Natalia Szyndlarewicz

Miniatura fortepianowa Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego jako przykład twórczości należącej do XIX-wiecznego nurtu salonowego*

Na przełomie XVIII i XIX wieku widoczne są przemiany w polskim życiu kulturalnym, które miały odzwierciedlenie w formach i miejscach uprawiania muzyki. Częste w XVIII wieku muzykowanie dworskie, z początkiem XIX wieku zaczęło przekształcać się w zjawisko zwane „salonem", odnoszące się głównie do „prywatnych spotkań towarzyskich, i to zarówno w pałacach, zamkach arystokracji, jak i w domach elity burżuazyjnej"[1], które uświetniano zwykle lirycznymi miniaturami fortepianowymi. Tę tzw. muzykę salonową w kolejnych dekadach XIX wieku różnie oceniano i rozumiano. I tak, jak zauważa Irena Poniatowska[2], na przełomie XVIII i XIX wieku twórczość komponowana na potrzeby salonu odznaczała się raczej niskim poziomem artystycznym, który jednak w latach trzydziestych, dzięki wybitnym dziełom Chopina, znacznie wzrósł. Mimo zwiększenia się ilości wartościowych utworów salonowych, pisanych przez profesjonalnych kompozytorów, począwszy od lat czterdziestych XIX wieku zauważalny był ponowny regres i, jak podkreśla autorka, wręcz kryzys, który miał miejsce aż do schyłku XIX i początku XX wieku. Tak więc w bardzo szerokim repertuarze, który zaliczyć należy do muzyki salonowej, wyróżnić można dwa nurty: „twórczość o walorach wysoce artystycznych

* Tekst jest przetworzonym na potrzeby artykułu fragmentem mojej pracy magisterskiej *Twórczość fortepianowa Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego*, napisanej pod kierunkiem dr hab. Zofii Fabiańskiej w Instytucie Muzykologii UJ, Kraków 2012.

[1] Irena Poniatowska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX*, Warszawa 1991, s. 278.

[2] Ibidem, s. 288.

i twórczość dla mieszczaństwa, dla rzeszy amatorów; była ona uproszczona, ułatwiona, posługiwała się jednakowymi schematami strukturalnymi i wyrazowymi"[3]. Owa niejednorodność twórczości powodowała, że termin „muzyka salonowa" od zawsze łączył w sobie sprzeczności, gdyż z jednej strony nasuwał skojarzenia z elitarnymi spotkaniami osób z wyższych sfer, z drugiej jednak przywodził na myśl repertuar dostosowany do wymogów mieszczaństwa, które najczęściej zadowalało się powierzchowną wirtuozerią i banalną emocjonalnością w muzyce.

Należy jednak cały czas pamiętać, że pomiędzy utworami odznaczającymi się najniższym poziomem artystycznym, a tymi, które zaliczyć można do prawdziwych dzieł muzyki fortepianowej, istnieje jeszcze duża liczba kompozycji, których twórcy wprawdzie nie byli geniuszami i nowatorami, jednak dobrze opanowali warsztat kompozytorski. Zauważył to już zresztą Włodzimierz Poźniak, dzieląc repertuar fortepianowy powstały po Chopinie na trzy grupy: (a) „drobne kompozycje o charakterze salonowym, pisane niejednokrotnie przez amatorów [...] nie mających przygotowania nawet w zakresie umiejętności gry na fortepianie"; (b) „twórczość mniej lub więcej wybitnych wirtuozów, którzy wprawdzie nie mieli większego talentu kompozytorskiego, ale dzięki znakomitemu opanowaniu techniki instrumentu mogli pisać efektowne utwory"; (c) „utwory kompozytorów bardziej utalentowanych i znających dobrze tajniki gry fortepianowej; dzieła ich odznaczają się zarówno wartościami artystycznymi, jak i walorami technicznymi"[4]. Prezentowane przez autora spojrzenie na polską muzykę fortepianową w XIX wieku pozwala docenić wartość ogromnej części kompozycji, która w naturalny sposób przyćmiona została przez geniusz Fryderyka Chopina. Do tej grupy zaliczyć można z całą pewnością kompozycje fortepianowe Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, które wprawdzie nie wyznaczyły nowych tendencji w polskiej muzyce fortepianowej, jednak są przykładem na ugruntowanie się w niej stylu romantycznego[5].

---

[3] Irena Poniatowska, *Romantyzm. Część druga A. Twórczość fortepianowa w drugiej połowie XIX wieku [1850–1900]*, w: *Historia muzyki polskiej*, red. Stefan Sutkowski, t. 5, Warszawa 2010, s. 284.

[4] Włodzimierz Poźniak, *Muzyka fortepianowa po Chopinie*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, red. Alina Nowak-Romanowicz et al., t. 2, Kraków 1966, s. 511.

[5] Literatura dotycząca zagadnienia XIX-wiecznej miniatury fortepianowej na ziemiach polskich ma charakter rozproszony i brak w zasadzie obszernego, całościowego opracowania tego tematu. Bardziej syntetyczne, ale zarazem ogólne jego ujęcia pojawiają się jedynie jako pojedyncze rozdziały w ramach pozycji poświęconych polskiej kulturze muzycznej w XVIII

Twórczość Dobrzyńskiego jak w soczewce skupia tendencje panujące w XIX-wiecznej „twórczości krajowej w okresie pobytu Chopina w Paryżu i kilkanaście lat po jego śmierci"[6]. Wskazuje na to choćby pobieżne przyjrzenie się podejmowanym przez niego gatunkom muzycznym. Wśród 58 zachowanych utworów fortepianowych odnaleźć można zarówno miniatury taneczne, takie jak mazurki, polonezy, walce, galopy czy marsze, ale także nokturny, fan-

---

i XIX w., por.: Zdzisław Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym: od czasów najdawniejszych do doby obecnej*, t. 1: *Od Bogurodzicy do Chopina włącznie*, Kraków 1948; Idem, *Muzyka polska w rozwoju historycznym od czasów najdawniejszych do doby obecnej*, t. 1, cz. 2: *Wiek XVIII do połowy wieku XIX*, Kraków 1952; Tadeusz Strumiłło, *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX w.*, Kraków 1954; Idem, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej: studia i materiały*, Kraków 1956, s. 108–115, 125–168; Igor Bełza, *Między Oświeceniem i Romantyzmem: polska kultura muzyczna w początkach XIX w.*, Kraków 1961, s. 39–46, 198–252; Włodzimierz Poźniak, *Muzyka fortepianowa*...,op. cit., s. 510–552; Alina Nowak-Romanowicz, *Klasycyzm: [1750–1830]*, w: *Historia muzyki polskiej*, red. Stefan Sutkowski, t. 4, Warszawa 1995, s. 75–102; Irena Poniatowska, *Historia i interpretacja muzyki. Z badań nad muzyką od XVII do XIX wieku*, Kraków 1995, s. 94–116; Idem, *Romantyzm...,* op. cit., s. 302–319. Dane dotyczące miniatury fortepianowej w XIX-wiecznej twórczości polskiej występują także na marginesie rozważań, odnoszących się do fortepianowej muzyki europejskiej (Irena Poniatowska, *Muzyka fortepianowa*..., op. cit.), do konkretnego gatunku (E. K. Stadnicki, *Walc fortepianowy w Polsce w latach 1800–1830*, Kraków 1962; Karol Hławiczka, *Polonez w latach 1792–1830*, w: Stanisław Burhardt, *Polonez. Katalog tematyczny, t. II: 1792–1830*, Kraków 1976, s. 10–25; Tadeusz Przybylski, *Polskie wariacje fortepianowe w latach 1800–1830*, w: *Muzyka fortepianowa IV*, Gdańsk 1981; Andrzej Spóz, *Polonezy kompozytorów polskich w latach 1831–1981*, w: Stanisław Burhardt, *Polonez. katalog tematyczny, t. III: 1831–1981*, Kraków 1985, s. 12–28; E. Wąsowska (oprac.), *Mazurki kompozytorów polskich na fortepian. Antologia ze zbiorów Biblioteki Narodowej*, 2 tomy nut i 1 tom komentarzy, Warszawa 1995) lub życia i dorobku danego kompozytora (Jacek Berwaldt, *Feliks Janiewicz*, Kraków 1965; Tadeusz Przybylski, *Twórczość fortepianowa Karola Kurpińskiego*, w: *Muzyka fortepianowa III*, cz. 1, Gdańsk 1979, s. 141–159; *Franciszek Lessel: w 200 rocznicę urodzin kompozytora*, red. nauk. Marek Podhajski, Gdańsk 1980; Radosław Rzepkowski, *Rola materiału tematycznego w kompozycjach fortepianowych Franciszka Lessela*, w: *Muzyka fortepianowa IV*, Gdańsk 1981, s. 55–69; Igor Bełza, *Maria Szymanowska*, przekł. autoryzowany Jadwiga Ilnicka, Kraków 1987; Witold Rudziński, *Moniuszko i jego muzyka*, Warszawa 1988; Urszula Bartkiewicz, *Utwory Józefa Elsnera na instrumenty klawiszowe*, „Muzyka" 1993 nr 2; Tadeusz Przybylski, *Karol Kurpiński*, Kraków 1995; Barbara Długońska, *Wariacje Alojzego Stolpego (?–1824) w zbiorach biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk*, w: *Muzyka fortepianowa XII*, Gdańsk 2001; Alicja Kozłowska-Lewna, *Zapomniana twórczość fortepianowa Karola Mikulego (1821–1897)*, w: *Muzyka fortepianowa XII*, Gdańsk 2001, s.135–149; S. Dobrzański, *Maria Szymanowska, pianist and composer*, Los Angeles 2006; Alicja Kozłowska-Lewna, *Zapomniana twórczość fortepianowa Józefa Wieniawskiego (1837–1912)*, w: *Muzyka fortepianowa XIV*, Gdańsk 2007, s. 168–180).

[6] Irena Poniatowska, *Dobrzyński – Chopin. Similarities and Differences in Style*, w: *After Chopin. Influence of the Chopin's Music on European Composers till the First World War* (VIII konferencja naukowa NIFC, Warszawa 2008), w druku.

tazje i wariacje na popularne tematy z oper, impromptus oraz liczne miniatury[7]. O przynależności muzyki fortepianowej Dobrzyńskiego do nurtu salonowego, świadczy również obecność określonych cech muzycznych, jak i pozamu-

[7] Są to utwory zachowane przede wszystkim w następujących bibliotekach:

Bibliotece Narodowej: *Polonez* D-dur z *Quatre polonaises pour danser* op. 3, w: „Echo Muzyczne" 1881 nr 10; *Fantasie et Variations dans le style facile et brillant sur la Masure (Kujawianka)* G-dur op. 14 u F. Hofmeistra, Lipsk 1834; *Thème original varié*, B-dur op. 22 u F. Hofmeistra, Lipsk 1839; *Deux nocturnes* – f-moll, Des-dur op. 24 u F. Hofmeistra, Lipsk 1839; *Souvenir. Deux mazurkas* – d-moll, a-moll op. 25 u F. Hofmeistra, Lipsk 1846; *Trzy mazurki* – g-moll, Es-dur, c-moll op. 27 u F. Speissa i Spółki, Warszawa 1846 oraz u F. Hofmeistra, Lipsk 1846; *Deux mazurkas* – F-dur, a-moll op. 37, Bote & Bock, Berlin 1847 oraz w: *Mazurki kompozytorów polskich*. Antologia ze zbiorów Biblioteki Narodowej, red. Elżbieta Wąsowska, Warszawa 1955; *Gage d'amitié. Nocturne suivi d'une mélodie polonaise* A-dur op. 52, Bote & Bock, Berlin 1846; *Impromptu* op. 54, C. Paez, Berlin 1847; *La Primavera. Morceau brillant*, Des-dur op. 55, Bote & Bock, Berlin ok. 1859; *Hommage à Mozart. Fantasie sur des thèmes de l'opéra „Don Giovanni" de W. A. Mozart*, A-dur op. 59, Bote & Bock, Berlin ok. 1859; *Rétablissement. Grande valse brillante* op. 63, G. Sennewald, Warszawa 1855 oraz Gebethner i Wolff, Warszawa ok. 1867 i 1880; *Souvenir d'Ukraine. Morceau caractéristique*, a-moll op. 64, R. Friedlein, Warszawa 1856 i 1868 oraz Gebethner i Wolff, Warszawa ok. 1880; *Danse napolitaine*, d-moll op. 65, Gebethner i Wolff, Warszwa ok. 1880; *Mazur Dąbrowskiego,* wydawca anonimowy, Wilno 1861 oraz J. Kaufmann i F. Hoesick, Warszawa 1852; *Impromptu*, As-dur w: *Album Muzyczne nr 2*, Warszawa, 1866 (dodatek nutowy do „Gazety Muzycznej i Teatralnej") oraz w: „Echo Muzyczne", 1881 (dodatek nutowy do nr 10); *Nocturne*, F-dur w: *Album Pamiątkowe I. F. Dobrzyńskiego*, G. Sennewald, Warszawa 1868; *Dwa mazurki* – f-moll, As-dur, w: *Album Pamiątkowe I. F. Dobrzyńskiego*, G. Sennewald, Warszawa 1868; *Taniec polski,* As-dur na fortepian na lewą rękę, w: „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne", 1888 (dodatek do nr 239) oraz Société des Employés de Librairies, Warszawa 1904; *Tęsknota*, mazurek fis-moll; w: *Echo Muzyczne*, 1879 (dodatek nutowy do nr 6) oraz F. Hösick, Warszawa 1888 (Le Salon; nr 234);

Bibliotece Jagiellońskiej: *Fantaisie quasi Fugue sur un Masurek favori* D-dur op. 10 (ded. Fryderyk Chopin), Breitkopf & Härtel, Lipsk 1836; *Trios nocturnes* – g-moll, Es-dur, B-dur op. 21, F. Hofmeister, Lipsk 1836; *Romanesca As-dur* op. 32, w: *Album Muzyczny*. R. 1. Towarzystwo Wsparcia Artystów Muzycznych, Warszawa 1853; *Rétablissement. Grande valse brillante* op. 63, G. Sennewald, Warszawa 1852; *Polonez* A-dur, F. Klukowski, Warszawa 1823; *Polonaise, mazure et angloise,* A. Brzezina, Warszawa 1826; *Deux polonaises,* F. Klukowski Warszawa 1826; *Dwa walce,* F. Klukowski, Warszawa 1827; *Mazurek G-dur na fort na 4 ręce,* nakład kompozytora, Warszawa 1855;

Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego: *Deux mazurkas* op. 33, F. Hofmeister, Lipsk 1846; *Ricordanza* G-dur op. 49, F. Hofmeister, Lipsk 1847; *Danse napolitaine*, d-moll op. 65, Frieldein, Warszawa 1856; *Mazurek,* G-dur w: *Album Muzyczne*, S. H. Merzbach, Warszawa 1853; *Pożegnanie*. *Nokturn* g-moll, w: *Album Muzyczne*, S. H. Merzbach, Warszawa 1853; *Mazurek G-dur na fort na 4 ręce,* Warszawa, nakład kompozytora, 1855; *Impromptu* As-dur, w: „Echo Muzyczne", Warszawa, 1881, dod. nut. do nr 10.

Nadto, w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu znajduje się jeden utwór, *Pożegnanie*. *Polonez melancholiczny a-moll,* A. Brzezina i Komp., Warszawa 1829; *Resignation* As-dur op. 48 doczekało się kilku różnych wydań, które zachowane są w Bibliotece NIFC, Bibliotece Uniwersyteckiej w Poznaniu, Bibliotece Publicznej w Łodzi, Bibliotece Publicznej w Warszawie, Bibliotece Uniwersyteckiej w Łodzi.

zycznych. Do pierwszej grupy należą schematyzm formalny, kształtowanie okresowe, prosta melodyka o małym stopniu schromatyzowania, harmonika oparta głównie na połączeniach kwintowych, a także wszechobecna faktura homofoniczna. W drugiej grupie cech należy wymienić obecność tak wówczas modnych tytułów, dedykacji, a także znacznie rozbudowanych określeń wyrazowych i agogicznych.

Cechy stylu muzycznego
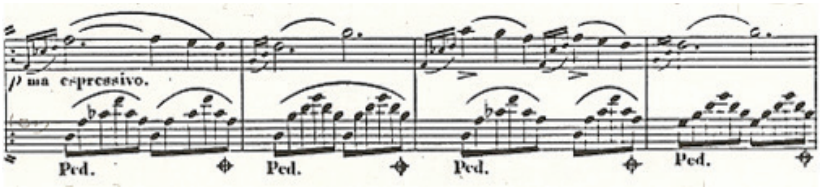
W twórczości fortepianowej Dobrzyńskiego zauważyć można wyraźny podział na dwa nurty stylistyczne. Pierwszy z nich stanowią: utwory najprostsze, w przypadku miniatur tanecznych zapewne użytkowe, a być może i komponowane dla uczniów (jest ich znacznie więcej); natomiast drugi to utwory bardziej zaawansowane, w których widać próby wprowadzania ciekawych rozwiązań na polu harmoniki czy sposobu budowania formy.

Wspomniany podział widoczny jest w całej twórczości fortepianowej Dobrzyńskiego, w której generalnie za gatunki bardziej zaawansowane uznać można choćby fantazje i wariacje, a za względnie prostsze – mazurki czy utwory o charakterze nokturnowym. Jednocześnie jednak utwory należące do jednego gatunku nie są stylistycznie jednolite i zdarzają się wśród nich kompozycje niekonwencjonalne, np. w grupie walców wyróżnić należy *Rétablissement. Grande valse brillante* op. 63, a spośród mazurków opusy 25, 27, 33 czy 37. Zachowanie prostoty w miniaturach tanecznych, a szczególnie w mazurkach, było u XIX-wiecznych kompozytorów świadomym zabiegiem i miało podkreślać ludowe korzenie owych utworów, a więc ich wydźwięk patriotyczny. Dobrzyński zatem nie był odosobniony w tego typu podejściu do problemu stylizacji.
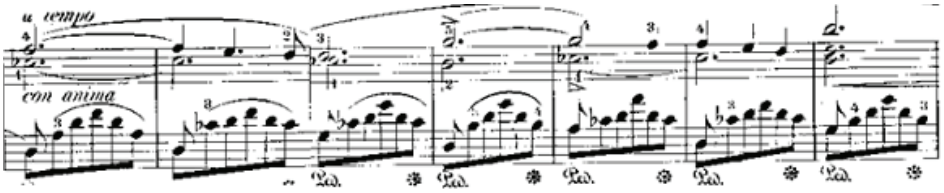
Utwory fortepianowe Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego głęboko zakorzenione są w panujących ówcześnie tendencjach, co ujawnia się szczególnie wyraźnie w miniaturach tanecznych. Kompozytor stosuje bowiem często obiegowe zwroty charakterystyczne dla danego gatunku, co czasem uniemożliwia wyodrębnienie cech stylistycznych właściwych tylko jemu. Jednocześnie w muzyce Dobrzyńskiego dostrzec można wpływ twórczości Fryderyka Chopina, uchwytny dzięki obecności cytatów (por. Przykłady 1, 2), sięganiu do tego samego tematu jako podstawy wariacji (*Hommage à Mozart. Fantasie sur des thèmes de l'opéra „Don Giovanni" de W. A. Mozart* A-dur op. 59) oraz naśladowaniu jego szeroko rozumianego stylu pianistycznego, na który składają się m.in.

specyficzne ornamenty, stające się nieodłącznym elementem tkanki muzycznej, czy charakterystycznie schromatyzowane figury melodyczne (*Trois nocturnes* op. 21, *Deux nocturnes* op. 24 czy *Pożegnanie. Nokturn* g-moll).

Przykład 1. Ignacy Feliks Dobrzyński: *Nokturn* Des-dur op. 24 nr 2 (t. 45–48)



Przykład 2. Fryderyk Chopin: *Scherzo* b-moll op. 31 nr 2 (t. 63–69)



Pianistyczny styl chopinowski odcisnął zresztą piętno na większości romantycznych kompozytorów muzyki fortepianowej (Krogulski, Mikuli, Nowakowski i inni). Geniusz Chopina był wszakże tak wielki, że wręcz niemożliwym stało się zaprezentowanie oryginalnego podejścia do gatunków podejmowanych przez tego twórcę.

Wnikając w same kompozycje Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, można wyróżnić ogólne cechy dotyczące poszczególnych elementów dzieła muzycznego, które składają się na styl jego muzyki fortepianowej i jednocześnie są charakterystyczne dla XIX-wiecznego nurtu salonowego.

W zakresie **formy muzycznej** kompozytor zazwyczaj podążał za przyjętymi w obrębie danego gatunku schematami i rzadko kiedy pojawiały się próby ich przełamania. Wpisywał się w ten sposób w ogólne tendencje salonowej muzyki fortepianowej, która w zakresie kształtowania formy charakteryzowała się odcinkowością, powtarzalnością i wariacyjnością[8]. U Dobrzyńskiego wy-

[8] Irena Poniatowska, *Muzyka fortepianowa...*, op. cit., s. 301.

jątek stanowią fantazje i wariacje, gdyż na ich gruncie zauważyć można przenikanie się tych dwóch gatunków, co urozmaica ich formę, a także wpływy miniatury tanecznej (mazurka) oraz fugi.

W twórczości fortepianowej Dobrzyńskiego dominuje trzyczęściowa forma repryzowa ABA lub ABA_1. Utrzymane są w niej bowiem prawie wszystkie miniatury taneczne (oprócz *Danse napolitaine* d-moll op. 65), trzy nokturny (*Nokturn* f-moll op. 24 nr 1, *Nokturn* Des-dur op. 24 nr 2, *Nokturn* op. 52), wszystkie miniatury o charakterze nokturnu, *Impromptu* As-dur i *Romanesca* As-dur op. 32. Środkowa część B we wszystkich tych kompozycjach kontrastuje tonalnie z częściami skrajnymi; ujęta jest w tonację zazwyczaj blisko spokrewnioną z tonacją główną. W stosunku do części A (A_1) część B różni się ponadto materiałem muzycznym, często silnie skontrastowanym pod względem fakturalnym i melodycznym[9]. Część A_1 najczęściej ulega skróceniu w stosunku do A. Czasem Dobrzyński w ostatnim ustępie pomija zaledwie kilka myśli, zdarzają się jednak również przypadki, w których w A_1 nie pojawia się większość materiału muzycznego i składa się ona zaledwie z jednego lub dwóch zdań (*Mazurek* h-moll op. 33 nr 1, *Mazurek* e-moll op. 33 nr 2, *Walc* D-dur nr 1, *Impromptu* As-dur). Innym sposobem różnicowania ostatniej części jest jej wydłużenie o codę i/lub zastosowanie zmian wariacyjnych w zdaniach muzycznych z części A (np. *La Primavera* Des-dur op. 55 *Romanesca* As-dur op. 32, *Nokturn Des-dur* op. 24 nr 2, *Rétablissement. Grande valse brillante* op. 63). Ostatnim typem różnic jest wprowadzenie w części A_1, obok wcześniej rozbrzmiewających już myśli muzycznych, zupełnie nowego materiału. Zjawisko to zauważyć można w trzech utworach: w *Ricordanza* G-dur op. 49 jest to wirtuozowska *cadenza*, a w *Nokturnie* f-moll op. 24 nr 1 i *Nokturnie* op. 52 dodatkowe zdanie muzyczne (odpowiednio t. 46–59 i t. 150–165), w drugim przypadku będące kompilacją czołowych motywów części A i B. Ostatni z wymienionych utworów jest bodaj jedynym przykładem tak dalekiej ingerencji kompozytora w materiał muzyczny ostatniej części, której wynikiem jest wyraźna zmiana struktury i motywiki poszczególnych zdań na nią się składających. Dobrzyński w części A_1 tego nokturnu zastosował coś w rodzaju pracy motywicznej, gdyż budowa jednego ze zdań (t. 150–165) polega na naprzemiennym prezentowaniu (po jednym takcie) głównych motywów części A i B, kontrastujących pod względem fak-
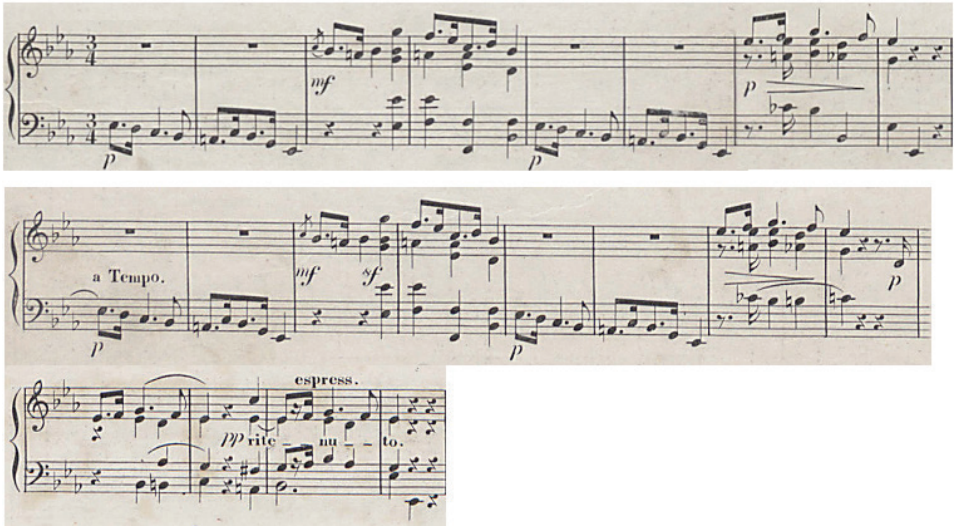
[9] Oprócz dwóch kompozycji – *Impromptus* As-dur i *Nokturnu* f-moll op. 24 nr 1, w których część B została wyznaczona jedynie ze względu na zmianę tonacji, gdyż motywika jest bardzo podobna do tej z części skrajnych.

tury i charakteru. W pozostałych kompozycjach Dobrzyński poprzestaje na skracaniu bądź wydłużaniu części A_1, bez zmian w jej wewnętrznej budowie.

W twórczości fortepianowej Dobrzyńskiego wyróżnić jeszcze można formy takie jak: AA_1 (*Nokturny* op. 21: g-moll nr 1, Es-dur nr 2, B-dur nr 3; *Pożegnanie. Nokturn* g-moll, *Impromptu* op. 54), forma zbliżona do ronda (*Souvenir d'Oukraine. Morceau caractéristique* a-moll op. 64, *Danse napolitaine* d-moll op. 65) i forma szeregowa (wariacje i fantazje). Ich kolejne części, podobnie jak w ukształtowaniu o schemacie $ABA_{(1)}$, kontrastują ze sobą tonacją i wykorzystanym materiałem muzycznym. W formie AA_1 druga część także najczęściej ulega skróceniu w stosunku do części pierwszej, a w dwóch przypadkach wprowadzony jest do niej nowy materiał muzyczny, kosztem pominięcia niektórych myśli z części A (*Nokturn Es-dur* op. 21 nr 2 – t. 65–71; *Pożegnanie. Nokturn g-moll* – t. 33–38).

Na poziomie **mikroformy** dominuje symetria, będąca skutkiem wszechobecności zdań cztero-, ośmio-, bądź szesnastotaktowych. Odejście od tego typu kształtowania jest rzadkie i zazwyczaj, tak jak w przypadku nokturnów czy mazurków, jest wynikiem wydłużania zdań muzycznych poprzez dodawanie fragmentów o charakterze cody lub łącznika, które często stanowią czterotakty (por. Przykład 3). Nigdy nie jest to więc efektem rezygnacji z budowy okresowej.

Przykład 3. Ignacy Feliks Dobrzyński: *Mazurek* Es-dur op. 27 nr 2, zdanie a (t. 1–8) i a_1 (t. 52–63)



Jednak i w tym zakresie pojawiają się wyjątki. Ponownie dotyczą one wariacji i fantazji, a także jednej z miniatur nietanecznych – *Souvenir d'Oukraine. Morceau caractéristique* a-moll op. 64 oraz wstępu do *Impromptu* op. 54. W owych kompozycjach odnaleźć można bowiem obszerne fragmenty, w których Dobrzyński buduje tkankę muzyczną zaledwie z jednego lub kilku motywów, co zbliża je do kształtowania ewolucyjnego. Odbywa się to przy pomocy techniki przetworzeniowej i pracy motywicznej – zabiegów prawie nieobecnych w twórczości fortepianowej kompozytora (por. Przykład 4).
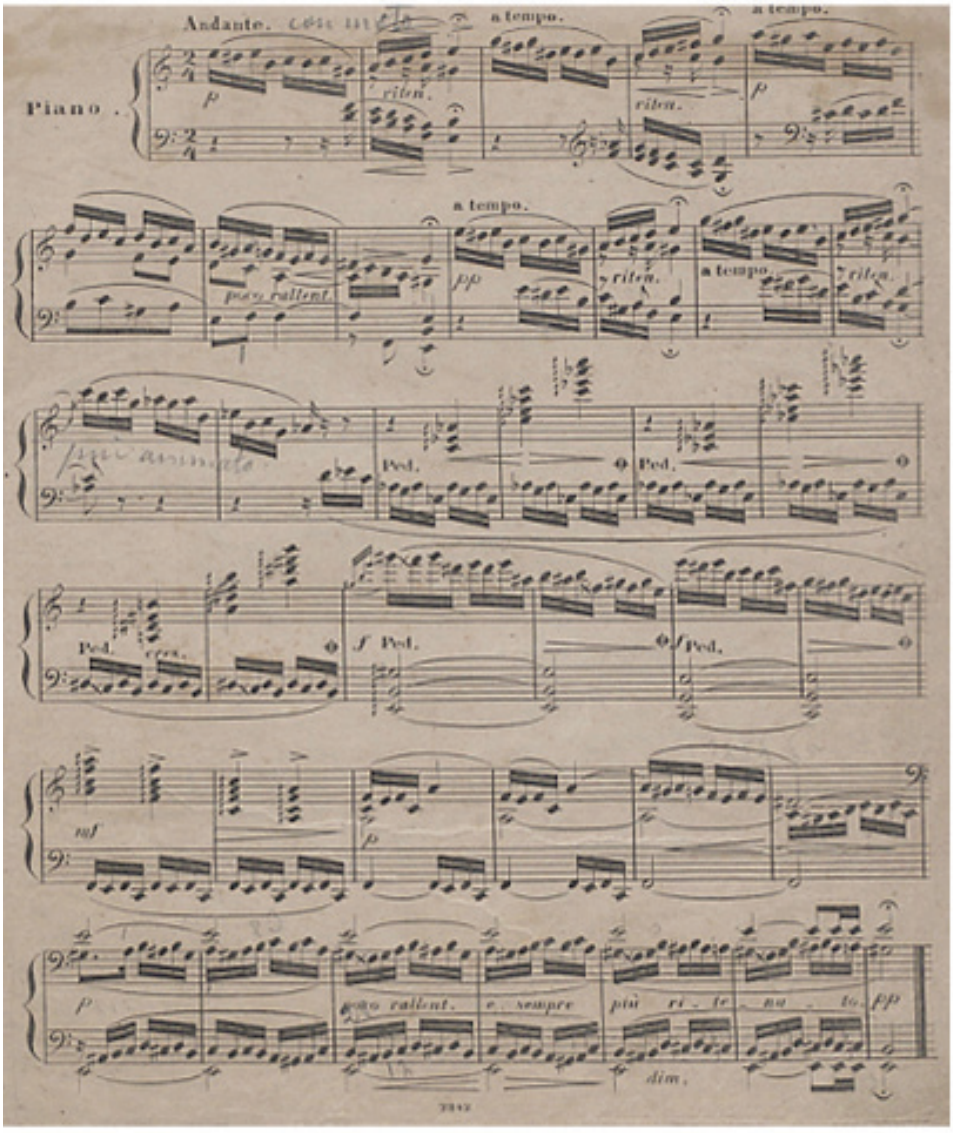
Inną, tym razem dość często stosowaną na gruncie miniatur fortepianowych techniką, jest wariacyjność. Ma ona oczywiście zastosowanie w wariacjach i fantazjach, w których przekształceniom poddane są różne elementy dzieła muzycznego (melodyka, faktura, harmonika), ale także w nokturnach czy walcach, gdzie poprzez dodawanie wirtuozowskich ornamentów modyfikowana jest głównie melodia.

Odnośnie **melodyki**, w utworach Dobrzyńskiego wielokrotnie słyszalny jest „chopinowski" styl ornamentyki, z rozbudowanymi przebiegami pasażowymi lub gamowymi, niekiedy schromatyzowanymi (por. Przykład 5). Generalnie jednak w utworach fortepianowych Dobrzyńskiego zauważyć można przewagę pochodów diatonicznych, a pojawiające się czasem nasilenie chromatyki, która nigdy nie jest celem, a raczej pobocznym efektem zabiegu ornamentacji, nie wpływa znacząco na harmonię. Jest to główna różnica pomiędzy stylem Dobrzyńskiego a Chopina. Jak pisze Irena Poniatowska, w muzyce trywialnej: „ukształtowanie melodii, zwłaszcza głównego tematu, musiało być proste, tak by można go było łatwo powtórzyć głosem"[10]. Jak więc widać, twórczość Dobrzyńskiego wpisywała się i w tym względzie w panujące w XIX wieku tendencje.
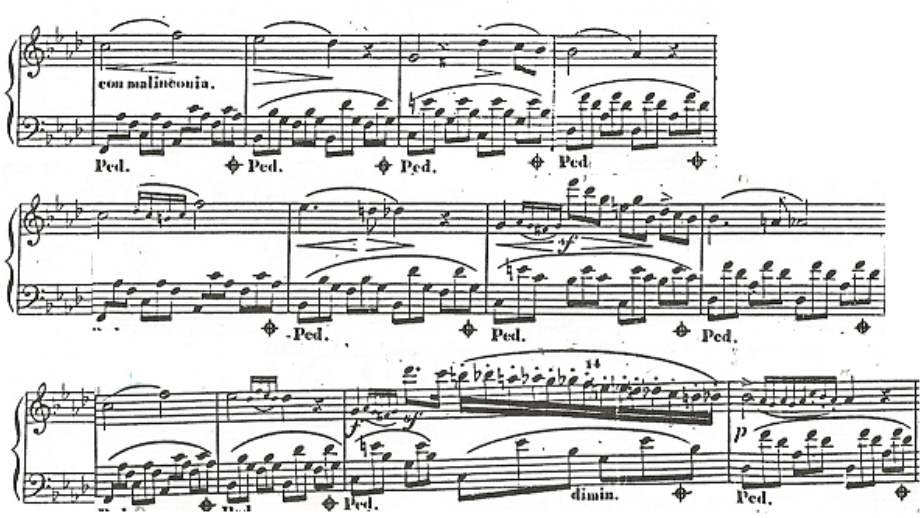
Wewnętrzne zróżnicowanie pochodów melodycznych w utworze często narzucone jest przez formę, czego dobry przykład stanowi *Rétablissement. Grande valse brillante* op. 63 – kompozycja utrzymana w stylu brillant. Jej środkową część kompozytor buduje na zasadzie szeregowania myśli muzycznych, co powoduje, iż w każdym kolejnym odcinku wprowadzony zostaje inny pomysł melodyczno-rytmiczny. Zdarza się jednak również i tak, że w całym utworze dominuje jeden typ ukształtowania melodycznego (np. *La Primavera* Des-dur op. 55, *Impromptu* As-dur). Najciekawsze i najbardziej oryginalne fi-

[10] Irena Poniatowska, *Muzyka fortepianowa*..., op. cit., s. 300.

Przykład 4. Ignacy Feliks Dobrzyński: *Impromptu* op. 54, wstęp (t. 1–37)



Przykład 5. Ignacy Feliks Dobrzyński: *Nokturn* f-moll op. 24 nr 1 (t. 1–4, 10–14 i 39–42)



gury melodyczno-rytmiczne odnaleźć można w impromptus. Jest to zapewne związane z improwizowanym i zarazem „ulotnym" charakterem tego gatunku, który najczęściej przejawia się właśnie w melodyce o zmiennych kierunkach i kształcie fraz, z szerokim wykorzystaniem artykulacji *staccato* oraz szybkiego tempa.

W dziedzinie **harmoniki** Dobrzyński nie był nowatorem i zazwyczaj decydował się na najprostsze rozwiązania. Zresztą u innych kompozytorów nurtu salonowego było podobnie, gdyż jak zauważa Poniatowska „odcinki kompozycji dają się podzielić na kilkutaktowe kadencje (najczęściej czterotaktowe) o prostych funkcjach, a dla podkreślenia nastrojów bardziej melancholijnych wprowadzane były akordy molowe toniki, subdominanty oraz VI i II stopnia"[11]. U Dobrzyńskiego na poziomie makroformy tonacje występujące w poszczególnych częściach kolejnych utworów są przykładem podążania za prostymi schematami, gdyż kompozytor operuje tu bliskimi połączeniami, najczęściej kwintowymi i paralelnymi, a także sekundowymi oraz opartymi o zasadę jednoimienności (por. Tabela 1).

[11] Ibidem, s. 301.

Tabela 1. Stosunki tonalne w kompozycjach ujętych w formę $ABA_{(1)}$

Typ relacji				
Kwintowa				
L.p.	**Utwór**	**Tonacja części A, A_1**	**Tonacja części B**	**Pokrewieństwo funkcyjne**
1.	*Mazurek* Es-dur op. 27 nr 2	Es-dur	As-dur	S
2.	*Mazurek* As-dur	As-dur	Des-dur	S
3.	*Mazurek* G-dur	G-dur	C-dur	S
4.	*Polonez* A-dur	A-dur	D-dur	S
5.	*Polonez* D-dur ze zbioru *Polonaise, mazure et angloise*	D-dur	G-dur	S
6.	*Walc* D-dur nr 2	D-dur	G-dur	S
7.	*Rétablissement. Grande valse brillante* op. 63	Es-dur	As-dur (Des-b-Ges-H-Es)	S
8.	*Angloise* ze zbioru *Polonaise, mazure et angloise*	Es-dur	B-dur	D
9.	*Ricordanza* G-dur op. 49	G-dur	C-dur	S
10.	*La Primavera* Des-dur op. 55	Des-dur	Ges-dur	S
11.	*Impromptu* As-dur	As-dur	Des-dur	S
Paralelna				
1.	*Mazurek* na 4 ręce G-dur	G-dur	e-moll	T_p
2.	*Polonez* h-moll	h-moll	D-dur	$^{o}T_p$
3.	*Walc* D-dur nr 1	D-dur	h-moll	T_p
4.	*Nokturn* Des-dur op. 24 nr 2	Des-dur	b-moll	T_p
5.	*Nokturn* op. 52	A-dur	fis-moll	T_p
6.	*Resignation* As-dur op. 48	As-dur	f-moll	T_p
7.	*Romanesca* As-dur op.32	As-dur	f-moll	T_p
Jednoimienna				
1.	*Souvenir. Mazurek* d-moll op. 25 nr 1	d-moll	D-dur	^{+}T
2.	*Souvenir. Mazurek* a-moll op. 25 nr 2	a-moll	A-dur	^{+}T
3.	*Mazurek* e-moll op. 33 nr 2	e-moll	E-dur	^{+}T
4.	*Mazurek* a-moll op. 37 nr 2	a-moll	A-dur	^{+}T
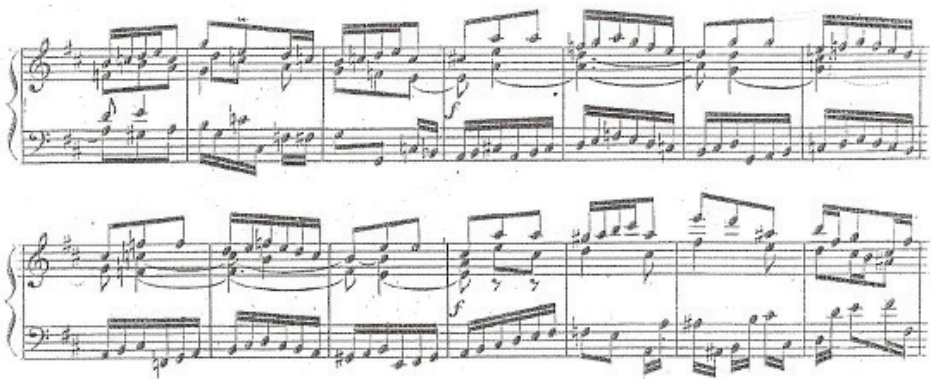
5.	*Mazurek* f-moll	f-moll	F-dur	^{+}T
6.	*Polonez* a-moll	a-moll	A-dur	^{+}T
7.	*Pożegnanie. Polonez melancholiczny* a-moll*	a-moll	A-dur	^{+}T
Mediantowa				
1.	*Mazurek* g-moll op. 27 nr 1	g-moll	Es-dur	$^{o}S_{p}$
2.	*Mazurek* c-moll op. 27 nr 3	c-moll	As-dur	$^{o}S_{p}$
3.	*Mazurek* h-moll op. 33 nr 1	h-moll	G-dur	$^{o}S_{p}$
4.	*Mazurek* F-dur op. 37 nr 1	F-dur	Des-dur	$^{o}S_{p}$
5.	*Tęsknota. Mazurek* fis-moll	fis-moll	D-dur	$^{o}S_{p}$
Sekundowa				
1.	Taniec polski	As-dur	b-moll	S_{p}

* Mimo prawdopodobnego niezachowania całego utworu i – w związku z tym – braku oznaczeń poszczególnych części poloneza, można jednak na podstawie przebiegu innych polonezów wywnioskować, że fragment występujący w tonacji A-dur stanowi *Trio* całego utworu. Gdy przyjmie się takie założenie, stosunki tonalne w tym utworze należy przyporządkować do relacji jednoimienności (a-moll → A-dur).

Na poziomie mikroformy widać upodobanie do stosowania połączeń kwintowych, ze szczególnym uwzględnieniem relacji dominantowo-tonicznych. Dobrzyński dość często wykorzystuje w swym języku harmonicznym modulacje, zazwyczaj diatoniczne, czasem enharmoniczne. Częstym zabiegiem, niekiedy będącym jedynym urozmaiceniem harmonii w utworze, jest chwilowa tonikalizacja V stopnia danej tonacji, co odbywa się poprzez wprowadzenie akordu dominanty wtrąconej do dominanty. Często zmiany tonacji występujące wewnątrz utworu sprzężone są z cezurami formalnymi. Nawet w wariacjach i fantazjach – mimo że w trakcie trwania utworu odnaleźć można liczne modulacje – w ramach danego odcinka utrzymanego w jednej tonacji harmonika jest prosta, a połączenia akordów dość przewidywalne. Wyjątek stanowi *Souvenir d'Oukraine*, gdzie tok zmian harmonicznych jest bardzo szybki, tonacje płynnie przechodzą jedna w drugą, a ich zmiany nie pokrywają się z syntaksą utworu. Warto jednak wspomnieć, że czasem brak skomplikowania harmonicznego bywa celowym zabiegiem, czego przykładem na pewno są miniatury taneczne o charakterze użytkowym oraz *Nokturn* B-dur op. 21 nr 3, w którym prostotę harmonii potraktować można jako element stylizacji oberka.

W zakresie **ukształtowania fakturalnego** wszechobecna jest homofonia wraz z jej różnymi odmianami, a faktura polifoniczna występuje tylko w *Fantaisie quasi Fugue sur un Masurek favori* D-dur op. 10; jej zastosowanie wynika z wpływu formy fugi na ową kompozycję. W większości jest to typ polifonii kontrastowej, w której każdy z trzech głosów prowadzi niezależną melodię (por. Przykład 6).

Przykład 6. Ignacy Feliks Dobrzyński: *Fantasie quasi Fugue sur un Masurek favori* D-dur op. 10 (t. 52–65)



Wśród utworów homofonicznych wyodrębnić można trzy główne grupy. Do pierwszej należą kompozycje zdominowane przez jeden rodzaj faktury, a więc mało zróżnicowane i jednolite w tym aspekcie. Najczęściej są to utwory najłatwiejsze i najmniej rozbudowane (*Mazurek* G-dur, *Mazurek na 4 ręce* G-dur, *Angloise* ze zbioru *Polonaise, mazure et angloise*). W drugiej grupie znajdują się kompozycje, w których wskazać można więcej typów ukształtowania fakturalnego, jednak ich następstwo jest przewidywalne i ściśle sprzężone z cezurami formalnymi (np. jeden typ ukształtowania przypada na daną część utworu czy dane zdanie muzyczne). W gatunkach charakteryzujących się trzyczęściową budową repryzową zabieg ten jest głównym sposobem skontrastowania wyrazowego części skrajnych i środkowych (*Romanesca* As-dur op. 32, *Ricordanza* G-dur op. 49, *Nokturn* F-dur). Do ostatniej grupy zaliczyć należy utwory charakteryzujące się przebiegiem fakturalnym zróżnicowanym, zmiennym i urozmaiconym. Najlepszym przykładem mogą być *Hommage à Mozart. Fantasie sur des thèmes de l'opéra „Don Giovanni" de W. A. Mozart* A-dur op. 59 czy *Souvenir d'Oukraine*, w którym pojawia się większość typów faktury ho-

mofonicznej stosowanej przez Dobrzyńskiego na gruncie wszystkich utworów fortepianowych.

Podsumowując, większość utworów fortepianowych Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego operuje prostymi i przewidywalnymi środkami warsztatowymi, a tylko mały ich procent wprowadza ciekawsze rozwiązania i pomysły muzyczne. Kompozycje te na pewno są warte zauważenia i szerszego rozpowszechnienia poprzez ich wykonywanie koncertowe oraz nagrania płytowe. Poza Dobrzyńskim wskazać można jeszcze innych kompozytorów nurtu salonowego (Józef Damse, Józef Deszczyński, Jan Dawid Holland, Feliks Janiewicz, Maciej Kamieński, Józef Krogulski, Franciszek Lessel, Franciszek Mirecki, Józef Nowakowski), których twórczość fortepianowa wymaga zauważenia i docenienia, a którą przyćmiła wybitna spuścizna Chopina; z tego też powodu do tej pory nie została ona gruntownie przebadana. Odnosząc się do charakterystyki XIX-wiecznej muzyki rozrywkowej i trywialnej zaproponowanej przez Irenę Poniatowską[12], należy szczególnie podkreślić pogląd autorki, że ów repertuar od muzyki artystycznej dzieli jeszcze dużo stopni pośrednich. I właśnie kompozycje Dobrzyńskiego sytuują się gdzieś pomiędzy obydwiema skrajnościami, raz bardziej, a raz mniej zbliżając się do tzw. muzyki wysokiej. Istotne jest jednak, by tego typu spuściznę oceniać z perspektywy określonego kontekstu kulturowego i historycznego, a więc w przypadku kompozycji Dobrzyńskiego i innych kompozytorów jego czasu tworzących muzykę fortepianową – przez pryzmat nurtu salonowego. Tylko takie podejście pozwoli bowiem docenić rolę tego dorobku oraz dostrzec „zasługę utrwalania środków muzycznych zaproponowanych przez ówczesną awangardę muzyczną i osadzania ich w świadomości zarówno muzyków, jak i melomanów”[13].

Cechy pozamuzyczne

Charakteryzowany repertuar posiada kilka cech zewnętrznych, niedotyczących samej warstwy muzycznej, które są typowe dla XIX-wiecznej muzyki salonowej. Wyróżnić można trzy istotne elementy: (a) tytuły, (b) dedykacje oraz (c) określenia wyrazowe.

---

12 Irena Poniatowska, *Muzyka funkcjonalna i trywialna*, „Muzyka” 1991 nr 2, s. 103.

13 Ibidem.

Tytuły

Ze wszystkich 77 utworów fortepianowych Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, także tych nie zachowanych, aż 16 posiada tytuły pozamuzyczne (z czego kilka zebranych jest w zbiory, pod jednym opusem). Jak pisze w swym artykule Irena Poniatowska: „w muzyce […] stosuje się przede wszystkim tytuły mające funkcję sugerowania, dopowiadania emocji". I dalej: „Tytuł miał mieć głębszy sens. Miał zastępować treść, kierować uwagę odbiorcy na te sfery emocji, które neutralizują jego wewnętrzne napięcia, odrywają od codzienności i nobilitują go we własnym odczuciu"[14]. Autorka w dalszym wywodzie wyróżnia kilka sfer pozamuzycznych, do których odnosiły się tytuły w muzyce, jak pisze, rozrywkowej i trywialnej. Te stosowane przez Dobrzyńskiego, ale także innych kompozytorów salonowych w XIX wieku, można zaliczyć do kilku grup wyodrębnionych przez Poniatowską. Są to tytuły odwołujące się do[15]:

1. „sfery emocji, marzeń, tęsknot, nastrojów melancholii, smutku, nadziei, a nade wszystko skargi miłosnej" (I. F. Dobrzyński: *Pożegnanie. Polonez melancholiczny* a-moll, *Resignation* As-dur op. 48, *Gage d'amitié. Nocturne suivi d'une mélodie polonaise* A-dur op. 52, *Mouvement et repos. Grande étude* op. 60, *Rétablissement. Grande valse brillante* op. 63, *Myśl ulotna*, *Pożegnanie*. *Nokturn* g-moll, *Tęsknota. Mazurek* fis-moll, *Wspomnienie młodości. Walczyk bez pretensji*, Antoni Kątski *La sensitive*, Józef Wieniawski *Idylle* op. 1, Stanisław Moniuszko *Westchnienie Litwina*);
2. „sfery wspomnień lub marzeń o dalekich krajach, wywoływanie obrazów miast, wspaniałych krajobrazów. Najczęściej powtarzają się tu tytuły następujące: Souvenir de…, Reminiscences de…, Les adieu de…, Echo de… i dodawane są nazwy krain, miast, zakątków" (I. F. Dobrzyński: *Souvenir. Deux mazurkas* op. 25, *Souvenir d'Ukraine. Morceau caractéristique*, a-moll op. 64, Julian Fontana *Souvenir de Kuba*, Antoni Kątski *Souvenir de Berlin. Valse de concert* op. 146);
3. „bardzo bogatej sfery odniesień do natury i zjawisk rzeczywistości. […] obok częstych ilustracji wiatru i burz oraz szumu morza […] najwięcej jest idyllicznych opisów pór roku, zjawisk przyrody, jak i określonych przeżyć na łonie natury" (I. F. Dobrzyński: *La Primavera. Morceau brillant* Des-dur op. 55, Stanisław Moniuszko *Co mówią obłoki o księżycu w pogodną noc*

[14] Ibidem, s. 98.
[15] Ibidem, s. 98–99; Idem, *Romantyzm...*, op. cit., s. 304–305.

wiosenną, Wilhelm Czerwiński *Modlitwa rybaków podczas i po burzy*, Józef Wieniawski *Sur l'Océan* op. 28);

4. „sfery obrazów o tematyce narodowej, zabarwionej specyficznymi dla danego kręgu kultury zwrotami melodycznymi, harmonicznymi […] czy rytmami hiszpańskimi, rumuńskimi, czeskimi, rosyjskimi, węgierskimi, polskimi czy też egzotycznym kolorytem japońskim, murzyńskim czy arabskim. Do tej grupy wchodziły tańce o charakterze narodowym oraz muzyczne portrety postaci historycznych i słynnych muzyków, np. Napoleona, Paganiniego, Chopina i in." (I. F. Dobrzyński: *Hommage à Mozart. Fantasie sur des thèmes de l'opéra „Don Giovanni" de W. A. Mozart* A-dur op. 59, *Danse napolitaine* d-moll op. 65, *Taniec polski*, Zygmunt Noskowski *Danses exotiques* op. 49, Karol Mikuli cykl 48 pieśni rumuńskich).

Czasem można doszukać się konotacji tytułu z zastosowanymi w utworze środkami muzycznymi. Trzeba jednak zawsze mieć świadomość, że odnajdowanie podobnych odniesień jest tylko jedną z wielu interpretacji, której nie da się w sposób niepodważalny udowodnić, gdyż wykracza ona poza sferę muzyczną i poza samo dzieło. Jednym z przykładów utworu, w którym zauważyć można pewne zależności pomiędzy uczuciami zasugerowanymi tytułem a warstwą muzyczną, jest *Tęsknota. Mazurek* fis-moll. Tytułowa „tęsknota" kojarzy się z nastrojem zadumy i smutku, co wyrażone jest przede wszystkim molową tonacją kompozycji. Nadto, można by pokusić się o interpretację, iż stale powracający i wielokrotnie powtarzany w skrajnych częściach motyw trójdźwiękowy odzwierciedla wciąż nawracające melancholijne myśli, które wzbudzają coraz większą tęsknotę. Poza tym ów motyw opiera się na dwóch rozłożonych trójdźwiękach, z których pierwszy rozpoczyna się od dźwięku c^2 drugi zaś o kwartę wyżej od f^2. Takie ukształtowanie melodyczne nasuwa retoryczne skojarzenia z westchnieniami, które również są nieodłącznym elementem tęsknoty. Przeważnie wszakże trudno wskazać potwierdzenie tytułu w muzyce. Tytuły nadawane były bowiem mechanicznie w celu przyciągnięcia uwagi publiczności i wcale nie musiały posiadać głębokiego uzasadnienia w realnej warstwie brzmieniowej utworu. Taki zabieg był wyjściem naprzeciw potrzebom ówczesnej publiczności, która oczekiwała sentymentalnej muzyki, opatrzonej chwytliwymi tytułami[16].

[16] Szerzej i bardzo trafnie pisze o tym Poniatowska: „Wszystkie tytuły stosowane w muzyce trywialnej w XIX wieku cechowała egzaltacja lub dążenie do jednoznaczności,

Dedykacje

W większości kompozycji fortepianowych Dobrzyńskiego, bo aż w 41 (z czego niektóre zebrane są w zbiory), pojawiają się dedykacje. Osoby, którym poświęcone zostały utwory, pełniły różne funkcje. Odnaleźć tam można kompozytorów, muzyków aktywnie działających na rzecz kultury XIX-wiecznej Warszawy, osoby wpływowe, ale także rodzinę i uczniów.

Zwyczaj nadawania dedykacji był wówczas powszechny i często praktykowany przez twórców. Miał on różne cele, zależne od tego komu poświęcano dany utwór. Zamieszczanie dedykacji adresowanych do wielkich kompozytorów było swoistym oddaniem czci i publicznym zaprezentowaniem swoich inspiracji i umiłowań twórczych. Kiedy pojawiały się nazwiska hrabiów, wysokich urzędników, generałów czy właścicieli salonów muzycznych, mogło chodzić o chęć zdobycia wsparcia finansowego u wpływowych ludzi. Natomiast w przypadku dedykacji skierowanych do członków rodziny, przyjaciół czy uczniów, w grę wchodziły względy osobiste. Poniższa tabela przedstawia wykaz wszystkich dedykacji, które pojawiły się w utworach fortepianowych Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego. Gdy znana jest tożsamość danej postaci, zostało to odnotowane[17] (por. Tabela 2).

odnoszenie muzyki do konkretnych zjawisk rzeczywistości. Treść zawarta w tytule adresowana była do odbiorcy o mentalności dziecka […], które nie rozumie sztuki, ale chce w niej uczestniczyć. Obiecywano mu więc bajkę o słodkim szczęściu, opowieść o dalekich krainach, o ptakach lub o pracy maszyny. Werbalizacja muzyki, podkreślanie szczegółu zamiast całościowej koncepcji formy zastępowało właściwe przeżycie muzyki. Utwór służył do wywołania wyobrażeń rzeczywistości, które słuchacz miał, a tylko szukał ich potwierdzenia w kompozycji. Ta sfera pozamuzycznych odniesień wzorowana na literackich inspiracjach muzyki romantycznej była nadmiernie rozbudowana, nieadekwatna do zastosowanych środków muzycznych. Były one zresztą przejęte z muzyki artystycznej, lecz w postaci uproszczonej i schematycznej". Por.: Irena Poniatowska, *Muzyka funkcjonalna*..., op. cit., s. 100.

[17] Wykaz opracowany na podstawie: Andrzej Spóz, *Posłowie*, *Spis kompozycji I. F. Dobrzyńskiego*, w: B. Dobrzyński: *Ignacy Dobrzyński: w zakresie działalności dążącej do postępu w muzyce we współczesnej jemu epoce (1893)*, Warszawa 2007, s. 200–207 – został uzupełniony o informacje dotyczące całej poz. 3; tożsamości osoby w poz. 14; zmiany nazwiska z Lipowska na Lipinska zgodnej z wydaniem w poz. 17.

Tabela 2. Dedykacje w utworach Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego

L.p.	Utwór	Dedykacja	Tożsamość osoby
1.	*Polonez* A-dur	Maria Szymanowska	kompozytorka
2.	*Introducion et Variations sur un thème original à la russe* g-moll op. 4	Mathilde Abramowicz	inspektorka generalna Instytutu Kształcenia Panien
3.	*Polonaise, muzure et angloise*	Madalaine Dobrzyńska	
4.	*Deux polonaises* – h, a	Karol Kurpiński	kompozytor
5.	*Dwa walce*	Eleonora Dobrzyńska	siostra
6.	*Fantaisie quasi Fugue sur un Masurek favori* D-dur op. 10	Fryderyk Chopin	kompozytor
7.	*Pożegnanie. Polonez melancholiczny*	panna J. Wulfers	
8.	*Fantasie et Variations dans le style facile et brillant sur la Masure (Kujawianka)* G-dur op.14	Konstancja Zdziechowska	
9.	*Trois mazurkas* – f, C, As op. 16	Generał hr. Fryderyk Nesselrode	
10.	*Quatre marches* na fort. na 4 ręce op. 19	Izabela Kropiwnicka	
11.	*Trois nocturnes* – g, Es, B op. 21	Joanna Naimska	z domu Orłowska, pianistka, właścicielka salonu muzycznego
12.	*Thème original varié* B-dur op. 22	Edward Stolpe	pianista
13.	*Deux nocturnes* – f, Des op. 24	Edward Dobrzyński	brat; pianista i kompozytor
14.	*Souvenir. Deux mazurkas* – d, a op. 25	F. Stegmayer	dyrektor opery w Lipsku
15.	*Trzy mazurki* – g, Es, c op. 27	hr. Paulina Kwilecka z domu Ponińska	
16.	*Deux mazurkas* – F, a op. 37	Nr 1: Maria Skarbek, nr 2: Sophie Malhomme	2: pianistka, uczennica Dobrzyńskiego
17.	*Resignation* As-dur op. 48	Natalia Lipinska	
18.	*Ricordanza* G-dur op. 49	Teofil Fukier	radca Banku Polskiego
19.	*Gage d'amitié. Nocturne suivi d'une mélodie polonaise* A-dur op. 52	John Mail Rolph	
20.	*Impromptu* op. 54	Julia Działowska	

21.	*Dwa mazurki* – f, As	Wincencja z Gliszczyńskich Lipska	
22.	*La Primavera. Morceau brillant* Des op. 55	*A ma famille*	
23.	*Hommage à Mozart. Fantasie sur des thèmes de l'opéra „Don Giovanni" de W. A. Mozart*, A-dur op. 59	Wolfgang Amadeus Mozart	kompozytor
24.	*Rétablissement. Grande valse brillante* op. 63	Angelika Michałowska z domu Daszkiewicz	
25.	*Danse napolitaine* d-moll op. 65	Luiza Śmiecińska	
26.	*Mazurek G-dur* na fort na 4 ręce	Zofia Skarbek	
27.	*Nokturne* F-dur	Wanda Miecznikowska	

Określenia wyrazowe

Kolejnym elementem charakterystycznym dla opisywanego repertuaru, dzięki któremu można go osadzić w nurcie muzyki salonowej, są częste w zapisie utworu określenia wyrazowe. Oprócz tych dotyczących zmian tempa (*ritardando*, *accelerando*, *con anima* itp.), których jest bardzo wiele, występują także takie, które odnoszą się do nastrojowości kompozycji (*innocente, rivegliato, con espressivo, dolente, tristamente, amoroso, luttuosamente, dolcissimo, tranquillo, con afflizione, piangevolemente, teneramente, risoluto, con sentimento, con impeto* i wiele innych). Określenia te, nieraz występujące w dużym nasileniu w utworze, zazwyczaj są niewspółmierne do prostoty warstwy muzycznej, co było częste w repertuarze salonowym. Wymownie pisze na ten temat w swym artykule Irena Poniatowska: „W związku z funkcją sztuki trywialnej przenoszenia w sposób łatwy i uproszczony w świat ułudy, przejęte zostały do muzyki tego typu bogate oznaczenia wykonawcze. Muzyce tej obca była ekonomia i koncentracja środków. Czerpała ona z całą egzaltacją z zasobu niuansów ekspresyjnych stosowanych w muzyce artystycznej. Podkreślały one chwilowy efekt, ukrywając pustkę substancjalną utworu, tworząc dysproporcję między przepychem określeń ekspresji a ubóstwem innych współczynników muzycznych"[18].

Wprawdzie nie wszystkie utwory Dobrzyńskiego zasługują na aż tak ostrą ocenę, bo w jego twórczości fortepianowej wskazać można takie kompozycje, w których ekspresja muzyczna odpowiada zastosowanym określeniom wyra-

[18] Irena Poniatowska, *Muzyka funkcjonalna*..., op. cit., s. 100.

zowym. Jednak szczególnie w przypadku tych najprostszych utworów, owa dysproporcja opisana przez autorkę rzeczywiście jest obecna. Podobnie zresztą sytuacja przedstawiała się w twórczości takich kompozytorów jak Józef Krogulski, Józef Nowakowski, Józef Damse, Jan Stefani i wielu innych.

* * *

Zarówno cechy muzyczne, jak i pozamuzyczne spuścizny fortepianowej Dobrzyńskiego zbieżne są z tymi, które charakterystyczne były dla repertuaru innych kompozytorów romantycznych, tworzących dla publiczności zbierającej się w salonach. Zestawienie tego repertuaru z podobnymi stylistycznie kompozycjami Krogulskiego, Damsego, Mireckiego, Janiewicza, Moniuszki, Nowakowskiego i wielu innych, pozwala docenić jego wartość i dostrzec istotną rolę, jaką muzyka fortepianowa Dobrzyńskiego odegrała w ugruntowaniu miniatury lirycznej w polskiej twórczości XIX wieku.

Abstract
Ignacy Feliks Dobrzyński's piano miniature as an example of 19th century salon music

Dobrzyński's oeuvre represents typical Polish works composed at the time of Chopin's stay in Paris and a decade or so after his death. Piano compositions by Dobrzyński show a clear stylistic division: simple pieces (more numerous), of a most likely functional nature, as in the case of dance miniatures, which may have been composed for Dobrzyński's students; and more advanced compositions, displaying the artist's attempts to apply more interesting harmonic and formal solutions. Among the fifty-eight pieces that have survived to our times there are dance miniatures, such as mazurkas, polonaises, waltzes, galops, marches, nocturnes, impromptus, fantasias and variations on popular music themes from operas. The fact that Dobrzyński's compositions represented the trend of salon music can be confirmed by both musical and non-musical features of his work. The former may be accounted for by formal schematism, periodic structures, simple melodies with few accidentals, harmony based on the relationships of fifths, and pervasive homophony. The latter reveals itself through the choice of titles and dedications that were fashionable at that time, as well as extensive expression and tempo markings.

Keywords: Ignacy Feliks Dobrzyński, piano miniature, 19th century salon music.