaś ma postać ronda sonatowego z dwoma skontrastowanymi tematami – refrenem o wyraźnym rytmie polonezowym oraz nieco mazurowym tematem pobocznym z melodią prowadzoną unisono w oktawach w partii solowej²⁴. Krogulski ukształtował formę na wzór finałowych rond koncertów Mozarta. Między środkowym refrenem a reprzyką tematu pobocznego wprowadził zwięzły fragment przetworzeniowy – w odcinku tym dwukrotnie pojawia się charakterystyczne następstwo harmoniczne znane z omawianego wcześniej finału *II Koncertu* op. 56 Moschelesa (*Es-dur* – *Ces-dur/H-dur*). Chopin w op. 22 pozostał z kolei przy koncepcji pełnej dwuczęściowości dzieła, przy czym powstałe znacznie później nokturnowe *Andante spianato* umieścił w innej niż zasadnicza tonacji *G-dur*, zaś polonezowi nadał formę trzyczęściową, choć z rozbudowanym tematem głównym rozwijanym na wzór refrenów ronda²⁵.

Cechami wspólnymi kompozycji Dobrzyńskiego, Lessla, Krogulskiego i Chopina są zakorzenienie w stylistyce brillant oraz dobór tonacji *Es-dur*, wciąż związanej w tym okresie z nabożnością, wzniosłością, dostojeństwem i siłą²⁶. W pewnych aspektach *Rondo alla polacca* op. 6 prezentuje się na tym tle nieco mniej okazale. Jako jedyne nie jest poprzedzone żadnym ustępem w wolnym tempie, a pod względem wielkości obsady – niejako wbrew chronologii powstania – plasuje się bliżej op. 9 Lessla aniżeli ronda Krogulskiego i op. 22 Chopina²⁷. Z dwoma ostatnimi utworami op. 6 Dobrzyńskiego łączy jednak szczególny zabieg stylistyczny, jakim jest wyrazista prezentacja rytmu tanecznego w pierwszych taktach poloneza (przykł. 10a–b).

23 Józef Władysław Krogulski, *Rondo*, [1835], zach.: Biblioteka Jagiellońska (PL-Kj), sygn. Muz. Rkp. 251 III.

24 Por. przyp. 14.

25 Jak trafnie opisał to Mieczysław Tomaszewski, „[...] kształt formalny Poloneza [...] wynika z połączenia dwu zasad: refrenowości charakterystycznej dla ronda i reprzyzowości właściwej dla tańca z triem”, zob.: Mieczysław Tomaszewski, *Andante spianato i Wielki Polonez Es-dur op. 22*, <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/67>, dostęp 25 października 2025.

26 Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Ann Arbor 1983, s. 160–170.

27 Jedyne różnica w doborze aparatu wykonawczego między dziełami Lessla i Dobrzyńskiego dotyczy zamiany dwóch trąbek w pierwszym na puzon basowy w drugim. Obsada kompozycji Krogulskiego i Chopina jest szersza o dwie partie oboju, przy czym u Krogulskiego dodatkowo została wzmocniona sekcja dęta blaszana (dwie waltornie, dwie trąbki i puzon), a u Chopina – dodana druga partia fletu.

Rondo alla polacca

b) Cor I
in Es II

Timp
in Es, B

Pf

Jak widać, również w polonezach koncertowych Chopina i Krogulskiego zarysowuje się analogia z początkowym fragmentem finału *Koncertu* op. 56 Moschelesa (por. przykł. 9a). Ma ona nieco ogólniejszy charakter, bowiem nie dotyczy doboru instrumentarium, lecz zastosowania tego samego retorycznego gestu otwarcia, który można rozumieć jako muzyczny ekwiwalent określenia „alla polacca”, przekładający słowną deklarację na określoną postać dźwiękową. To podobieństwo początkowych ritoreli *Grande polonaise brillante* z op. 22 Chopina i *Ronda* Krogulskiego do analogicznego fragmentu z dzieła Moschelesa (op. 56, cz. III *Allegretto. Tempo di polacca*, t. 9–10) pośrednio wzmacnia hipotezę o źródle inspiracji Dobrzyńskiego, bowiem wskazuje na możliwy szerszy zakres oddziaływania rozwiązań stylistycznych niemieckiego kompozytora.

RECEPCJA UTWORU

Podobnie jak inne dzieła koncertowe Dobrzyńskiego, *Rondo alla polacca* op. 6 nie doczekało się odnotowanej w przekazach historycznych prezentacji za życia kompozytora. Na podstawie doniesień prasowych z 1836 r. wiadomo jednak, że w kilka miesięcy po wydaniu druk *Ronda* był już dostępny w sprzedaży w warszawskich składach muzycznych Franciszka Klukowskiego²⁸ i Gustawa Sennewalda, przy czym w drugiej z tych księgarni na pewno także z głosami orkiestrowymi²⁹.

28 *Kurier Warszawski* 16 (1836), nr 270 (10 X), s. 1329.

29 *Kurier Warszawski* 16 (1836), nr 204 (3 VIII), s. 1014: „W Księgarni i Składzie muzycznym G. Sennewalda przy ulicy Miodowej, znajdują się [...], następujące teraz przybyłe nuty muzyczne: 1) Rondo alla

Innym śladem recepcji utworu jest recenzja pióra Roberta Schumanna, która ukazała się na łamach *Neue Zeitschrift für Musik* 23 V 1837 roku. W krótkim akapicie czytamy:

Rondo pana Dobrzyńskiego wyszło spod biegłych palców, jest napisane poprawnie, utrzymane w stylu narodowym, w formie nieco rozwlekłe, ale o właściwych proporcjach. Na próżno jednak szukać na tych czternastu stronach prawdziwej idei; należałoby jedynie wskazać melodię ze strony 10, która przynajmniej nie jest tak bardzo, jak cała reszta, rozbita drobnymi figuracjami. Nie ma w niej nic oryginalnego [przekł. J.S.]³⁰.

W recenzji pobrzmiewa ton ambiwalencji. Z jednej strony Schumann docenia poprawność warsztatową i narodowy charakter *Ronda*, z drugiej jednak – wysuwa zarzut braku oryginalności oraz nadmiaru figuracji kosztem wyrazistej melodyjności. Jediną myśl muzyczną wyróżnioną przez niemieckiego kompozytora i krytyka stanowi rozbudowana unisonowa parafraza tematu głównego z sekcji przetworzeniowej (jej początek przytoczono w przykł. 7a), która zwróciła uwagę zapewne ze względu na zupełną rezygnację Dobrzyńskiego z figuracji i ornamentyki.

Na dość chłodne przyjęcie *Ronda alla polacca* op. 6 warto spojrzeć w szerszym kontekście oceny pozostałych dwudziestu dwóch rond fortepianowych lub na fortepian i orkiestrę, recenzowanych przez Schumanna w tym wydaniu *Neue Zeitschrift*. Spośród nich zdecydowaną większość poddał surowej krytyce, nie szczędząc przy tym wielu kąśliwych uwag³¹. Do grona nielicznych docenionych rond należały: *Grand rondeau B-dur* op. 405 Carla Czernego, *Rondo-scherzo G-dur* op. 8 Stephana Hellera, *Rondeau brillant na temat Dessauera* op. 94 i *Rondo na temat ulubionej melodii szkockiej G-dur* Moschelesa, *Rondo à la mazur F-dur* op. 5 Chopina. O tym ostatnim utworze Schumann napisał:

Polacca, ułożone na pjanof. z akomp. orkiestry, ofiarowany W. Maur. *Ernemann*, przez Felixa *Dobrzyńskiego*, dzieło 6, zlp. 8; toż Rondo na sam fortepian zlp. 4”.

30 *Neue Zeitschrift für Musik* 4 (1837) nr 41, s. 164: „Das Rondo von Hrn. Dobrzyński ist von geschickten Fingern componirt, correct geschrieben, nationell gehalten, in der Form etwas breit, aber in richtigen Verhältnissen. Eine eigentliche Idee sucht man jedoch auf den vierzehn Seiten umsonst; man müßte die Melodie S. 10. anschlagen, die wenigstens nicht so sehr, wie all das Andere, durch kleinliche Figurationen auseinander gezogen ist. Originelles hat sie gar nichts”.

31 Spośród szeregu dosadnych uwag warto wskazać choć kilka: z recenzji op. 19 i 20 Theodora Döhlera: „Zadziwiające i smutne zarazem, jak tak wybitny pianista może tak niewiele osiągnąć jako kompozytor. Zaprawdę, młodzi artyści, wystrzegajcie się wszystkich hrabin i baronowych, które pragną dedykowanych sobie kompozycji; kto chce zostać artystą, musi porzucić rolę salonowego bawidamka” („Es ist merkwürdig und traurig, wie ein so bedeutender Clavierspieler so wenig als Componist zu leisten vermag. Wahrhaftig, junge Künstler, hütet euch vor allen Gräfinnen und Baronessen, die Compositionen dedicirt haben wollen; wer ein Künstler werden will, muß den Cavalier lassen”); z recenzji *Einleitung und brillantes Rondo à la Zingaresco* op. 181 Ferdinanda Riesa: „W każdym razie nie mogą to być cele artystyczne, które skłaniają uznanego mistrza do publikacji tak całkowicie nieistotnych rzeczy” („Künstlerische Zwecke können es wenigstens nicht sein, die einen anerkannten Meister zur Veröffentlichung so gar unbedeutender Sachen bewegen”); z recenzji *Rondeau élégant* op. 47 Köhlera: „Nie wiem, komu służą takie kompozycje; dla dyletantów zbyt suche, dla wirtuozów zbyt mało błyszczące, dla muzyków zbyt nieciekawe” („Ich weiß nicht, wem mit solchen Compositionen gedient ist; für Dilettanten zu trocken, für Virtuosen zu wenig glänzend, für Musiker zu uninteressant”), *ibid.*, s. 163–65.

Rondeau Chopina zostało prawdopodobnie napisane już w osiemnastym roku życia, ale ukazało się dopiero niedawno. Wielką młodość kompozytora można by co najwyżej odgadnąć w niektórych zawiłych miejscach, z których nie potrafi się tak szybko wydobyć (jak na końcu strony 6), poza tym rondo jest na wskroś chopinowskie, a więc piękne, marzycielskie, pełne wdzięku. Kto go jeszcze nie poznał, najlepiej niech zacznie właśnie od tego utworu [przekł. J.S.]³².

Zestawienie dwóch kontrastujących ocen – wstrzemięźliwej wobec *Ronda alla polacca* op. 6 Dobrzyńskiego i entuzjastycznej względem op. 5 Chopina – unaocznia różnice w sposobie kształtowania materiału muzycznego przez obu kompozytorów już na wczesnym etapie ich twórczości. Choć oba utwory powstały w zbliżonym czasie, Schumann dostrzegł w dziele Chopina umiejętność podporządkowania wirtuozerii wyrazowi artystycznemu, podczas gdy w *Rondzie* Dobrzyńskiego – wyraźną przewagę efektywności nad treścią muzyczną. W tym kontekście recenzje niemieckiego krytyka można uznać za odzwierciedlenie subtelnych różnic w pojmowaniu stylu brillant przez obu polskich twórców oraz zapowiedź odmiennych kierunków ich późniejszego rozwoju artystycznego.

PODSUMOWANIE

Odnalezienie głosów orkiestrowych *Ronda alla polacca Es-dur* op. 6 Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego w zbiorach londyńskiej British Library umożliwiło ponowne, całościowe spojrzenie na utwór, który dotąd znany był jedynie w układzie na cztery ręce i zachowanej partii solowej. Analiza partytury *Ronda* op. 6 pozwala na wskazanie rozlicznych zbieżności stylistycznych z innymi dziełami symfonicznymi Dobrzyńskiego – zarówno wcześniejszymi *Uwerturą* op. 1 i *Koncertem fortepianowym* op. 2, jak i powstałymi później dwiema symfoniami op. 11 i 15. Także specyficzna konstrukcja formalna utworu, który – wbrew sugestii zawartej w tytule – nie przybiera formy ronda sonatowego ani rondo, okazuje się w swoich zaburzeniach formalnych podobna do pozostałych nominalnych rond Dobrzyńskiego – *Rondo. Vivace ma non troppo* z op. 2 i *Rondo alla polacca* z op. 42. Świadczy to o konsekwentnym stosowaniu rozwiązań alternatywnych względem utartych wzorców formalnych.

Potencjalnym punktem odniesienia przy tworzeniu op. 6 mógł być dla Dobrzyńskiego finał *II Koncertu fortepianowego Es-dur* op. 56 Moschelesa, co sugerowałaby m.in. podobnie eksponowana rola kotłów w prezentacji materiału tematycznego. Jednocześnie *Rondo alla polacca* – obok op. 9 Lessla, *Ronda* Krogulskiego i op. 22 Chopina – zalicza się do grupy polonezów na fortepian i orkiestrę, powstałych w podobnym cza-

32 Ibid., s. 165: „Das Rondeau von Chopin ist vielleicht schon im achtzehnten Jahre geschrieben, aber erst vor Kurzem erschienen. Die große Jugend des Componisten ließe sich höchstens an einigen verwickelten Stellen, aus denen er sich nicht so schnell herauszufinden weiß, errathen (so am Schluß der S. 6.), im übrigen ist das Rondo durch und durch Chopin'sch, mithin schön, schwärmerisch, voll Grazie. Wer ihn noch nicht kennt, wird am Besten mit diesem Stück den Anfang machen”.

sie na gruncie muzyki polskiej. Kompozycje te łączy zakorzenienie w stylistyce brillant i dobór „heroicznej” tonacji *Es-dur*. Ponadto w dziełach Krogulskiego i Chopina występuje niemal identyczny retoryczny gest otwarcia – pokaz samego rytmu polonezowego przed wprowadzeniem tematu – znany z op. 56 Moschelesa, wskazujący na wspólne inspiracje i podobny sposób rozumienia idiomu muzyki polskiej. W tym kontekście *Rondo alla polacca* op. 6 stanowi nie tylko cenne źródło wiedzy o kształtowaniu się indywidualnego języka kompozytorskiego Dobrzyńskiego, lecz także przykład przenikania się rozwiązań stylistycznych w ramach rodzimego i europejskiego repertuaru muzyki koncertowej pierwszej połowy XIX wieku.

BIBLIOGRAFIA

- Baculewski, Krzysztof. „«Habent sua fata manuscripta musica»: Zawikłane dzieje koncertu fortepianowego Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego”. *Ruch Muzyczny* 33, nr 5 (1988): 3–7.
- Bogula, Ewa. „Ignacy Feliks Dobrzyński i jego *Koncert fortepianowy As-dur* op. 2”. W *Ignacy Feliks Dobrzyński – Koncert fortepianowy As-dur* op. 2 (autograf, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne*). Wydanie faksymilowe. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2023.
- Chopin, Fryderyk. *Korespondencja Fryderyka Chopina*. Zebrałi, opracowali i komentarzem opatrzyli Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus. T. 1. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Chwiłek, Agnieszka. „Znaczenie instrumentalnej twórczości Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego dla budowania stylu narodowego w muzyce polskiej XIX wieku”. *Studia Chopinowskie* 2, nr 2 (2018): 30–43.
- Dobrzyński, Bronisław. *Ignacy Dobrzyński w zakresie działalności dążącej do postępu w muzyce we współczesnej jemu epoce*. Wyd. 2. Lokomobila, 2007.
- „Ernemann, Maurycy”. W *Muzycy pedagogzy urodzeni do 1871 roku w kulturze polskiej: leksykon*, red. Katarzyna Janczewska-Sołomko, Bożenna Roźniatowska. Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków, 2018.
- Hepokoski, James, Warren Darcy. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth-Century Sonata*. Oxford University Press, 2006.
- Smialek, William. *Ignacy Feliks Dobrzyński and Musical Life in Nineteenth-Century Poland*. The Edwin Mellen Press, 1991.
- Spóz, Andrzej. „Dobrzyński Ignacy Feliks”. W *Encyklopedia muzyczna PWM: Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziębowska. Suplement do t. 2. PWM, 2001.
- Steblin, Rita. *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. University of Michigan Press, 1983.
- Szydłarewicz, Natalia. „Twórczość fortepianowa Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego”. Praca magisterska, Uniwersytet Jagielloński, 2012.
- Tomaszewski, Mieczysław. *Andante spianato i Wielki Polonez Es-dur* op. 22. <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/67>.

IGNACY FELIKS DOBRZYŃSKI'S *RONDO ALLA POLACCA*, OP. 6: A CONTRIBUTION TO RESEARCH INTO THE COMPOSER'S EARLY OUTPUT AND THE PRESENCE OF THE CONCERT POLONAISE GENRE IN POLISH MUSIC

The discovery in the British Library, London, of the orchestral parts of Ignacy Feliks Dobrzyński's *Rondo alla polacca* in E flat major, Op. 6 has made it possible to reconsider the work as a whole. Previously, it had been known only from a four-handed arrangement and from the surviving solo part. The *Rondo*, Op. 6 was the composer's first substantial compositional undertaking after his arrival in Warsaw and the only orchestral work published during his lifetime. Composed around 1827, it was published nearly a decade later by Hofmeister of Leipzig, with a dedication to Moritz Ernemann, a pianist and teacher resident in Warsaw.

Despite its title, this work does not represent the rondo form, but constitutes a distinctive hybrid of the sonata rondo, the sonata form of a concerto's first movement and ternary form. This accords with Dobrzyński's consistent practice of employing unusual formal solutions in other works labelled as concert rondos. Detailed comparative analyses of the scores have revealed a number of stylistic convergences with the composer's other early orchestral works: the *Overture*, Op. 1, *Concerto*, Op. 2 and both symphonies. The article also points to a possible inspiration in the finale of Ignaz Moscheles's *Piano Concerto* No. 2 in E flat major, Op. 56, which is apparent in the special role assigned to the timpani in the presentation of thematic material, among other things. It further draws attention to a group of polonaises for piano and orchestra by Polish composers of the first half of the nineteenth century – Franciszek Lessel, Józef Władysław Krogulski and Fryderyk Chopin – which are linked to Dobrzyński's *Rondo* by their shared E flat major tonality and their use of the *style brillant*. An analogous rhetorical opening gesture in works by Lessel, Krogulski and Chopin – the presentation of the polonaise rhythm alone before the introduction of the theme – may suggest the influence of Moscheles's concerto on all three composers.

The article also discusses the nineteenth-century reception of the work, including Robert Schumann's lukewarm review, which, when set against his enthusiastic appraisal of Chopin's *Rondo à la mazur* in F major, Op. 5, illustrates the two composers' differing approaches to the *style brillant* and anticipates the divergent directions of their later artistic development.

Translated by Tomasz Zymer

Jakub Skrzeczkowski – muzykolog i ekonomista. Autor krytycznych wydań *Uwertury koncertowej* op. 10 i *Potpourri* op. 12 Franciszka Lessla (Sub Lupa, 2023 i 2024). 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 Ryszyki-Komarnickiej przygotowuje monografię twórczości Lessla. Zainteresowania badawcze: muzyka polska XIX w., edytorstwo muzyczne oraz nurt wykonawstwa historycznego.
j.skrzeczowski2@uw.edu.pl
