

**dr hab. Anna Ryszka-Komarnicka**

Instytut Muzykologii  
Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce  
Uniwersytetu Warszawskiego  
ul. Krakowskie Przedmieście 32  
00-325 Warszawa  
[a.ryszka-komarnicka@uw.edu.pl](mailto:a.ryszka-komarnicka@uw.edu.pl)

adres prywatny:  
ul. Czerwonego Krzyża 4 m 8  
00-377 Warszawa  
tel. 663 371 433

Warszawa, 6 czerwca 2023.

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Klaudii Popielskiej**  
***Twórczość Aleksandra Zarzyckiego. Inspiracje – gatunki – język muzyczny,***  
**napisanej na Wydziale Nauk o Sztuce Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu**  
**pod kierunkiem dr hab. Justyny Humięckiej-Jakubowskiej, prof. UAM**

Każda epoka w historii muzyki od czasów wczesnonowożytnych ma swoich kilku twórców-geniuszy i całe zastępy tzw. małych mistrzów. Działalność i dorobek tych pierwszych z perspektywy czasu świecą tak jasno, że z trudem dostrzega się tych drugich. Ich sylwetki i spuścizny zwykły przebijać się przez ten blask, jeśli w jakiś sposób skrzyżowały się z drogami twórczymi owych tytanów. W takim kontekście dorobek *kleine Meisters* traktowany był jako niezbędne tło, punkt odniesienia dla dokonań mistrzów wielkich. W ostatnich dekadach sytuacja ta uległa zmianie i mali mistrzowie coraz częściej stają się samodzielnymi bohaterami prac naukowych, nagrań, a niekiedy nawet imprez koncertowych.

Zwrot ten cieszy szczególnie w przypadku historii muzyki polskiej XIX w., rozpiętej między okresem szeroko pojętej muzyki dawnej, a wielobarwną współczesnością. Dzieło F. Chopina przyćmiewa dorobek setek pomniejszych twórców, szczególnie tych pracujących mozolnie na podzielonych między trzech zaborców terytoriach dawnej Rzeczypospolitej. Nawet Stanisław Moniuszko musiał czekać na impuls 200-lecia urodzin, by otrzymać nowoczesną, wieloautorską monografię<sup>1</sup>. Zrealizowano ją w ramach projektu „Dziedzictwo Muzyki Polskiej”, który sam w sobie, zważywszy na obrany cel (upowszechnianie dorobku polskich twórców działających w latach 1795–1918), stanowi istotny sygnał wyżej wspomnianych zmian. Stąd z wielkim zainteresowaniem powitałam pracę doktorską mgr Klaudii Popielskiej, poświęconą twórczości A. Zarzyckiego. Jego postać, przewijająca się na kartach opracowania poświęconego życiu muzycznemu Warszawy II połowy XIX w. E. Szczepańskiej-Lange<sup>2</sup>, wzbudzała we mnie, za każdym sięgnięciem do tej pozycji, uczucie sympatii. Choć nie zna-

---

<sup>1</sup> Moniuszko *Kompendium. Osoba i dzieło Stanisława Moniuszki we współczesnej perspektywie*, red. R.D. Goliańnek, PWM, Kraków 2020.

<sup>2</sup> E. Szczepańska-Lange, *Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2010 (=Historia muzyki polskiej, V: Romantyzm część druga B 1850–1900).

łam wcześniej jego muzyki, byłam pełna podziwu dla pracy, jaką włożył w rozwój kultury muzycznej miasta.

## OCENA MERYTORYCZNA ROZPRAWY

### Struktura rozprawy, a jej tytuł, zakres i cele badawcze

Praca mgr Klaudii Popielskiej liczy 348 stron wydruku komputerowego na kartach formatu A4 i składa się z dwóch części obramowanych *Spisem treści* i *Wstępem* oraz *Zakończeniem*, po którym następuje szereg wykazów: tabel, przykładów nutowych, dzieł Zarzyckiego, źródeł internetowych, nutowych, dyskografii oraz bibliografia. W zwięzłej części I Autorka przedstawia główne zagadnienia związane z jego biografią i pozatwórczą aktywnością oraz idee twórcze przyświecające jego pracy kompozytorskiej. Obszerną część II poświęca skontekstualizowanym analizom jego dzieł, porządkując rozważania według naturalnego podziału na utwory instrumentalne, wewnątrznie usystematyzowane według obsad (orkiestrowe, fortepian z orkiestrą, skrzypce z orkiestrą, kameralne, fortepian solo) oraz wokalnie-instrumentalne. Z uwagi na jednolitą obsadę tych ostatnich (w przypadku Zarzyckiego są to głównie pieśni na głos solowy z fortepianem) ich omówienie zostało ułożone według innych kryteriów. Są nimi przede wszystkim sposoby ich upowszechniania przez kompozytora (pieśni wydane w opusowanych zbiorach, pieśni nieopusowane, w tym pojedyncze pieśni rękopiśmienne), a także treść (pieśni religijne) czy język (pieśni niemieckie).

Jako główny cel rozprawy mgr Popielska wskazała wypełnienie luki badawczej nad twórczością A. Zarzyckiego, co powinno zaowocować jej przywróceniem do szerszego naukowego i artystycznego obiegu poprzez ukazanie jej cech i stylistyki oraz uporządkowanie spuścizny (*Wykaz dzieł*), co ułatwi badaczom i wykonawcom sięganie po ten repertuar (s. 4<sup>3</sup>). W tym kontekście należy stwierdzić, że tytuł w pełni odzwierciedla zakładany cel główny i wynikające z niego kolejne cele poboczne oraz wskazuje na przyjęty zakres rozprawy. One też usprawiedliwiają – przynajmniej w pewnym stopniu – znaczne dysproporcje rozmiarowe między jej dwoma częściami oraz determinują jej makrostrukturę (w tym też ogólną dyspozycję najistotniejszej tu części II), którą w tym kontekście należy uznać za w pełni logiczną.

### Wstęp

Zawiera wszystkie wymagane elementy: wyznaczenie celów i zakresu rozprawy, postawienie głównych tez i pytań badawczych, omówienie stanu badań (w istocie w przypadku samego Zarzyckiego bardzo skromnego), wykorzystanych źródeł, metod badawczych oraz przedsta-

---

<sup>3</sup> Numery stron w tekście głównym, bez dalszych odwołań w przypisach, dotycząca stron rozprawy.

wienie zaplanowanej struktury pracy. Warto byłoby opatrzyć poszczególne działy *Wstępu* stosownymi śródtytułami, jakkolwiek jego zwięzła objętość nie czyni tego absolutnie koniecznym.

Pewne zastrzeżenie budzą dwa z pytań badawczych. Pierwsze powtarza (w formie pytającej) pierwszą tezę: na ile Zarzycki był głównie kompozytorem, a na ile postacią realizującą się w wielu różnych dziedzinach działalności muzycznej (s. 5). By udzielić na nie odpowiedzi nie trzeba pogłębionych badań, wystarczy sięgnąć do haseł encyklopedycznych. Inna kwestia, co nowego wnosi nam poznawczo odpowiedź na to pytanie? Praktycznie nic. Widać to jaszkrawo w pierwszym i trzecim akapicie *Zakończenia* (s. 314): Autorka, wprowadzając w tę sekcję pracy, najpierw przedstawia Zarzyckiego wraz z wyliczeniem różnych form jego działalności, a dalej, odwołując się do w/w pytania ponownie je wylicza. Należałoby raczej we *Wstępie* postawić pytanie na ile i w jaki sposób inne aktywności muzyczne Zarzyckiego wpływały na jego twórczość (stymulowały ją, przeszkadzały w jej prowadzeniu, były dla niej obojętne itd.). Pośrednio kwestię tę Autorka podnosi nieco dalej we *Wstępie*, przedstawiając plan dysertacji i uzasadniając włączenie zagadnień biograficznych w ramy części I, zatytułowanej *Inspiracje w twórczości Aleksandra Zarzyckiego* (s. 12), a także na początku tej ostatniej (s. 14–15). Wybiegając już do strefy podsumowań (części I i do *Zakończenia*), żadnych całościowych rozważań na ten temat nie znajdziemy w rozprawie, co może być wynikiem braku odpowiednio sformułowanego pytania badawczego. Z podsumowania części I (s. 53) wynika, że Doktorantka przyjmuje raczej, że wszystkie aktywności kompozytora znalazły odzwierciedlenie w jego dziełach („...inspiracje w dziełach Zarzyckiego mają różną genezę. Z jednej strony wynikają one z doświadczenia pianisty-wirtuoza, a z drugiej pedagoga i działacza kulturalnego...”). Oczywiście w sferze duchowej i intelektualnej każdy człowiek jest – mówiąc przenieśnionie – sumą gromadzonych przez lata doświadczeń, tym niemniej trudno empirycznie stwierdzić, jak przekładają się one na jego dorobek twórczy. Dlatego lepiej byłoby pozostawić to na razie (tj. na końcu części I) w sferze hipotez, a weryfikować w oparciu o konkretne dane (np. jak się ma wieloletnia opieka nad chórem i kapelą kościelną do podjęcia bądź niepodjęcia określonych gatunków muzyki religijnej). Drugie pytanie badawcze wydaje się nieść równie mały potencjał poznawczy: „Czy jego twórczość wpisywała się w ogólne tendencje muzyki polskiej II połowy XIX wieku – tym samym także – w trendy panujące w muzyce europejskiej?” (s. 5). Znowu praktycznie natychmiast można odpowiedzieć – tak. Należałoby chyba postawić pytanie na ile i w jaki sposób wpisywała się ona w panoramę twórczości muzycznej polskiego i europejskiego XIX w., co pozwoliłoby podjąć pewną refleksję

np. nad określonymi wyborami artystycznymi podejmowanymi przez Zarzyckiego w toku jego kompozytorskiej działalności.

W omówieniu literatury przedmiotu na temat Zarzyckiego oczekiwałabym od razu pewnej merytorycznej oceny pozycji słownikowo-antologicznych. Autorka deklaruje krytyczną postawę wobec piśmiennictwa (s. 11), jednak korzysta też z opracowań popularno-naukowych, których autorzy raczej nie prowadzili badań nad życiem i twórczością Zarzyckiego (J. Mechanisz, *Poczet kompozytorów polskich*; J. Skarbowski, *Sylwetki pianistów polskich*). Stąd w dalszej części pracy pojawiają się akcydentalnie niepotrzebne wtręty, odwołujące się do nich: np. zatrzymanie się w przypisie nad Czechem Fiałą jako domniemanym nauczycielem Zarzyckiego (s. 16–17: przekręcenie nazwiska R. Violego?) czy wzmianka o Chopinie, który miał przepowiadać Zarzyckiemu świetlaną przyszłość (s. 49), choć nic nie wiadomo, by ten ostatni odwiedzał Paryż już w 1849 lub wcześniej.

### Część I

Rozdział *Wątki biograficzne* przedstawia ścieżkę edukacji muzycznej Zarzyckiego, jego karierę pianistyczną, krąg ważnych znajomości, działalność w Warszawie oraz życie prywatne i osobowość. W pierwszym podrozdziale mgr Klaudia Popielska wymienia nauczycieli Zarzyckiego – zastanawia tylko jak na tej podstawie da się w *Zakończeniu* stwierdzić, że w jego twórczości dostrzec można wpływ muzyki Violego, a za jego pośrednictwem – Liszta (s. 315). Viole, jako uczeń Liszta, mógł w istocie skierować uwagę Zarzyckiego na pianistykę i osiągnięcia twórcze mistrza z Weimaru. Niekoniecznie przyszły kompozytor musiałby w tym celu jakoś szczególnie studiować dorobek – bliżej dziś nieznaną – Violego. Z kolei pewne wiadomości o innym nauczycielu, C. Reineckem, podawane są stopniowo w podrozdziałach *Ważne znajomości* i *Dedykacje w utworach Aleksandra Zarzyckiego*. Może jednak warto byłoby nieco rozszerzyć wiadomości o zapoznanych postaciach nauczycieli Zarzyckiego (i ułokować je w jednym miejscu), skoro istnieje intencja weryfikacji założenia, że stanowili oni źródło inspiracji i wpłynęli na kształtowanie się jego osobowości twórczej. W tym kontekście lepiej opracowane zostały postaci dedykantów jego dzieł<sup>4</sup> w kolejnym podrozdziale otwierającym rozdział *Idee twórcze*, a pewne pokrewieństwa ideowo-estetyczne z kompozytorami-wykonawcami, pianistami i muzykami innych specjalności, którzy znaleźli się w tym gronie, przedstawione w związku z tym bardziej przekonująco.

---

<sup>4</sup> Brak tu chyba tylko postaci Franciszki Mielżyńskiej.

Dalej omawiane są inspiracje muzyką romantyczną i wskazywani konkretni kompozytorzy, którzy mogli wywrzeć pewien wpływ na twórczość Zarzyckiego. Zręczniejsze byłoby może bardziej syntetyczne ujęcie tej problematyki, bez rozdzielania narracji na dwa podrodziały, ponieważ w obu powtarzają się mniej więcej te same zagadnienia. W rozważaniach tych doskwiera tylko brak wykorzystania jakichś większych pozycji z literatury muzykologicznej nt. muzyki XIX w.<sup>5</sup>, które pogłębiłyby tę problematykę (np. szersze wykorzystanie kategorii muzyki salonowej i jej różnych odmian, istotnej dla twórczości pomniejszych kompozytorów, kwestie społecznego obiegu tej muzyki, które – być może – stymulowały podejmowanie przez Zarzyckiego określonych gatunków i obieranie takich a nie innych strategii wydawniczych). Podobnie szerzej warto byłoby w tym miejscu wykorzystać informacje z monografii poświęconych muzyce polskiej II połowy XIX wieku<sup>6</sup>. Reasumując, część I rozprawy zawiera na ogół dobrze zidentyfikowane zagadnienia stanowiące istotny historyczno-estetyczny punkt wyjścia dla analiz dzieł, mających prowadzić do charakterystyki języka muzycznego A. Zarzyckiego, jakkolwiek przedstawienie niektórych z nich wydaje się nieco zbyt pobieżne, co rodzi obawy o jakość wniosków końcowych.

Można też założyć, że przydatna byłaby tu próba przeprowadzenia pełnej rekonstrukcji repertuaru grywanego przez Zarzyckiego – co przedstawiał słuchaczom na koncertach, szczególnie kameralnych, przez siebie organizowanych, na ile wykorzystywał repertuar własny? Krótki czas przewidziany na realizację doktoratu prowadzi niestety do konieczności zawężania jego zakresu, być może ze szkodą dla końcowych wyników. Należy jednak zaznaczyć, że w tym względzie Autorka ma świadomość ograniczeń i wskazuje w *Zakończeniu* (s. 321), że jej dysertacja nie wyczerpuje w pełni tematu inspiracji w twórczości A. Zarzyckiego.

## Część II

Obszerna część II o ambitnym tytule *Twórczość Aleksandra Zarzyckiego. Gatunki i język muzyczny – wzorce tradycyjne i proces indywidualizacji* składa się z dwóch rozdziałów odpowiadających dwóm działom twórczości kompozytora – muzyce instrumentalnej i wokalnoinstrumentalnej. Spuścizna ta nie należy do najobfitszych. Wielkie formy, w tym utwory na duże składy wykonawcze, stanowią niewielką jej część, pomniejszoną jeszcze o dzieła zaginione, najpewniej nigdy nie wydane, być może z racji okazjonalnego charakteru. Dominują w niej utwory niewielkich rozmiarów, za to stosunkowo różnorodne gatunkowo i obsadowo,

---

<sup>5</sup> Np. C. Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, University of California Press 1989 czy I. Poniatowska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX*, Rewasz, Warszawa 1991.

<sup>6</sup> E. Szczepańska-Lange, op.cit.; I. Poniatowska, *Twórczość muzyczna*, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2010 (=Historia muzyki polskiej, V: Romantyzm część druga B 1850–1900); praca zbiorowa *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, Kraków 1966.

które kompozytor na ogół kierował do druku zarówno pojedynczo, jak i w zbiorach. Biorąc powyższe pod uwagę, należy podkreślić, że przeanalizowanie i sposób przedstawienia wyników analiz, w czym zawiera się także zaprojektowanie kompozycji wewnętrznej dwóch rozdziałów części II, stanowią prawdziwe wyzwanie naukowe, z którego Doktorantka wywiązała się generalnie zadowalająco.

Zaprezentowane analizy utworów Zarzyckiego mgr Popielska poprzedza rysem historycznym danego gatunku (z podkreśleniem jego cech charakterystycznych w XIX w.) oraz uzupełnia lokowanymi w różnych miejscach narracji, stosownie jednak do logiki wywodu, odwołaniami do rodzimej twórczości. Mają one wprawdzie bardziej egzemplifikacyjną naturę niż stylokrytyczno-porównawczą, ale w dużej mierze wynika to z braku pogłębionych monografii kompozytorskich wielu polskich pomniejszych twórców tego okresu i ewentualnego rozproszenia części problematyki po różnych studiach przyczynkarskich. W przypadku znacznie lepiej opracowanych zagadnień związanych z historią pieśni polskiej mam tu większe zastrzeżenia – w podsumowaniach (na końcu podrozdziału poświęconego pieśniom i w *Zakończeniu*) brakuje pogłębienia zagadnień porównawczych i płynących stąd poważnych podsumowań. Autorka wymienia pieśni „bez dookreślonego typu”, piosnki sielskie, niemieckie *Lieder*, pieśni psalmopochodne i dumkę (s. 312). W *Zakończeniu* poszerzyła ten krąg podsumowań, wymieniając katalog form muzycznych pieśni. Co kryje się pod pieśniami „bez dookreślonego typu”? To dość dziwna kategoria. Wydaje się, że Autorka kierowała się tu tytułami zbiorów, w których typ pieśni nie został określony, bo pozostałe wyróżnione przez Nią typy właśnie z nich wynikają. Dlatego zastanawia, czemu nie nałożyła konsekwentnie twórczości pieśniowej Zarzyckiego na przedstawioną wcześniej klasyfikację pieśni polskiej stworzoną na bazie dorobku pieśniowego Moniuszki? Wydaje się, że pieśni „bez dookreślonego typu” można by z powodzeniem dookreślić. Pewne interesujące obserwacje nt. pieśni Zarzyckiego znajdują się w toku analiz – dostrzeżenie dominacji tematyki miłosnej, obecności różnych odmian tego uczucia, tematyki egzystencjalnej, ale nie została tu wywiedziona żadna konsekwentna próba całościowej klasyfikacji tego repertuaru np. pod kątem treści. Podobnie frapujący wydał mi się brak szerszych odniesień do stylizacji ludowych w pieśniach Zarzyckiego, także – co podkreśla sama Autorka – w nastrojonych na ludowy ton już przez poetów pieśniach (piosnkach) sielskich. Te obserwacje nie znalazły się jednak w podsumowaniach, nie ma też próby zdiagnozowania co było tego przyczyną.

W analizach Doktorantka starała się objąć wszystkie elementy dzieła muzycznego. Identyfikuje sposoby organizacji mikro- i makroformy w korelacji z dyspozycją jego planu tonal-

nego, wskazuje na co bardziej interesujące i odbiegające od schematycznych rozwiązania harmoniczne, opisuje kształtowanie faktury dzieła, w tym melodykę i akompaniament oraz ich wzajemne relacje, ambitus utworu, jego stronę agogiczno-dynamiczną, udział czynnika wirtuozowskiego, idiomatycznego dla wiodącego instrumentu (fortepian lub skrzypce). W utworach tanecznych dochodzą do tego problemy stylizacji tanecznych i wykorzystania zwrotów melodycznych i elementów ukształtowań fakturalnych nawiązujących do muzyki ludowej, a w dziełach na więcej niż jeden instrument – relacje między nim, a aparatem akompaniującym. W pieśniach zaś uwzględnione są też relacje tekstu poetyckiego do jego muzycznego opracowania czy funkcja akompaniamentu w kreowaniu odpowiedniego do słów nastroju. Czasami nawet lepiej by było – dla uproszczenia, rozjaśnienia toku narracji – aby nie przytaczać wyników analiz wszystkich elementów dzieła, tylko te, które są dla danego gatunku istotne (np. w przypadku szeroko pojętych miniatur w typie pieśni bez słów ważny jest ambitus melodii, a nie ogólnie ambitus uwzględniający melodię i akompaniament). Generalnie jednak nie jest moją intencją zarzucanie Doktorantce skrupulatności.

Zastosowanie indywidualnego ujęcia analitycznego w przypadku wielkich form instrumentalnych i nielicznych utworów kameralnych Zarzyckiego jawi się jako w pełni zrozumiałe. Podobnie za dobre rozwiązanie należy uznać próby syntetycznego ujęcia analiz utworów reprezentujących ten sam gatunek. Zastanawia czy rozwiązania tego nie dałoby się przeprowadzić w tej sekcji pracy z jeszcze większą konsekwencją – do mazurków, walców, barkaroli i nokturnów fortepianowych, publikowanych bądź jako utwory samodzielne, bądź w opusach jednolitych lub niejednolitych gatunkowo, mogłyby na pewno dołączyć jeszcze trzy kołysanki, a może i romanse z serenadą. Pozostałe miniatury liryczne, opatrzone najróżniejszymi nastrojowymi tytułami, są rzeczywiście znacznie trudniejsze do „podgatunkowego” pogrupowania. Być może dlatego Autorka, prezentując dalsze analizy (po nokturnach) zaczęła kierować się porządkiem opusów zawierających po kilka miniatur, łącząc też ich omawianie w grupy o podobnych tytułach (2 opusy *Poésies musicales*, 3 opusy *Morceaux*<sup>7</sup>; 1 opus *Deux chants sans paroles*). Nie zabrakło tu podjęcia kwestii (jakkolwiek połowicznie) czy są to zbiory czy cykle utworów. Doktorantka w przypadku *Poésies musicales* przekonuje, że są to cykle. Przy *Morceaux* i *Deux chants sans paroles* nie kontynuowała już tego zagadnienia, stosując początkowo wymiennie termin cykl i zbiór, choć ostatecznie w narracji zdaje się przeważać ten ostatni. W istocie każde opus *Poésies musicales* jest jednolite pod

---

<sup>7</sup> Zastanawia mnie przełożenie *Poésies musicales* na „poematy muzyczne” – precyzyjniejsze i adekwatniejsze do rozmiarów i lirycznego charakteru tych utworów byłyby „poezje muzyczne” czy „wiersze muzyczne”. Natomiast „morceaux” nie tłumaczy się w kontekście muzycznym jako „kawałki”, lecz po prostu „utwory”.

względem określonego typu nastrojowości, sugerowanego przez tytuły ich ogniw, równocześnie odznaczających się różnym natężeniem emocjonalnym, które sprawia, że ich następstwo ma w sobie pewien dynamizm, może nawet pewną ukrytą narrację. W *Morceaux* Autorka zauważyła z kolei obecność pewnego stałego zamysłu zestawiania w zbiorze utworu w typie pieśni bez słów kontrastowanego z miniaturą taneczną, jednak najwyraźniej nie zdecydowała się przyznać tym opusom statusu cyklu.

Podobne strategie porządkujące tok prezentacji analiz co w przypadku miniatur instrumentalnych mgr Klaudia Popielska zastosowała w sekcji poświęconej pieśniom Zarzyckiego. Położyła nacisk na przedstawienie analiz pieśni tworzących dany zbiór (rozdzielając też zbiory i prawdopodobne cykle), a nie np. na próbę nadrzędnej wobec zbiorów systematyki pieśni poprzez wyróżnienie różnych ich typów. Nie neguję zasadności przyjętego przez Nią porządku, natomiast swoje wątpliwości dotyczące braku całościowego oglądu dorobku pieśniowego Zarzyckiego na tle twórczości polskiej zgłosiłam już wcześniej.

### **Zakończenie**

Stanowi ono nieco słabszy komponent rozprawy. Na początku – co już wcześniej wykazywałam – powtarza założenia ze *Wstępu* (przy czym Autorka podaje tu nieco inne daty pełnienia przez Zarzyckiego różnych funkcji niż wcześniej w części I<sup>8</sup>), wspomina wciąż trwające zainteresowanie twórczością kompozytora wśród wykonawców i inne aktywności wynikłe w trakcie przygotowywania rozprawy, które jednak nie wnoszą nic do wiedzy o języku muzycznym Zarzyckiego. Podsumowanie związane z tymi zagadnieniami oczywiście również jest obecne, choć czasami w toku narracji zaskakują Czytelnika różne informacje lub wnioski, do których podstawy nie znajduję w materiale zaprezentowanym wcześniej w rozprawie. O wpływie muzyki Violego już wspomniałam, ale są inne „zaskoczenia”. Jest nim wzmianka o braku wyspecjalizowanego szkolnictwa jako jednej z przyczyn słabo zaznaczonej w dorobku polskich kompozytorów twórczości symfonicznej (s. 316). Informacja jest prawdziwa jeśli chodzi o globalną skalę terytoriów dawnej Rzeczypospolitej, ale trochę nieadekwatna do sytuacji w Warszawie, z samym Zarzyckim jako dyrektorem Instytutu Muzycznego (co nie znaczy, że muzyka symfoniczna w stolicy pręźnie się rozwijała). Druga niespodzianka to wzmianka o obecności elementów ilustracyjnych w muzyce symfonicznej i kameralnej Zarzyckiego – teza taka znajduje się już w części I (s. 47), ale świadectw potwierdzających

---

<sup>8</sup> Być może wynika to z rozbieżności w literaturze przedmiotu, ale nie zostało to nigdzie skomentowane – np. na s. 29-30 zawodowe związki Zarzyckiego z katedrą św. Jana określone są na lata 1879-1892, a dalej (s. 301) na lata 1879-1889, podobnie jak w *Zakończeniu*. Kres jego pracy w Instytucie Muzycznym wyznaczony jest na rok 1889 (s. 29), a w *Zakończeniu* pojawia się data 1887.



obecność ilustracyjności w analizach wskazanych utworów ostatecznie nie udało mi znaleźć (poza uwagami o ilustracyjnych walorach akompaniamentów pieśni, ale to inna dziedzina twórczości). Inne novum to wzmianka o – co prawda stosunkowo rzadkim – ale jednak podjęciu tematyki powstańczej w pieśniach (s. 317). Nie wiem jakie pieśni ma Autorka na myśli – może *Deux chants religieux*, które są opracowaniami znanych hymnów o wydźwięku patriotycznym (*Boże coś Polskę, Z dymem pożarów*). Ale właśnie są to opracowania, a nie autorskie pieśni do tekstów poetyckich nawiązujących do tematyki powstań narodowych (stąd kompozytor nie nadał im numeru opusowego), dlatego raczej należałoby pominąć je i nie tworzyć z nich nagle oddzielnego typu pieśni, jakie kompozytor miał w swym dorobku. Powstaje też pytanie na ile w Polsce po 1865 taką twórczość w ogóle można by było podjąć – *Deux chants religieux* zostały wydane w Berlinie w 1862, a nawet tytuł zbiorku kamufluje jego patriotyczną zawartość. Warto byłoby zatem oczyścić *Zakończenie* ze stwierdzeń czy wniosków, które nie mają pokrycia w badanym materiale. Można za to wyobrazić sobie szereg innych interesujących kwestii, które warto byłoby jeszcze podjąć w tej części pracy – czy można dostrzec jakąś ewolucję stylu kompozytora, dobieranych gatunków, jakie są ich związki z działalnością pozakompozytorską Zarzyckiego itp.

#### **Staranność wykonania i warsztat naukowy rozprawy**

Rozprawa mgr Klaudii Popielskiej napisana została poprawnym i generalnie komunikatywnym językiem. Zwróciłam jednak uwagę na obecność dość licznych literówek w tekście. To oczywiście rodzaj błędów, które zawsze mogą się przytrafić, tym niemniej w pracy naukowej szczególnie rażą te, które dotyczą nazwisk i tytułów utworów, prowadząc do ich deformacji. A tych właśnie mamy w pracy sporo. Kilka takich literówek pojawia się nawet w *Wykazie dzieł*, który pod tym względem powinien być opracowany szczególnie starannie.

Mam także zastrzeżenia do kształtu *Spisu treści*, który nie w pełni odzwierciedla wewnętrzną strukturę podrozdziałów. Autorka w pewnym momencie zrezygnowała z konsekwentnej numeracji mniejszych sekcji wewnętrznych w podrozdziałach, a także w ogóle z wprowadzenia do *Spisu treści* śródtytułów dotyczących wielu mniejszych jednostek narracji, które zastosowała w pracy. Tu nasuwa się też pytanie, dlaczego nie została wyróżniona kategoria miniatur tanecznych (jako kategoria nadrzędna, w której powinny znaleźć się mazurki, walce i barkarole, które same w sobie wyróżniono jako odrębne sekcje podrozdziału poświęconego utworom na fortepian solo). Dział miniatur tanecznych odpowiadałby wtedy działowi miniatur lirycznych, którego wewnętrzny podział na mniejsze paragrafy powinien mieć swoje odbicie w *Spisie treści*. Podobne pominięcia dotyczą sekcji omawiających dzieła na fortepian

czy skrzypce z towarzyszeniem orkiestry, a także poświęconych pieśniom. Utrudnia to lekturę rozprawy, bo chęć ponownego sięgnięcia do rozważań poświęconych konkretnym utworom lub ich grupom, łączy się z mozolnymi poszukiwaniami.

Dyskusyjny jest dla mnie kształt i zawartość niektórych wykazów. Najważniejszy z nich, by nie rzec – strategiczny, to *Wykaz dzieł Aleksandra Zarzyckiego*. Przytacza on zidentyfikowane przez Autorkę pierwodruki jego utworów (wraz z wydawcą i datą opublikowania), uszeregowane według opusów, po których następują utwory nieopusowane o różnym statusie (drukowane, zachowane w rękopiśmiennych kopiach, niezachowane, a znane z wykazów twórczości kompozytora). Niektóre opusy pojawiają się w *Wykazie* podwójnie – w ten sposób Doktorantka uwypukla stwierdzony przez siebie i w rzeczy samej ważki fakt istnienia równoważnych różnych wersji obsadowych kilku znaczących utworów w dorobku Zarzyckiego. W formie przypisu umieściła zaś informacje dotyczące braku odnalezienia materiałów nutowych do danego utworu. Są to zatem informacje kluczowe dla każdego utworu. Moje oczekiwania były w tym względzie jednak większe. Wolałabym, aby każde dzieło zostało opatrzone szeregiem dodatkowych informacji porządkująco-praktycznych, ułatwiających orientację w całości dorobku twórcy i jego dostępności, takich jak:

- odpis karty tytułowej pierwodruku, a przynajmniej podanie osoby, której dany opus jest za-dedykowany (jeśli taką dedykację ma);
- wskazanie dostępności wersji elektronicznej (tj. wskazanie konkretnych bibliotek cyfrowych z ewentualnym linkiem), współczesnego wydania nutowego, nagrania (jeśli istnieją); w przypadku dzieła trudno dostępnego zasadne byłoby wskazanie miejsca przechowywania pierwodruku. Autorka najwyraźniej nie widziała tu ogólnie potrzeby szerszego udokumentowania miejsc przechowywania pierwodruków poprzez sigla biblioteczne – jestem zdania, że jednak warto byłoby wskazać przynajmniej miejsce przechowywania egzemplarza, do którego dotarła. Tymczasem Doktorantka podaje takie informacje tylko w wypadku istnienia materiałów rękopiśmiennych (ale w oddzielnym wykazie);
- wskazanie za pomocą skrótów bibliograficznych, które wykazy dzieł Zarzyckiego znane z literatury przedmiotu wzmiankują dany utwór<sup>9</sup>. Być może warto byłoby też dotrzeć do źródeł z epoki (i je odnotować w *Wykazie...*), które potwierdzają istnienie utworów, co do których

---

<sup>9</sup> Pozwoliłoby to znacząco skrócić wywody dotyczące obecności bądź braku konkretnych utworów Zarzyckiego i ich wersji obsadowych w różnych pozycjach słownikowo-antologicznych (s. 54–61). Konstytuują one dość pokaźny ustęp pracy bez tytułu, otwierający część II – wydaje się, że mógłby on stanowić pierwszy podrozdział rozdziału *Dzieła instrumentalne* lub dzięki skrótom zwięzłe, pozbawione tytułu, wprowadzenie do tego rozdziału (ale stanowiące raczej jego integralną część, a nie – jak obecnie – poprzedzające ją).

zachodzi podejrzenie, że – nie doczekawszy publikacji – zaginęły (Autorka opiera się tu – jak rozumiem – wyłącznie na współczesnych zestawieniach dorobku Zarzyckiego).

Pewne informacje z wyżej wymienionych, różnych kategorii danych pojawiają się rozsiane w toku pracy, ale uważam, że zgromadzenie ich w jednym miejscu byłoby wartością samą w sobie i ułatwiało orientację w dorobku Zarzyckiego zarówno osobom, które czytają rozprawę, jak i tym, które sięgną tylko do *Wykazu*. Kolejne zestawienia (źródeł nutowych i dyskografii) nie okazały się istotnym jego uzupełnieniem, do czego odniosę się poniżej. Ogólnie zatem zastanawia mnie dlaczego *Wykaz dzieł* przyjął w rozprawie tak minimalistyczny kształt. Być może Autorka uznała, że jego rozbudowanie nie wchodzi w ramy pracy koncentrującej się na analizie twórczości kompozytora i identyfikacji cech jego języka muzycznego. Albo że w dobie cyfrowych bibliotek nutowych jest to zbędne? Postulat dotyczący uporządkowania jego spuścizny, podniesiony we *Wstępie*, musiałam zatem zrozumieć nieco na wyrost, kierując się własnym zamiłowaniem do pracy ze źródłami muzycznymi.

Tu chciałabym zwrócić uwagę na konieczność korekty obsad akompaniamentu instrumentalnego opp. 16 i 39. Według dostępnych spisów utworów Zarzyckiego drukowanych na kartach tytułowych niektórych jego dzieł, głosy instrumentalne towarzyszące skrzypcom solo w tych opusach, uznawane dziś za zaginione, obejmowały nie same kwartety dęte, ale raczej kwartet smyczkowy lub małą orkiestrę smyczkową w czterogłosowej dyspozycji (określenie *Quatour* w op. 16 oraz *petite orchestre* i *Quatour* w op. 39) plus instrumenty dęte (odpowiednio flet, klarnet i dwa rogi w op. 16 oraz trąbkę, 2 rogi i kotły w op. 39). Zespół instrumentalny w op. 16 został już prawidłowo rozpoznany przez M. Renat w artykule cytowanym skądinąd przez Autorkę i powtórzony w monografii polskiej muzyki II połowy XIX wieku I. Poniatowskiej, dlatego nie warto powtarzać mylnego odczytania składu akompaniamentu, jaki wszedł do literatury przedmiotu zapewne poprzez hasło w EM PWM B. Chmary-Żaczkiwicz. W wykazie brakuje też zaginionego, zapewne nigdy nie opublikowanego *I Koncertu fortepianowego e-moll*, którego niegdysiejsze istnienie potwierdziła ostatnio W. Muras w artykule w „Muzyce” (2022/4). Doktorantka kilka razy wspomina go (m.in. najszerzej na s. 18), stąd dziwi brak *I Koncertu* w *Wykazie dzieł*.

*Wykaz dyskografii* obejmuje 9 pozycji płytowych z nagraniami utworów Zarzyckiego (w pracy zauważyłam też przynajmniej jedną pozycję płytową, której brak w *Wykazie dyskografii*: zob. przyp. 243 na s. 61) – są to jednak tylko tytuły płyt z nazwiskami wykonawców, nazwą firmy wydawniczej i rokiem wydania, bez wskazania jakie konkretnie utwory kompozytora zostały nagrane. Niektóre informacje na ten temat znajdują się w rozprawie, ale ustalenie

tych danych łączy się albo z jej wertowaniem albo z samodzielnym wyszukiwaniem opisów wskazanych płyt w internecie. *Wykaz źródeł nutowych* jest równie skąpy. Jak wspomniano wskazane w nich zostały tylko miejsca przechowywania materiałów rękopiśmiennych (wraz z ewentualnym linkiem do ich wersji cyfrowej), natomiast podobnych danych próżno szukać przy dawnych drukach. Dysponujemy jedynie rozszanymi w toku rozprawy ogólnymi informacjami dotyczącymi bibliotek, w których prowadzono kwerendy i w których znajduje się największa liczba druków z utworami Zarzyckiego oraz deklaracji, że większość XIX-wiecznych wydań jego utworów dostępna jest w cyfrowych bibliotekach polona.pl i imslp.org. Ostatecznie jednak każdy kto chciałby sięgnąć po konkretny utwór kompozytora w starym wydaniu musi samodzielnie ich szukać we wskazanych platformach cyfrowych, a jeśli tam go akurat nie znajdzie – szukać w bibliotekach. Obydwa wykazy, dyskografii i źródeł nutowych, charakteryzują się zatem małą przydatnością praktyczną.

Z kolei kształt *Bibliografii* mógłby z powodzeniem ulec modyfikacji (włączenie *Wykazu źródeł internetowych* jako działu, bo nie widzę zasadności jego osobnego bytu i wydzielenie sekcji XIX-wiecznych źródeł prasowych). W sposób błędny sporządzone zostały też rekordy bibliograficzne kilku artykułów w czasopismach. Sam przegląd *Bibliografii* i *Wykazu źródeł internetowych* potwierdza wrażenie po lekturze pracy, że wykorzystana w niej literatura przedmiotu jest dość bazowa, niespecjalnie bogata. Systemowo brak w *Bibliografii* omówień do płyt z nagraniami utworów Zarzyckiego, z których Autorka korzystała, uznając zapewne, że wystarczy *Wykaz dyskografii*. Jak miemam, przynajmniej niektóre omówienia nie są bezimiennymi notkami, mają autorów i pod ich nazwiskami powinny trafić do *Bibliografii*.

### **Kilka głosów polemicznych do interpretacji analiz i oraz inne drobne uwagi**

W następstwie i formach części składających się na *Suitę polską* Zarzyckiego mgr Klaudia Popielska słusznie widzi nawiązania do cyklu symfonicznego (s. 68–69). Kierując się formą części wewnętrznych uznaje jednak drugie ogniwo suity, stylizowane na żywy mazurek, za odpowiednik części wolnej w symfonii, a trzecie – *Intermezzo cantabile* w tempie *Andantino non troppo* – za odpowiednik scherza. Uważam, że jest odwrotnie – *Mazurek* to odpowiednik scherza, a śpiewne i spokojne *Intermezzo* (choć z kontrastującą sekcją centralną) to odpowiednik części wolnej: użyte formy (prostsza w *Mazurku*, bardziej złożona w *Intermezzu*) mają drugorzędne znaczenie wobec ich wyrazu. Układ części charakterystyczny jest zatem dla tzw. odwróconego porządku części środkowych cyklu sonatowego upowszechnionego poprzez *IX Symfonię* Beethovena i nierzadko stosowanego przez romantyków (np. choćby przez Chopina w sonatach).

Przejawy rozwiniętej wirtuozerii, szczególnie w utworach fortepianowych (np. w *Koncertcie As-dur* op. 17) Autorka często utożsamia ze stylem brillant (brillante), a jako źródło inspiracji wymienia styl brillant w dziełach Chopina czy Liszta, ulubionego przez Zarzyckiego Henselta, a poprzez niego – sięga aż po nauczyciela tego ostatniego, czyli J.N. Hummla. Wydaje się to jednak nieporozumieniem – rozwinięta wirtuozeria, znacznie bardziej ekspansywna niż w stylu brillant, jest integralnym składnikiem stylu romantycznego czy naczelną cechą twórczości wielu pianistów-kompozytorów działających w XIX w., a sam styl brillant wygasł w latach trzydziestych XIX wieku. Op. 17 Zarzyckiego reprezentuje moim zdaniem typ koncertu romantycznego z wyraźnie wprowadzicie zaznaczonym żywiołem wirtuozowskim, ale nie są to już reminiscencje stylu brillant.

Doktorantka często interpretuje większe formy trzyczęściowe w twórczości Zarzyckiego jako formy hybrydyczne z elementami ronda czy nawet formy sonatowej (*Polonaise* w op. 23, *Mazourka G-dur* op. 26). Wydaje się, że pewne elementy rondowości istotnie mogą być dostrzegane w tanecznych gatunkach (polonezy, mazurki) o budowie trzyczęściowej, tyle że biorą się one z ich rodowodu formalnego – tzw. podwójnego Da Capo (cz. A – a :|| b a' :|| cz. B – c :|| d c' :|| Da Capo (=cz. A – a :|| b a' :||)). Zatem kompozytor sięgał tu raczej do tradycyjnych ukształtowań dla tego rodzaju repertuaru i nie było jego intencją napisanie utworu utrzymanego w hybrydycznej formie. Podobne wątpliwości dotyczą też ewentualnej obecności elementów formy sonatowej w głównej części tanecznej op. 23 i w op. 26. Wydaje się, że w żadnym z nich nie można mówić o w pełni ukształtowanej ekspozycji (w tym okresie cząstki a i b w sekcji A zwykle są ze sobą skontrastowane i utrzymane w różnych tonacjach, ale to nie powód, by widzieć w tym ekspozycję), a zidentyfikowane przez Doktorantkę zaawansowane zabiegi pracy przetworzeniowej, typowe dla II połowy XIX wieku, świadczą o dojrzałości warsztatowej kompozytora, dążącego do stworzenia dzieł spoistych motywicznie i formalnie, a nie o obecności przetworzenia w rozumieniu sonatowym. Sam szkielet formalny tych dzieł jest zatem dość tradycyjny, natomiast np. oryginalne relacje tonalne między odcinkami wewnętrznymi formy, pewne niejednoznaczne nieregularności w budowie wewnętrznej (najczęściej sekcji centralnej) czy zastosowane środki techniki kompozytorskiej to elementy zdecydowanie nowocześniejsze.

W wywodzie dotyczącym walców, które są w większości utworami rozbudowanymi, zastanawia pominięcie akurat odniesienia do największego walca Chopina, *As-dur* op. 42, interpretowanego przez badaczy w kategorii poematu tanecznego. Być może jest to „wina” popularno-naukowej notki o walcach ze strony chopin.nifc.pl, z której skorzystała Autorka. Pi-

szący ją A. Bielecki nie poświęcił uwagi akurat temu, skądinąd najważniejszemu jeśli chodzi o chopinowskie walce, opusowi (być może dlatego, że poświęcono mu oddzielny artykuł); lepiej byłoby zatem sięgnąć po naukowe omówienia twórczości walcowej Chopina. Rodzi się zatem pytanie czy ok. 400-taktowe walce Zarzyckiego (op. 4, 8, 18) mogłyby zasługiwać również na miano poematów tanecznych? W podsumowaniu dotyczącym miniatur fortepianowych może warto byłoby zaznaczyć, że w większości są to utwory, które swym rozmachem zdecydowanie wyłamują się z ram typowej miniatury instrumentalnej (choć w niej mają swą genezę) zamiast przytaczać je jako przykłady rozbudowanych miniatur. Może zasadne nawet by było od nich zacząć omawianie utworów tanecznych, kierując się ich długością, a nie liczbą? (Autorka na pierwszym miejscu umieściła najliczniejszą grupę mazurków).

Proponowałabym również usunięcie dyskusji, umieszczonej co prawda tylko w przypisie, a dotyczącej tytułu *Deuxième Mazourka* op. 39 na skrzypce z towarzyszeniem orkiestry (lub fortepianu). Pierwszy jego człon odwołuje się moim zdaniem do *Mazourka G-dur* op. 26 na ten sam aparat wykonawczy. Tytuł *Première Mazourka* w pierwodruku op. 26 mógłby się pojawić, gdyby kompozytor przewidywał w niedalekiej przyszłości napisanie i wydanie kolejnego takiego utworu.

Mam też drobne zastrzeżenia do funkcjonalności tabel, które towarzyszą analizie utworów lub cykli. W przypadku dzieł instrumentalnych warto byłoby uzupełnić schematy formalne konsekwentnie o wszystkie odcinki wewnętrzne (np. z niewiadomych przyczyn części środkowe form trzyczęściowych przedstawione są jako pewne całości, tylko na poziomie makroformy, bez podziałów wewnętrznych, o których istnieniu dowiadujemy się jednak z opisu formy utworu) oraz o tonacje główne dominujące w poszczególnych odcinkach. Ułatwiłoby to śledzenie analiz opisowych i – za jednym rzutem oka – dawało całościowy ogląd formy omawianego dzieła. W przypadku Tabeli 18 prezentującej zbiory utworów proponowałabym umieścić w nich informacje o pojedynczych utworach, które ze względów merytorycznych omówione zostały wcześniej – obecność w tabeli np. dwóch utworów, podczas gdy omawiany jest trzyogniowy zbiór w pierwszej chwili dezorientuje Czytelnika.

## **Konkluzja**

Ogólna ocena rozprawy okazała się dla mnie skomplikowana. Mgr Klaudia Popielska podjęła istotny dla historii muzyki polskiej temat badawczy, jakim jest twórczość A. Zarzyckiego, osoby niezwykle zasłużonej dla polskiej, a szczególnie warszawskiej kultury muzycznej II połowy XIX wieku. Wykonała również szczegółowe i na ogół poprawnie przeprowadzone analizy utworów z jego dorobku – kwestie dyskusyjne czy polemiki przedstawione w ocenie

dotyczą tylko pewnych punktowych zagadnień ujętych w analizach twórczości Zarzyckiego. Dotarła także w kilku wypadkach do trudno dostępnych źródeł nutowych, by uwzględnić jak najpełniejszy obraz jego dorobku. Z drugiej strony do Jej słabszych stron należy sposób stawiania pytań badawczych tak, by odpowiedzi nie były wobec nich tautologiczne (i w związku z tym niewiele wnoszące poznawczo) oraz wyciąganie pogłębionych, syntetycznych wniosków, co rzutuje na kształt nieco pobieżnych podsumowań wewnętrznych i *Zakończenia*. Zdaję sobie jednak sprawę, że są to umiejętności, które nierzadko doskonali się przez całe życie. W pracy są też przecież i pytania sformułowane prawidłowo oraz oczywiście pewien zespół słusznych wniosków i obserwacji końcowych. Nie można też pomijać w ocenie pewnych niedostatków oprawy warsztatowej pracy i staranności jej dopracowania (kształt *Spisu treści*, jak dla mnie mało informatywne wykazy, drobne uchybienia w sporządzaniu rekordów bibliograficznych, dość liczne literówki w nazwiskach i tytułach). Poziom rozprawy jest więc nierówny. Rozważywszy dogłębnie jej zalety i wady, w tym wzięwszy pod uwagę, że te ostatnie mają jednak różny ciężar gatunkowy oraz działając na podstawie art. 192 ust. 1 i 2 ustawy z dnia 20 lipca 2018 r. – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2022 r. poz. 574 z późn. zm.) oraz ustawy z dnia 3 lipca 2018 r. – Przepisy wprowadzające ustawę – Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce (Dz. U. z 2018 r. poz. 1669 ze zm.), wnioskuję o skierowanie rozprawy mgr Klaudii Popielskiej do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

dr hab. Anna Ryszka-Komarnicka



/Instytut Muzykologii, Wydział Nauk o Kulturze i Sztuce UW/