

**AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE**

PAWEŁ WAJRAK

August Fryderyk Duranowski – *Koncert skrzypcowy A-dur.*

**Opracowanie partii solowej wraz z kadencją własnego autorstwa oraz
opracowanie wyciągu fortepianowego.**

Opis pracy doktorskiej w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne

promotor: prof. dr hab. Roman Reiner

promotor: dr hab. Monika Płachta, prof. AMKP

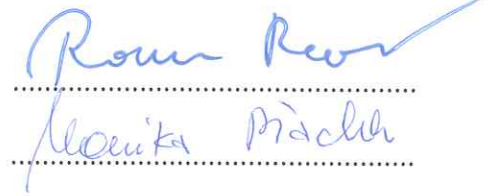
Kraków 2025

Oświadczenie promotora rozprawy doktorskiej/artystycznej pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Kraków, 22.10.20225 r.

Podpis promotorów


.....
.....

Oświadczenie autora rozprawy doktorskiej/artystycznej pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotorów prof. dr. hab. Romana Reintera oraz dr hab. Moniki Płachty, prof. AMKP i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2022 r. poz. 2509).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Wyrażam zgodę na udostępnianie niniejszej rozprawy doktorskiej na zasadach określonych w Regulaminie Biblioteki Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Kraków, 22.10.20225 r.

Podpis autora


.....

Dzieło artystyczne – program

August Fryderyk Duranowski – Koncert skrzypcowy A-dur

Allegro spiritoso

Andante

Rondo

Wykonawcy:

Paweł Wajrak – skrzypce

Sławomir Cierpik – fortepian

Realizator dźwięku:

Karolina Stasiowska

Nagranie zostało zrealizowane w Sali Koncertowej Filharmonii im. Karola Szymanowskiego w Krakowie 21.08.2025.

SPIS TREŚCI

Wstęp	4
Rozdział I. Kontekst historyczno-genologiczny	8
I.1. August Fryderyk Duranowski – kompozytor, skrzypek, wirtuoz	9
I.2. Gatunek koncertu skrzypcowego na tle epoki kompozytora	14
I.3. Tradycja komponowania i wykonawstwa kadencji w koncertach skrzypcowych	22
I.4. Historia i funkcja wyciągu fortepianowego w koncertach skrzypcowych	24
Rozdział II. Analiza i interpretacja	26
II.1. Forma i idiomatyka skrzypcowa dzieła	27
II.2. Analiza formalna dzieła	28
II.3. Autorskie opracowanie partii solowej	32
II.4. Kadencja – założenia estetyczne, analiza procesu twórczego	50
II.5. Opracowanie partytury orkiestrowej w procesie tworzenia wyciągu fortepianowego	53
Rozdział III. Aspekty wykonawcze i edukacyjne	65
III.1. Problematyka techniki i ekspresji w partii solowej utworu	66
III.2. Edukacyjny potencjał utworu w pracy z młodym skrzypkiem	68
Zakończenie	70
Bibliografia	73

Wstęp

Zakres pracy

August Fryderyk Duranowski, należy do grupy wybitnych polskich twórców, którego twórczość pozostaje wciąż niedoceniona i nieodkryta. Sylwetka kompozytora i skrzypka, stanowi klucz do zrozumienia genezy polskiej estetyki wirtuozowskiej. Współczesna refleksja nad historią polskiej muzyki skrzypcowej, domaga się przywrócenia artyście należnego mu miejsca- jako ogniwa łączącego europejskie tradycje skrzypcowe z rodzimym idiomem.

Koncert skrzypcowy A-dur Augusta Fryderyka Duranowskiego jest jednym z pierwszych znanych ówczesnie koncertów skrzypcowych, napisanych przez polskiego kompozytora i jednocześnie jednym z najwcześniejszych przykładów literatury skrzypcowej, o wyraźnym wirtuozowskim charakterze. Kompozytor, urodzony ok. 1770 roku w Warszawie, uchodził za jednego z najwybitniejszych polskich skrzypków swojej epoki. Jego kunszt docenił sam Niccolò Paganini, który miał przyznać, iż gra Duranowskiego wywarła na nim głębokie wrażenie i wpłynęła na jego rozwój artystyczny.¹

Koncert A-dur, choć dziś praktycznie nieobecny w repertuarze, nosi cechy formy klasycznej przekształconej przez estetykę wirtuozowską, co stawia go w jednym rzędzie z dziełami G.B. Viottiego czy R. Kreutzera. Jego oryginalna partia solowa pełna pasaży, arpeggiów, figuracyjnych przebiegów i ozdobników, zachowuje jednocześnie przejrzystość formy, typową dla późnego klasycyzmu.

Celem niniejszej rozprawy jest opracowanie partii solowej, stworzenie autorskiej kadencji, a także przygotowanie wyciągu fortepianowego partii orkiestrowej tego utworu. Praca obejmuje analizę estetyczno-stylistyczną kompozycji, uwzględniającą jej historyczny kontekst, podkreśla należne miejsce polskiego kompozytora Augusta Fryderyka Duranowskiego w historii rozwoju formy koncertu skrzypcowego, a także zawiera

¹ Barbara Chmara-Żaczek: Duranowski [Durand], August (Fryderyk). W: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. D. Oxford University Press, 2004.

autorskie: opracowanie wykonawcze partii solowej, stworzenie oryginalnej kadencji i wyciągu fortepianowego.

Dokonany przeze mnie wybór dzieła, wynika z potrzeby przywrócenia zapomnianego dzieła polskiego repertuaru skrzypcowego na polską scenę muzyczną. Wskazanie jego wartości edukacyjnej i artystycznej, będącej przykładem stylu przejściowego między klasycyzmem a romantyzmem. Wynika wreszcie z moich osobistych zainteresowań muzyką zapomnianą i ukłonem w kierunku twórczości kompozytorów, którzy w istotny sposób przyczynili się do rozwoju muzyki polskiej,

W tym kontekście, niniejsza rozprawa stanowi także próbę przywrócenia twórczości Fryderyka Duranowskiego i przyznania jej, należnego miejsca w historii polskiej wiolinistyki.

Część artystyczna

Około trzydziestominutową część artystyczną mojej rozprawy doktorskiej, stanowi nagranie Koncertu A- dur Augusta Fryderyka Duranowskiego z akompaniamentem fortepianu. Wykorzystuje wcześniej przygotowany materiał nutowy, w autorskim opracowaniu: partii skrzypiec, kadencji oraz wyciągu fortepianowego. Niniejsza rozprawa doktorska, jest częścią opisową dzieła.

Metodologia

W pracy zastosowano metody analizy stylistycznej i formalnej dzieła muzycznego, ze szczególnym uwzględnieniem idiomatyki skrzypcowej charakterystycznej dla epoki klasyczno-wirtuozowskiej. W części historyczno-estetycznej wykorzystano metodę krytycznej analizy źródeł, w tym zarówno wydawnictw pierwotnych, jak i opracowań encyklopedycznych oraz literatury muzykologicznej.

W opracowaniu partii solowej i kadencji zastosowano podejście oparte na tradycji wykonawczej, z uwzględnieniem praktyk historycznych- *historically informed*

performance- oraz doświadczeniach współczesnej pedagogiki skrzypcowej. Analiza kadencji uwzględnia formy improwizacji, charakterystyczne dla wirtuozów końca XVIII wieku, z odniesieniami do twórczości kompozytorów takich jak G.B. Viotti, P. Rode, R. Kreutzer, N. Paganini czy K. Lipiński.

Opracowanie wyciągu fortepianowego, zakładało wierność orkiestrowemu oryginałowi przy jednoczesnym uwzględnieniu idiomatyki gry fortepianowej i potrzeb praktyki wykonawczej.

Struktura pracy

Praca obejmuje trzy rozdziały, poprzedzone wstępem, zakończone bibliografią oraz aneksami, w których został zawarty materiał nutowy: autorskiej kadencji skrzypcowej oraz wyciągu fortepianowego.

Rozdział pierwszy, *Kontekst historyczno- genologiczny*, obejmuje:

- przybliżenie sylwetki kompozytora na tle epoki i środowiska muzycznego przełomu XVIII i XIX wieku;
- omówienie genezy i rozwoju formy koncertu skrzypcowego, ze szczególnym uwzględnieniem literatury polskiej oraz estetyki klasyczno- wirtuozowskiej;
- analizę tradycji kadencji w koncertach skrzypcowych oraz ich znaczenia w kontekście estetyki wykonawczej;
- przybliżenie funkcji i historii wyciągu fortepianowego, jako praktycznego narzędzia w procesie dydaktycznym;
- opracowanie kadencji oraz wyciągu fortepianowego Koncertu A- dur.

Rozdział drugi, *Analiza i interpretacja*, jest próbą analizy i interpretacji dzieła, koncentrując się na:

- formie i idiomatyce skrzypcowej;
- krótkiej analizie formalnej koncertu;

- autorskim opracowaniu partii solowej oraz kadencji, w kontekście założeń estetycznych i analizie procesu twórczego;
- opracowanie partytury orkiestrowej w procesie tworzenia wyciągu fortepianowego;

Rozdział trzeci, *Aspekty wykonawcze i edukacyjne*, skupia się na problematyce techniki i ekspresji w partii solowej utworu, oraz edukacyjnym potencjale utworu w pracy z młodym skrzypkiem.

Źródła i literatura przedmiotu

Literatura dotycząca badań nad twórczością Augusta Fryderyka Duranowskiego, wykorzystana w pracy, obejmuje m.in.: hasła w dwóch wielkich encyklopediach muzycznych: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. D. Oxford University Press, 2004 (Barbara Chmara-Żaczekiewicz) oraz Encyklopedii Muzycznej PWM, Suplement do tomu 2, Kraków 2001 (Barbara Chmara-Żaczekiewicz.). Ważnymi pozycjami w kontekście podejmowanego tematu stały się publikacje: Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin* (New York: Simon & Schuster, 1983), Robin Stowell (red.), *The Cambridge Companion to the Violin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), David D. Boyden, *The History of Violin Playing*, (Oxford University Press, 1990), Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900* (Oxford University Press, 1999), i inne.

Rozdział I

Kontekst historyczno-genologiczny.

I.1. August Fryderyk Duranowski- kompozytor, skrzypek, wirtuoz

August Fryderyk Duranowski² (ok. 1770 – po 1834), znany również pod nazwiskami Duranowsky, Dürand lub Auguste Frédéric, należy do grona wybitnych skrzypków polskiego pochodzenia, których dorobek pozostaje dziś niemal całkowicie zapomniany. Pochodził z Warszawy, gdzie przyszedł na świat w rodzinie o korzeniach francuskich. Jego ojciec, imigrant z Francji, prawdopodobnie posiadał obywatelstwo polskie, zaś matka była Polką. O jego dzieciństwie i edukacji wiadomo niewiele, jednak badacze przypuszczają, że podstawy gry skrzypcowej zdobywał w Polsce, po czym kontynuował kształcenie za granicą, zapewne w Paryżu, gdzie mógł mieć kontakt z przedstawicielami francuskiej szkoły skrzypcowej, takimi jak Pierre Rode, Rodolphe Kreutzer czy Giovanni Battista Viotti.³

Duranowski jako skrzypek i kompozytor aktywnie koncertował w całej Europie, m.in. w Niemczech, Austrii, Czechach, we Włoszech i we Francji. Występował na dworach i w salach koncertowych, zbierając pochlebne opinie krytyki oraz publiczności. W źródłach niemieckich określano go jako „skrzypka najwyższej klasy” o grze pełnej „gracji, ognia i niezrównanej precyzji”.⁴ W latach 1802–1804 podróżował m.in. do Mannheim, Moguncji i Pragi, gdzie promował własne kompozycje, szczególnie kaprysy oraz koncerty skrzypcowe (obecnie w większości zaginione lub niepełne).

Zgodnie z notą wydawniczą opublikowaną przez oficynę Schott w 1812 roku, Duranowski pełnił funkcję koncertmistrza w jednej z niemieckich orkiestr, być może w Mannheim lub Wiesbaden. Zachowane zapisy sugerują również, że przez pewien czas działał jako pedagog i organizator życia muzycznego na terenach Rzeszy Niemieckiej.⁵

W kontekście artystycznym Duranowski reprezentował nurt klasyczno-wirtuozowski, który rozwinął się na przełomie XVIII i XIX wieku. W jego twórczości

² W większości źródeł encyklopedycznych kolejność imion Duranowskiego to August Fryderyk, jednak na stronach tytułowych wydań Schotta z 1812 r. i ok. 1880 r. kolejność inicjałów jest odwrotna (F.A.). W Europie znany był pod nazwiskiem Durand, pod którym ukazywały się jego kompozycje.

³ Barbara Chmara-Żaczekiewicz, Duranowski August Fryderyk, w: Encyklopedia Muzyczna PWM, Suplement do tomu 2, Kraków 2001, s. 106.

⁴ Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig 1813, nr 5, s. 38.

⁵ Nota wydawnicza: VI Caprices ou Études pour le Violon op. 15, Mainz: Schott, 1812.

wyraźnie widoczne są wpływy Viottiego, przede wszystkim typowa dla włoskiej szkoły: operowość frazy, śmiałość harmoniczna oraz monumentalizacja koncertu skrzypcowego jako formy koncertowej. Jednocześnie obecne są elementy francuskiej precyzji, zwłaszcza w zakresie artykulacji, dynamiki i techniki łukowej.⁶

Szczególne miejsce w jego dorobku zajmują *VI Caprices ou Études pour le Violon* op. 15, wydane w Moguncji w 1812 roku przez oficynę Schott. To sześć niezwykle wymagających technicznie etiud, utrzymanych w formie kaprysów skrzypcowych, przeznaczonych dla zaawansowanych wykonawców. Utwory te stanowią nie tylko zbiór efektownych zabiegów wirtuozowskich, lecz także wyraz wyrafinowanego stylu kompozytorskiego, który łączy walory dydaktyczne z artystyczną głębią.⁷

Kaprysy op. 15 wyróżniają się zastosowaniem zaawansowanych technik skrzypcowych, m.in. figuracji arpeggiowych, flażoletów, techniki akordowej, dwudźwiękowej, staccato, pizzicato lewą ręką, jak również szybkich przebiegach pasażowych. Duranowski wykazuje się tu doskonałym zrozumieniem mechaniki instrumentu i jego idiomatyki. Jego kaprysy w niczym nie ustępują dziełom Rodego czy Kreutzera, a pod względem odważnych zabiegów technicznych mogą konkurować z kaprysami Paganiniego.⁸

Nie bez znaczenia pozostaje również anegdotyczna, ale często przytaczana informacja, że sam Niccolò Paganini miał usłyszeć Duranowskiego podczas jego pobytu we Włoszech i przyznać, iż gra Polaka wywarła na nim głębokie wrażenie. Choć brak bezpośredniego potwierdzenia tej relacji w zachowanej korespondencji Paganiniego, wzmianki pojawiają się w opracowaniach poświęconych genezie jego stylu. Niektórzy badacze zaliczają Duranowskiego do grona twórców, którzy mogli wpłynąć na kształtowanie idiomu technicznego włoskiego mistrza.⁹

⁶ Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin*, New York: Simon & Schuster, 1983, s. 187.

⁷ Friedrich Wilhelm Jähns, *Die Violine und ihre Meister*, Berlin 1883, s. 214.

⁸ Robin Stowell (red.), *The Cambridge Companion to the Violin*, Cambridge University Press, 1992, s. 92–95.

⁹ Edward Neill, *Paganini: Epistolario*, Genova: Comune di Genova, 1982, s. 31.

W opinii współczesnych mu recenzentów Duranowski prezentował typ skrzypka-kompozytora, dla którego instrument był nie tylko narzędziem ekspresji, lecz także polem do eksperymentów formalnych i technicznych. W jego grze wrażliwość artystyczna łączyła się z błyskotliwą techniką, a kompozycje stanowiły zarazem demonstrację nowoczesnych rozwiązań w zakresie artykulacji i faktury.

Niestety, mimo swego ówczesnego znaczenia, twórczość Duranowskiego z czasem niemal całkowicie zniknęła z repertuaru koncertowego i dydaktycznego. Do dziś nie zachował się w całości żaden z jego koncertów skrzypcowych. Istnieją jedynie wzmianki i fragmenty partii solowych w prywatnych zbiorach. Wydane kaprysy przetrwały w bardzo ograniczonym nakładzie, a brak edycji krytycznych i współczesnych opracowań dodatkowo utrudnił ich obecność w pedagogice skrzypcowej. Przyczyn tego stanu rzeczy można upatrywać w trudnościach wykonawczych kompozycji Duranowskiego. Brak nowoczesnych wydań i ograniczona dostępność materiałów nutowych dodatkowo przyczyniły się do marginalizacji jego dorobku.

19

Concert

des

Herrn Durand,

Im Saale des Gewandhauses,
Sonntags, den 25. October, 1795.

Erster Theil.

Sinfonie, von Haydn.
Concert, auf der Violine. (Herr Durand.)
Scene, aus Olimpiade, von Cimarosa. (Madame Schicht.)

<i>Meg.</i> Misero me, che veggo! Ah l'oppresso il dolor! Cara mia speme, Bella Aristeia, non avviliti; ascolta: Megacle è qui: non partirò. Sarai . . . Che parlo? Ella non m'ode. Avete, o stelle, Più sventure per me? No, questa sola Mi restava a provar. Chi mi consiglia? Che risolvo? Che fo? Partir? Sarebbe Crudeltà, tirannia. Restar? Che giova? Forse ad esserle sposo? E' l'è ingannato, E l'amico tradito, e la mia fede, E l'onor mio lo soffrirebbe? Almeno	<i>Partiam più tardi. Ah che farem di nuovo A quest' orrido passo! Ora è pietade L'esser crudele. Addio, mia vita: addio, Mia perduta speranza. Il ciel ti renda Più felice di me. Deh conservate Questa bell' opra vostra, eterni Dei: E i di, ch'io perderò, donate a lei. Licida . . . Dov' è mai? Licida. Licida. Intese Tutto Aristeia? Meg. Tutto. T'affretta, o Prence; Soccorri la tua sposa. Lic. Aimè! che miro! Che fù? Meg. Doglia improvvisa Le oppresse i sensi. Lic. E tu mi lasci? Meg. Io vado . . . Deh pensa ad Aristeia. (Che dirà mai</i>
--	--

Ilustracja 1. Program koncertu Augusta Fryderyka Duranowskiego, który odbył się 25 października 1795 r. w sali Gewandhausu (ze zbiorów Staatsbibliothek zu Berlin) – awers

Quando in se tornerà Tutte ho
presenti
Tutte le smanie sue.) Licida, ah!
fenti.
Se cerca, se dice:
L'amico dov'è?
L'amico infelice,
Rispondi, mori.

Ah nò! sì gran duolo
Non darle per me:
Rispondi ma solo,
Piangendo parti.
Che abisso di pene
Lasciare il suo bene,
Lasciarlo per sempre,
Lasciarlo così!

Sinfonie, von Haydn.

Zweiter Theil.

Quett mit Recit. aus Enea, e Lavinia, von Guglielmi. (Mad. Schicht und Herr Leibniz.)

Lav. E' un tetro orror;
Tremo, pavento, oh Dio!
Cieli! che crudeltà! . . . Veggo . . .
go . . . sì, veggo . . .
Miserà! non resisto! . . .
Enea . . . qual fangue! . . . qual
terribile orrore! . . .
Enea, deh fuggi! . . . Ah! mi
vacilla il core.

Enea. Misero me! che avvenne! . . .
Principessa! . . .
Ah infelice! . . . il dolor la
trasporta . . .
Irati Dei, tanto sdegno avrà fine!
Idolo mio, coraggio! è teo
Enea.
Per questo core ogni più tristo
evento
Men funesto farà del tuo tor-
mento.

Lav. Ove son! . . . chi sei? . . .
che veggo! . . .
Enea. Calma il duolo, amato
bene!
Lav. Ah non reggo a tante pene,
E mi sento, oh Dio, mancar!
Enea. Deh tornate omai serene
Vaghe luci a balenar!
Lav. Parti . . . fuggi . . .
En. Oh Dio, mi scacci!
Lav. La tua morte . . .
En. Almen favella!
a due. Al rigor d'avveria stella
Chi resistere potrà!
Alme amanti, al mio dolore
Deh movetevi a pietà!
Agitat! in tanti affanni
Mi si spezza in seno il core,
Tal' eccesso di dolore
No, non posso tollerar.

Concert, auf der Violine. (Herr Durand.)

Schlussinfonie, von Haydn.

Einlaß-Billets zu 16 Groschen sind bey Herrn Durand selbst, im
Joachimsthal, wie auch am Eingange des Saals zu haben.
Der Anfang ist um 5 Uhr.

Ilustracja 2. Program koncertu Augusta Fryderyka Duranowskiego, który odbył się 25 października 1795 r. w Sali Gewandhausu (ze zbiorów Staatsbibliothek zu Berlin) – rewers

I.2. Gatunek koncertu skrzypcowego na tle epoki kompozytora

Rozwój formy koncertu skrzypcowego

Forma koncertu skrzypcowego należy do najstarszych i najbardziej ewoluujących gatunków muzyki instrumentalnej. Jej początki sięgają końca XVII wieku, kiedy to wykształciło się *concerto grosso*, oparte na dialogu między małą grupą solistów (*concertino*) a orkiestrą (*ripieno*). W tym kontekście skrzypce odgrywały istotną rolę już w twórczości takich kompozytorów jak Arcangelo Corelli czy Giuseppe Torelli, których utwory stanowiły podwaliny pod późniejsze formy koncertu solowego.¹⁰ W okresie baroku wykształciła się forma koncertu solowego, której najznakomitszym przedstawicielem był oczywiście Antonio Vivaldi. Jego koncerty, w szczególności zbiór *L'estro armonico* op. 3 (1711) oraz *Il cimento dell'armonia e dell'invenzione* op. 8 (1725), ugruntowały trzyczęściowy układ koncertu (szybka–wolna–szybka) i doprowadziły do standaryzacji relacji między partią solową a orkiestrą.¹¹ W formie tej wyróżnia się kontrast tematyczny, rytmiczny i dynamiczny, który stanowi podstawę dramaturgii utworu.

W epoce klasycyzmu koncert skrzypcowy został przekształcony pod wpływem zmieniającej się estetyki muzycznej i ogólnych zasad formalnych. Staje się kompozycją o wyważonej strukturze i retoryce muzycznej. Najważniejszymi przedstawicielami tego etapu byli Johann Stamitz i Carl Philipp Emanuel Bach, ale prawdziwą syntezę osiągnął Joseph Haydn w swoich koncertach skrzypcowych, a nade wszystko Wolfgang Amadeusz Mozart. Jego pięć koncertów skrzypcowych (KV 207, 211, 216, 218, 219), skomponowanych w latach 1773–1775, stanowiło punkt odniesienia dla późniejszych twórców.¹²

Charakterystyczną cechą koncertów klasycznych było ukształtowanie pierwszej części w formie podwójnej ekspozycji – najpierw temat przedstawiała orkiestra, potem solista, często z wariacjami i ozdobnikami. Część środkowa miała zazwyczaj liryczny,

¹⁰ Zofia Lissa, *Formy muzyczne* (Warszawa: PWN, 1955), s. 321–328.

¹¹ David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761* (Oxford: Oxford University Press, 1990), s. 395–412.

¹² Daniel Hertz, *Mozart, Haydn and Early Beethoven: 1781–1802* (New York: W. W. Norton, 2009), s. 143–149.

kantylenowy charakter i opierała się na prostej fakturze homofonicznej, podczas gdy część finałowa przybierała formę rondo lub „luźniejszą” formę sonatową, pozwalając na większą swobodę wirtuozowską.¹³

Na przełomie XVIII i XIX wieku koncerty skrzypcowe zaczęły w coraz większym stopniu eksponować aspekt techniczny gry solowej. Coraz bardziej rozwinięta idiomatyka instrumentu (w tym zabiegi artykulacyjne, technika dwudźwiękowa, skomplikowane przebiegi pasażowe), prowadziła do ewolucji formy w stronę tzw. estetyki wirtuozowskiej. Koncerty Giovanniego Battisty Viottiego (zwłaszcza nr 22, a- moll), Pierre’a Rode’a i Rodolphe’a Kreutzera zapowiadały nowy model koncertu – dzieła o uproszczonej strukturze formalnej, ale w zamian wzbogacone o błyskotliwe elementy techniczne.¹⁴

W tym czasie zmienia się również funkcja kadencji: z improwizowanej, wolnej wypowiedzi solisty staje się ona coraz częściej skomponowaną częścią dzieła, o przemyślanej strukturze i wyraźnym celu ekspozycji wirtuozerii wykonawcy. Te przemiany torowały drogę późniejszym twórcom, jak N. Paganini, L. Spohr, a w Polsce K. Lipińskiemu, którzy w pierwszej połowie XIX wieku nadali mu pełną formę romantyczną, z zachowaniem klasycznych proporcji.

W tym kontekście, twórczość Augusta Fryderyka Duranowskiego sytuować się będzie na styku klasycznej logiki formalnej i narastającej potrzeby demonstracji kunsztu wykonawczego. Jego Koncert A-dur op. 8, choć osadzony jeszcze w modelu klasycznym, stanowi wyraźny przykład przejścia ku nowej estetyce – opartej na technicznej błyskotliwości, napięciu formalnym i efekcie.

W miarę upływu XVIII wieku koncert skrzypcowy zaczął przekształcać się z utworu zespołowego w formę skoncentrowaną na wysunięciu na plan pierwszy indywidualności solisty. Zmieniała się rola orkiestry, z równoprawnego partnera na akompaniatora, który nie stanowił już strukturalnej przeciwwagi, lecz raczej tło harmoniczne i rytmiczne dla

¹³ Robin Stowell (red.), *The Cambridge Companion to the Violin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), s. 172–185.

¹⁴ Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin* (New York: Simon & Schuster, 1983), s. 96–112.

partii solowej. Tendencja ta, obecna już u Mozarta, wzmocniła się znacznie w twórczości Viottiego i jego następców.

G.B. Viotti, uważany za „ojca nowoczesnego koncertu skrzypcowego”, zainicjował nową estetykę gry. Z jednej strony- opartą o klasyczne reguły formalne, z drugiej zaś- o coraz odważniejsze wykorzystywanie możliwości skrzypiec jako instrumentu wirtuozowskiego.¹⁵ Jego koncerty, szczególnie op. 22 i op. 28, cechują się śmiałą fakturą, śpiewnością frazy i rozbudowanym wykorzystaniem technik wykonawczych, które wykraczały poza praktykę klasyczną. Podobnie działał P. Rode, który wprowadził do partii solowej więcej ornamentyki, ozdobników, pasaży i figuracyjnych przebiegów. Z kolei R. Kreutzer rozwijał ten trend w kierunku wyrazistej artykulacji i ekspresji rytmicznej.

Cechą charakterystyczną koncertów skrzypcowych tego okresu, było także wyraźne oddzielenie części ekspozycyjnej od kulminacji wirtuozowskiej– najczęściej realizowanej poprzez kadencję. Kadencja, pierwotnie improwizowana przez solistę, stawała się w coraz większym stopniu częścią zapisaną przez kompozytora – bardziej przemyślaną formalnie i ściślej zintegrowaną z całością utworu. Zmieniała się jej funkcja. Z miejsca ekspresji swobody artystycznej, w kierunku pokazania sprawności technicznej i siły dramaturgicznej. W ten sposób koncert przestawał być jedynie dialogiem, a stawał się nośnikiem artystycznego wizerunku skrzypka-wirtuoza.¹⁶

Koniec XVIII i początek XIX wieku to również moment, w którym forma koncertu ulega subtelnej, ale istotnej przemianie. Choć nadal zachowuje klasyczny układ trójdzielny, pojawia się tendencja do wydłużania partii solowych, wzbogacania środków artykulacyjnych, a także do rozwijania odcinków improwizowanych lub quasi-improwizowanych.¹⁷ Miejsce stylu galant, dominującego w koncertach wcześniejszych, zajmuje ekspresja kantylenowa i coraz śmielsza dramaturgia, zapowiadająca już estetykę romantyczną.

¹⁵ Pierre Baillot, *L'art du violon*, Paris: Imprimerie royale, 1834, s. 267–276.

¹⁶ Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin*, New York: Simon & Schuster, 1983, s. 123–135.

¹⁷ Robin Stowell (red.), *The Cambridge Companion to the Violin*, Cambridge University Press, 1992, s. 187–192.

Rozwój techniki skrzypcowej, ugruntowany m.in. przez pedagogikę Viottiego, Rode'a i Kreutzera, znalazł swoje odbicie nie tylko w koncertach, ale i w twórczości dydaktycznej. Kaprysy, etiudy i wariacje stawały się nie tylko materiałem ćwiczebnym, ale też formą koncertową. Ich wpływ był tak duży, że granica między koncertem jako gatunkiem formalnym a kaprysem jako popisem wirtuoza zaczęła się zacierać.¹⁸ Koncert zaczął służyć nie tylko jako forma solistyczno-symfoniczna, lecz również jako nośnik dla indywidualnego stylu i osobowości artysty.

Między klasycznym rygorem formy a ekspresją wykonawczą, zaczyna sytuować się koncert skrzypcowy Augusta Fryderyka Duranowskiego. Kompozytor ten, wychodząc z tradycji Viottiego i Kreutzera, zachował klasyczną strukturę, ale wypełnił ją treścią o wyraźnym charakterze wirtuozowskim, technicznie efektownym i ekspresyjnym. Takie podejście było typowe dla przejściowego stylu lat 1790–1810, kiedy kompozytorzy poszukiwali równowagi między formą a indywidualnym pomysłem na popis techniczny. Koncert stawał się więc już nie tylko kompozycją, ale również manifestem stylu skrzypcowego epoki.

Począwszy od schyłku XVIII wieku, zmienia się również funkcja kompozytora koncertu skrzypcowego. Coraz częściej utalentowani skrzypkowie piszą utwory sami dla siebie, dostosowując je do własnych możliwości technicznych, temperamentu oraz preferencji estetycznych. Tworzy się w ten sposób nowy typ artysty: skrzypek-kompozytor, którego indywidualny styl i umiejętności wykonawcze bezpośrednio wpływają na kształt dzieła. W tym sensie forma koncertu staje się nośnikiem tożsamości wykonawczej, a nie tylko strukturalną ramą muzyczną.

Związane z tym przemiany miały także konsekwencje dla idiomatyki skrzypcowej. Koncert przestaje być jedynie dialogiem z orkiestrą, a staje się przestrzenią do prezentacji najbardziej zaawansowanych technik, m.in.: pizzicato lewą ręką, flażoletów,

¹⁸ David D. Boyden, *The History of Violin Playing*, Oxford University Press, 1990, s. 435–449.

dwudźwięków, staccato, długich przebiegów pasażowych sięgających wysokich pozycji, techniki akordowej i dalekich skoków interwałowych. Te środki – nieobecne lub sporadyczne w Koncertach Mozarta – stają się stopniowo regułą w repertuarze tworzonym przez Viottiego, Kreutzera, Rode’a, a następnie Spohra i Paganiniego.¹⁹

Warto również zaznaczyć, że rosnąca ekspresja i techniczna spektakularność koncertów, prowadziły do przemian w ich odbiorze. Publiczność przestawała traktować koncert jako ilustrację klasycznej harmonii, a zaczynała oczekiwać od solisty popisu, emocji i ekspresji. O ile więc koncerty Haydna i Mozarta były częścią większej całości, często wykonywanej przy okazji innych form, o tyle koncerty wirtuozowskie przełomu wieków stawały się głównym punktem programu artystycznego, przyciągającym uwagę publiczności i krytyków.²⁰

Zarysowane przemiany unaocniają, jak stopniowo koncert skrzypcowy przestawał być formą równoważnego dialogu między solistą a orkiestrą, a stawał się coraz bardziej indywidualistycznym polem ekspresji i miejscem, gdzie forma podążała za techniką, a technika za osobowością wykonawcy.²¹ Styl ten, będący wynikiem zarówno ewolucji formy, jak i emancypacji skrzypka-kompozytora, stworzył grunt dla nowego typu koncertu- utworu, w którym struktura klasyczna została zachowana, lecz wypełniona treścią wirtuozowską, emocjonalną i teatralną.

Wraz z końcem XVIII wieku obserwujemy wyraźną zmianę w koncepcji koncertu skrzypcowego. Forma, choć zewnętrznie zachowuje klasyczny trzyczęściowy układ, staje się coraz bardziej zdominowana przez partię solową, która nierzadko rozszerza się kosztem orkiestry. Zmniejszeniu ulega rola dialogu, a wzmacnia się funkcja prezentacyjna. Koncert staje się przestrzenią, w której skrzypek nie tylko wykonuje muzykę, ale też konstruuje swój sceniczny wizerunek. Zjawisko to zauważalne jest już w koncertach Viottiego,

¹⁹ Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin*, New York: Simon & Schuster, 1983, s. 137–141.

²⁰ Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford University Press, 1999, s. 205–211.

²¹ Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford University Press, 1999, s. 205–211.

których narracja podporządkowana jest logice opisu, przy jednoczesnym zachowaniu wewnętrznej logiki formalnej.

Kreutzer i Rode – również reprezentanci tzw. paryskiej szkoły skrzypcowej – podążali tym samym tropem. Pierwsza część koncertu nadal pozostaje w formie sonatowej z podwójną ekspozycją, ale materiał tematyczny często ulega uproszczeniu na rzecz wirtuozerii. Przystaje dominować symetria klasyczna. W jej miejsce pojawia się napięcie między częścią solową a orkiestrą. Kadencja, niegdyś krótka i improwizowana, staje się dłuższą, samodzielną jednostką formalną, z góry zaplanowaną i zamkniętą kompozycyjnie¹³.

Zjawisko to wyznacza kierunek przemian, który doprowadzi do romantycznego koncertu instrumentalnego, z indywidualnym idiomem kompozytorskim, dramatyzmem narracyjnym i rozbudowaną rolą techniki. Twórczość Augusta Fryderyka Duranowskiego idealnie wpisuje się w ten moment historyczny. Jego Koncert skrzypcowy A-dur łączy klasyczną strukturę z intensyfikacją środków wirtuozowskich, co czyni go ważnym ogniwem w procesie transformacji koncertu skrzypcowego między XVIII a XIX wiekiem.

Łatwo zatem zauważyć, że właśnie w ten moment estetyczno-formalnego przełomu między klasycznym umiarem a romantyczną ekspresją, między tradycyjnym rygorem a indywidualnym idiomem wykonawczym- wpisuje się twórczość Augusta Fryderyka Duranowskiego. Koncert skrzypcowy A-dur op. 8 stanowi doskonały przykład dzieła, które łączy formalną logikę klasycyzmu z nowym, wirtuozowskim podejściem do partii solowej, lokując się tym samym w szerokim nurcie europejskiej transformacji koncertu skrzypcowego u progu XIX wieku.²²

²² Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin*, New York: Simon & Schuster, 1983, s. 135–138.

Estetyka klasyczno-wirtuozowska

Na przełomie XVIII i XIX wieku w muzyce skrzypcowej ukształtował się nurt estetyczny określany mianem klasyczno-wirtuozowskiego. Jego geneza wiąże się z rozwojem techniki instrumentalnej, przemianami formy koncertowej oraz wyraźną zmianą w funkcji solisty, z partnera w strukturze muzycznej, w dominującego bohatera scenicznego. Styl ten łączył klasyczny porządek formalny z efektowną, ekspresyjną i często błyskotliwą warstwą wykonawczą, której celem była zarówno demonstracja mistrzostwa technicznego, jak i emocjonalne oddziaływanie na publiczność.²³

W ramach estetyki klasyczno-wirtuozowskiej zachowano wiele elementów dziedzictwa klasycyzmu: klarowność faktury, trzyczęściowy układ koncertu, podział formalny na ekspozycję, przetworzenie i reprzyzę, równowaga między częściami. Jednocześnie jednak coraz bardziej eksponowano rolę skrzypka- jako indywidualnego twórcy narracji muzycznej. Koncert przestawał być tylko utworem, a stawał się również manifestem stylu gry i osobowości wykonawcy.²⁴

Styl ten wyraźnie wybrzmiewał w twórczości Viottiego, Rode'a, Kreutzera, Baillota, a później Paganiniego. Cechą charakterystyczną była równowaga, między śpiewną kantyleną a brawurowymi fragmentami figuracyjnymi, wykorzystującymi skoki interwałowe, szybkie przebiegi pasażowe, dwudźwięki, flażolety, pizzicato lewą ręką czy bariolage. Te techniki nie były jedynie ozdobą, lecz miały charakter formotwórczy i wpływały na dramaturgię koncertu.²⁵

Istotnym aspektem estetyki klasyczno-wirtuozowskiej była także retoryczność narracji muzycznej. Koncert traktowano jako opowieść, w której solista przyjmuje rolę bohatera przechodzącego przez kolejne fazy emocjonalne i techniczne. Styl ten nie odrzucał klasycznej logiki – przeciwnie. Często ją podtrzymywał, wypełniając ją nową treścią: efektowną, osobistą, pełną napięcia i kontrastów. Jak zauważa Clive Brown, to właśnie

²³ Robin Stowell (red.), *The Cambridge Companion to the Violin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, s. 178–192.

²⁴ Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin*, New York: Simon & Schuster, 1983, s. 121–129.

²⁵ Pierre Baillot, *L'art du violon*, Paris: Imprimerie Royale, 1834, s. 243–255.

w tym okresie nastąpiło „estetyczne przesunięcie akcentu z architektury dzieła na jego wykonawczy charakter i sceniczną atrakcyjność”.²⁶

W estetyce tej zmieniała się także funkcja kadencji. Z miejsca improwizowanego i swobodnego w klasycyzmie, w kierunku strukturalnie przemyślanej i wirtuozowsko rozbudowanej części dzieła. Kadencja stawała się punktem kulminacyjnym, swoistym komentarzem solisty do głównego materiału muzycznego. Kompozytorzy zaczęli sami ją zapisywać, niejako przejmując kontrolę nad tym, co wcześniej było domeną improwizacji.²⁷

Styl klasyczo-wirtuozowski nie był jednolity. Różnił się zależnie od szkoły narodowej, indywidualnych cech kompozytora i tradycji pedagogicznych. Jednak wspólnym mianownikiem było napięcie między formą a ekspresją oraz silna identyfikacja kompozytora z wykonawcą. W tym kontekście twórczość Augusta Fryderyka Duranowskiego wpisuje się w nurt klasyczo-wirtuozowski w sposób szczególny. Jego Koncert skrzypcowy A-dur op. 8 zachowuje formalny porządek klasyczny, ale jednocześnie zawiera liczne fragmenty o wysokim stopniu trudności techniczne i wyraźnie teatralnym charakterze. Estetyka utworu budowana jest w oparciu o dialog między kontrolą formalną a ekspresją techniczną, co stawia go w jednym szeregu z twórczością Viottiego czy Kreutzera.²⁸

²⁶ Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 192–198.

²⁷ David D. Boyden, *The History of Violin Playing*, Oxford: Oxford University Press, 1990, s. 426–437.

²⁸ Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin*, op. cit., s. 135–138; por. również: Pierre Baillot, *L’art du violon*, op. cit., s. 267–276.

I.3. Tradycja komponowania i wykonawstwa kadencji w koncertach skrzypcowych

Kadencja jako forma zawieszająca tok narracyjny dzieła muzycznego, pełniła w koncercie solowym funkcję kulminacyjną. Była momentem największej swobody wykonawczej, ekspresji i technicznej demonstracji. Jej historia sięga jeszcze koncertu barokowego, jednak to w okresie klasycyzmu, szczególnie w drugiej połowie XVIII wieku, kadencja ukształtowała się jako autonomiczna struktura wewnątrz pierwszej części koncertu, zwykle umieszczana przed reprzyzą, zakończona toniką i wejściem orkiestry.²⁹

W najwcześniejszej formie kadencje były improwizowane. Solista, zwykle będący także kompozytorem, zatrzymywał tok muzyczny na końcu przetworzenia (na Dominancie), by samodzielnie – bez akompaniamentu – stworzyć rozbudowaną wypowiedź, zawierającą materiał tematyczny, przetworzony i ozdobiony w sposób wysoce indywidualny. Improwizacja ta stanowiła nie tylko dowód technicznej biegłości, ale także potwierdzenie muzycznej inwencji i znajomości zasad kontrapunktu.³⁰

Z czasem jednak kadencje zaczęto zapisywać, a ich charakter przestał być czysto improwizacyjny. Działo się tak m.in. z powodów praktycznych. Nie wszyscy wykonawcy byli dostatecznie biegli w improwizacji, a kompozytorzy chcieli mieć większą kontrolę nad estetyką dzieła. Dla przykładu - Mozart pozostawiał kadencje do wielu swoich koncertów otwarte, ale do niektórych dopisywał własne propozycje – jak np. w koncertach KV 271 czy KV 466.³¹

W epoce wczesnoromantycznej rola kadencji wyraźnie się przekształca. Przestaje ona być okazją do improwizowanego dialogu z dziełem, a staje się zamkniętą kompozycją o silnym ładunku wirtuozowskim i dramaturgicznym. Wirtuozi końca XVIII i początku XIX wieku – tacy jak Viotti, Kreutzer, Rode, a później Paganini – nadawali kadencjom rolę punktu kulminacyjnego utworu, często eksponując w nich najbardziej wymagające techniki gry skrzypcowej: akordy, dwudźwięki, bariolage, pasaże, flazolety czy pizzicato lewą ręką.³²

²⁹ Zofia Lissa, *Formy muzyczne*, Warszawa: PWN, 1955, s. 328–331.

³⁰ David D. Boyden, *The History of Violin Playing*, Oxford: Oxford University Press, 1990, s. 379–385.

³¹ Robin Stowell, *Performing Mozart's Music*, Cambridge University Press, 1998, s. 103–109.

³² Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin*, New York: Simon & Schuster, 1983, s. 133–138.

W ramach tego procesu, kadencja stawała się elementem integralnym struktury formalnej koncertu, wpisując się nie tylko w jego dramaturgię, ale i estetykę. Kompozytorzy często przygotowywali jej rozpoczęcie akordem z fermatą (dominantowym), po którym orkiestra milkła, a solista wypełniał przestrzeń kadencją, zwykle prowadzącą bezpośrednio do reprzyzy tematu.³³ Z czasem również kadencje zaczęto publikować, jako osobne kompozycje lub dodatki do koncertów innych autorów, a niektórzy wirtuozi pisali własne kadencje do koncertów klasycznych mistrzów (np. J. Joachim do koncertów Beethovena i Brahmsa).

Ważne jest również to, że kadencja stanowiła nie tylko pole do popisu, ale stała się również miejscem interpretacyjnym, w którym solista miał szansę ujawnić swoją osobowość, zarówno w sensie technicznym, jak i estetycznym. Ukształtowana w epoce klasycyzmu jako wolna, osobista wypowiedź, kadencja stała się w XIX wieku przemyślanym i bardzo ważnym fragmentem kompozycji.

Twórczość Augusta Fryderyka Duranowskiego również uwzględnia ten aspekt. Jego koncert skrzypcowy A-dur op. 8 zawiera wyraźnie wyodrębnione miejsce na kadencję, co świadczy o przynależności jego stylu do tradycji klasyczno-wirtuozowskiej. Należy przypuszczać, że sam Duranowski – jako aktywny solista – wykonywał własne kadencje, które z czasem mogły zostać ustalone i zapisywane.³⁴

³³ Pierre Baillot, *L'art du violon*, Paris: Imprimerie Royale, 1834, s. 243–248.

³⁴ Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford: Oxford University Press, 1999, s. 194–197.

I.4. Historia i funkcja wyciągu fortepianowego w koncertach skrzypcowych

Opracowanie partii orkiestrowej na fortepian, czyli tzw. *wyciąg fortepianowy*, stanowi uproszczoną wersję akompaniamentu orkiestrowego, przeznaczoną do wykonania na fortepianie. Powstanie tej formy zapisu należy ściśle wiązać z rozwojem praktyki wykonawczej oraz zjawiskiem upowszechniania muzyki koncertowej poza salą koncertową: w salonach, domach prywatnych, szkołach muzycznych i środowiskach pedagogicznych.³⁵

Już w drugiej połowie XVIII wieku, w epoce klasycyzmu, pojawiały się pierwsze tego typu wyciągi, które miały na celu umożliwienie prób z pianistą lub domowego muzykowania bez udziału orkiestry. W miarę jak koncert skrzypcowy stawał się ważnym elementem repertuaru wirtuozów i ich uczniów, zapotrzebowanie na takie uproszczone opracowania rosło. Tworzone były albo przez samych kompozytorów, albo przez wydawców i aranżerów związanych z oficynami muzycznymi – często bez udziału autora oryginału.³⁶

Wyciągi fortepianowe miały charakter funkcjonalny, nie artystyczny. Ich celem nie było oddanie brzmienia i faktury orkiestry, lecz praktyczne wspomaganie procesu ćwiczenia i przygotowania do występów. W przeciwieństwie do transkrypcji czy aranżacji, które mogły posiadać własną wartość artystyczną, wyciąg fortepianowy był utylitarnym narzędziem. Kompresował pełną fakturę orkiestrową do dwóch pięciolinii, starając się zachować główne linie harmoniczne, rytmiczne i dynamiczne.³⁷

Z czasem jednak funkcja wyciągu zaczęła się poszerzać. W XIX wieku, wraz z rozwojem instytucji edukacyjnych, szkół muzycznych i konserwatoriów, wyciąg fortepianowy stał się nieodłącznym elementem nauki gry na instrumencie. Służył do prób, egzaminów, przesłuchań i konkursów. Umożliwiał wykonywanie na koncertach dużych form tym muzykom, którzy nie mieli możliwości pracować z orkiestrą. W środowiskach

³⁵ Robin Stowell, *The Cambridge Companion to the Violin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992, s. 214–217.

³⁶ David Rowland, *Early Keyboard Instruments: A Practical Guide*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, s. 149–151.

³⁷ Zofia Lissa, *Formy muzyczne*, Warszawa: PWN, 1955, s. 312–316.

akademickich pozwalał także pianistom zdobywać nowy, właśnie powstający zawód akompaniatora.³⁸

Wydania koncertów skrzypcowych z XIX wieku już niemal zawsze zawierały zarówno partyturę orkiestrową, jak i wyciąg fortepianowy. Ten ostatni był nawet bardziej dopracowany. Często lepiej przygotowany edytorsko, zawierał oznaczenia dynamiki i artykulacji, niekiedy wprowadzano też autorskie komentarze lub palcowanie, w zależności od praktyk pedagogicznych danego wydawcy lub środowiska.³⁹

Wyciąg fortepianowy do Koncertu skrzypcowego A-dur op. 8 Augusta Fryderyka Duranowskiego nie zachował się, choć z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że istniał. Koncert ten opublikowano w oficynie *Bureau de Musique* w Lipsku, która w swojej praktyce edytorskiej regularnie przygotowywała także wersje z wyciągiem fortepianowym. Brak zachowanego egzemplarza można traktować jako wynik ubytku źródłowego, a nie dowód jego nieistnienia.

Wyciągi fortepianowe do koncertów skrzypcowych tego okresu miały charakter praktyczny. Służyły do prób, nauki, występów domowych i promowania utworu poza salą koncertową. Można więc przypuszczać, że również dzieło Duranowskiego było wykonywane w taki sposób. Przedmiotem niniejszej rozprawy doktorskiej jest m.in. rekonstrukcja nieistniejącego dziś wyciągu fortepianowego, dokonana na podstawie zachowanej partytury orkiestrowej oraz historycznych wzorców edytorskich i wykonawczych.

³⁸ Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford University Press, 1999, s. 200–203.

³⁹ Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin*, New York: Simon & Schuster, 1983, s. 140–142.

Rozdział II
Analiza i interpretacja.

II.1. Forma i idiomatyka skrzypcowa dzieła

Koncert skrzypcowy A-dur op. 8 Augusta Fryderyka Duranowskiego należy do grupy dzieł, które sytuują się na pograniczu klasycyzmu i wczesnego romantyzmu, zarówno pod względem formalnym, jak i stylistycznym. Kompozycja ta, utrzymana w trzyczęściowym układzie (*Allegro spiritoso – Adagio – Rondo*), zachowuje klasyczną symetrię konstrukcyjną, lecz równocześnie ujawnia cechy indywidualnego idiomu wykonawczego kompozytora-wirtuoza.

W warstwie formalnej koncert odwołuje się do wzorców wykształconych w twórczości Giovanniego Battisty Viottiego, Pierre'a Rode'a oraz Rudolfa Kreutzera, przedstawicieli francuskiej szkoły skrzypcowej, w której Duranowski zdobywał doświadczenie i której tradycję twórczo rozwijał. Każda z trzech części utworu realizuje odrębny model formalny. Część pierwsza przyjmuje postać formy sonatowej z podwójną ekspozycją, część druga – trzyczęściowej formy ABA', natomiast część finałowa – ronda o charakterze tanecznym.

Szczególnie istotnym aspektem dzieła, jest jego idiomatyka skrzypcowa, świadcząca o doskonałej znajomości technicznych możliwości instrumentu. Duranowski – podobnie jak inni skrzypkowie-kompozytorzy przełomu XVIII i XIX wieku, tworzył muzykę z myślą o bezpośrednim wykonaniu scenicznym, a jego warsztat skrzypcowy kształtował sposób organizacji materiału dźwiękowego. W partii solowej koncertu odnaleźć można szereg charakterystycznych elementów techniki francuskiej szkoły skrzypcowej.

Styl kompozytorski Duranowskiego zdradza znajomość zarówno klasycznej równowagi formalnej, jak i romantycznej swobody ekspresji. Świadczy o tym choćby obecność epizodu *Minore* w pierwszej części koncertu, stanowiącego wyraz poszukiwania kontrastu emocjonalnego i dramatycznego napięcia wewnątrz klasycznej formy sonatowej. Pod względem estetycznym koncert Duranowskiego reprezentuje syntezę klasycznego porządku i romantycznej ekspresji. Widać w nim dążenie do połączenia intelektualnej przejrzystości formy, z emocjonalnym napięciem właściwym dla przełomu epok. To właśnie w tej równowadze – między strukturą a ekspresją, między techniką a wyrazem –

ujawnia się dojrzałość artystyczna kompozytora i wartość jego dzieła zarówno jako utworu koncertowego, jak i materiału dydaktycznego.

II.2. Analiza formalna dzieła

Część I *Allegro spiritoso* (A-dur, 4/4)

Pierwsza część, *Allegro spiritoso*, zbudowana została w formie sonatowej z podwójną ekspozycją. Najpierw temat przedstawia orkiestra, a następnie solista. Uwagę zwraca epizod oznaczony jako *Minore*, w którym Duranowski wprowadza kontrastową tonację a-moll, pogłębiając dramaturgię części i nadając jej emocjonalną głębię. Tego rodzaju zabieg tonalny wpisuje się w konwencję Koncertów Viottiego i Kreutzera, w których fragmenty molowe miały wywołać chwilowe zawieszenie narracji i skonstrastować z dominantą tonacji zasadniczej.⁴⁰

Forma ta obejmuje kolejno: ekspozycję orkiestrową, ekspozycję solową, przetworzenie, reprzykę, codę. Całość części liczy 374 takty, co świadczy o znacznych rozmiarach i ambicjach kompozycji. Proporcje pomiędzy poszczególnymi ogniwami (tutti – solo – przetworzenie – reprzyka – kadencja – coda) zachowują logikę klasyczną, lecz z wyraźnym rozszerzeniem części przetworzeniowej, zgodnie z praktyką francuskiej szkoły skrzypcowej.

Ekspozycja orkiestry (t. 1–66) przedstawia dwa główne tematy. Pierwszy – energiczny, oparty na motywach progresyjnych, opadających i rytmach punktowanych, drugi – bardziej śpiewny, utrzymany w tonacji E-dur (dominany). Tematy te nie są rozwijane w pełni. Orkiestra podaje je w uproszczonej, zwężonej wersji, bez modulacji, co stanowi przygotowanie słuchacza do wejścia solisty.

Ekspozycja solisty (t. 67–89) powtarza materiał tematyczny, tym razem w wersji ozdobionej bogatą ornamentyką, pasażami, trylami, a także wprowadza nowe motywy. Znacząco rozbudowany jest temat drugi, który w wersji solowej pojawia się z efektowną

⁴⁰ Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford University Press, 1999, s. 145–147.

partią akompaniującą i elementami dialogu między skrzypcami a orkiestrą. Fragmenty łącznikowe wykazują cechy typowe dla stylu wirtuozowskiego: liczne biegniki, staccata, skoki o dużym ambitusie. Ekspozycja solisty kończy się w takcie 89, gdzie orkiestra wchodzi z nowym *tutti*, rozpoczynając przetworzenie.

Przetworzenie (t. 90-283) rozpoczyna się zdecydowanym, akordowym wejściem orkiestry, która podejmuje motywy z tematu głównego, przekształcając je w dynamiczny dialog sekcji smyczkowej i dętej. Harmonia staje się bardziej „niestabilna”. Duranowski prowadzi modulacje przez tonacje pokrewne (fis-moll, D-dur, h-moll), co wprowadza wyraźne napięcie. Pojawia się także epizod oznaczony jako *Minore* (t.2 30), w tonacji a-moll, który pełni funkcję emocjonalnego kontrastu, wobec pogodnej tonacji zasadniczej. Jego śpiewny charakter, kantylenowa linia melodyczna i wyraźne napięcie harmoniczne przywodzą na myśl podobne epizody w koncertach Viottiego. Tutti od taktu 274 stopniowo rozładowuje napięcia i przygotowuje słuchacza do powrotu tematu w reprzyzie.

Repryza (t. 283–356) przywraca temat pierwszy w tonacji A-dur, a także temat drugi, z pominięciem jego modulacji do dominanty. Fragmenty są skrócone i syntetyzujące. Solista dominuje nad orkiestrą, prowadząc narrację ku punktowi kulminacyjnemu.

Coda (t. 357 – 374) orkiestra domyka całość części krótką codą w A-dur (*tutti*), o charakterze triumfalnym i afirmatywnym.

Struktura ta nie tylko odpowiada klasycznym wzorcom koncertu klasycznego, ale również demonstruje przynależność dzieła do nurtu klasyczno-wirtuozowskiego, gdzie formalna przejrzystość współistnieje z popisowym charakterem partii solowej.

Część II *Andante*

Druga część koncertu stanowi wyraźne ogniwo liryczne w klasycznym tryptyku formy sonatowej, jednak jej charakter daleki jest od wyłącznie kontemplacyjnego wyciszenia. Zamiast subtelnego wprowadzenia, jakiego moglibyśmy się spodziewać w duchu koncertów Mozarta czy Rode’a, Duranowski decyduje się na mocne, pełne akordowe wejście orkiestry w dynamice forte, zarysowujące tonację części II - E-dur. Akordy

orkiestrowe w taktach 1–3 mają charakter fanfarowy, który kontrastuje następującą po nich kantyleną z figuracją w głosie solowym. Ten zabieg kompozytorski Duranowski powtarza kilkakrotnie. Takty 1-8 stanowią wstęp (*ad libitum* w partii skrzypiec). Od taktu 9 rozpoczyna się właściwa linia melodyczna.

Partia skrzypiec w tej części ma klasyczny, kantylenowy charakter, ale wprowadza figuracje: ornamenty, figuracje, zawieszenia na fermatach, a także opadające i powtarzane schematy interwałowe. Celem tych zabiegów jest budowanie napięć, dramatyzmu i intencji narracyjnych. Struktura części oparta jest na formie A–B–A' z krótkim epizodem modulacyjnym do tonacji H-dur w środkowym segmencie.

Część środkowa (t.25-31) to moment, gdzie materiał melodyczny zostaje rozwinięty i przekształcony. Pojawia się zmienność rytmiczna i harmoniczne koloryzowanie, subtelnie wykorzystujące chromatykę. Solista porusza się w wyższych rejestrach instrumentu.

Część A' odnajdujemy w takcie 32. Trzy takty przed zakończeniem Duranowski pozostawia miejsce na kadencję solową, co sygnalizuje pauza generalna po zawieszeniu na dominancie (H7). Moment, choć subtelny, ma istotne znaczenie formalne. Służy zarówno lirycznemu podsumowaniu części, jak i pokazaniu indywidualnego stylu wykonawcy. Tego typu rozwiązania spotykamy m.in. w koncertach Viottiego i Kreutzera, gdzie kadencje w częściach powolnych, miały charakter medytacyjny i ornamentalny, a nie wirtuozowski. Całość kończy się spokojnym domknięciem harmonicznym w tonacji E-dur.

Część III Rondo

Finał koncertu utrzymany jest w formie ronda i metrum 6/8, co nadaje mu taneczny, lekko operetkowy charakter. Część rozpoczyna energetyczny refren (A). Temat w tonacji A-dur, o nieskomplikowanej rytmice z charakterystycznymi flażoletami i ozdobnikami, który pełni rolę swoistego *refrain à la chasse* (fr. refren w stylu polowania) o wesołym, energicznym i galopującym charakterze. Orkiestra repetuje temat pokazany przez solistę. Duranowski kontynuuje tę myśl muzyczną przez całą część, jednak jej intensywność stopniowo wzrasta wraz z kolejnymi powrotami tematu refrenowego. Obszerne kuplety,

epizody kontrastujące (np. t. 33 -124), wprowadzają modulacje, m.in. do e-moll i D-dur oraz rozwijają materiał rytmiczny i melodyczny w bardziej figuracyjnym kierunku. Wymagają one ogromnej precyzji intonacyjnej oraz artykulacyjnej.

Szczególnym zabiegiem formalnym jest zatrzymanie akcji muzycznej i krótka kadencja solisty przed ostatnim powrotem tematu. Cała część III wykazuje wpływy zarówno Viottiego, jak i Rode'a, szczególnie w strukturze rytmicznej i wykorzystaniu refrenu jako osi dramaturgicznej.

W koncercie można dostrzec idiomatykę skrzypcową charakterystyczną dla przełomu XVIII i XIX wieku. Obecne są: pasaży arpeggiowe, szybkie przebiegi figuracyjne, staccato, akordy, dwudźwięki i wysoki rejestr. Partie solowe zaprojektowane zostały w sposób ukazujący kunszt techniczny wykonawcy, ale również jego muzykalność i zdolność kształtowania narracji. Charakterystyczna dla Duranowskiego jest równowaga pomiędzy techniczną brawurą a przejrzystością formalną, co czyni jego koncert dziełem stylowo spójnym i wyrafinowanym.

Struktura formalna koncertu potwierdza jego przynależność do estetyki klasyczno-wirtuozowskiej, w której klasyczna trójdzielność i logiczna konstrukcja formalna stanowi ramę dla wyeksponowania indywidualności solisty. Duranowski zdaje się w pełni wykorzystywać możliwości skrzypiec. Utwór staje się zarówno reprezentacyjny, jak i komunikatywny, łączący elegancję klasyczną z narracyjną dynamiką muzyki przełomu wieków.

II.3. Autorskie opracowanie partii solowej

Część I

Ze względu na często występującą w czasach kompozytora, praktykę wpisywania artykulacji i ligatury tylko w początkowych fragmentach przebiegów, sugerując stosowanie ich w następujących po nich podobnych fragmentach, jak i na specyfikę gry smyczkiem (przed F. Tourtowskim), mającym inną charakterystykę sprężystości i natężenia brzmienia, proponuję zmiany, które z jednej strony ujednoczą pod względem formalnym, technicznym i wykonawczym materiał muzyczny, a z drugiej zasugerują potencjalnemu wykonawcy kierunek interpretacji. Oto kilka przykładów opracowanych przeze mnie fragmentów głosu solowego:

Przykład 1

The image shows a musical score for a solo violin part, measures 63-90. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features various articulations and dynamics. Key markings include 'Solo' at measure 67, 'loco' at measures 74 and 80, '4= Corde' at measure 74, and 'ff' at measure 90. The score includes several slurs, accents, and dynamic markings such as 'fz' and 'ff'. The piece concludes with the instruction 'Tutti' at measure 90.

- w takcie 67, wprowadzam łuki łączące ćwierćnutę z kropką z ósemką dla uzyskania śpiewności czoła tematu oraz lepszego wykorzystania całej długości smyczka;
- w takcie 71, rozdzielałam ostatnią grupę legato na dwa kierunki prowadzenia smyczka, aby uzyskać swobodę w prowadzeniu smyczka, unikając zbyt mocnego oparcia na „raz” w następnym takcie (podobny zabieg stosuję w takcie 75);
- w takcie 77, zmieniam przedostatnią nutę w takcie (ósemkę „e” na „g”), będącą przednutką przed kadencyjną nutą z trylem, unifikując to miejsce z identycznym w reprzyzie, w celu uzyskania naturalnego brzmienia;
- w taktach 79-89, wprowadzam zmiany w łukach, by ujednoczyć podziały i kierunki prowadzenia smyczka z pierwszym przeprowadzeniem tematu, w takcie 85 dzielę długi łuk na dwa mniejsze, w celu zapewnienia odpowiedniego wolumenu brzmienia przebiegu szesnastek;

The image shows a page of a musical score for violin and viola. The top staff is for the violin, marked 'Solo'. It contains several measures with various ornaments and techniques, including 'loco', '8va', and 'loco tr'. The bottom staff is for the viola, marked 'tr Tutti' and 'ff 874'. The score includes a first ending bracket and 'V.S.' at the end. The page number '874' is visible at the bottom.

Przykład 2

92 Solo 94 2 2

97 V 2 1 2

102 3 3 1 3 3 tr

Detailed description: This block shows the first system of musical notation for Example 2, covering measures 92 to 102. It consists of three staves of music in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The first staff starts at measure 92 with a 'Solo' marking and contains measures 92, 93, 94, 95, and 96. Measure 94 has a '2' above it. The second staff starts at measure 97 and contains measures 97, 98, 99, 100, and 101. Measure 97 has a 'V' above it. The third staff starts at measure 102 and contains measures 102, 103, 104, 105, and 106. Measures 102, 103, 104, and 105 have a '3' below them, indicating triplets. Measure 106 has a 'tr' above it, indicating a trill.

2 106 V 109

Detailed description: This block shows the second system of musical notation for Example 2, covering measures 106 to 109. It consists of two staves of music in treble clef with a key signature of two sharps. The first staff starts at measure 106 and contains measures 106, 107, 108, and 109. Measure 106 has a 'V' above it. The second staff starts at measure 109 and contains measures 109, 110, 111, and 112. The music features a continuous eighth-note pattern with various accidentals.

- w taktach 96 i 99 dodaję łuki, które moim zdaniem pomogą utrzymać kantylenowy charakter tego fragment, nawiązując dodatkowo do podobnych rozwiązań z taktu 94;
- w taktach 106 –109, sugeruję zróżnicowanie dynamiczne z uwagi na 2-taktowy, identycznie powtarzany materiał dźwiękowy, podobne sugestie dynamiczne proponuję w taktach 129-132 oraz 238-241;

4 Solo VIOLINO PRINCIPALE

Detailed description: This block shows a historical musical score for Violino Principale, covering measures 4 to 13. The score is written on four staves in treble clef with a key signature of two sharps. The first staff starts at measure 4 with a 'Solo' marking and contains measures 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, and 12. Measure 4 has a '4' above it. The second staff contains measures 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, and 19. Measure 12 has a 'V' above it. The third staff contains measures 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, and 26. The fourth staff contains measures 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, and 33. The music features a continuous eighth-note pattern with various accidentals and a trill in measure 18.

Przykład 3



- w takcie 120, proponuję grupowanie ósemek po dwie legato, by uwypuklić rozwiązania tryli i zachować śpiewny charakter kolejnego tematu, tak jak ma to miejsce w takcie 238;



Przykład 4



- w taktach 157-159, wprowadzam łuki łączące ósemki oraz triole;
- w takcie 162, sugeruję pominięcie drugiej szesnastki w pierwszej grupie, analogicznie do taktu 131, zachowując tym samym charakterystyczny rytm czoła początków przebiegów szesnastkowych;
- w taktach 160,162,163, dodaję legato z poprzedniego identycznego miejsca (takty 29-13);



Przykład 5

4

222 Solo

226

230 *Minore*

235

3^a corda

- w taktach 224 i 227, sugeruję połączenie łukiem ósemki z kropką z szesnastką, dzięki czemu unikamy skrócenia brzmienia ósemek z kropką;
- w takcie 226, proponuję rozwiązanie „ossia”, ułatwiające wykonanie staccato jednym kierunkiem smyczka poprzez rozdzielnie trioli;
- w taktach 235-236, dodaję legato, aby zachować śpiewny charakter początku *Minore*, który poprzedza bardzo energiczny i wirtuozowski fragment;

6

VIOLINO PRINCIPALE

Solo

Minore.

4^{ta} corda

Przykład 6

Musical score for Example 6, measures 253-268. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 253 features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. Measure 255 is marked *pp*. Measures 258 and 263 are marked *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

- w taktach 255-268, dodaję wiele ligatur, aby po energicznym fragmencie w *Minore* uspokoić śpiewnością ósemkowych tematów nastrój tuż przed reprzyzą;

Original musical score for Example 6, measures 253-268. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 253 features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. Measure 255 is marked *ppp*. Measures 258 and 263 are marked *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The original score includes performance instructions like *tr*, *Tutti*, *8va*, and *loco*.

Przykład 7

Musical score for Example 7, measures 283-294. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 283 is marked *Solo*. Measure 288 is marked *8va*. Measure 293 is marked *(8)* and *loco*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

- w taktach 283-294, w reprzyzie wprowadzam takie samo łukowanie, jak na początku koncertu;



Miejsca kadencyjne

W kilku fragmentach partia solisty, przez kilka taktów, pozostaje bez towarzyszenia akompaniamentu orkiestry. Wszystkie podobne fragmenty można traktować jako miejsca o charakterze kadencyjnym, czyli swobodnym. W zachowanym pierwodruku nie ma żadnych sugestii dotyczących interpretacji takich miejsc. W mojej opinii to przestrzeń dla artysty i jego interpretacji.

Przykład 1



- takty 138-143:

w takcie 138 sugeruję zatrzymanie przebiegu melodycznego na najwyższej ósemce oraz powolne (co ułatwi rozdzielenie łuków w pierwszej grupie szesnastek) „rozpędzanie” przez kolejne dwa takty, aż do kadencyjnego zakończenia poprzez zwolnienie na grupie sekstol w takcie 143;



Przykład 2



- w taktach 177- 185, przebieg melodii i harmonii muzycznie w naturalny sposób sugeruje zatrzymanie na najwyższej oktawie, aby następnie na szesnastkowym wirtuozowskim fragmencie przyspieszyć do kadencyjnego zawieszenia w takcie 183;



Przykład 3

The image shows a musical score for three staves, measures 348 to 353. The key signature is two sharps (F# and C#). The first staff (measures 348-349) features a series of sixteenth-note runs with accents and dynamic markings of *f*. The second staff (measures 350-351) continues with sixteenth-note runs, including sixteenth-note chords (marked '6'), and dynamic markings of *f*, *ff*, and *p*. The third staff (measures 352-353) shows a descending sixteenth-note run with dynamic markings of *ff* and *p*, and includes a 'tr' (trill) marking.

- w taktach 348-349, proponuję zmianę smyczkowania w sposób umożliwiający, z jednej strony- mocne oparcie na dwudźwiękach oznaczonych na w pierwodruku znakiem „F”, z drugiej- usłyszenie drugiej szesnastki z grupy;
- w taktach 352-354 końcowa krótka kadencja wieńcząca część pierwszą koncertu, wymaga podzielenia kierunku prowadzenia smyczka na kilka mniejszych grup szesnastkowych, w celu uwydatnienia zapisanej w pierwodruku dynamiki od *pp* do *ff*;

The image shows a musical score for three staves, measures 352 to 354. The key signature is two sharps. The first staff (measures 352-353) features a series of sixteenth-note runs with accents and dynamic markings of *f*. The second staff (measures 352-353) continues with sixteenth-note runs, including sixteenth-note chords (marked '6'), and dynamic markings of *ff*, *p*, and *ff*. The third staff (measures 352-353) shows a descending sixteenth-note run with dynamic markings of *ff* and *p*, and includes a 'tr' (trill) marking. The word 'Tutti' is written above the third staff in measure 354.

Część II

Początek tej części utrzymany jest w charakterze recytatywu, w którym skrzypce *solo* w sposób swobodny wypełniają przestrzeń, pomiędzy pionami akordowymi wykonywanymi przez orkiestrę.

Przykład 1

Violin **Adagio**
Tutti *f*
Solo
3
Tutti *f*
Solo
4

- w taktach 3 i 7, długie łuki frazowe sugerują rozdzielić w sposób umożliwiający wykonanie muzycznie, uporządkowane pod względem przebiegu melodii i rytmu;

8 **VIOLINO PRINCIPALE**
Adagio
Tutti *f*
Solo
Tutti *f*
Solo

Przykład 2

8 Tutti *f* Solo
13 tr tr tr tr V
18 3 3 6 tr tr

Od taktu 11 rozpoczyna się właściwy temat tej części prowadzony przy spokojnym a jednocześnie rytmicznym akompaniamencie orkiestry.

f Solo
tr tr tr

Przykład 3

Musical score for Example 3, measures 22-30. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It features a series of sixteenth-note runs with various articulations including accents (V), trills (tr), and slurs. Measure 22 starts with an accent and a trill. Measures 25-27 include trills and slurs. Measures 28-29 are dominated by continuous sixteenth-note patterns. Measure 30 concludes with a trill and an accent.

Musical score for Example 3, measures 32-43. The score continues in the same key signature and clef. Measure 32 is marked "ad libitum" and "brilliantando", featuring a rapid sixteenth-note run. Measures 34-37 include trills and slurs. Measure 38 has a sixteenth-note run with a fermata. Measures 40-43 consist of continuous sixteenth-note patterns with accents and trills.

- takty: 24, 28-30, 40-43, długie, frazowe łuki w przebiegach szesnastkowych i trzydziestodwójkowych należy moim zdaniem podzielić w taki sposób, aby umożliwić wykonawcy śpiewne i swobodne wykonanie środkowego i końcowego fragmentu tej części;
- w takcie 32 następuje krótka zapisana kadencja z oznaczeniem *ad libitum*, w której również sugeruję własne smyczkowanie, ułatwiające wykonanie jej w muzycznie logiczny sposób;



Część III

Przykład 1



Utrzymana w formie ronda z tanecznym tematem w rytmie trójkowym. Czoło ronda charakteryzuje synkopowaną akcentuacją na drugą ósemkę w grupie, w związku z tym proponuję rozpocząć przedtakt kierunkiem smyczka „w dół”. aby wszystkie drugie ósemki w grupach oznaczone akcentami wypadły również „w dół”. To rozwiązanie stosuję oczywiście we wszystkich podobnych miejscach.



Przykład 2

A modern musical score for violin in G major, measures 14 to 42. The score is written on five staves. Measure 14 is marked with a forte dynamic *f* and a tempo marking *J*. A *Solo* section begins in measure 18, featuring a melodic line with vibrato. Measure 21 is marked *Tutti* and *f*. Measure 27 is marked *Solo* and *8va* (octave), with a first ending bracket. Measure 34 is marked *loco* and features a second ending bracket. Measure 42 is marked with a second ending bracket.

W celu zachowania tanecznego charakteru, oparcia na mocną część taktu oraz uzyskania odpowiedniego podziału pracy smyczka (długości) niezbędnego do zagrania ćwierćnuty – proponuję następujące smyczkowanie.

A close-up of the original manuscript for the *Solo* section, measures 18 to 24. The notation shows a melodic line with a vibrato symbol and a *Solo* marking.

A close-up of the original manuscript for the *loco* and *8va* sections, measures 27 to 34. The notation shows a melodic line with a *loco* marking and a *Solo 8va* marking.

Przykład 3



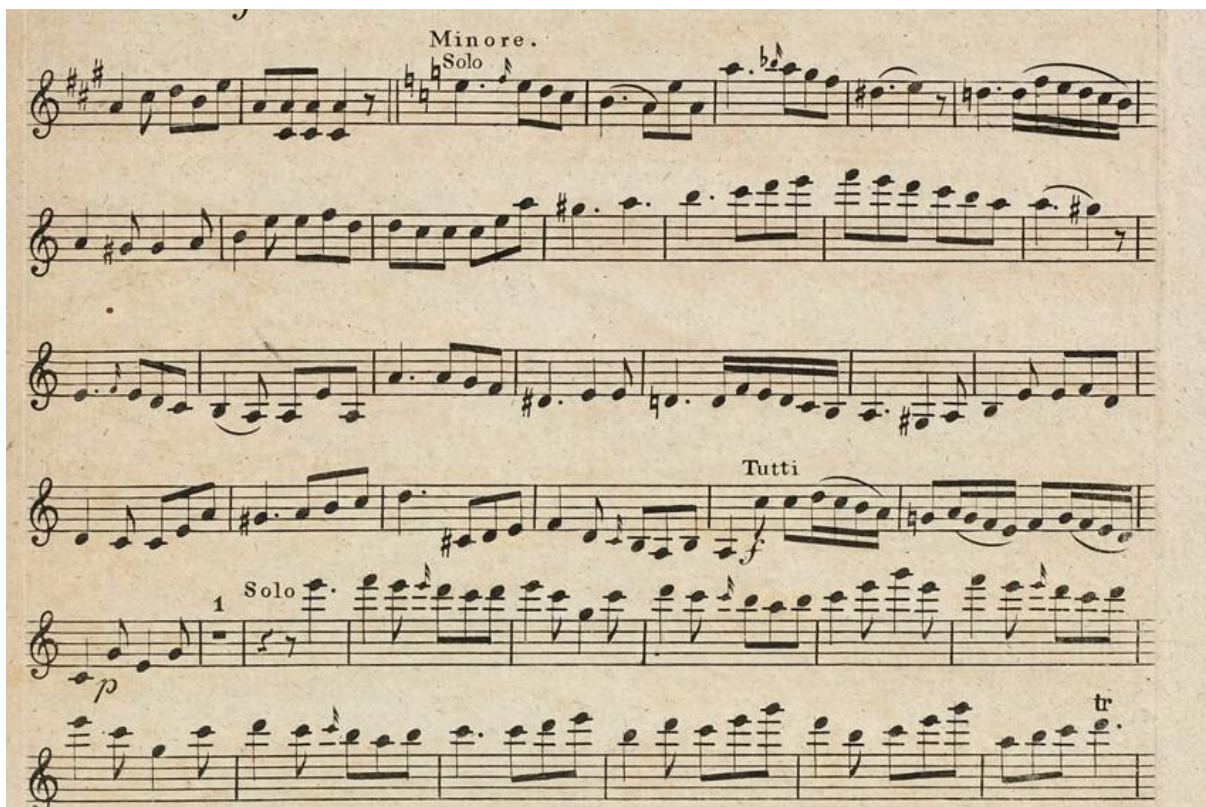
Moja sugestia- powtórzenie smyczkowania z pierwszych 2 taktów z jednoczesnym dynamicznym wycofaniem repetowanego szesnastkowego przebiegu.



Przykład 4

The image shows a musical score for a single melodic line in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The score is divided into six systems of staves, with measure numbers 153, 160, 167, 174, 181, and 188 marking the beginning of each system. The music begins with a dynamic marking of *J* (Allegretto) and a tempo marking of *Minore* (Adagio). The score includes various musical notations: slurs, accents, and breath marks (marked with 'V'). There are also dynamic markings such as *p* (piano) and *f* (forte). The piece concludes with a *Tutti* marking. The notation is clean and professional, typical of a printed musical score.

Fragment *Minore* wprowadza odmienny charakter, spokojniejszy i śpiewny, dlatego stosuję w tym miejscu łukowanie, w odróżnieniu od pierwodruku, które dodają fragmentowi śpiewności i podkreślają odmienny charakter.



Przykład 5



Krótki fragment kadencyjny, w którym solista pozostaje bez towarzyszenia akompaniamentu tuż przed ostatnim pokazem tematu *Ronda* i końcem koncertu. Dla podkreślenia kadencyjności tego fragmentu, proponuję zatrzymanie na pierwszej szesnastce w takcie 264, aby akompaniament orkiestry lub fortepianu, zdążył wybrzmieć przed kolejnymi solowymi, granymi swobodnie przebiegami szesnastek.



II.4. Kadencja – założenia estetyczne, analiza procesu twórczego

W procesie tworzenia kadencji do koncertu Augusta Duranowskiego, kierowałem się kilkoma zasadami, których przykłady znajdujemy w XVIII-wiecznej literaturze muzycznej. Traktaty teoretyczne epoki baroku i klasycyzmu dostarczają cennych świadectw ówczesnej praktyki improwizacyjnej. Johann Joachim Quantz w swoim dziele *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752), szczegółowo opisał cel i zasady improwizowania kadencji. Podkreślał, że „istotą kadencji jest niespodziewane zaskoczenie słuchacza na końcu utworu oraz pozostawienie w jego sercu szczególnego wrażenia”. Co ważne, J. Quantz podkreślał, iż w połowie XVIII wieku kadencja nie była pomyślana jako pretekst do popisu czysto wirtuozowskiego. Powinna raczej wypływać z „głównej namiętności utworu”, opierać się na ulubionym motywie z danej kompozycji i rozwijać go, zamiast zalewać słuchaczy lawiną szybkich pasaży. Podobne zalecenia znaleźć można u innych autorów tamtego okresu, jak Johann Mattheson czy Friedrich W. Marburg, a także w późniejszych źródłach, dotyczących gry na skrzypcach (Leopold Mozart). Źródła te wskazują, że dobrze skonstruowana kadencja powinna nawiązywać do materiału tematycznego utworu, utrzymywać odpowiedni styl i charakter (affekt) oraz unikać przerostu formy nad treścią. Jak ujął to J.J. Quantz, „kadencja musi wyrastać z głównej myśli utworu; kilka prostych interwałów, umiejętnie połączonych z dysonansami, może poruszyć słuchacza skuteczniej niż nadmiar różnorodnych figur”. Zalecenia te kształtowały tradycję improwizacji kadencji w drugiej połowie XVIII wieku.

Pochodzenie kadencji wiąże się z praktyką improwizacji ozdobników przy kadencjach harmonicznym w muzyce barokowej i wczesnoklasycznej. Już w ariach operowych baroku śpiewacy dodawali improwizowane ozdobniki przy fermatach na zakończenie arii, by jeszcze raz olśnić słuchaczy. Podobnie w instrumentalnych koncertach barokowych pojawiały się krótkie fermaty, podczas których solista mógł zaprezentować wirtuozowską wprawkę. W koncertach Antonio Vivaldiego czy Johanna Sebastiana Bacha znajdujemy pauzy sugerujące możliwość improwizowanego solo – przykładem jest *II Koncert Brandenburski* J.S. Bacha czy słynne dwa akordy otwierające II część *III Koncertu Brandenburskiego*, interpretowane jako zapowiedź improwizowanej kadencji.

Kadencja stanowiła efektowny finał części, służąc zwieńczeniu dramatycznego dialogu solisty z orkiestrą i eskalacji napięcia tuż przed reprzyzą lub kodą utworu. Była kulminacją zarówno pod względem technicznej biegłości wykonawcy, jak i emocjonalnego oddziaływania na odbiorcę.

Warto podkreślić, że pierwotnie kadencje miały formę improwizowaną. Kompozytorzy pozostawiali w nutach jedynie miejsce (fermata na końcowym akordzie dominanty), pozostawiając inwencję soliście. Był to zarazem sprawdzian muzykalności i kreatywności artysty. Od wykonawcy oczekiwano umiejętności spontanicznego stworzenia miniatury kompozytorskiej, wykorzystującej motywy z utworu, popisowej techniki i estetyki. Ówczesni komentatorzy, jak Quantz, przestrzegali, by kadencja nie była zbiorem przypadkowych sztuczek, lecz wynikała z ducha utworu i głównych tematów. Trzymano się też pewnych konwencji. Kadencja zwykle kończyła się długą dominantą zakończoną trylem, sygnalizującym orkiestrze moment wejścia z finałowym akordem. Ta tradycja utrwaliła się do tego stopnia, że słuchacze i muzycy oczekiwali kadencji jako stałego elementu formy koncertu.

W swoim koncercie skrzypcowym miejsce na kadencję Duranowski wyznaczył tuż przed końcem części drugiej. Kadencja napisana przeze mnie, rozmiarami nawiązuje do zwartej i krótkiej formy całego koncertu. Wykorzystuje materiał muzyczny wszystkich trzech części koncertu i pozostaje w stylu nawiązującym do epoki, w której koncert był skomponowany.

Początek kadencji rozpoczyna się spokojnym, korespondującym z głównym tematem drugiej części motywem- prowadzącym do kulminacji i zatrzymania przebiegu muzycznego na fermacie, po której szybki wirtuozowski pasaż zakończony akordem, rozpoczyna fragment nawiązujący do trzeciej części koncertu. Flażolety, początkowo w rytmie ćwierćnut, z czasem przyśpieszają dzięki szybkim łukowanym przedtaktom, bezpośrednio nawiązując do podobnego motywu z finałowego *Ronda*.

Cadenza

47

52

54

57

59

f *p*

tr

3

Środkowy fragment pełen energetycznych przebiegów *detache*, kojarzących się z pierwszą częścią koncertu, kończy się akordami i efektownym pasażem, który zatrzymując się na

dłużej nucie. Spokojny motyw z drugiej części, zamykając klamrowo formę kadencji doprowadza do wejścia orkiestry i zakończenia drugiej części koncertu.

The image shows a musical score for violin, measures 61 through 71. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score consists of six staves of music. Measures 61-62 show a continuous sixteenth-note pattern. Measure 63 features a similar pattern with fingerings 2, 4, 2, and 2 indicated above the notes. Measure 64 includes a trill (tr) and a fermata (V) over a note. Measures 65-67 continue with sixteenth-note patterns and slurs. Measure 71 begins with a trill (tr) and a fermata (V) over a note, followed by a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and a *pp* (pianissimo) marking.

II.5. Opracowanie partytury orkiestrowej w procesie tworzenia wyciągu fortepianowego

Część niniejszej pracy skupia się na aspekcie dydaktycznym i potencjale edukacyjnym Koncertu skrzypcowego A. Duranowskiego, w pracy z młodym skrzypkiem. W procesie przygotowania koncertu, praca z pianistą jest nieodzownym i istotnym etapem. W kontekście właśnie takich założeń pracy, niezbędnym w mojej opinii, było opracowanie partytury orkiestrowej pod kątem wyciągu fortepianowego.

Kluczowymi elementami w trakcie tworzenia wyciągu fortepianowego były:

1. Instrumentacja- jak najbardziej wierne odczytanie partii orkiestrowej i jej redukcja do partii fortepianowej.
2. Cel- umożliwienie pianście wykonania partytury z przygotowanego wyciągu.
3. Zastosowanie- wykorzystanie w pracy dydaktycznej i w procesie przygotowawczym utworu.

Największe wyzwanie w trakcie tworzenia wyciągu fortepianowego stanowiła instrumentacja, czyli jak najwierniejsze odczytanie partytury. Ze względu na obsadę wykonawczą utworów orkiestrowych, kluczowa była redukcja instrumentacji pod kątem odczytania jej przez pianistę.

W przypadku Koncertu skrzypcowego A- dur Augusta Duranowskiego, wszystkie zmiany i rozbieżności między partyturą a wyciągiem, wynikały z przyjętych kryteriów:

- konsekwencji prowadzenia narracji muzycznej;
- dbałości o stylistykę muzyczną i obowiązujące figury w muzyce fortepianowej tego okresu;
- uwzględnienie możliwości brzmieniowych i specyfiki gry na fortepianie.

Przykład nr 1

- pominięcie niskich brzmień instrumentów smyczkowych, w celu zachowania ruchu i charakteru akompaniamentu orkiestrowego;

August Duranowski, op. 8

Allegro spiritoso

Violino (Principale)

Flauto

Clarinetto 1,2 (C)

Fagotti

Corno 1,2 (A) and (E)

Violino I

Violino II

Viola

Basso

Allegro spiritoso

Violin

Piano

Allegro spiritoso

Vln.

Piano

Przykład nr 2

- rezygnacja z sekcji instrumentów dętych na rzecz dominującej partii skrzypiec takty;

Musical score for measures 19-24. The score is arranged in a system of nine staves. From top to bottom, the staves are: Vln. (Princ.), Fl., Cl. 1.2, Fg., Cor. 1.2, Vln. I, Vln. II, Vla., and Cb. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. Measures 19-24 show a significant reduction in the woodwind section. The Flute, Clarinet 1 & 2, Bassoon, and Cor Anglais parts are mostly silent, with only occasional notes or rests. The Violin I and II parts play a complex, rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. The Viola and Cello parts provide a harmonic foundation with sustained chords and moving lines.

Musical score for measures 19-24, featuring a Violin (Vln.) and Piano (Pn.) part. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Violin part plays a melodic line with a mix of eighth and sixteenth notes. The Piano part provides a harmonic accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

Przykład nr 3

- zastąpienie repetycji w partii skrzypiec, grupą szesnastek opartej na rozłożonym akordzie (zabieg ten stosowany był często w autorskich- i nie tylko- wyciągach fortepianowych koncertów z epoki klasycyzmu i późniejszych);

Musical score for measures 28-31. The score includes parts for Violin (Princ.), Flute, Clarinet 1 & 2, Bassoon, Cor 1 & 2, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 28 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 29 shows a change in the woodwind parts, with the Flute and Clarinet playing chords. Measure 30 is marked *pp* and features a woodwind melody. Measure 31 continues the woodwind melody. The string parts provide a steady accompaniment.

Musical score for measures 29-31 of a piano concerto. The score includes parts for Violin and Piano. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. Measure 29 features a violin melody. Measure 30 is marked *pp* and features a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. Measure 31 continues the piano accompaniment.

Przykład nr 4

- rezygnacja z prowadzenia melodii w oktawach, ze względu na spójność prowadzenia dłuższego fragmentu w jednolitym kształcie;

The image displays a musical score for Example 4, consisting of two systems of staves. The first system includes staves for Violin (Princ.), Flute, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The second system includes Violin and Piano. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The score begins at measure 43, indicated by a double bar line and the number 43. The Violin (Princ.) part features a melodic line with various rhythmic values and phrasing. The Flute part provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The Violin I and II parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola and Cello parts provide a bass line with longer note values. The Piano accompaniment in the second system features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand.

Przykład nr 5

- powtórzenie nut legowanych (w oryginalnym zapisie orkiestrowym), ze względu na specyfikę utraty brzmienia na fortepianie;

The image displays a musical score for Example 5, consisting of three systems of staves. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

System 1 (Measures 76-80):

- Vln. (Princ.):** Violin Principal part, marked *4^{ta} Corda*. It features a melodic line with some rests.
- Fl.:** Flute part, marked *p*. It has a few notes in the first measure.
- Cl. 1, 2:** Clarinet parts, marked *p*. They play a similar melodic line to the flute.
- Fg.:** Bassoon part, marked *p*. It plays a similar melodic line.
- Cor. 1, 2:** Horn parts, marked *p*. They play a similar melodic line.
- Vln. I:** Violin I part, playing a sustained chord.
- Vln. II:** Violin II part, playing a sustained chord.
- Vla.:** Viola part, marked *pp*. It plays a sustained chord.
- Cb.:** Cello part, playing a sustained chord.

System 2 (Measures 81-85):

- Vln. (Princ.):** Violin Principal part, marked *tr*. It features a complex, fast melodic line with many sixteenth notes.
- Vln. I:** Violin I part, playing a sustained chord.
- Vln. II:** Violin II part, playing a sustained chord.
- Vla.:** Viola part, playing a sustained chord.
- Cb.:** Cello part, playing a sustained chord.

System 3 (Measures 86-89):

- Vln.:** Violin part, marked *tr*. It features a complex, fast melodic line with many sixteenth notes.
- Piano:** The piano accompaniment, consisting of two staves (treble and bass clef). It plays a sustained chord in the right hand and a bass line in the left hand.

Przykład nr 6

- przeniesienie akompaniamentu partii skrzypiec do niższych rejestrów na fortepianie, ze względu na kluczowe uzupełnienie harmoniczne w sekcji instrumentów dętych;

Musical score for measures 153-157. The score includes parts for Violin (Princ.), Clarinet 1 & 2, Cor Anglais 1 & 2, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is two sharps (F# and C#). The dynamic marking is *pp* (pianissimo) for all instruments. The Cello part is marked *arco*. The score shows a complex texture with multiple voices in the woodwinds and strings.

Musical score for measures 152-157. The score includes parts for Violin and Piano. The key signature is two sharps (F# and C#). The dynamic marking is *simile* (simile) for the piano accompaniment. The score shows a complex texture with the violin and piano accompaniment.

Przykład nr 7

- rezygnacja z dźwięków repetowanych w partii wiolonczel i kontrabasów, na rzecz synkop uwzględnionych partii w skrzypiec I, jako istotnego elementu budowania napięcia i prowadzenia kluczowej linii partii II skrzypiec;

Musical score for measures 193-196. The score includes parts for Vln. (Princ.), Fl., Cl. 1,2, Fg., Cor. 1,2, Vln. I, Vln. II, Vla., and Cb. The key signature is two sharps (F# and C#). The score shows a complex texture with various dynamics such as *f*, *fp*, and *pp*. The Vln. I part features a melodic line with a dynamic shift from *f* to *pp*. The Vln. II part has a rhythmic accompaniment with a dynamic shift from *fp* to *pp*. The Cb. part has a rhythmic accompaniment with a dynamic shift from *f* to *pp*.

18

Musical score for measures 194-196. The score includes parts for Vln. and piano. The key signature is two sharps (F# and C#). The score shows a complex texture with various dynamics such as *f* and *pp*. The Vln. part features a melodic line with a dynamic shift from *f* to *pp*. The piano part has a rhythmic accompaniment with a dynamic shift from *f* to *pp*.

Musical score for measures 197-199. The score includes parts for Vln. and piano. The key signature is two sharps (F# and C#). The score shows a complex texture with various dynamics such as *cresc.* and *poco a poco cresc.*. The Vln. part features a melodic line with a dynamic shift from *cresc.* to *poco a poco cresc.*. The piano part has a rhythmic accompaniment with a dynamic shift from *cresc.* to *poco a poco cresc.*.

Przykład nr 8

- ujednoczenie wartości rytmicznych wszystkich grup instrumentów, ze względu na walory muzyczne;

Concerto in A 19

Vln. (Princ.)

Fl.

Cl. 1,2

Fg.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Cb.

arco

Vln.

Vln.

Przykład nr 9

- rezygnacja z repetycji w partii wiolonczel i kontrabasów, na rzecz akompaniamentu II skrzypiec jako konsekwencja prowadzonej narracji;

Musical score for a string ensemble, measures 9-14. The score includes parts for Violin (Princ.), Flute, Clarinet 1 & 2, Cor Anglais 1 & 2, Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The word "Tutti" is written above the first measure. Dynamics include "f" (forte) and "fz" (forzando). The Cello and Double Bass parts show a change in texture, moving from a repetitive eighth-note pattern to a more complex accompaniment for the second violin part.

Musical score for Violin and Piano, measures 4-8. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The word "Tutti" is written above the fifth measure. Dynamics include "f" (forte) and "fz" (forzando). The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

Musical score for Violin and Piano, measures 11-15. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano accompaniment continues with a complex, rhythmic pattern in the right hand and a steady eighth-note bass line in the left hand.

Przykłady podane w pisemnej części pracy artystycznej, nawiązują do przyjętego klucza redukcji, wskazując cel ich zastosowania. Nie zostały wyszczególnione wszystkie zmiany dokonane na potrzeby powstania wyciągu fortepianowego a jedynie ich część. Jednak wszystkie zabiegi, które zostały zastosowane w trakcie tworzenia wyciągu, opierały się na: spójnym i konsekwentnym prowadzeniu narracji muzycznej, zachowaniu harmonii, dbałości o walory i specyfikę instrumentu oraz komfort wykonawcy, wreszcie o estetykę w zgodzie z duchem epoki.

Rozdział III

Aspekty wykonawcze i edukacyjne.

III.1. Problematyka techniki i ekspresji w partii solowej

Partia solowa Koncertu skrzypcowego A-dur Augusta Fryderyka Duranowskiego stanowi wyrazisty przykład estetyki klasyczo-wirtuozowskiej, w której techniczna biegłość łączy się z wysokimi wymaganiami w zakresie ekspresji i narracji muzycznej. Choć forma koncertu osadzona jest jeszcze wyraźnie w tradycji klasycznej, materiał solowy zapowiada już stylistykę charakterystyczną dla twórców takich jak Kreutzer, Rode czy Viotti. W konsekwencji, wykonanie dzieła wymaga od skrzypka zarówno solidnego warsztatu technicznego, jak i dojrzałości interpretacyjnej.

Wśród podstawowych wyzwań technicznych należy wymienić:

- rozbudowane pasaże i figuracje, oparte na skokach interwałowych i zmianach pozycji, często sięgających najwyższego rejestru instrumentu: ich precyzyjne wykonanie wymaga doskonałego opanowania zmian pozycji, precyzji intonacyjnej i kontroli nad artykulacją;
- fragmenty arpeggiowe i akordowe, pojawiające się zwłaszcza w części I i III, stawiają przed wykonawcą wyzwania związane z równomiernością brzmienia oraz kontrolą artykulacji;
- technika dwudźwiękowa, stosowana zarówno w kontekście melodycznym (tercje i seksty), jak i popisowym (np. oktawy), wymaga znakomitej koordynacji rąk oraz stabilnej intonacji (partie te niejednokrotnie stanowią kulminacje frazy, co wymaga dodatkowej kontroli przy silnych emocjach wykonawcy);
- fragmenty wymagające precyzyjnego staccato i *detaché*, oparte na repetycyjnych motywach (ich wykonanie zależne jest od precyzyjnej i elastycznej pracy prawej ręki);
- ekstremalnie wysokie pozycje w reprzyzie oraz kadencyjnych odcinkach, osięgające rejestry zarezerwowane zwykle dla kaprysów (gra w tych rejestrach wymaga nie tylko intonacyjnej czujności, ale i kontroli barwy);
- zmiany metrum i rytmiki, zwłaszcza w części III *Rondo*, opartej na metrum 6/8 i charakteryzującej się motoryką typu *alla caccia*, stawiają przed wykonawcą

konieczność zachowania stabilnego pulsu i rytmicznej precyzji, przy równoczesnym zachowaniu lekkości i tanecznego charakteru.

Wyzwania wyrazowe w Koncercie A-dur op. 8 wynikają z jego hybrydowej estetyki, łączącej klasyczną retorykę frazy z coraz wyraźniejszą ekspresją dramatyczną. Już w pierwszej części wykonawca musi poruszać się między kontrastującymi tematami, kantylenową ekspozycją głównego tematu a dramatycznymi epizodami w partii przetworzeniowej, które wymagają pogłębionej narracji emocjonalnej.

W części II (*Adagio*) największe wyzwanie stanowi *cantabile*, wymagające kontroli nad długością fraz, subtelnością vibrata i ścisłego legata. Niezwykle ważna jest też umiejętność operowania dynamiką i napięciem harmonicznym, w tym kontekście wykonawca musi umiejętnie zróżnicować fragmenty pełne liryzmu i te, które budują dramaturgię (np. prowadzące do kadencji).

W części III (*Rondo*), wyzwania interpretacyjne skupiają się na strukturze formalnej i tanecznym charakterze. Wykonawca musi dbać o powtarzalność i rozpoznawalność refrenu, przy jednoczesnym różnicowaniu kolejnych epizodów (charakter fanfarny, liryczny). Ostateczny efekt powinien łączyć błyskotliwość z finezją – jest to typowy *grand finale* koncertu epoki klasyczno-wirtuozowskiej.

Partia solowa Koncertu A-dur wymaga zatem od wykonawcy nie tylko biegłości technicznej, ale też dojrzałości muzycznej, świadomości estetycznej oraz umiejętności narracyjnych. Jest to utwór, który mimo dotychczasowego braku popularności, stawia przed skrzypkiem zadania porównywalne z koncertami klasycznych mistrzów, a może nawet ciekawsze ze względu na unikalną stylistykę i zapomniany, a przez to świeży, charakter muzycznego przekazu.

III.2. Edukacyjny potencjał utworu w pracy z młodym skrzypkiem

Koncert skrzypcowy A-dur op. 8 Augusta Fryderyka Duranowskiego, będący cennym przykładem polskiej twórczości skrzypcowej przełomu XVIII i XIX wieku, posiada znaczny potencjał edukacyjny, który czyni go wartościowym materiałem w procesie kształcenia młodego skrzypka na poziomie średnim i akademickim. Utwór łączy bowiem klasyczną klarowność formalną i estetyczną, z wirtuozowską partią solową, rozwijającą kluczowe aspekty techniki i muzykalności wykonawcy.

Z punktu widzenia pedagogicznego koncert Duranowskiego może pełnić funkcję pomostu pomiędzy repertuarem klasycznym (Mozart, Viotti), a wczesnoromantycznym (Spohr, Lipiński). Zawarte w nim wyzwania techniczne: pasaże, arpeggia, dwudźwięki, zmiany pozycji, figuracje, jak również zróżnicowane techniki artykulacyjne, pozwalają kształtować warsztat instrumentalny w sposób kompleksowy, przy jednoczesnym rozwijaniu ekspresji i świadomości stylu.

Szczególne wartości dydaktyczne posiada zrównoważenie elementów wirtuozowskich i kantylenowych. Partie wymagające technicznie przeplatają się z fragmentami o charakterze lirycznym, gdzie wykonawca uczy się budowania frazy, kontroli dźwięku i barwy. Takie kontrasty sprzyjają rozwijaniu elastyczności wykonawczej i umiejętności interpretacyjnych — zdolności niezbędnych w dalszej edukacji muzycznej a następnie pracy w zawodzie.

Koncert wymaga od ucznia czy studenta, umiejętności radzenia sobie z różnymi rodzajami artykulacji: od sprężystego *spiccato* i *sautillé* w częściach szybkich, po długie frazy legato i różnicowanie dynamiki w częściach wolnych. Z pedagogicznego punktu widzenia, daje to możliwość doskonalenia: koordynacji rąk, kontroli smyczka, a także intonacji szczególnie w wysokich pozycjach.

Dodatkowym atutem edukacyjnym jest wartość historyczna utworu. Wprowadzenie koncertu Duranowskiego do praktyki pedagogicznej umożliwia uczniom kontakt z polskim dziedzictwem muzycznym przełomu XVIII i XIX wieku, często nieobecnym w szkolnych programach nauczania. Stanowi to cenne rozszerzenie repertuaru poza kanon

twórczości zachodnioeuropejskiej, a także inspiruje do refleksji nad rodzimą tradycją skrzypcową.

Z pedagogicznego punktu widzenia Koncert skrzypcowy A-dur op. 8 można traktować jako utwór o dwutorowym potencjale dydaktycznym. Z jednej strony — jako materiał techniczny rozwijający warsztat skrzypka (intonacja, artykulacja, biegłość, koordynacja), z drugiej — jako utwór artystyczny kształtujący wrażliwość muzyczną, frazowanie i świadomość stylistyczną.

Takie połączenie, czyni dzieło Duranowskiego wartościowym elementem programu nauczania, zdolnym nie tylko rozwijać umiejętności techniczne młodych skrzypków, ale również kształtować ich muzyczną tożsamość poprzez kontakt z tradycją polskiej wiolinistyki.

Zakończenie

Rola artysty-wykonawcy w przywracaniu zapomnianych dzieł

Przeprowadzone badania i praca artystyczna nad Koncertem skrzypcowym A-dur Augusta Fryderyka Duranowskiego, pozwoliły ukazać zarówno wartość muzyczną tego utworu, jak i jego znaczenie w rozwoju polskiej tradycji wirtuozowskiej przełomu XVIII i XIX wieku. Opracowanie partii solowej, przygotowanie autorskiej kadencji oraz rekonstrukcja wyciągu fortepianowego, stanowiły nie tylko działania edytorskie i wykonawcze, lecz przede wszystkim ukazały proces poznawczy, w którym analiza historyczna, stylistyczna i praktyka wykonawcza przeniknęły się, w ramach jednego projektu badawczego.

Zasadniczym rezultatem rozprawy jest nagranie Koncertu skrzypcowego A-dur, które stanowi artystyczną realizację. Wykonanie traktowane jest tu jako forma badania, *research in performance*, poprzez który możliwe stało się zrozumienie idiomu w muzyce Fryderyka Duranowskiego. Jego języka kompozytorskiego, w kontekście relacji między klasyczną strukturą a wirtuozowską estetyką przełomu epok. Nagranie to nie jest jedynie dokumentem artystycznym, lecz integralnym elementem pracy naukowo-artystycznej, umożliwiającym weryfikację hipotez dotyczących praktyki wykonawczej i potencjalnego brzmienia utworu.

Proces opracowania i interpretacji Koncertu skrzypcowego A-dur op. 8 Augusta Fryderyka Duranowskiego, stanowi przykład świadomego działania artysty-wykonawcy. Nie tylko przedstawione- jako dzieło z przeszłości, ale aktywnie uczestniczące w jego ponownym zaistnieniu w kulturze muzycznej. Współczesny muzyk, podejmujący się rekonstrukcji i opracowania zapomnianych kompozycji, pełni rolę pośrednika między historią a teraźniejszością, bazując na wiedzy teoretycznej i źródłowej, oraz kreatywnej wrażliwości interpretacyjnej.

W przypadku koncertu Fryderyka Duranowskiego, rola ta nabrała szczególnego znaczenia. Kompozytor, choć w swoim czasie był artystą uznanym i wpływowym, popadł w niemal całkowite zapomnienie. Przywrócenie jego muzyki do obiegu wykonawczego, jest nie tylko procesem i działaniem artystycznym, lecz także gestem historycznej

sprawiedliwości, pozwalającym odbudować fragment utraconego dziedzictwa polskiej kultury muzycznej przełomu XVIII i XIX wieku.

Wnioski

Przeprowadzona analiza koncertu A-dur op. 8 potwierdza, że twórczość Duranowskiego mieści się w nurcie estetyki klasyczno-wirtuozowskiej, charakterystycznej dla francuskiej szkoły skrzypcowej, a zarazem posiada wyraźne cechy indywidualne. Dzieło to łączy klarowność formalną, z ekspresją emocjonalną i idiomatycznym traktowaniem skrzypiec, co świadczy o wysokiej świadomości kompozytorskiej twórcy.

Analiza i opracowanie partii solowej oraz wyciągu fortepianowego wykazały, że Koncert A-dur jest kompozycją o dużych walorach dydaktycznych i koncertowych, a jego przywrócenie może wzbogacić współczesny repertuar skrzypcowy o wartościową pozycję literatury muzycznej, z polskiego kręgu kulturowego. Dokonane opracowanie koncertu ma charakter zarówno rekonstrukcyjny, jak i interpretacyjny. W praktyce wykonawczej umożliwia to, nowoczesne odczytanie dzieła, z uwzględnieniem historycznej świadomości stylu, ale też współczesnych standardów brzmieniowych i technicznych. Rekonstrukcja wyciągu fortepianowego pozwala na włączenie koncertu do praktyki dydaktycznej, szkół muzycznych i szkół wyższych, oraz do obiegu koncertowego, również w formach kameralnych. Z perspektywy wykonawcy, opracowanie to, stwarza również przestrzeń do poszukiwań indywidualnych, zarówno w zakresie interpretacji kadencji, jak i doboru artykulacji czy rozwiązań smyczkowych.

Niniejsza praca stanowi wstęp do szerszego procesu przywracania twórczości Augusta Fryderyka Duranowskiego. Widoczne kierunki eksploracji twórczości kompozytora mogą koncentrować się na: przygotowaniu krytycznej edycji nutowej Koncertu A-dur op. 8 (uwzględniającej porównanie wszystkich zachowanych źródeł), opracowaniu i analizie pozostałych kompozycji skrzypcowych (w tym kaprysów i duetów) w kontekście europejskiej estetyki wirtuozowskiej, badaniu porównawczym między twórczością twórcy a dziełami jego współczesnych (Viottiego, Kreutzera, Rode'a i Lipińskiego) oraz wreszcie,

rekonstrukcji i wykonania utworów zachowanych fragmentarycznie, jako impuls do dalszych interpretacji i badań nad stylem autora.

Bibliografia

Materiały nutowe

1. **A. Kühnel Bureau de Musique** , A. F. Duranowski - Violin Concerto in A major Op.8, International Music Score Library Project, 6.05.2017, [https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_in_A_major%2C_Op.8_\(Duranowski%2C_August_Fryderyk\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Concerto_in_A_major%2C_Op.8_(Duranowski%2C_August_Fryderyk)) dostęp: 9.03.2025
2. A. F. Duranowski, Violin Concerto in A major Op.8, IMSLP, 6.05.2017 https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/aa/IMSLP470080-PMLP763140-duranowski_vn_concerto_op8.pdf dostęp: 9.03.2025
3. A. F. Duranowski, Concerto in A for violin and orchestra op. 8 , score - Acte Prealable 2013

Hasła encyklopedyczne

1. Barbara Chmara-Żaczekiewicz: Duranowski [Durand], August (Fryderyk). W: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, vol. D. Oxford University Press, 2004.
2. Barbara Chmara-Żaczekiewicz, Duranowski August Fryderyk, w: Encyklopedia Muzyczna PWM, Suplement do tomu 2, Kraków 2001

Książki, artykuły, omówienia, recenzje

1. Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig 1813, nr 5
2. Nota wydawnicza: VI Caprices ou Études pour le Violon op. 15, Mainz: Schott, 1812.
3. Robin Stowell (red.), The Cambridge Companion to the Violin, Cambridge University Press, 1992
4. Edward Neill, Paganini: Epistolario, Genova: Comune di Genova, 1982
5. Zofia Lissa, Formy muzyczne (Warszawa: PWN, 1955)

6. David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its Origins to 1761* (Oxford: Oxford University Press, 1990),
7. Robin Stowell (red.), *The Cambridge Companion to the Violin* (Cambridge: Cambridge University Press, 1992),
8. Clive Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*, Oxford University Press, 1999
9. David Rowland, *Early Keyboard Instruments: A Practical Guide*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001
10. Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin*, New York: Simon & Schuster, 1983
11. Friedrich Wilhelm Jähns, *Die Violine und ihre Meister*, Berlin 1883

Teoria muzyki, metodologia

1. Daniel Heartz, *Mozart, Haydn and Early Beethoven: 1781–1802* (New York: W. W. Norton, 2009)
2. Pierre Baillot, *L'art du violon*, Paris: Imprimerie royale, 1834
3. Zofia Lissa, *Formy muzyczne*, Warszawa: PWN, 1955