

ZNACZENIE
INSTRUMENTALNEJ
TWÓRCZOŚCI IGNACEGO
FELIKSA DOBRZYŃSKIEGO
DLA BUDOWANIA STYLU
NARODOWEGO W MUZYCE
POLSKIEJ XIX WIEKU

Niniejszy tekst w wersji angielskiej ukazał się po raz pierwszy w publikacji pokonferencyjnej *Between National Identity and a Community of Cultures*, red. Kamila Stępień-Kutera, Warszawa 2016.

Irena Poniatowska zamyka artykuł poświęcony analizie porównawczej stylu Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego i Chopina następującą konkluzją: „Cień Chopina nie powinien przesłaniać całego korpusu dzieł fortepianowych epoki, szczególnie że wciąż kryje ona pewne nierozpoznane skarby warte odkrycia”¹. Tę słuszną uwagę odnieść należy do muzyki nieograniczonej do medium fortepianu, a twórczość Dobrzyńskiego obfituje w utwory różnych gatunków warte bliższego poznania i przywrócenia życiu muzycznemu. Kompozytor ten był prawie rówieśnikiem Chopina, urodził się bowiem w roku 1807. Razem z Chopinem w roku 1826 został uczniem Józefa Elsnera w Szkole Głównej Muzyki, będącej częścią Wydziału Nauk i Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego.

Wśród kompozytorów, których można wskazać jako ważnych poprzedników Dobrzyńskiego w dziele budowania stylu narodowego w głównym nurcie muzyki instrumentalnej, wymienić należy przede wszystkim Józefa Elsnera i Franciszka Lessla (ucznia Józefa Haydna). Polskie wątki narodowe w twórczości tego pierwszego analizuje Bogumiła Mika, która za Aliną Nowak-Romanowicz wskazuje między innymi na obecność rytmów polskich tańców w trzech częściach jedynej zachowanej symfonii Elsnera², w jego fortepianowych sonatach pochodzących z pierwszych lat XIX wieku³ oraz w menuecie późniejszego *Septetu*⁴. Natomiast Franciszek Lessel zamyka polskim tańcem skomponowany w 1810 roku *Koncert fortepianowy*. Wprowadzanie do utworów rytmiki polskich tańców było jednym z najczęściej wykorzystywanych sposobów tworzenia muzyki w stylu narodowym. W klasyfikacji środków, za których pomocą wyraża się w muzyce kategoria narodowości, zaproponowanej przez Mieczysława Tomaszewskiego, wymieniony jest także „śpiew narodowy, czyli pieśń powszechna”⁵. Te dwie metody stanowią fundament budowy stylu narodowego również w twórczości instrumentalnej Dobrzyńskiego. Kształtowanie się fenomenu polskich tańców narodowych w perspektywie historycznej omawia wyczerpująco Tomasz Nowak: „Pod nazwą tą rozumiemy kompleks pięciu tańców, w znacznej mierze pochodzenia ludowego, które z czasem zaadaptowane przez wyższe warstwy społeczne (szlachta, mieszczaństwo) w zmienionej formie muzycznej i choreotechnicznej uzyskały rangę symbolu narodowego charakteru i kwintesencji polskiej kultury tanecznej. [...] Tańce te znamy obecnie pod nazwami: *polonez, mazur,*

1 Irena Poniatowska, *Dobrzyński – Chopin: Similarities and Differences in Style*, w: *After Chopin. The Influence of Chopin's Music on European Composers up to the First World War*, Warszawa 2012, s. 43 [tłum. red.].

2 Alina Nowak-Romanowicz, *Muzyka polskiego Oświecenia i wczesnego Romantyzmu*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, red. Stefania Łobaczewska, Tadeusz Strumiłło, Zygmunt Szweykowski, Kraków 1966, s. 132. Cyt. za: Bogumiła Mika, *Polska identyfikacja w muzyce Józefa Elsnera*, w: *Józef Elsner (1769-1854). Życie – działalność – epoka*, red. Remigiusz Pośpiech, Opole 2013, s. 340.

3 Ibidem, s. 137.

4 A. Nowak-Romanowicz, *Styl muzyki Elsnera*, w: *Obchody 200 rocznicy urodzin Józefa Elsnera*, red. Piotr Świerc, Grodków 1969, s. 44. Cyt. za: Bogumiła Mika, *Polska identyfikacja...*, op. cit., s. 340.

5 Mieczysław Tomaszewski, *Kategoria narodowości i jej muzyczna ekspresja*, w: idem, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonstruans*, Kraków 2000, s. 104.

6

Tomasz Nowak, *Polskie tańce narodowe pomiędzy powstaniem kościuszkowskim a styczniowym*, „Studia Choreologica” 11 (2010), s. 165. Wyniki detalicznych badań poświęconych poszczególnym tańcom są przedmiotem kolejnych publikacji: *Mazur w XIX-wiecznej polskiej kulturze tanecznej*, „Studia Choreologica” 12 (2011); idem, *Formy kujawiaka jako tańca narodowego*, „Studia Choreologica” 14 (2013).

7

Idem, *Polskie tańce narodowe...*, s. 184–185.

8

Kazimierz Brodziński, *O tańcach polskich*, „Gazeta Krakowska” 36 (1831), s. 956, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/93614/edition/86946/content?ref=desc> [dostęp: 26.11.2018].

9

Idem, *O tańcach polskich*, „Gazeta Krakowska” 242 (1831), s. 980, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/93633/edition/86964/content?&ref=desc> [dostęp: 26.11.2018].

10

Józef Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego: szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym. Cz. I* przez Józefa Elsnera z przykładami rzecz objaśniającymi przez Kazimierza Brodzińskiego, Warszawa 1818, <http://ebuw.uw.edu.pl/dlibra/doccontent?id=2740> [dostęp: 13.11.2018, w pliku s. 17]; por. idem, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, red. Joanna Dzdowska, publikacja sfinansowana przez Instytut Muzyki i Tańcach w ramach programu „Muzyczne Białe Plamy” edycja 2014, s. 37: <http://imit.org.pl/uploads/materials/files/1.%20Elsner%20-%20Rozprawa%20o%20metryczności%20i%20rytmiczności%20języka%20polskiego%20-%20wydanie%20krytyczne%20.pdf> [dostęp: 27.11.2018].

11

Oba wykłady zamieszczone zostały w: Kazimierz Brodziński, *Mowy i pisma patriotyczne oraz O powołaniu i obowiązkach młodzieży akademickiej*, oprac. Ignacy Chrzanowski, Kraków 1926, s. 1–63 oraz 75–92, <http://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=46049> [dostęp: 13.11.2018]. Znakomite uzupełnienie powyższych stanowi przetłumaczony przez Brodzińskiego tekst *Jak dalece zakłady naukowe mogą mieć wpływ na ukształcenie ducha narodowego?* Przekład z Vogta, w: idem, *Dzieła*, t. 8, op. cit., s. 211–225. <https://polona.pl/item/dziela-t-8-rozprawy-rozne,NjYzMDU3MjM/216/#item> [dostęp: 21.11.2018].

*krakowiak, oberek i kujawiak*⁶. Trzy z nich – mazur, oberek i kujawiak – tworzą grupę tzw. tańców mazurkowych.

Tomasz Nowak, określając źródło inspiracji mazurków Chopina, wskazuje na „trzy gatunki tańców użytkowych – salonowe *mazury* o silnych i nieregularnych akcentach, wiejskie *kujawiaki* o silnie uwypuklonym (w przeciwieństwie do późniejszej wersji salonowej kujawiaka) *tempo rubato*, słabych akcentach i nieco wolniejszym od *mazura* tempie oraz żywiółowe i najszybsze *oberki* o silnych i regularnych akcentach”⁷.

Dobrzyński w czasie swoich warszawskich studiów miał możliwość uczestniczenia w wykładach poruszających problematykę sztuki narodowej. Jednym z profesorów był wówczas Kazimierz Brodziński, poeta, teoretyk i historyk literatury oraz autor licznych prac dotyczących tego zagadnienia. Pozostawił również zwięzły traktat *O tańcach polskich z 1829 roku*, w którym skupia się jednak przede wszystkim na ogólnym opisie charakteru poszczególnych tańców (poloneza, krakowiaka, mazurka i kozaka), nie podając żadnych informacji o ich cechach muzycznych. We fragmencie poświęconym polonezowi Brodziński formułuje podczas porównywania niemieckiego walca, francuskiego menueta i tańca polskiego uwagę ogólną, dotyczącą relacji między charakterem narodowym a stylem tańca narodowego: „Błogie jest podług mnie panowanie sztuki, przez które naród żywszy przyjmuje w uniesieniu swoim pewne obręby, i wzajem naród poważny, dozwala wolniejszego [swobodniejszego – A.Ch.] objawienia się swoim uczuciom”⁸. Warte uwagi jest jeszcze jedno stwierdzenie dotyczące znaczenia tańców polskich w tradycji patriotycznej: „Są w Polsce mazurki, tak jak polonezy zupełnie historyczne, do których przywiązaną jest pamięć i uczucia natchnione przez różne wypadki narodu”⁹. Pominięte przez Brodzińskiego zagadnienie rytmiki polskich tańców podejmuje Józef Elsner w *Rozprawie o metryczności i rytmiczności języka polskiego: szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym*, w której wymienia rytm „trochaiczny w Mazurku, spondaiczny w Krakowiaku i molossyczny w polskim tańcu”¹⁰. Idee Brodzińskiego związane nie tylko z literaturą polską, ale w najogólniejszym sensie z kształtowaniem ducha narodowego, sformułowane są szerzej w wielu innych jego tekstach, wśród których wyróżnić należy przynajmniej trzy: fundamentalną dla kultury polskiej rozprawę z 1818 roku *O klasycyzmie i romantyzmie tudzież o duchu poezji polskiej*, a także dwa wykłady: *O powołaniu i obowiązkach młodzieży akademickiej* wygłoszony w roku 1826 i *O narodowości Polaków z roku 1831*¹¹. Wszystkie one mogły być źródłem

silnej inspiracji dla młodego Dobrzyńskiego, zarówno bowiem kształt jego twórczości, jak i działalność jako nauczyciela i nieustraszonego organizatora życia muzycznego zaświadcza o poczuciu patriotycznej misji, jaką starał się mimo trudności realizować. W punkcie wyjścia ostatniego z tych tekstów napotykamy wyjaśnienie kluczowego pojęcia: „Naród jest wrodzoną ideą, którą członkowie jego, w jedno spojeni, urzeczywistnić się starają. Jest jedną rodziną, mającą swoje rodzinne przygody i powołanie. Uważa się jak jeden człowiek w swoim dążeniu, wyobrażeniach i czuciu. Losy doznane stanowią jego charakter”¹². We wcześniejszej rozprawie literaturoznawczej jednym z ważniejszych zagadnień jest między innymi znaczenie pieśni ludowej dla rozwoju narodowej sztuki. Brodziński podkreśla też łączność między poezją a muzyką i wagę muzyki jako sztuki poruszającej uczucia¹³. Za zwężenie podsumowanie jego przemyśleń przedstawionych w tym rozległym traktacie może posłużyć następujący postulat sformułowany już w punkcie wyjścia: „Nie wytępiamy na naszej ziemi własnych kwiatów dlatego, że się zagraniczne łatwo na niej krzewią”¹⁴.

Przechodząc do krótkiego omówienia instrumentalnych dzieł bohatera tego artykułu, chciałabym skupić się na wskazaniu obecności wątków polskich w najważniejszej części spuścizny, czyli tej związanej z cyklem sonatowym. W twórczości Dobrzyńskiego gatunek ten ma duże znaczenie również z tego powodu, że jest dość obficie reprezentowany (zwłaszcza jak na polskie warunki). Dobrzyński sięgał po cykl sonatowy przynajmniej II razy – stworzył dwie symfonie, koncert fortepianowy i osiem kompozycji kameralnych: sześć smyczkowych (trzy kwartety, dwa kwintety i sextet) i dwie z fortepianem (trio i duo). Aż to dzieł zachowało się do dnia dzisiejszego, co jest godne podkreślenia, zważywszy na straty, jakie poniosła polska kultura w latach II wojny światowej. Utwór, którego rękopis uległ zniszczeniu w czasie działań wojennych, to ostatni kwartet smyczkowy.

Dziełem o zasadniczym znaczeniu dla interesującego nas zagadnienia jest *Koncert fortepianowy As-dur* op. 2 z roku 1824. Siedemnastoletni kompozytor stworzył go jeszcze przed przybyciem do Warszawy, a co za tym idzie, przed podjęciem nauki u Elsnera. Część finałowa *Koncertu* zawiera materiał rytmiczny krakowiaka i zapoczątkowuje w ten sposób zjawisko obecności motywów narodowych w głównym (z punktu widzenia wartości) nurcie twórczości instrumentalnej Dobrzyńskiego.

Cyklem sonatowym Dobrzyńskiego zdecydowanie najsilniej wpisującym się w nurt muzyki narodowej jest *II Symfonia c-moll* „Charakterystyczna w duchu muzyki polskiej” op. 15 z roku 1831, a zatem stworzona już po wybuchu powstania listopadowego. Zofia Chechlińska podkreśla wysoki stopień nasycenia tego dzieła motywiką narodową i wynikające z tego jego znaczenie w historii muzyki: „w *Symfonii c-moll* niemal wszystkie tematy mają rytmikę i charakterystyczne zwroty melodyczne polskich tańców, wykorzystują też popularne melodie, co znalazło wyraz w jej podtytule «w duchu

12

Kazimierz Brodziński, *O narodowości Polaków*, w: idem, *Mowy i pisma patriotyczne*, Kraków 1926, <http://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=46049>, s. 76–77 [dostęp: 13.11.2018].

13

Kazimierz Brodziński, *O klasycyzmie i romantyzmie w muzyce polskiej*, Kraków 1920, s. 79 <http://www.kpbc.ukw.edu.pl/dlibra/plain-content?id=31189> [dostęp: 14.11.2018].

14

Ibidem, s. 45.

Przykład 1.

Ignacy Feliks Dobrzyński, *I Kwintet smyczkowy F-dur op. 20, cz. III, Andante. Doloroso ma non troppo lento*, t. 21–38, incipit *Mazurka Dąbrowskiego* (t. 24–37).

The musical score is presented in five staves, corresponding to the instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello I, and Violoncello II. The key signature is one flat (F major), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems of measures.

- System 1 (Measures 21-26):**
 - Violino I: Starts at measure 21 with a *pp* dynamic. A performance instruction *pp e d'un accento di melanconia* is placed above the staff.
 - Violino II: Starts at measure 21 with a *pp* dynamic.
 - Viola: Starts at measure 21 with a *pp* dynamic.
 - Violoncello I: Starts at measure 21 with a *pp* dynamic.
 - Violoncello II: Starts at measure 21 with a *pp* dynamic.
- System 2 (Measures 27-32):**
 - Violino I: Starts at measure 27 with a *p* dynamic.
 - Violino II: Starts at measure 27 with a *p* dynamic.
 - Viola: Starts at measure 27 with a *p* dynamic.
 - Violoncello I: Starts at measure 27 with a *p* dynamic.
 - Violoncello II: Starts at measure 27 with a *p* dynamic.
 - Violoncello I and II: At measure 32, the dynamic changes to *p con dolore*.
- System 3 (Measures 33-38):**
 - Violino I: Starts at measure 33 with a *f* dynamic, followed by a triplet. At measure 35, the dynamic changes to *p*.
 - Violino II: Starts at measure 33 with a *p* dynamic.
 - Viola: Starts at measure 33 with a *p* dynamic.
 - Violoncello I: Starts at measure 33 with a *p* dynamic.
 - Violoncello II: Starts at measure 33 with a *p* dynamic.
 - All strings: At measure 35, the dynamic changes to *p* with the instruction *poco cresc.* written above each staff.

muzyki polskiej». Była to pierwsza w muzyce europejskiej symfonia oparta w całości na tematyce narodowej, skomponowana na kilka lat przed *Symfonią c-moll* Nielsa Gadego, uważaną w literaturze za pierwszą tego typu symfonię¹⁵. Kompozytor i wybitny etnograf Oskar Kolberg w warszawskim „Tygodniku Ilustrowanym” z 28 stycznia 1865 zamieszcza obszerny artykuł poświęcony Dobrzyńskiemu w związku z ukazaniem się *Symfonii* w wersji na fortepian na 4 ręce. Jej muzyczną treść przedstawia w następujący sposób: „[...] składa się z dziarskiego *Allegro vivace*, bolejącego *Andante*, jako elegii na śmierć bohatera, humorystycznego *Scherza* mazowieckiego i pełnym [*sic*] tryskającego życiem a hasającego *Finale* krakowskiego: *Alboż my to jacy tacy*”¹⁶. Warto w tym miejscu przytoczyć fragment krótkiego opisu tego utworu autorstwa Zdzisława Jachimeckiego: „Dość obszerna kompozycja w czterech częściach jest dziełem pozbawionym cech osobistych, a w pierwszej i drugiej części także rzeczywistych znamion polskości, o których uwydatnienie zasadniczo najbardziej chodziło Dobrzyńskiemu. Tematy części pierwszej potracają o charakter poloneza, a w andante wprowadził Dobrzyński poloneza Kościuszki, menueta uformował alla Masovienne. Dopiero scherzo wpada w autentyczny rytm kujawiakowy, charakter muzyki jednakże zbliża się poza tym raczej do wzorów symfoniki wiedeńskich klasyków, niż do właściwych źródeł polskiej muzyki ludowej. Finale jest długą, ale dość monotonną przeróbką krakowiaka *Albośmy to jacy tacy*”¹⁷. Krytyka Jachimeckiego jest przynajmniej w jednym punkcie zupełnie nietrafiona. Wprowadzenie w elegii czytelnego motywu z refrenu *Poloneza Kościuszki* (do słów: „Oto jest wolności śpiew, my za nią przelejem krew!”) nadaje bardzo wyraziste znamię polskości tej części i całemu cyklowi, pieśń ta była bowiem jedną z ważniejszych w polskim śpiewniku patriotycznym od końca XVIII wieku. Bardziej precyzyjny opis tej symfonii zawierają dwa artykuły Macieja Negreya¹⁸, w których wskazuje on na obecność wzorów rytmicznych tańców polskich we wszystkich częściach cyklu: kujawiaka w dwóch pierwszych, w trzeciej oberka, w finale zaś krakowiaka.

W tym samym roku powstaje jeszcze *I Kwintet smyczkowy F-dur* op. 20, w którym Dobrzyński wprowadza rozwiązanie analogiczne do zastosowanego w *Symfonii*, choć w sposób nieco mniej spektakularny. Wolna część zawiera cytat incipitu *Mazurka Dąbrowskiego* (podanego w trybie minorowym), natomiast w menuecie i finale dostrzec można ślady rytmiki mazurkowej i krakowiakowej.

W artykule *O współczesnych kompozytorach polskich* opublikowanym w poznańskim „Tygodniku Literackim” w kwietniu 1838 roku tak przedstawiany jest przebieg tego cyklu: „Po pięknym, mile płynącym «allegro», następuje «menuet», który, chociaż naśladowany z Onslowa, nie przestaje być dla tego doskonałym. Zręcznie nas wprowadza w rozpaczę pełne «andante», co ono ma wyrażać każdy słuchacz łatwo pojmie. Finale kwintetu przypomina pierwszą część; żywe i wesołe, – w tem jednak niebo się zachmurza; jeszcze raz

15

Zofia Chechlińska, *Historia muzyki polskiej*, t. 5, cz. I: *Romantyzm 1795–1830*, Warszawa 2013, <https://fbc.pionier.net.pl/details/nnlbWlq> [dostęp: 13.11.2018], s. 580.

16

<http://www.bilp.uw.edu.pl/ti/1865/foto/n29.htm>, s. 30. [dostęp: 14.11.2018].

17

Zdzisław Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej*, t. 1, cz. 2, *Wiek XVIII do połowy wieku XIX*, Kraków 1951, s. 247.

18

Maciej Negrey, *The Polish Symphony after Beethoven*, w: *Beethoven 4. Studien und Interpretationen*, red. Mieczysław Tomaszewski, Magdalena Chrenkoff, Kraków 2009, s. 85–94; idem, *Dobrzyński and Lachner: Two Laureates of the Viennese Composition Competition in 1835*, w: *ibidem*, s. 445–451.

Przykład 2.

Ignacy Feliks Dobrzyński, *I Kwintet smyczkowy F-dur op. 20, cz. IV, Finale. Vivace assai*, t. I-II, krakowiak.

The image displays a musical score for a string quintet, measures 7 through 11. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Violino I, Violino II, Viola, Violoncello I, and Violoncello II. The second system continues the same instruments. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The first violin part (Violino I) features a melodic line starting in measure 7 with a dynamic marking of *p e gazioso*. The second violin (Violino II) plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The viola, first cello (Violoncello I), and second cello (Violoncello II) parts provide harmonic support with various rhythmic patterns and dynamics, including *p* markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and trills.

smutek, jakby wspomnienie tego co się powiedziało w andante, lecz wkrótce gwiazda nadziei rozprasza smętność, a wesołe nasze tema, tem milej, tem śmielej krzepi po smutkach”¹⁹. Wypowiedź ta dowodzi, jak ogromne znaczenie dla odbiorców tej twórczości miały nawet drobne ślady wątku „sprawy narodowej” zawarte w tematach muzycznych.

Nie we wszystkich utworach pisanych w ramach cyklu sonatowego motywy narodowe odgrywają równie istotną rolę. Wydaje się, że można wyodrębnić grupę kompozycji tworzących dla trzech wyżej przedstawionych rodzaj tła. Pod koniec lat dwudziestych Dobrzyński skomponował dwa kwartety smyczkowe – *e-moll* op. 7 i *d-moll* op. 8. W dwóch pierwszych częściach *Kwartetu e-moll* pojawiają się ślady rytmów mazurkowych, natomiast trzecia część *II Kwartetu* nosi tytuł *Minuetto alla Masovienne*²⁰, podobnie jak w późniejszej *II Symfonii*. Równocześnie z *II Kwartetem* powstaje *I Symfonia B-dur* op. 11. Stefan Śledziński pisze w krótkim omówieniu tego dzieła o rytmach mazurowych w menuecie i temacie wariacji „o charakterze dumki”²¹.

Około roku 1831 powstaje *Trio fortepianowe a-moll* op. 17, zakończone rondem z krakowiakiem w refrenie. W scherzu zauważyć można odwołania do rytmiki mazurkowej.

Dopiero mniej więcej dekadę później Dobrzyński realizuje kolejny cykl sonatowy w *Sekstecie smyczkowym Es-dur* op. 39, którego wolną część stanowi elegia z *Polonezem Kościuszki* znana z *II Symfonii*²². W menuecie znów pojawiają się charakterystyczne elementy rytmów mazurkowych. Sekstet jest najpóźniejszym cyklem sonatowym, w którym „śląd narodowy” został zarysowany w sposób czytelny.

Dwa ostatnie dzieła odbiegają pod tym względem znacząco od wzorów wyznaczonych przez kompozycje popowstaniowe czy nawet wczesny koncert fortepianowy. *II Kwintet smyczkowy a-moll* op. 40 powstały około 1842 roku nie zawiera łatwo uchwytnych motywów. Natomiast w *Duo As-dur* na klarnet i fortepian op. 47²³ skomponowanym przed rokiem 1853 jedynie w finałowym rondzie jeden z kupleców wprowadza rytmikę mazurkową, motyw czołowy refrenu można zaś odczytać jako swoistą aluzję do rytmu krakowiaka.

Wśród kompozycji o obsadzie duetowej nawiązujących do tematyki narodowej należy wskazać jeszcze jeden utwór – *Introduction et Variations non difficiles sur une Masure favorite* op. 18 na flet i fortepian z roku 1831, którego tematem jest mazur *Witaj, majowa jutrzeńko*.

Narodowe oblicze twórczości instrumentalnej Dobrzyńskiego byłoby przedstawione w sposób niepełny, gdybyśmy nie wspomnieli o trzech pozostałych częściach tej spuścizny – utworach orkiestrowych poza gatunkiem symfonii, kompozycjach typu koncertowego na różne instrumenty i solowej twórczości fortepianowej (ta ostatnia zwłaszcza z punktu widzenia ilościowego jest szczególnie istotna). Pierwszą z tych grup tworzy dziewięć tańców narodowych, spośród których przypadkiem najbardziej interesującym jest *Polonez na dzień dościa do pełnoletności carewiczka Mikołaja Aleksandrowicza*²⁴. Wśród

19

Y. [b.d.], *O współczesnych kompozytorach polskich*, „Tygodnik Ilustrowany” z 2 kwietnia 1838 r., s. 6, <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/88511?tab=1> [dostęp: 14.11.2018].

20

Podaję za: Włodzimierz Poźniak, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej...*, op. cit., s. 472.

21

Stefan Śledziński, *Zarys dziejów symfonii polskiej w XIX wieku*, w: ibidem, s. 423.

22

Historię zawitych zależności między materiałem *Sekstetu* i *II Symfonii* przekonująco wyjaśnia Maciej Negrey w przywołanych wyżej artykułach.

23

Kompozycja ta jest w istocie sonatą na obsadę duetową. Numer opusowy 47 powtarza się w utworze *Souvenir de Dresde* na obój, wiolonczelę i fortepian.

24

Grupę tę uzupełniają trzy marsze z lat 1830–1831: *Marsz ulubiony* ks. Józefa Poniatowskiego, *Marsz Gwardii Narodowej* i dedykowany generałowi Janowi Skrzyneckiemu *Marche triomphale*.

Przykład 3.

Ignacy Feliks Dobrzyński, *Trio fortepianowe a-moll op. 17, cz. IV, Rondo. Allegretto*, t. 1-17, krakowiak w refrenie.

Allegretto ♩ = 100

The musical score is presented in four systems, each containing a piano (right hand) and bass (left hand) staff. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 100 beats per minute. The key signature is one flat (A minor). The piece begins with a piano (p) dynamic. The first system shows the initial melodic line in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The second system continues this pattern. The third system introduces a change in the bass line and includes a 'pizz.' (pizzicato) instruction. The fourth system concludes the piece with a final cadence.

utworów koncertowych przynajmniej trzy opierają się na motywach polskich. Najobszerniejszy zbiór przynajmniej 42 kompozycji wpisujących się w nurt narodowy odnaleźć można w katalogu solowej twórczości fortepianowej, mieszczącym tańce narodowe: polonezy, mazurki, mazury i kujawiaki. Niektóre rozwiązania zastosowane przez kompozytora w miniaturach fortepianowych doczekały się opinii Zdzisława Jachimeckiego równie krytycznej jak *II Symfonia*: „Pragnąc być oryginalnym, doprowadzał Dobrzyński niekiedy do naiwnej ekscentryczności, jaką było np. użycie charakterystycznych cech mazurka w surowej zupełnie formie w nokturnie”²⁵. Abstrahując od rzeczywistej wartości tego dzieła, należy zauważyć, jak usilnie dążył kompozytor do nadania swym dziełom rysów narodowych, skoro czynił to nawet w gatunkach niekojarzących się zasadniczo z tym nurtem.

Dla uzupełnienia obrazu twórczości widzianej przez pryzmat problematyki narodowej należy dodać, że utwory wokalnie-instrumentalne tworzył Dobrzyński prawie wyłącznie do tekstów polskich, a dziewięć z tych kompozycji ma w tytule nazwy tańców, w tym nawet oberka.

Kazimierz Brodziński w podsumowaniu jednej z rozpraw o literaturze z roku 1830 pisał: „Polacy w różnych wiekach różnych się wzorów chwyтали, lecz nie posunęli się nigdy na wysoki stopień, przeto najpewniej, że tych wzorów zbyt byli niewolnikami, że nie ośmielili się nigdy pisać o własnych siłach, tak jak ci, których naśladowali”²⁶. Spuścizna Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego poświadcza nieustającą wolę „pisania o własnych siłach”, rozumianą jako potrzebę silnego zakorzenienia twórczości artystycznej w lokalnej tradycji muzycznej, czego skutkiem ma być tworzenie muzyki o wyrazistych rysach narodowych. Warto oczywiście postawić pytanie o siłę oddziaływania tej spuścizny (a zwłaszcza jej najwartościowszej części) w polskiej kulturze muzycznej. Z całą pewnością nie można jej przeceniać, biorąc pod uwagę dwa zasadnicze fakty wpływające na osłabienie recepcji – niewielką liczbę wykonań najważniejszych utworów i bardzo opóźnione publikowanie materiałów nutowych lub też pozostawanie ich w rękopisach. Niewątpliwie jednak istnienie tego rozległego korpusu dzieł stanowiących konsekwentną realizację klarownych intencji twórcy każe ocenić wkład Dobrzyńskiego w budowanie stylu narodowego jako jeden z najwartościowszych w muzyce polskiej XIX stulecia.

25
Zdzisław Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym...*, op. cit., s. 248.

26
Kazimierz Brodziński, *O stanie i duchu literatury za Stanisława Augusta, za Księstwa Warszawskiego i w teraźniejszych czasach*, w: idem, *Pisma estetyczno-krytyczne*, opr. Aleksander Łucki, Warszawa 1934, t. 2, s. 220, <http://rcin.org.pl/dlibra/doccontent?id=29850> [dostęp: 14.11.2018].

Przykład 4.

Ignacy Feliks Dobrzyński, *Sekstet smyczkowy Es-dur* op. 39, cz. III, *Elegia. Andante espressivo e sostenuto*, t. 1–52, wiolonczela I, *Polonez Kościuszki* (t. 29–51).

Andante espressivo e sostenuto

11 *p* *f* *p* *f*

29 *p dolente*

43 *p>*

Przykład 5.

Ignacy Feliks Dobrzyński, *Duo As-dur na klarnet i fortepian* op. 47, cz. III, *Allegretto mosso e animato*, t. 66–79, rytm mazurka w jednym z epizodów w finałowym rondzie.

66 *poco rit.* *in tempo*

p

73 *p*

Ignacy Feliks Dobrzyński – cykle sonatowe*, **

Utwór	Części cyklu			
<i>Koncert fortepianowy</i> op. 2 (1824)	Allegro moderato	Andante <u>espressivo</u>	Rondo. Vivace ma non troppo	
<i>I Kwartet smyczkowy</i> op. 7 (ok. 1828)	Allegro espressivo e moderato	Scherzo: Allegro vivace ma non troppo presto	Adagio molto <u>espressivo</u>	Finale. Presto
<i>II Kwartet smyczkowy</i> op. 8 (1829)	Allegro	Andante con variazioni	Minuetto alla Masovienne. Allegro moderato	Vivace
<i>I Symfonia</i> op. 11 (1829)	Adagio molto – Allegro	Menuet. Allegro	Andante con variazioni	Finale. Allegro con spirito
<i>III Kwartet Smyczkowy</i> op. 13 (1830)	?			
<i>II Symfonia</i> op. 15 (1831)	Andante sostenuto – Allegro vivace	Elegia. Andante doloroso ma non troppo lento	Minuetto alla Mazovienna. Allegro ma non troppo – Trio	Finale alla Cracovienna. Vivace assai – Presto – Prestissimo
<i>I Kwintet smyczkowy</i> op. 20 (1831)	Allegro moderato	Menuetto. Allegro moderato	Andante. Doloroso ma non troppo lento	Finale. Vivace assai
<i>Trio fortepianowe</i> op. 17 (ok. 1831)	Allegro moderato	Scherzo. Allegro moderato	Adagio fantastico	Rondo. Allegretto
<i>Sekstet smyczkowy</i> op. 39 (ok. 1841)	Allegro moderato ed <u>espressivo</u>	Menuetto. Allegro	Elegia. Andante espressivo e sostenuto	Finale. Allegro
<i>II Kwintet smyczkowy</i> op. 40 (ok. 1842)	Andante	Tempo di minuetto	Presto	Allegro moderato
<i>Duo</i> op. 47 (przed 1853)	Agitato	Adagio <u>doloroso e molto espressivo</u>	Allegretto mosso e animato	

* Pogrubioną czcionką zaznaczono te części cyklu, w których występują rytmy tańców polskich lub cytaty z pieśni narodowych.

** Czcionki podkreślonej użyto do wyróżnienia części, których tytuły zawierają odniesienia do nazw tańców polskich lub określenia sugerujące wzmożoną wyrazowość (espressivo, doloroso).

ABSTRACT

The significance of the instrumental output of Ignacy Feliks Dobrzyński for the forging of a national style in nineteenth-century Polish music

The literature devoted to the music of Ignacy Feliks Dobrzyński comprises mainly a small number of articles on his operatic output and mentions of the composer's oeuvre in monographic studies of the history of nineteenth-century Polish music. The subject of this composer's instrumental music is also not exhausted by Maciej Negreya's article on the Symphony No. 2 in C minor and William Smialek's monograph. Given the size and quality of this oeuvre, its generic diversity and its suffusion with national elements, Dobrzyński should be regarded as the most outstanding non-exiled Polish composer of the first half of the nineteenth century. In this article, I draw attention to his most important instrumental works (in sonata cycle form) and two ways of composing in the national spirit which Dobrzyński employed in those works. The starting point for my considerations will be selected theoretical and historical texts by Kazimierz Brodziński postulating the need to forge national art.

KEYWORDS

Dobrzyński, sztuka narodowa, tańce polskie, mazurek, mazur, kujawiak, oberek, polonez, krakowiak, pieśń, symfonia, koncert, kameralistyka, sekstet, kwintet, kwartet, trio, duo, cykl sonatowy, sonata

ABSTRAKT

Skromną ilościowo literaturę przedmiotu poświęconą twórczości Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego tworzą przede wszystkim nieliczne artykuły dotyczące tematyki operowej i wzmianki o twórczości kompozytora w opracowaniach monograficznych historii muzyki polskiej XIX wieku. Również artykuły Macieja Negreya poświęcone *II Symfonii c-moll* i monografia Williama Smialka nie wyczerpują problematyki muzyki instrumentalnej tego kompozytora. Rozmiary i wartość artystyczna tej części spuścizny twórczej, jej różnorodność gatunkowa, a także przesycenie jej wątkami narodowymi to powody, dla których należy uznać Dobrzyńskiego za najwybitniejszego polskiego kompozytora I połowy XIX wieku tworzącego w kraju. W artykule zwracam uwagę na grupę najważniejszych jego dzieł instrumentalnych (realizowanych w formie cyklu sonatowego) i dwa sposoby tworzenia muzyki w duchu narodowym, które w tych kompozycjach wykorzystywał. Punkt wyjścia do rozważań stanowią wybrane teksty teoretyczne i historyczne Kazimierza Brodzińskiego postulujące konieczność budowania sztuki narodowej.

SŁOWA KLUCZOWE

Dobrzyński, sztuka narodowa, tańce polskie, mazurek, mazur, kujawiak, oberek, polonez, krakowiak, pieśń, symfonia, koncert, kameralistyka, sekstet, kwintet, kwartet, trio, duo, cykl sonatowy, sonata

DR AGNIESZKA CHWIŁEK

pracuje w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego od 1994 roku.

W badaniach koncentruje się na muzyce XIX i XX wieku, szczególnie na twórczości Schumanna oraz Szymanowskiego i innych kompozytorów polskich. Obecnie w kręgu jej zainteresowań badawczych pozostają liryka wokalna Feliksa Nowowiejskiego oraz polska muzyka kameralna XIX wieku w kontekście europejskim. Opublikowała m.in. *Die motivische Integration in den frühen Klavierzyklen von R. Schumann*, w: *Chopin w kręgu przyjaciół* t. 3, Warszawa 1997; *Problematyka gatunkowa Novelletten op. 21 R. Schumanna*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2006; *The Scriabin Theme in the first Phase of Karol Szymanowski’s Creative Development*, „Musicology Today” 2008; „*Kennst du das Land?*” *Johanna Wolfganga Goethego w pieśniach Stanisława Moniuszki i kompozytorów niemieckich*, w: *Książę muzyki naszej. Twórczość Stanisława Moniuszki jako dziedzictwo kultury polskiej i europejskiej*, Warszawa 2008; *Znaczenie ostatnich pieśni Roberta Schumanna i Johannes Brahmsa w ich późnej twórczości*, w: „*Odwieczne pieśni*”.... *Mieczysławowi Karłowiczowi w stulecie śmierci*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2009; *Kameralistyka polska drugiej połowy XIX wieku – problematyka badawcza*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2012; *Karol Szymanowski’s Output as the Beginning of the New Era of Polish Music*, w: *On Karol Szymanowski and Polish music*, Beijing 2014; „*I’m devoting a great deal of attention to melody*”. *Melody in piano works of the first decade in the oeuvre of Robert Schumann*, w: *The Lyric and the Vocal Element in Instrumental Music of the Nineteenth Century*, Warszawa 2017.