



Klaudia Popielska

Twórczość Aleksandra Zarzyckiego. Inspiracje – gatunki – język muzyczny

The works of Aleksander Zarzycki. Inspirations – genres – musical language

Praca doktorska
napisana pod kierunkiem
Prof. UAM dr hab. Justyny Humięckiej-Jakubowskiej

Poznań, 2023

Summary

Polish music of the second half of the 19th century – despite the growing interest in it both in the research and performance community – still remains a rare subject of research. It is worth noting, however, that during this period, marked by the Fryderyk Chopin's pianistic achievements, successive generations of composers very often remained in the shadow of the "great master", and their work was sometimes forgotten for many years. In the territories of Poland under the partitions there were many outstanding composers whose activities very often went beyond creative work. Such a figure was undoubtedly Aleksander Zarzycki (1834-1895) – Polish composer, piano virtuoso, cultural activist, pedagogue, as well as director of Warsaw musical institutions (Music Institute, Warsaw Music Society) and director of the choir and orchestra of St. John's Cathedral in Warsaw.

The subject of this dissertation is Aleksander Zarzycki's oeuvre, which includes forty opuses works and a dozen or so non-opus number works. The genres undertaken by Zarzycki perfectly reflect the creative tendency prevailing in Polish music of the second half of the 19th century, consisting in a significant disproportion between symphonic compositions (which were written relatively rarely) and works intended for smaller ensembles, especially for solo piano.

The aim of this work was therefore to bring back Zarzycki's work to circulation – both in science and performance practice, by showing its features and style – as well as to popularize this repertoire. In order to achieve this goal, it was necessary to place Zarzycki's legacy, but also all his activities, in the context of the era. In turn, the key to achieving the above-mentioned goals was to draw up a list of all Zarzycki's works, which will certainly be helpful not only for the researchers of 19th-century music, but also for its performers. The overriding goal of this dissertation was therefore the desire to fill the huge gap in the research on the work of Aleksander Zarzycki, which is an extremely important element in the context of the entire legacy of Polish music of the 19th century.

In Zarzycki's creative output, the most numerous compositions are solo songs with piano accompaniment, popular in Romanticism, which the composer combined into smaller or larger collections. Among these collections, the most significant can undoubtedly be his two *Songbooks*, Op. 13 and 14, in which the inspiration of Moniuszko's *Home Songbooks* is discernible. In his songs, Zarzycki made use primarily of texts by Polish poets – thus, among other things, realizing the idiom of national music – but also of texts by foreign poets, who enjoyed widespread recognition among other composers.

In the course of the conducted research, it was possible to obtain many valuable conclusions that allow us to look at Zarzycki's work in a new light. The works for solo piano in Zarzycki's oeuvre are represented by 27 compositions that can be classified as lyrical

miniatures. Strongly exposed in them are, on the one hand, references to works of dance provenance (mazurkas, waltzes), but also references to song genres (barcarole, "musical poems", *chants sans parole*). In this repertoire, a virtuosic factor associated with the assumptions of the brillante style is clearly evident, which testifies to the inspirations by the works of composers such as Chopin, Liszt, Henselt, and Hummel.

Symphonic and chamber music is much more modest – in terms of quantity – in Zarzycki's legacy. Among the symphonic works of this composer available today, we can mention one work for orchestra – *Suite polonaise*, Op. 37 – two compositions for piano with orchestra accompaniment (*Grande polonaise*, Op. 7 and *Concerto in A-flat major*, Op. 17) and two works for violin and orchestra (*Mazourka in G major*, Op. 26, *Introduction et Cracovienne in D major*, Op. 35). In all of these compositions, as in the works for solo piano, an important factor is the virtuosity, while maintaining easily audible cantilenas.

Thus, Zarzycki's work – in general – is characterized by the clear presence of the virtuosic factor, the realization of the national idiom (e.g., through numerous references to Polish national dances, or the use of Polish poetry in solo songs with piano accompaniment), as well as - to a large extent - following the stylistic and formal determinants of the musical genres in question. On the other hand, however, it is a musical language that is not devoid of individual characteristics. An excellent example of this can be the relatively free, for those times, formal shaping of some genres and the frequent use of a gradual departure from the periodic structure in the form-forming function in favor of reducing themes to phrases and motifs. A characteristic feature of Zarzycki's works is also the strategy of presenting themes, which usually consists in showing a given theme in its original form and almost immediately presenting its variant (or several variants), which then very often undergoes evolutionary development or, less frequently, is reduced. The creative individualism in some of Zarzycki's compositions is also evident in his use of different tunings of the same instruments even within a single work. Such actions result from the composer's great awareness of the color and sound qualities of instruments. Zarzycki also achieved a varied sound by using less typical tonal solutions in some works, which include the appearance of diminished chords, the use of ambiguous harmonic structures, or going beyond the third's structure of chords.

In this dissertation – in addition to organizing Alexander Zarzycki's creative output, presenting the results of the analysis of the composer's entire currently available repertoire, as well as an attempt to outline the characteristics of his works – an important aim is to introduce the figure of Alexander Zarzycki himself. This was done in the first part of the dissertation, in which such threads of the composer's biography are touched upon as: early years and musical education, piano career, important acquaintances, Warsaw activities, private life and personality of the artist.

Spis treści

Wstęp	3
Część I: Inspiracje w twórczości Aleksandra Zarzyckiego	14
1. Wątki biograficzne	16
1.1. Wczesne lata i edukacja muzyczna	16
1.2. Kariera pianistyczna	17
1.3. Ważne znajomości	22
1.4. Działalność warszawska	26
1.5. Życie prywatne i osobowość artysty	30
2. Idee twórcze	35
2.1. Dedykacje w utworach Aleksandra Zarzyckiego	35
2.2. Obecność koncepcji twórczych charakterystycznych dla romantyzmu	44
2.3. Inspiracje twórczością innych kompozytorów	48
Część II: Twórczość Aleksandra Zarzyckiego. Gatunki i język muzyczny – wzorce tradycyjne i proces indywidualizacji.....	54
1. Dzieła instrumentalne.....	62
1.1. Dzieła symfoniczne.....	62
1.1.1. Dzieła orkiestrowe	63
1.1.2. Dzieła na fortepian z towarzyszeniem orkiestry	81
1.1.3. Dzieła na skrzypce z towarzyszeniem orkiestry	111
1.2. Dzieła kameralne	136
<i>Andante et Polonaise A-dur op. 23</i>	138
<i>Romance E-dur op. 16</i>	150
<i>Deuxième Mazourka op. 39</i>	156
1.3. Dzieła solowe – utwory fortepianowe.....	163
Mazurki	164
Walce	175
Barkarole	189
Miniatury liryczne	198
2. Dzieła wokalne i wokально-instrumentalne.....	240
2.1. Pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu	240
Śpiewniki	248
Małe zbiory – „pieśni” i „śpiewy”	268
Pieśni religijne	301
Pieśni nieopusowane	305
2.2. Pozostałe dzieła wokalne.....	311
Zakończenie	314
Wykaz tabel	322
Wykaz przykładów nutowych.....	324
Wykaz dzieł Aleksandra Zarzyckiego.....	331
Bibliografia	335

Wykaz źródeł internetowych.....	341
Wykaz źródeł nutowych.....	345
Wykaz dyskografii	348

Wstęp

Muzyka polska drugiej połowy XIX wieku, choć obfitowała w wiele wybitnych dzieł reprezentujących różne gatunki muzyczne i przeznaczonych na różne obsady, w dalszym ciągu pozostaje niedostatecznie zbadana. Problem ten zostaje wyraźnie zaznaczony w jednej z podstawowych publikacji poświęconych zagadnieniom muzyki polskiej drugiej połowy XIX wieku – piątym tomie *Historii Muzyki Polskiej (Romantyzm, część druga A)* autorstwa Ireny Poniatowskiej.¹ Autorka wskazuje, że ten okres w muzyce polskiej nadal pozostaje zaniedbany tak pod względem badawczym, jak i wykonawczym. Fakt ten tłumaczy m.in. brakiem wydań nutowych tych dzieł, które w wielu przypadkach wciąż pozostają jedynie w formie rękopisów. Pomimo trzynastoletniego dystansu czasowego od opublikowania tej pozycji, teza dotycząca stanu badań nad polską muzyką drugiej połowy XIX wieku jest w dużej mierze nadal aktualna. W 2020 roku ta sama badaczka brała udział w IV Konwencji Muzyki Polskiej, wygłaszając referat pt. *Zarys potrzeb w zakresie opracowania i wydania ważniejszych kompozycji polskich okresu zaborów*,² występując w panelu poświęconym muzyce XIX i XX wieku. W swoim wystąpieniu Poniatowska ponownie zwróciła uwagę na ogromne braki wydawnicze dotyczące spuścizny kompozytorskiej XIX wieku,³ jednocześnie wskazując na dorobek twórczy, który należałoby przywrócić do powszechnego obiegu właśnie poprzez wydania partyturowe. Taki zabieg przełożyłby się w efekcie na przywrócenie czy wręcz wprowadzenie tych kompozycji do repertuaru wielu wykonawców muzyki XIX-wiecznej. Wśród twórców, których twórczość powinna zostać wydana polska muzykolog wymieniła m.in. Marię Szymanowską, Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego czy też Zygmunta Noskowskiego, natomiast wśród dzieł – do których

¹ I. Poniatowska, *Historia Muzyki Polskiej, Romantyzm. Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku, 1850-1900*, część druga A, Tom V, Sutkowski Edition, Warszawa 2010.

² I. Poniatowska, *Zarys potrzeb w zakresie opracowania i wydania ważniejszych kompozycji polskich okresu zaborów*. Referat dostępny jest na stronie IV Konwencji Muzyki Polskiej, https://konwencjamuzyki.pl/files/referaty/irena_poniatowska_xix_XXX_wiek.pdf [dostęp: 20.03.2023] oraz w wersji video na platformie youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=wReNn-juPjg> [dostęp: 20.03.2023].

³ Podczas IV Konwencji Muzyki Polskiej w panelu dot. muzyki XIX i XX w. swój referat – *Muzyka polska XIX i XX wieku* – wygłosił także Łukasz Borowicz. Podobnie jak w referacie Poniatowskiej, także i w wystąpieniu Borowicza został poruszony problem związany z niedostatecznymi badaniami nad polską muzyką XIX w. Dyrygent, przedstawiając stan badań nad polską muzyką tego okresu głównie z perspektywy wykonawcy, zauważył, że największe zaległości w badaniach nad muzyką polską, ale też zaległości wydawnicze, dotyczą właśnie muzyki XIX-wiecznej. Fakt ten często przekłada się na niemożność wykonywania tych dzieł, mimo rosnącego zainteresowania nimi. Referat dostępny jest na stronie IV Konwencji Muzyki Polskiej, https://konwencjamuzyki.pl/files/referaty/lukasz_borowicz_xix_xx_w.pdf, [dostęp: 20.03.2023] oraz w wersji video na platformie youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=wReNn-juPjg> [dostęp: 20.03.2023].

partytur powinien być większy dostęp – Poniatowska wymieniła m.in. *Koncert fortepianowy* op. 17⁴ Aleksandra Zarzyckiego.⁵

Przedmiotem niniejszej dysertacji jest właśnie twórczość Aleksandra Zarzyckiego (1834-1896), jednego z zapomnianych polskich kompozytorów drugiej połowy XIX wieku. Spuścizna kompozytora obejmuje 40 opusów oraz kilka kompozycji nieopusowanych, wśród których znajdują się zarówno utwory instrumentalne, instrumentalno-wokalne, jak i wokalne, przeznaczone na różne składy. W dorobku tym najliczniej reprezentowane są kompozycje na fortepian solo (głównie miniatury) oraz pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu. Mniej liczne są z kolei kompozycje przeznaczone na orkiestrę (w tym z wyznaczonym instrumentem solowym) oraz skład kameralny, co skądinąd wpisuje się w ogólne tendencje społeczno-kulturowe, charakterystyczne dla muzyki polskiej tego okresu. Partytury większości z tych dzieł szczęśliwie zachowały się do czasów obecnych, choć nie zawsze w swej pierwotnej postaci,⁶ tym niemniej niektóre kompozycje można obecnie uznać za zaginione, co wynika z całkowitego braku dostępu do materiałów nutowych. Poza wielokontekstowym zbadaniem wszystkich zidentyfikowanych i dostępnych współcześnie dzieł Zarzyckiego – które stanowią główny przedmiot pracy – ważną częścią badań będzie także próba nakreślenia życiorysu artysty, uwzględniająca jego drogę edukacyjną, karierę pianistyczną, działalność pedagogiczną, a także życie osobiste.

Celem niniejszej pracy jest więc przywrócenie twórczości Zarzyckiego do obiegu – tak w nauce, jak i praktyce wykonawczej, poprzez ukazanie jej cech i stylistyki – a także popularyzacja tego repertuaru. Niezbędne w realizacji tego celu okaże się umiejscowienie spuścizny Zarzyckiego, ale również i wszelkiej jego działalności, w kontekście epoki. Kluczowe z kolei dla realizacji wspomnianych celów wydaje się sporządzenie wykazu wszystkich dzieł Zarzyckiego, który z pewnością będzie pomocny nie tylko dla samych badaczy muzyki XIX-wiecznej, ale także i dla jej wykonawców. Nadrzędnym celem niniejszej dysertacji jest więc chęć wypełnienia ogromnej luki w badaniach nad twórczością Aleksandra Zarzyckiego, która jest niezwykle istotnym elementem w kontekście całej spuścizny muzyki polskiej XIX wieku.

Nakreślenie przedmiotu badań oraz wskazanie celów pracy skłania do postawieniu dwóch tez. Pierwsza teza dotyczy postaci Aleksandra Zarzyckiego. Kompozytor ten jest

⁴ Utwór ten występuje także pod nazwą *Concerto As-dur* op. 17. Dzieło to będzie szerzej omówione w drugiej części dysertacji.

⁵ Poniatowska, *Zarys potrzeb w zakresie opracowania...* op. cit.

⁶ Dotyczy to przede wszystkim alternatywnych wersji obsadowych.

polskim artystą, który podobnie jak wielu współczesnych mu twórców był nie tylko kompozytorem, ale także utalentowanym wykonawcą muzyki, dodatkowo również pedagogiem i inicjatorem wielu istotnych zmian z zakresu organizacji szeroko rozumianej kultury muzycznej, którego rola w rozwoju muzycznym XIX-wiecznej Warszawy była nieoceniona. Badania wstępne prowadzące do próby odtworzenia biografii kompozytora, bazujące na szczątkowo zachowanych źródłach, pozwalają zauważyć wiele nieścisłości, które wymagają od badacza zachowania dużej uważności i krytycyzmu podczas weryfikacji danych. Niewątpliwie można jednak postawić tezę, że niektóre wydarzenia z życia artysty miały wpływ także i na jego twórczość. Doświadczenia pianistyczne, pełnione funkcje, środowiska muzyczne, w których obracał się Zarzycki, a także zawierane przez niego znajomości – te wszystkie elementy mogły niejednokrotnie wpływać na kształt niektórych dzieł kompozytora. Skomponowane przez Zarzyckiego gatunki muzyczne mogą wskazywać na zainteresowania muzyczne, które podążały za panującymi ówczesnie tendencjami. Najliczniej w jego spuściźnie reprezentowane są kompozycje fortepianowe oraz pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu, które notabene są jednymi z najczęściej podejmowanych gatunków przez kompozytorów romantycznych. W tym kontekście można postawić kolejną tezę głoszącą, że ówczesnie panujące tendencje twórcze stanowiły dla Zarzyckiego swoisty wzorzec i źródło inspiracji.

Wskazany przedmiot badań, jak i postawione tezy determinują sformułowanie kilku zasadniczych pytań badawczych, dotyczących zarówno sylwetki kompozytora, jego inspiracji twórczych, jak i samej twórczości. Kim więc był Aleksander Zarzycki, czy był jedynie kompozytorem czy może podobnie jak wielu współczesnych mu artystów, był jednocześnie wykonawcą, pedagogiem, animatorem artystycznych i popularyzatorskich inicjatyw, pielęgnującym polską kulturę muzyczną w kraju pod zaborami? Czy jego twórczość wpisywała się w ogólne tendencje muzyki polskiej drugiej połowy XIX wieku – tym samym także – w trendy panujące na arenie europejskiej? Wreszcie należy też postawić pytanie dotyczące języka muzycznego Zarzyckiego – jakie są jego cechy? – ale także i źródeł inspiracji dla jego twórczości – kto lub/i co inspirowało kompozytora? Czy Zarzycki inspirował się konkretnymi dziełami innych kompozytorów, być może odnosił się też do konkretnych stylistyk, albo też jego twórczość odznaczała się przede wszystkim dużą indywidualnością? Dane pozyskane z przeprowadzonych analiz dzieł Zarzyckiego pozwolą też odpowiedzieć na pytanie, jakie są wyznaczniki idiomatycznych cech muzyki Zarzyckiego.

Moje pierwsze spotkanie z twórczością Zarzyckiego nastąpiło ok. 2016, podczas poszukiwań inspiracji do napisania pracy magisterskiej. Dotarcie do tych dzieł wiązało się z zainteresowaniami badawczymi związanymi z szerokokorozumianą wokalistyką. Niezwykle

ważnym punktem mieszczącym się w tym polu zagadnień była więc romantyczna pieśń solowa z towarzyszeniem fortepianu. Przeprowadzone kwerendy pozwoliły zauważyć, że sporą spuściznę w tym gatunku muzycznym pozostawił po sobie mniej znany kompozytor⁷ – Aleksander Zarzycki. Bliższe przyjrzenie się pieśniom solowym Zarzyckiego unaocniło ich potencjał artystyczny i zaowocowało chęcią dalszego zgłębiania tego tematu, co w efekcie przełożyło się na napisanie w 2018 r. pracy magisterskiej o tytule *Pieśni solowe z fortepianem Aleksandra Zarzyckiego do słów Heinricha Heinego i Adama Asnyka w kontekście tradycji solowej pieśni romantycznej*.⁸ Już podczas studiów magisterskich i badania wyłącznie repertuaru pieśniowego Aleksandra Zarzyckiego ważnym elementem refleksji na temat twórczości kompozytora było przedstawianie jego sylwetki – wówczas głównie w kontekście twórczości pieśniarskiej – podczas licznych konferencji naukowych. Reakcje odbiorców na referaty poświęcone twórczości Zarzyckiego były bardzo pozytywne i wypływała z nich często powielająca się konkluzja, że należy zająć się badaniami nad całym dorobkiem twórczym tego kompozytora, zaczynając od uporządkowania i skatalogowania jego dzieł. Te działania z kolei mogą przełożyć się w dalszej perspektywie także na częstsze wykonywanie tego repertuaru, któremu niewątpliwie nie można odmówić wysokich walorów artystycznych. Wszystkie te motywacje – dostrzeżenie ogromnej potrzeby prowadzenia badań nad twórczością Zarzyckiego, szerokie zainteresowanie odbiorców (innych badaczy, ale też przede wszystkim wykonawców) tą tematyką, chęć prowadzenia pionierskich badań i wypełniania luki w historii muzyki polskiej – przełożyły się na kontynuowanie przeze mnie badań nad twórczością Zarzyckiego. Kolejne działania związane z badaniami nad spuścizną kompozytora, wystąpienia podczas konferencji naukowych, ale też zapytania dotyczące twórczości Zarzyckiego ze środowisk badawczych i wykonawczych (tak z Polski, jak i zagranicą) – już w kontekście całej twórczości Zarzyckiego – tylko utwierdzały mnie w poczuciu ogromnej potrzeby prowadzenia przeze mnie tych badań i napisania niniejszej dysertacji.

Twórczość Zarzyckiego pozostawała do niedawna przede wszystkim wyłącznie wzmiankowana w pozycjach słownikowo-antologicznych, w których opisy ograniczały się do krótkich notatek dotyczących życia i twórczości kompozytora. Wśród tych pozycji można

⁷ O mniejszej powszechności tego repertuaru przekonywał także fakt niemal całkowitego braku śladów dotyczących współczesnych wykonań tych dzieł. W toku prowadzonych badań udało się wówczas ustalić, że pewnym wyjątkiem w tej kwestii był koncert z 2014 r. zatytułowany *W hołdzie Aleksandrowi Zarzyckiemu. W 180 rocznicę urodzin kompozytora*, podczas którego Dorota Całek (sopran) i Urszula Świerczyńska (fortepian) zaprezentowały właśnie kilka pieśni i utworów fortepianowych Zarzyckiego.

⁸ K. Popielska, *Pieśni solowe z fortepianem Aleksandra Zarzyckiego do słów Heinricha Heinego i Adama Asnyka w kontekście tradycji solowej pieśni romantycznej*, praca magisterska, Instytut Muzykologii, Wydział Historyczny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2018.

wskazać obszerne hasło encyklopedyczne autorstwa Barbary Chamry-Żaczkiewicz, znajdujące się w *Encyklopedii PWM*,⁹ a także nieco krótsze hasła w innych publikacjach, jak np. *Słownik pianistów polskich* Stanisława Dybowskiego,¹⁰ *Poczet kompozytorów polskich* Janusza Mechanisza,¹¹ *Sylwetki pianistów polskich* Jerzego Skarbowskiego¹² oraz – wydany jeszcze w XIX w. – *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych* Alberta Sowińskiego.¹³ Prawdopodobnie pierwszą obszerniejszą publikacją poświęconą znacznej części dzieł Zarzyckiego była praca magisterska z 1950 r. autorstwa K. Nowak-Sheybal – *Twórczość fortepianowa Aleksandra Zarzyckiego*.¹⁴ Niestety współcześnie praca ta jest całkowicie niedostępna. Na ponowne podjęcie tematu związanego z twórczością Aleksander Zarzyckiego trzeba było czekać ponad pięćdziesiąt lat. Jedno z dzieł Zarzyckiego – *Romans E-dur* op. 16 – zostało omówione w artykule Maryli Renat – *Romans skrzypcowy w muzyce polskiej przełomu XIX i XX wieku. Przykład gatunku liryki instrumentalnej (problem formy ekspresji)*.¹⁵ Także wybrany repertuar pieśniowy Zarzyckiego doczekał się krótkiego omówienia w 2015 r. przez Dorotę Cątek w jej artykule *Aleksander Zarzycki: wybrane pieśni do słów A. Asnyka w 180 rocznicę urodzin*.¹⁶ Kolejnymi pracami poświęconymi twórczości Zarzyckiego były wspomniana już wcześniej praca magisterska z 2018 r. – *Pieśni solowe z fortepianem Aleksandra Zarzyckiego do słów Heinricha Heinego i Adama Asnyka w kontekście tradycji solowej pieśni romantycznej*,¹⁷ a także dwa inne artykuły mojego autorstwa: *Sylwetka twórcza*

⁹ B. Chmara-Żaczkiewicz, hasło: „Aleksander Zarzycki” w: E. Dziębowska (red.) *Encyklopedia Muzyczna PWM, Część Biograficzna*, Tom XII, PWM, Kraków 2012, s. 332-334.

¹⁰ S. Dybowski, *Słownik pianistów polskich*, Wydawnictwo Selene, Warszawa 2003, s. 769.

¹¹ J. Mechanisz, *Poczet kompozytorów polskich*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2004.

¹² J. Skarbowski, *Sylwetki pianistów polskich. Od Wincentego Lessla do Henryka Puchalskiego*, Tom I, Wydawnictwo Oświatowe Fosze, Rzeszów 1996, s. 111.

¹³ A. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, Paryż 1874, s. 425-426.

¹⁴ Praca ta zostaje przywołana wyłącznie w wykazie bibliograficznym w hasle dot. Aleksandra Zarzyckiego w pozycji encyklopedycznej *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Przy jej wskazaniu pojawia się notatka, że została ona wydana na „Uniwersytecie Krakowskim”. Prawdopodobnie mogło tutaj chodzić o Uniwersytet Jagielloński, który w czasie stalinizmu podzielony był na kilka mniejszych uczelni. Przeprowadzone badania, w tym kontakt z osobami odpowiedzialnymi za zbiory archiwalnych prac dyplomowych, nie zaowocowały jednak odnalezieniem tej pracy magisterskiej. Hasło encyklopedyczne w popularnej encyklopedii *MGG* zostało opublikowane w 1995 r., pozostaje więc pytanie skąd autorka hasła czerpała informacje na temat istnienia pracy autorstwa K. Nowak-Sheybal. Być może powoływała się na nią w sposób pośredni, poprzez inne źródła, które wskazywały istnienie tej pracy. Por. Z. Chechlińska, hasło „Aleksander Zarzycki” w: L. Finscher (red.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bärenreiter, Kassel 2007, s. 1355.

¹⁵ M. Renat, *Romans skrzypcowy w muzyce polskiej przełomu XIX i XX wieku. Przykład gatunku liryki instrumentalnej (problem formy ekspresji)* w: J. K. Dadak-Kozicka (red.), *Forum muzykologiczne 2006-2007., Józefowi M. Chomińskiemu w stulecie urodzin – in memoriam *** Gatunek muzyczny. Teoria, zastosowanie, przemiany*, Zarząd Sekcji Muzykologów ZKP, Warszawa 2007.

¹⁶ D. Cątek, *Aleksander Zarzycki: wybrane pieśni do słów A. Asnyka w 180. Rocznicy urodzin*, w: S. Kowalska (red.), *Imponderabilia ochrony dziedzictwa kulturowego*, UAM w Poznaniu, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu, Poznań-Kalisz 2015.

¹⁷ K. Popielska, *Pieśni solowe z fortepianem Aleksandra Zarzyckiego...* op. cit.

*Aleksandra Zarzyckiego – zapomnianego kompozytora doby romantyzmu*¹⁸ oraz *Suita orkiestrowa w muzyce polskiej drugiej połowy XIX wieku na przykładzie „Suity polskiej” op. 37 Aleksandra Zarzyckiego*.¹⁹ W ostatnim czasie badania nad twórczością Aleksandra Zarzyckiego rozpoczęła także Wioleta Muras, która na łamach czasopisma „Muzyka” opublikowała tekst zatytułowany *Koncerty na fortepian Aleksandra Zarzyckiego. Nowe fakty w świetle źródeł*.²⁰ Na podstawie przeglądu dostępnej obecnie literatury poświęconej twórczości Zarzyckiego można zauważyć, że niniejsza dysertacja stanowi pierwszą syntetyczną publikację poświęconą całemu zidentyfikowanemu i dostępnemu współcześnie korpusowi dzieł tego kompozytora, a także jest pierwszą obszerniejszą próbą scharakteryzowania samej postaci Zarzyckiego jako kompozytora i wykonawcy.

Podstawowym materiałem źródłowym będą źródła pisane, które podzielić można na kilka kategorii. Pierwszą z nich są książki i artykuły wzmiankujące o twórczości Zarzyckiego (lub też nieco pełniej ją opisujące), o których częściowo była już mowa powyżej. Do listy tych publikacji można dołączyć także pozycje słownikowe, skupiające się już nie wokół postaci samych kompozytorów czy ogólniej – muzyków, lecz bardziej wokół konkretnych gatunków muzycznych. W tym miejscu wymienić można np. *Przewodnik po muzyce skrzypcowej* Jerzego Kusiaka²¹ czy też *Literatura skrzypcowa. Rys historyczny* Zdzisława Jahnke i Zygmunta Sitowskiego.²² Kolejna grupa źródeł pisanych dotyczy publikacji poświęconych już ogólnym zagadnieniom związanym z polską muzyką XIX-wieczną. Niewątpliwie najbardziej pomocną pracą w tej materii będzie wspomniana już *Historia Muzyki Polskiej* Ireny Poniatowskiej,²³ ale również m.in. takie publikacje jak pięciotomowa seria pod redakcją Zofii Chechlińskiej – *Szkice*

¹⁸ K. Popielska, *Sylwetka twórcza Aleksandra Zarzyckiego – zapomnianego kompozytora doby romantyzmu*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 46 (3/2020), Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 2020. Artykuł ten występuje także w wersji anglojęzycznej i jest dostępny online. Przetłumaczenie tego tekstu okazało się bardzo cenne, bowiem zaowocowało wzmożonym zainteresowaniem twórczością Zarzyckiego także poza Polską, m.in. w Stanach Zjednoczonych, czego najlepszym przykładem może być nawiązany kontakt z pracownikiem bazy biblioteki online International Music Score Library Project (Petrucci Music Library). Po opublikowaniu tego tekstu pracownik biblioteki nawiązał ze mną kontakt w celu skonsultowania manuskryptów, które prawdopodobnie były inspirowane twórczością Zarzyckiego.

¹⁹ K. Popielska, *Suita orkiestrowa w muzyce polskiej drugiej połowy XIX wieku na przykładzie „Suity polskiej” op. 37 Aleksandra Zarzyckiego* w: G. Gacek, M. Pucia (red.), *Od neolitu do soundscape’u. Z badań młodych muzykologów*, Uniwersytet Opolski, Opole 2022.

²⁰ W. Muras, *Koncerty na fortepian Zarzyckiego. Nowe fakty w świetle źródeł*, „Muzyka”, Tom 67 nr 4 (2022), Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk, Warszawa 2023. Tekst ten był rezultatem badań realizowanych w ramach projektu grantowego programu IDUB UW, których głównym celem ma być „poszukiwanie i porządkowanie źródeł do badań nad twórczością Aleksandra Zarzyckiego”. Grant ten był przyznany badaczce w grudniu 2021 r. Informacje na ten temat można odnaleźć na stronie Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, <http://muzykologia.uni.wroc.pl/Instytut-Muzykologii/Aktualnosci/Zrodla-do-badan-nad-tworczoscia-oraz-dzialalnoscia-Aleksandra-Zarzyckiego>, [dostęp: 20.03.2023].

²¹ J. Kusiak, *Przewodnik po muzyce skrzypcowej*, PWM, Kraków 2014.

²² Z. Jahnke, Z. Sitowski, *Literatura skrzypcowa. Rys historyczny*, PWM, Kraków 1962.

²³ I. Poniatowska, *Historia Muzyki Polskiej*, op. cit.

o kulturze muzycznej XIX w.,²⁴ praca zbiorowa pod redakcją Andrzeja Spóza – *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*,²⁵ liczne publikacje Mieczysława Tomaszewskiego skupione głównie wokół gatunku pieśni polskiej, *Muzyka polska. Informator*²⁶ autorstwa Stefana Śledzińskiego, *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX w.*²⁷ Tadeusza Strumiłło czy też jedna ze starszych pozycji w tym zestawie – *Muzyka polska od roku 1864 do roku 1914*²⁸ autorstwa Zdzisława Jachimeckiego. Informacje na temat życia i działalności, ale przede wszystkim recepcji dzieł Aleksandra Zarzyckiego będę czerpać z kolei głównie z XIX-wiecznych artykułów pochodzących z wiodących wówczas polskich czasopism muzycznych takich jak „Kłosa”, „Muzyka Polska”, „Bluszcz” czy „Tygodnik Ilustrowany”. Szczególnie często o twórczości Zarzyckiego na łamach tych periodyków wypowiadali się m.in. Emanuel Kania, Jan Kleczyński, Józef Sikorski, Juliusz Stattler i Władysław Wiślicki. Kolejnym ważnym źródłem unaoczniającym nieco bliżej życie prywatne Aleksandra Zarzyckiego, ale także i osobowość artysty, może okazać się zachowana korespondencja, wśród której znajduje się jeden list do Stanisława Moniuszki,²⁹ po jednym liście do Heleny Modrzejewskiej i Karola Chłapowskiego³⁰ oraz kilka listów do Józefa Ignacego Kraszewskiego.³¹ Pozostałe źródła dotyczą już z kolei głównego przedmiotu badań niniejszej pracy, czyli samej twórczości Aleksandra Zarzyckiego. W pierwszej kolejności należy wymienić tutaj publikacje dotyczące zagadnień związanych z analizą muzyczną. Ważnym punktem odniesienia dla rozważań prowadzonych w analitycznej części pracy będą trzy pierwsze tomy *Form Muzycznych*³² autorstwa Józefa Chomińskiego i Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej oraz *Przewodnik po analizie muzycznej* Nicholasa Cooka.³³ W samej zaś materii dzieł Zarzyckiego punktem wyjścia dla dalszych rozważań będą wykazy dzieł kompozytora występujące m.in. we wspomnianych już wyżej publikacjach, ale także w *Universal-Handbuch der Musikliteratur* Franza Pazdířka³⁴ oraz w internetowym katalogu *Hofmeister XIX*.³⁵

²⁴ Z. Chechlińska (red.) *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, Tomy I-V, PWN, Warszawa 1971-1984.

²⁵ A. Spóz (red.), *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, PWN, Warszawa 1980.

²⁶ S. Śledziński, *Muzyka polska. Informator*, PWM, Kraków 1967.

²⁷ T. Strumiłło, *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX w.*, *Małe monografie muzyczne*, Tom V, Kraków 1954.

²⁸ Z. Jachimecki, *Muzyka polska od roku 1864 do roku 1914*, w: Z. Jachimecki, *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, Tom III, Warszawa 1930.

²⁹ W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Listy zebrane*, PWM, Kraków 1969.

³⁰ *Archiwum Heleny Modrzejewskiej. Korespondencja Heleny i Karola Chłapowskiego. Zahajkiewicz-Żychliński*, Tom VIII, 1866-1927, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/599972/edition/605678/content> [dostęp: 27.01.2022].

³¹ S. Świerzewski (oprac.), *J.I. Kraszewski i polskie życie muzyczne XIX wieku*, PWM, Kraków 1963, s. 300-303.

³² J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne*, Tom I-III, PWM, Kraków 1987, 1974.

³³ N. Cook, *Przewodnik po analizie muzycznej*, przekład S. Będkowski, Musica Iagellonica, Kraków 2014.

³⁴ F. Pazdířek, *Universal-Handbuch der Musikliteratur*, Tom XII, Netherlands 1967.

³⁵ F. Hofmeister, Katalog internetowy *Hofmeister XIX*, Leipzig, <https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html> [dostęp: 13.06.2021].

Najtrudniejszym do pozyskania źródłem okażą się niektóre partytury dzieł Zarzyckiego. W większości przypadków będą one pozyskiwane z zasobów kilku polskich bibliotek, w tym: Biblioteki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Biblioteki Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu, Biblioteki Narodowej w Warszawie oraz Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie.³⁶ Znaczna część utworów Zarzyckiego znajduje się także w zasobach polskiej biblioteki cyfrowej – Polony, ale także część utworów tego kompozytora można odnaleźć w zasobach International Music Score Library Project (Petrucci Music Library). Łatwy dostęp do niektórych partytur utworów Zarzyckiego umożliwiła seria reedycji tych dzieł, której dokonało wydawnictwo Eufonium. Ta gdyńska oficyna wydała aż pięć zeszytów z utworami Zarzyckiego na fortepian solo lub fortepian i skrzypce.³⁷ Możliwość pozyskania materiałów nutowych ze wskazanych wyżej bibliotek, zasobów internetowych czy też bezpośrednio z oficyny wydawniczej nie pozwolą jednak na skompletowanie wszystkich partytur dzieł Zarzyckiego. Konieczne okażą się także nawiązania kontaktów z samymi wykonawcami utworów Zarzyckiego, którym udało się pozyskać niektóre z niedostępnych w powszechnym obiegu partytur, o czym świadczą nagrania tych dzieł z ich udziałem. W czasie mojego rekonesansu niezwykle cenne informacje na temat pozyskiwania trudnodostępnych zasobów nutowych przekazał mi Łukasz Borowicz³⁸ – dyrygent i dyrektor muzycznym Filharmonii Poznańskiej. To właśnie on wskazał na zasoby Free Library of Philadelphia, w których udało się odnaleźć kilka z brakujących orkiestrowych dzieł Zarzyckiego. Partytury te nie były jednak ogólnodostępne, należały one bowiem do kolekcji zbiorów specjalnych – Fleisher Collection – których kustoszem jest Gary Galván. Dopełnienie formalności i rzeczowa wymiana informacji z opiekunem zbiorów pozwoliła finalnie na uzyskanie dostępu do partytur. Tak szeroko zakrojone działania związane z pozyskiwaniem materiałów nutowych pozwalają na zgromadzenie niemal wszystkich³⁹ znanych jak dotąd utworów Zarzyckiego i tym samym umożliwiają przeprowadzenie analiz prawie całego korpusu dzieł tego kompozytora.

³⁶ Partytury utworów Zarzyckiego, ale także inne publikacje poświęcone temu artyście, były poszukiwane na poczet niniejszych badań także w zasobach Biblioteki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk a także Biblioteki Bobolanum Akademii Katolickiej w Warszawie. Niestety w żadnej z tych bibliotek nie udało się pozyskać potrzebnych materiałów.

³⁷ A. Zarzycki, *Utwory zebrane na skrzypce i fortepian*, A. Kacprzak, K. Markiewicz (red.), Eufonium, Gdynia, 2017. A. Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian solo*, Vol. 1 i 2, M. Szlezer (red.), Eufonium, Gdynia, 2018. A. Zarzycki, *Walce na fortepian solo*, M. Szlezer (red.), Eufonium, Gdynia, 2014. A. Zarzycki, *Mazurki na fortepian solo*, M. Szlezer (red.), Eufonium, Gdynia, 2015.

³⁸ Łukasz Borowicz brał udział w nagraniu płyty *The Romantic Piano Concerto* z udziałem Jonathana Plowrighta oraz BBC Scottish Symphony Orchestra, na której zarejestrowano m.in. *Concerto As-dur* op. 17 Zarzyckiego i jego *Grande polonaise* op. 7. Płyta ta została wydana przez wydawnictwo Hyperion w 2013 r.

³⁹ Z uwagi na całkowity brak materiałów nutowych w pracy tej nie zostanie omówiony jeden utwór symfoniczny Zarzyckiego, a także kilka pieśni oraz kantaty.

Ostatnim rodzajem źródeł będą źródła niepisane, będące nagraniami dźwiękowymi niektórych z dzieł Zarzyckiego. W dalszym ciągu stosunkowo niewielu współczesnych wykonawców mierzy się z twórczością Zarzyckiego, a jeszcze rzadziej muzyka ta jest rejestrowana w postaci nagrań płytowych. Tym niemniej kompozycje Zarzyckiego pojawiają się na kilku płytach, w których udział biorą zarówno muzycy pochodzący z Polski, jak i muzycy zagraniczni.⁴⁰ Źródła dźwiękowe stanowić będą jednak wyłącznie pomocniczy materiał badawczy dla planowanych analiz wybranych kompozycji.

Niniejsza praca, będąca w założeniu syntetycznym opracowaniem twórczości Zarzyckiego, w której uwzględnione będą także wątki biograficzne z życia kompozytora, zdeterminowała wykorzystanie różnorodnych źródeł, ale także i wielu różnych metod badawczych. Pierwsza część dysertacji powstanie głównie w oparciu o metodę deskryptywną, polegającą na opisywaniu faktów z życia kompozytora, a także opisie jego inspiracji twórczych. W procesie odtwarzania biografii Zarzyckiego niezbędne okażą się metody analizy i krytyki piśmiennictwa, bowiem w niektórych źródłach dotyczących sylwetki twórczej Zarzyckiego pojawiało się wiele nieścisłości i rozbieżności, które należało zweryfikować m.in. w oparciu o ogólne fakty historyczne. Korzystanie z wielu zróżnicowanych źródeł – w celu uzyskania spójnej i wielowątkowej narracji – zdeterminowało z kolei także użycie metody kompilacyjnej. Próba nakreślenia idei twórczych i stylistyki dzieł Zarzyckiego wiąże się z zastosowaniem metody stylo-krytycznej, a także – poprzez odniesienia do aspektów historycznych czy też cech idiomatycznych dla konkretnych gatunków muzycznych – metody fenomenologicznej. W drugiej części pracy, w której głównym celem będzie przedstawienie twórczości Aleksandra Zarzyckiego w oparciu o wyniki przeprowadzonych analiz metodami badawczymi są przede wszystkim metody związane z szerokorozumianą analizą. Prymarnie więc w tej części będą wykorzystane analizy: strukturalna, formalna, stylo-krytyczna, ale także – głównie w odniesieniu do gatunku pieśniowego – hermeneutyczna, fenomenologiczna, a także semiotyczna. Dzieła Zarzyckiego wielokrotnie będą porównywane do siebie (np. w ramach jednego opusu), ale też będą porównywane z dziełami innych twórców. W tym przypadku można mówić również o porównywaniu wyników analiz strukturalnych i stylo-krytycznych i wiążącą się z tym szerokorozumianą komparatystyką. Wszelkie dane pozyskane z wielokontekstowych analiz będą wymagać nie tylko analizy porównawczej i opisu dostarczającego liczne interpretacje, ale będą też weryfikowane i konfrontowane z wnioskami uzyskanymi z analiz audytywnych wybranych utworów Zarzyckiego.

⁴⁰ Wykaz całej dyskografii zawierającej kompozycje Zarzyckiego znajduje się na stronie 348 niniejszej dysertacji.

Dysertacja zatytułowana *Twórczość Aleksandra Zarzyckiego. Inspiracje – gatunki – język muzyczny* składa się ze wstępu, dwóch części – w ramach których występują kolejne rozdziały – zakończenia, wykazu tabel, wykazu przykładów nutowych, wykazu dzieł Aleksandra Zarzyckiego, bibliografii, wykazu źródeł internetowych, wykazu źródeł nutowych oraz wykazu dyskografii.

Pierwsza część dysertacji – *Inspiracje w twórczości Aleksandra Zarzyckiego* – będzie próbą odtworzenia najbardziej prawdopodobnych i możliwych źródeł inspiracji artysty. Pełne zobrazowanie tego zjawiska nie byłoby jednak możliwe bez przybliżenia także wątków biograficznych z życia kompozytora. Z tego też względu pierwszy rozdział części pierwszej – zatytułowany *Wątki biograficzne* – zawierać będzie podrozdziały skupione wokół życia tak zawodowego, jak i osobistego Zarzyckiego. Podrozdziały te to kolejno: *Wczesne lata i edukacja muzyczna, Kariera pianistyczna, Ważne znajomości, Działalność warszawska, Życie prywatne i osobowość artysty*. Mając na uwadze fakt, że jak dotąd nie powstała żadna praca, która w pełni przedstawiałaby sylwetkę Zarzyckiego – nie tylko jako twórcy – pierwszy rozdział części pierwszej będzie dodatkowo rozszerzony o informacje dotyczące najbliższego otoczenia i genealogii kompozytora, choć wykracza to poza temat pracy. W drugim rozdziale części pierwszej – *Idee twórcze* – przedstawione będą już bardziej bezpośrednie źródła inspiracji, związane z konkretnymi koncepcjami twórczymi. Tutaj refleksja będzie podzielona na następujące podrozdziały: *Dedykacje w utworach Aleksandra Zarzyckiego, Obecność koncepcji twórczych charakterystycznych dla romantyzmu oraz Inspiracje twórczością innych kompozytorów*.

Część druga – *Twórczość Aleksandra Zarzyckiego. Gatunki i język muzyczny – wzorce tradycyjne i proces indywidualizacji* będzie zasadniczą częścią syntetycznego opracowania w niniejszej dysertacji. W tej części przedstawiane będą wyniki analiz wszystkich zidentyfikowanych dzieł Aleksandra Zarzyckiego, każdorazowo poprzedzone kontekstem gatunkowym i historycznym. Dzieła przedstawiane będą w dwóch rozdziałach, podzielonych na kolejne podrozdziały. Porządek zastosowany w tej części pracy determinuje obsada utworów. W pierwszym rozdziale przedstawiane będą dzieła instrumentalne: symfoniczne (w ramach których nastąpi dodatkowy podział na dzieła orkiestrowe, dzieła na fortepian z towarzyszeniem orkiestry oraz dzieła na skrzypce w towarzyszeniu orkiestry) i kameralne. W rozdziale drugim będą z kolei przedstawione dzieła wokalne i wokально-instrumentalne, choć warto zaznaczyć, że z uwagi na niedostępność źródeł – dzieła wokalne (bez towarzyszenia instrumentu) będą jedynie wzmiankowane, a główną osią rozdziału drugiego będą refleksje nad pieśnią solową z towarzyszeniem fortepianu.

Ważnym uzupełnieniem dla niniejszej pracy będzie również wykaz dzieł wszystkich Aleksandra Zarzyckiego, w którym zestawione będą wszystkie kompozycje Aleksandra Zarzyckiego według porządku opusowego.

Część I

Inspiracje w twórczości Aleksandra Zarzyckiego

Niewątpliwie na kształt dorobku twórczego artystów ma wpływ wiele czynników. Mogą być nimi m.in. kwestie ściśle związane z ich biografią. Większość kompozytorów pierwszych inspiracji twórczych doświadcza już w okresie wczesnego dzieciństwa – głównie za sprawą swoich najbliższych. Nierzadko, to właśnie rodzice czy starsze rodzeństwo zaszczepiają w przyszłych artystach pasję do muzyki. Nie bez znaczenia są więc muzyczne tradycje rodzinne, a co się z tym wiąże – dostęp do instrumentu i zrozumienie dla potrzeby dalszej edukacji muzycznej. Po pierwszych próbach rozpoczęcia gry na instrumencie, w dalszej kolejności, obiecujący muzycy posyłani są na lekcje, zwykle do wyspecjalizowanych pedagogów. Spotkanie ze specjalistami z danej dziedziny – w tym przypadku gry na instrumencie czy nawet kompozycji – ma ogromny wpływ na to, jak potoczą się dalsze losy ucznia – czy jego talent zostanie rozwinięty, czy też bezpowrotnie pogrzebany. Badając dorobek twórczy wielu kompozytorów, można bez problemu zauważyć pewną tendencję – dzieła młodzieńcze bardzo często nawiązują do twórczości mentorów przyszłego twórcy. Również studencki okres rozwijania umiejętności jest niezwykle istotny w karierze kompozytorów, w tym okresie bowiem ich styl komponowania ma szansę nabrać cech idiomatycznych lub też stać się wyłącznie epigonizmem stylu muzycznego innych artystów. Niemały udział w rozwijaniu indywidualnego stylu komponowania mają również podróże do różnych miejsc – głównie najważniejszych ośrodków muzycznych – którym to często towarzyszy możliwość poznawania innych wybitnych twórców i wykonawców muzyki. Zmiany otoczenia i środowiska są przecież zazwyczaj mocno stymulujące i mają pozytywne skutki dla procesu twórczego. Na ostateczny język muzyczny, ale też kształt i poetykę wybranych dzieł, oddziaływać mogą również światopogląd artysty oraz jego pozamuzyczne inklinacje. Zainteresowania pewnymi nurtami filozoficznymi, określone przekonania religijne, osobisty stosunek do działań politycznych, a z drugiej strony także inne pozamuzyczne pasje, jak np. literatura czy malarstwo, mogą niewątpliwie manifestować się także w niektórych dziełach kompozytorów.

Sfera życia prywatnego również bywa częstym źródłem wielu inspiracji, nie tylko w dziedzinie muzyki. Stany psychiczne twórców, spowodowane różnymi doświadczeniami – zarówno pozytywnymi, jak i negatywnymi – niejednokrotnie miały swoje odzwierciedlenie także w ich dziełach. Szczególnie istotne dla procesów twórczych okazywały się zawierane przez kompozytorów znajomości, tak te dotyczące życia towarzyskiego, jak i życia

zawodowego. Odzwierciedleniem relacji panujących między twórcami a innymi osobami mogą być dedykacje, umieszczane na kartach tytułowych niektórych utworów. Nieraz ukazywały one osobisty stosunek twórcy do adresata (zaznaczając wyrazy uznania, podziwu czy sympatii), a także sugerowały koneksje między kompozytorem a adresatem dedykacji.

Na specyfikę procesów twórczych wpływały także względy pragmatyczne, związane z realizacją konkretnego zamówienia, jak również reakcją na społeczne zapotrzebowanie w danym momencie na określone dzieła. Te pragmatyczne pobudki, towarzyszące podejmowaniu działań twórczych, sprzyjały pozyskiwaniu przez kompozytorów niezbędnych do życia środków finansowych. Brak pieniędzy z kolei mógł kumulować w twórcach uczucie niepokoju i frustrację, które niejednokrotnie hamowały zapał i natchnienie do dalszej pracy. Wreszcie, nie mniej istotną – a wręcz kluczową – kwestią mającą pozamuzyczne źródła i wpływ na powstające kompozycje była sytuacja społeczna i polityczna obecna w danym kraju. W przypadku Polski pod zaborami wiązało się to nie tylko z panującymi ówczesnie ogólnymi nastrojami, ale również z nakładanymi na twórców ograniczeniami i cenzurą.

Aby więc możliwie jak najpełniej zrozumieć język muzyczny Aleksandra Zarzyckiego, warto bliżej poznać jego biografię, a także zgłębić idee twórcze, które przyświecały mu podczas pisania utworów.

1. Wątki biograficzne

Życiorys Aleksandra Zarzyckiego mógłby stać się materiałem wystarczającym do sporządzenia odrębnej pracy badawczej. Jednak mimo wielorodnej działalności i aktywności artystycznej kompozytora zadanie to z pewnością okazałoby się niełatwe, przede wszystkim ze względu na niewielką ilość zachowanych do dzisiejszych czasów informacji dotyczących tego twórcy. Pewne fakty z życia Aleksandra Zarzyckiego można odnaleźć jedynie w kilku słownikach, antologiach oraz artykułach prasowych, pochodzących z czasów współczesnych kompozytorowi. Przyjmując jednak postawę wnikliwego badacza poszukującego nawet najdrobniejszych źródeł można odnaleźć materiały, pozwalające ustalić ścieżkę edukacyjną, źródła inspiracji, a także kilka faktów z życia prywatnego Aleksandra Zarzyckiego. Niewątpliwie działalność artysty na wielu polach – kompozytorskim, koncertowym i pedagogicznym – a także obejmowanie ważnych stanowisk w kilku warszawskich instytucjach (dyrektora artystycznego Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, dyrektora Instytutu Muzycznego oraz kierownika chóru i orkiestry katedry św. Jana) pozwoliły na przetrwanie jakiegokolwiek pamięci o tym artyście, a także o jego dziełach.

1.1. Wczesne lata i edukacja muzyczna

Pierwsze informacje o Aleksandrze Zarzyckim, jakie można odnaleźć w pozycjach słownikowych, dotyczą jego narodzin. Kompozytor przyszedł na świat 26 lutego 1834 roku we Lwowie.⁴¹ Miejsce jego urodzenia, z punktu widzenia geopolitycznego, jest niezwykle ważne – w czasach Polski pod zaborami to Lwów był jednym z najważniejszych ośrodków nauki i kultury polskiej. Narodziny i wczesne lata życia właśnie na tych terenach stanowiły doskonałe warunki umożliwiające przyszły rozwój artystyczny. Kompozytor, podobnie jak wielu wybitnych polskich pisarzy, polityków i nauczycieli, był absolwentem gimnazjum w Samborze. Szkoła ta w okresie zaboru austriackiego działała pod nazwą C. K. Wyższe Gimnazjum w Samborze.⁴²

Edukację muzyczną młody Aleksander rozpoczął pod okiem swojego ojca, który mimo braku muzycznego wykształcenia – grał na skrzypcach.⁴³ Pierwsze lekcje gry na pianinie Zarzycki odbył już pod okiem specjalisty⁴⁴ – Josepha Christopha Kesslera (1800-1872),

⁴¹ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 332.

⁴² Ibidem.

⁴³ Skarbowski, op.cit., s. 111.

⁴⁴ Ibidem. W niektórych antologiach, m.in. w *Sylwetkach pianistów polskich* Skarbowskiego, można przeczytać, że Aleksander Zarzycki pobierał lekcje u „Czecha Fiali”. Prawdopodobnie postacią, o której wspomina Skarbowski mógł być Josef Fiala – wybitny wiolonczelista, kompozytor i pedagog. Lata życia tego artysty to 1748-1816, co z kolei wyklucza możliwość, aby nauczał Aleksandra Zarzyckiego, który urodził się dopiero w

niemieckiego kompozytora, pianisty i pedagoga, osiadłego w Polsce.⁴⁵ W kolejnych etapach muzycznego kształcenia Aleksandra Zarzyckiego zaobserwować można migrowanie kompozytora po najważniejszych ośrodkach muzycznych w Europie. Podczas pobytu w Berlinie szkolił się on u wybitnego ucznia Ferencza Liszta (1811-1886) – Rudolfa Violego (1825-1867).⁴⁶ Po pobycie w Niemczech kompozytor wrócił na krótko do ojczyzny, a następnie wyjechał ponownie, tym razem do Francji. Zarzycki przebywał tam aż cztery lata, by uczyć się kompozycji pod okiem Napoléona Henriego Rebera (1807-1880).⁴⁷ Ostatnim etapem edukacyjnych podróży Zarzyckiego był wyjazd w 1860 roku do Lipska, w którym pobyt zaowocował uzupełnieniem studiów w zakresie kompozycji oraz gry na fortepianie w klasie Carla Reineckiego (1824-1910)⁴⁸. Widać więc, że podobnie jak wielu innych polskich kompozytorów działających w drugiej połowie XIX wieku, również Zarzycki rozpoczynał pierwsze kroki edukacji muzycznej na ziemiach polskich, natomiast dalej kształcił się już za granicą, poszerzając tym samym swoje muzyczne horyzonty i zyskując możliwość do obcowania z mistrzami z innych państw oraz z ich muzyką.

1.2. Kariera pianistyczna

W niektórych pozycjach słownikowych czy źródłach internetowych, przy nazwisku Aleksandra Zarzyckiego w pierwszej kolejności pojawia się informacja, że był on pianistą. Profesja kompozytora jest zaś pomijana lub wspomniana drugorzędnie.⁴⁹ Taki stan rzeczy potwierdza również jedna z recenzji koncertu Aleksandra Zarzyckiego, autorstwa Józefa Sikorskiego. Zdaniem krytyka Zarzycki „wyżej stanął jako wykonawca od wielu innych i siebie jako kompozytora zaćmił”.⁵⁰ Nie można zatem, kreśląc rys biograficzny tego artysty, pominąć tak ważnego aspektu, jak jego kariera jako wirtuoza fortepianu.

Pierwszym większym przedsięwzięciem koncertowym z udziałem Aleksandra Zarzyckiego było jego tournée w 1856 r. Pianista miał wtedy dwadzieścia dwa lata, a

1835 roku. Nauczyciel Zarzyckiego był więc mniej znaną postacią w świecie muzycznym – być może był potomkiem Josepha Fiali lub po prostu informacja o pobieraniu przez Zarzyckiego lekcji u „Czecha Fiali” jest nieprawdziwa.

⁴⁵ Skarbowski, op. cit.

⁴⁶ W. Żeleński, *Aleksander Zarzycki: ze wspomnień osobistych*, w: „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne”, XII, Aleksander Rajchman, Warszawa 1895, s. 566.

⁴⁷ F. Kęcki, *Aleksander Zarzycki – człowiek i artysta*, „Muzyka polska”, nr 5, 1935, s.16.

⁴⁸ Chmara-Żaczkiewicz, op. cit., s. 332.

⁴⁹ Tego typu zjawisko zaobserwować można chociażby w encyklopedii internetowej Wikipedia.pl przy haśle „I Państwowe Liceum i Gimnazjum im. Adama Mickiewicza w Samborze”, gdzie wymieniani są wybitni absolwenci szkoły. Przy nazwisku Zarzyckiego wskazana jest jedynie profesja „pianista”. Por. https://pl.wikipedia.org/wiki/I_Pa%C5%84stwow%C3%A9_Liceum_i_Gimnazjum_im._Adama_Mickiewicza_w_Sambo_rze, [dostęp: 23.11.2021].

⁵⁰ J. Sikorski, *Ruch muzyczny. Koncert Aleksandra Zarzyckiego*, „Bluszcz”, nr 16, 1866, s. 119.

towarzyszył mu obiecujący skrzypek – Nikodem Biernacki (1825-1892).⁵¹ Muzycy ze swoim programem artystycznym odwiedzili wówczas Jassy (miasto w północno-wschodniej Rumunii) oraz trzykrotnie Kraków. Rok później dotarli także do Trzemeszna (obecnie woj. wielkopolskie), Poznania, Szamotuł oraz Śremu (obecnie woj. wielkopolskie).⁵²

Występem, który odegrał ogromną rolę w rozwoju kariery Zarzyckiego-pianisty był jego paryski koncert w Sali Herza.⁵³ Miał on miejsce 30 marca 1860 roku. Zarzyckiemu towarzyszyła wówczas orkiestra Théâtre Italien⁵⁴ pod dyрекcją M. Grive.⁵⁵ Podczas tego wydarzenia Zarzycki zaprezentował dwie własne kompozycje – *Koncert fortepianowy*⁵⁶ i *Grande polonaise* op. 7.⁵⁷ W repertuarze koncertowym pojawił się także *Koncert fortepianowy* Adolfa von Henselta (1814-1889) oraz utwory Fryderyka Chopina (1810-1849)⁵⁸ – walce, mazurki, *Berceuse*, *Andante spinato* i *Polonez Es-dur* op. 22.⁵⁹ Z zachowanych źródeł z tamtego okresu wynika, że na koncercie w Sali Herza był obecny recenzent – o nazwisku Botte – z francuskiej gazety „Revue et gazette musicale”, który na łamach periodyku przedstawił sprawozdanie z tego wydarzenia. W swoim tekście recenzent wysoko ocenił ogólne umiejętności pianistyczne Zarzyckiego, m.in. za „biegłość palców, dobre i szybkie oktawy oraz wykazywanie świeżości gry”.⁶⁰ Mniej przychylnie zostały odebrane same kompozycje Zarzyckiego, w których recenzent dostrzegł nieudolną chęć doścignięcia dzieł Fryderyka Chopina. Fragment recenzji brzmiał następująco:

Chopin także używał harmonii śmiałych i czasem nieregularnych, ale kto go chce naśladować, winien mieć jego myśl poetycką dzielną, namiętą, która wśród największych licencji nie opuszczała go nigdy.⁶¹

⁵¹ Mechanisz, op. cit., s. 142.

⁵² Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 332.

⁵³ Pełna nazwa Sali Herza to Salle de Concerts Herz. Jest to jedna ze słynniejszych dawniej paryskich sal koncertowych. Wzniesiona została w 1842 roku przez Henreirgo i Jacquesa Herzów. Informacje o Sali Herza odnaleźć można w artykule poświęconym jej patronowi. R. Backhold, hasło: „Herz, Henri” w: B. Ebneith (red.) *Neue Deutsche Biographie*, Tom VIII, 1969, s. 729-730.

⁵⁴ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit. s.332.

⁵⁵ Skarbowski, op. cit., s. 111.

⁵⁶ Według wskazywanych źródeł chodziło o *Concerto As-dur* op. 17 (*Koncert fortepianowy As-dur*). Najnowsze badania prowadzone przez Wioletę Muras dowodzą jednak, że prawdopodobnie w 1860 r. Zarzycki nie napisał jeszcze *Concerto As-dur* op. 17, a recenzje dotyczyły wykonania jego innego koncertu fortepianowego, który niestety nie przetrwał do czasów obecnych. Por. Muras, op. cit., s. 137-147.

⁵⁷ W niektórych publikacjach tytuł tej kompozycji występuje w polskiej wersji językowej jako *Wielki polonez* op. 7.

⁵⁸ Żeleński, op. cit. s. 567.

⁵⁹ A. Botte, *Auditions musicales*, „Revue et gazette musicale de Paris”, XV, 1860, za: Skarbowski, op. cit., s. 111.

⁶⁰ Skarbowski, op. cit., s. 111.

⁶¹ Sikorski, *Ruch muzyczny. Koncert Aleksandra Zarzyckiego*, op. cit., s. 119.

Koncert we Francji, który zebrał głównie pochlebne opinie, zaowocował tym, że pianista-kompozytor zaczął koncertować po całej Europie. Repertuar wykonywany podczas tych muzycznych wydarzeń był zbliżony do tego, który zaprezentował w Paryżu. Pierwsze koncerty z tournée po Europie odbyły się w 1862 roku w Koblencji, Wiesbaden oraz Dreźnie. Kolejne, w 1863 roku – w Lipsku w Sali Gewandhaus,⁶² Wiedniu, Löwenbergu – na dworze księcia Hohenzollern-Hechigen⁶³ oraz w 1864 roku w Bonn i Kolonii. Rok później Zarzycki ponownie zagrał kilka koncertów w Polsce, m.in. we Wrocławiu (4 lutego) oraz w Poznaniu – 6 lutego w Sali Hotelu Bazar i 22 lutego w Teatrze Miejskim.⁶⁴ Koncerty Aleksandra Zarzyckiego były przyjmowane z niemalym entuzjazmem, zarówno przez publiczność, jak i w gronie krytyków. Jedną z wypowiedzi, która pojawiła się po pierwszym koncercie zagranym we Wrocławiu, przywołuje Stanisław Dybowski w *Słowniku pianistów polskich*. Autor przytacza tekst Marii Zduniak, w którym badaczka wskazuje kilka faktów z tego wydarzenia. Pierwszy wrocławski koncert Aleksandra Zarzyckiego, który wystąpił w roli pianisty-kompozytora, odbył się 4 lutego 1865 roku. Wydarzenie to zostało zorganizowane dzięki pomocy Leopolda Damroscha – kierownika orkiestry oraz Emmy Mampé-Babbing – śpiewaczki. Zarzycki wykonał wówczas utwory z repertuaru Henselta, Liszta, Chopina i kompozycje własne – *Grande polonaise* na fortepian i orkiestrę op. 7 i *Valse brillante* op. 8. Podczas koncertu wystąpiła również inicjatorka wydarzenia – Emma Mampé-Babbing, która wykonała trzy pieśni autorstwa Zarzyckiego. Kompozytor w czasie koncertu we Wrocławiu zaprezentował swoje wszechstronne umiejętności gry na fortepianie oraz wysokie kompetencje kompozytorskie, a także dodatkowo zachwycił słuchaczy odegraniem wszystkich utworów z pamięci.⁶⁵

Nieco dziwić może fakt, że Zarzycki pojawił się pierwszy raz w Warszawie dopiero w wieku trzydziestu trzech lat (w 1866 r.) i właśnie wtedy zagrał koncert w Salach Redutowych. Zachowana z tego okresu notatka, opublikowana w „Tygodniku Ilustrowanym” zawiera informacje o pozytywnym odbiorze kunsztu Zarzyckiego i wyrazach podziwu dla jego wysokich umiejętności wirtuozowskich.⁶⁶

Aleksander Zarzycki, poza wykonywaniem własnych dzieł, bardzo chętnie włączał do repertuaru koncertowego utwory swoich kompozytorskich autorytetów. Przede wszystkim była

⁶² Chmara-Żaczekiewicz, s. 332.

⁶³ Skarbowski, op. cit. s. 111.

⁶⁴ Żeleński, op. cit., s. 567.

⁶⁵ Dybowski, op.cit., s. 769.

⁶⁶ J. Sikorski, *Przegląd muzyczny. Koncert Aleksandra Zarzyckiego*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 339, 1866, s. 138-139.

to muzyka dziewiętnastowiecznych mistrzów, w tym: dzieła Liszta (zwłaszcza *XIII Rapsodia węgierska* i *Rapsodia hiszpańska*), *Allegro de concert* op. 46 Chopina, kompozycje Henselta (ze szczególnie chętnie grywanym przez Zarzyckiego *Koncertem fortepianowym f-moll*), a także utwory Roberta Schumanna, Franza Schuberta oraz Antona Rubinsteina. Zarzycki dość często grywał podczas koncertów również dzieła Ludwiga van Beethovena.⁶⁷

Repertuar, który szczególnie chętnie był włączany przez Zarzyckiego do jego koncertów, doskonale opisuje Władysław Wiślicki w swojej recenzji z warszawskiego koncertu Zarzyckiego z 1868 roku, na łamach czasopisma „Kłosa”. Fragment niniejszej recenzji brzmi następująco:

Chociaż wirtuoz posiada nader rozległy repertuar [...], to wszakże widać przekłada utwory napisane w formie tegoczesnej. Dziwaczna też kompozycja Liszta pod tytułem *Rapsodia hiszpańska* znalazła w nim dzielnego wykonawcę, pod palcami tylko tak wyrobionymi wszystkie zawiłości mogły wyjść na jaw i ukazać we właściwym świetle to dzieło [...]. W innych także odgrywanych utworach, [...], jak *Etiuda* J. hr. Wielhorskiego, etiudy Chopina, Henselta i *Traumeswirren* Schumanna, Zarzycki pozostał olbrzymem tytanicznie pokonującym trudności.⁶⁸

W wielu recenzjach koncertów Zarzyckiego dostrzec można aprobatę dla jego stałego rozwoju. Krytycy doceniali jego wzrastające umiejętności wirtuozowskie, ale i dojrzewający styl kompozytorski, który to mógł być obserwowany podczas prezentacji nowych kompozycji artysty. Na poparcie tej tezy warto przywołać fragment kolejnej recenzji, również autorstwa Władysława Wiślickiego, tym razem z koncertu zagranego w Warszawie w 1870 roku.

Pan Aleksander Zarzycki, znakomity pianista i muzyk, od czasu do czasu wystąpieniami publicznymi przypomina ogółowi swój piękny talent, który też rzeczywiście z każdą chwilą olbrzymieje. Widoczny ten postęp – w grze wirtuoza – nie tylko polega na rozwoju jego mechanizmu, [...], ale ten postęp objawia się szczególnie w sposobie traktowania samego uderzenia instrumentu wielce złagodzonego, bardziej okrągłego, pełnego; miękkość zaś ta dotknięcia dodaje nowego efektu, kolorytu wyrobionej grze koncertanta. [...]. Pan Zarzycki jako prawdziwy artysta nie drapuje się w wielkość, lecz ciągłymi studiami nad sztuką doprowadza grę swoją do możliwej doskonałości. [...] Z programu obszernego i zajmującego, oprócz drobnych utworów, które pan Zarzycki traktuje z elegancją, najgoręcej i najświetniej wyszło *Allegro de Concert* Chopina.⁶⁹

⁶⁷ J. Sikorski, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” nr 27, 1866, s. 119.

⁶⁸ W. Wiślicki, *Koncert Aleksandra Zarzyckiego*, „Kłosa” nr 152, 1868, za: Skarbowski, op. cit., s. 112.

⁶⁹ Dybowski, op. cit., s. 770.

W kolejnych latach życia Aleksander Zarzycki porzucił regularne koncertowanie na rzecz komponowania oraz szeroko rozumianej działalności pedagogicznej. U schyłku swego życia, w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku pianista-wirtuoz występował sporadycznie. Jednym z ostatnich koncertów artysty był koncert zagrany 14 grudnia 1894 r., w ramach abonamentowych koncertów Wrocławskiego Stowarzyszenia Orkiestrowego, z kolei jego ostatnim koncertem był warszawski występ w marcu 1895 r. W wydarzeniu tym uczestniczył ciesząc się uznaniem krytyk Jan Kleczyński, który w następujący sposób skomentował ostatni w życiu Aleksandra Zarzyckiego koncert:

Pan Zarzycki przypominał się jako fortepianista i kompozytor, i to przypominał w sposób, pozostawiający długotrwałe ślady. Najważniejszym numerem koncertu była nowa suita orkiestrowa, produkowana niedawno z powodzeniem we Lwowie i Wrocławiu [...]. Jako fortepianista przypominał nam p. Zarzycki dawne czasy, grając *Koncert* Henselta, dzieło, z którego dał się poznać Warszawie przed dwudziestu kilku laty. [...] Koncert sam wydawał się dzisiejszym słuchaczom dość przestarzały, aczkolwiek wykonawca zachwyił tą samą jednością i siłą techniki, jaką posiadał przed laty. [...] Przy wielkich zaletach techniki, przy męskiej i myślącej interpretacji, nie posiada p. Zarzycki dość kolorytu w uderzeniu. Mimo to, bardzo pięknie wyszedł *Nokturn F-dur* Chopina, a z całego cyklu wykonywanych dzieł, wiało zdrowie i smak dobry. Podwójnie więc wdzięczni byliśmy znakomitemu fortepianiście za zaproszenie nas na tak piękny koncert.⁷⁰

Z recenzji Jana Kleczyńskiego jasno wynika, że Zarzycki do końca życia pozostawał wierny swoim muzycznym upodobaniom – a już z pewnością na gruncie grywanego repertuaru koncertowego. Przez lata kształcił swój warsztat i mimo postępującego wieku nadal doskonale radził sobie w roli pianisty-wirtuoza. O dużym uznaniu – jednak niepozbawionym krytycznego głosu – dla umiejętności wykonawczych Zarzyckiego, świadczą również słowa Juliusza Stattlera, zawarte w pośmiertnym wspomnieniu o artyście:

Chociaż prześcignęły go całe późniejsze zastępy znakomitych fortepianistów, którzy o wiele wyżej stanęli techniką i wykończeniem, Zarzycki posiadał już wielką moc dobywania z fortepianu efektów brzmieniowych, dających niezwykle odcień temu instrumentowi, a w grze swojej jędrnej o doskonałym frazowaniu, serdecznie uczuciowej, bez egzaltacji, zaznaczał i swój rozumowy pogląd na stronę wykonawczą.⁷¹

⁷⁰ Ibidem, s. 770-771.

⁷¹ J. Stattler, *Śp. Aleksander Zarzycki*, „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne”, nr 44, 1895, s. 517-518.

1.3. Ważne znajomości

Liczne podróże, zarówno te zagraniczne, jak i odbyte na terenach ojczyzny, bardzo często sprzyjają poznawaniu nowych ludzi i poszerzaniu kręgu znajomych. Było tak również w przypadku Aleksandra Zarzyckiego. Kompozytor, w ciągu swojego życia, otoczył się wieloma wybitnymi postaciami ze świata polityki, kultury i sztuki, w tym muzyki. Na początku niniejszego rozdziału warto wspomnieć nazwiska wybranych i wybitnych postaci właśnie ze świata muzyki, z którymi Zarzycki miał okazję obcować, a które niewątpliwie mogły odegrać istotną rolę w kształtowaniu się języka muzycznego tego kompozytora.⁷² W szkicu o Aleksandrze Zarzyckim autorstwa Władysława Żeleńskiego opublikowanym na łamach „Echa Muzycznego” można przeczytać:

[Zarzycki] zawsze w doborze przyjaciół trudny, miał grono wiernych, gorąco przywiązanych wielbicieli [...]. Stosunki przyjazne i obcowanie z pierwszorzędnymi talentami europejskimi, z Lisztem, Reberem, Reineckem (u którego nawet pracował nad kompozycją), z braćmi Rubinsteinami i tylu i tylu innymi, miały wpływ na wyrobienie się stylu u Zarzyckiego, który jednak zawsze indywidualnym pozostał.⁷³

Z wypowiedzi tej jasno wynika, że Aleksander Zarzycki znał osobiście wybitnego węgierskiego kompozytora Ferencza Liszta (1811-1886), którego utwory tak chętnie grywał podczas swoich koncertów. Nie są jednak bliżej znane szczegóły dotyczące tej znajomości. Jeśli zaś chodzi o okoliczności poznania Rebera i Reineckiego – te postaci zostały wspomniane już wcześniej – przypomnieć należy, że Aleksander Zarzycki pobierał nauki u obu tych kompozytorów. Warto jednak w tym miejscu nieco rozwinąć kwestię dotyczącą znajomości Zarzyckiego z Carlem Reineckem.

Carl Reinecke (1824-1910) był niemieckim kompozytorem, pianistą, dyrygentem oraz pedagogiem. Co interesujące z punktu widzenia jego powiązań z terenem dzisiejszej Polski, w 1845 r. odwiedził ze swoim repertuarem koncertowym Gdańsk, a od 1859 r., przez dziesięć miesięcy, kierował Akademią Śpiewaczą we Wrocławiu.⁷⁴ Reinecke zagrał ponownie przed polską publicznością 22 lutego 1871 r., w Warszawie, tym razem właśnie w towarzystwie Aleksandra Zarzyckiego. Pianiści zegrali wówczas kompozycję Reineckiego – *Improwizację* na temat średniowiecznej pieśni francuskiej, na dwa fortepiany.⁷⁵ Józef Kleczyński, w swojej recenzji ze wspomnianego wyżej koncertu, zauważył, że w pianistycie Zarzyckiego dostrzec

⁷² W tym podrozdziale pominięte zostały osoby, o których była mowa w podrozdziałach wcześniejszych.

⁷³ Żeleński, op. cit., s. 568.

⁷⁴ A. Chodkowski (red.), *Encyklopedia muzyki*, PWN, Warszawa 1995, s. 746-747.

⁷⁵ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit. s. 332.

można wiele podobieństw do gry niemieckiego pianisty. Sposób gry obu tych pianistów oceniano niekorzystnie w kwestii ich muzycznej emocjonalności, jednak technika gry, w obu przypadkach, nazywana była „mistrzowską”, głównie ze względu na „lotność i sprężystość palców”.⁷⁶

Aleksander Zarzycki jako artysta reprezentujący drugą połowę XIX wieku, w którego dorobku twórczym dominujące były dzieła fortepianowe, znał się także z wybitnymi pianistami, braćmi Rubinstein – Antonem Grigorjewiczem (1829-1894)⁷⁷ i Nikołajem Grigorijewiczem (1835-1881). Ostatniemu z nich Zarzycki zadedykował nawet jedno ze swoich dzieł – *Concerto As-dur* op. 17.⁷⁸ Widać więc, że jako kompozytor-pianista, Zarzycki znał wielu artystów, którzy tak jak on – byli jednocześnie kompozytorami, ale i pianistami.⁷⁹ Wśród innych zagranicznych pianistów czy też pianistów-kompozytorów, których prawdopodobnie Zarzycki znał osobiście, wymienić można także Hansa Guido von Bülow (1830-1894), wspomnianego już Henselta, a także kobiety pianistki-kompozytorki – Anette Essipoff-Leschetizky (1851-1914), Sophie Menter-Popper (1846-1918) oraz Bethe Marx-Goldschmidt (1859-1925).⁸⁰

Poza znajomościami z innymi pianistami, znanymi na ówczesnej arenie międzynarodowej, Zarzycki mógł pochwalić się również kontaktami z wybitnymi skrzypkami. Jednym z nich był hiszpański wirtuoz skrzypiec – Pablo Sarasate (1844-1908), z którym to Zarzycki niejednokrotnie koncertował, a także który w swoim repertuarze koncertowym bardzo często prezentował kompozycje polskiego twórcy. Prawdopodobnie dlatego Zarzycki zadedykował wiele spośród swych dzieł skrzypcowych właśnie Pablowi Sarasate. Kolejnym skrzypkiem, z którym współpracował Zarzycki był Włoch – Cesare Trombini (1835-1895). Z nim właśnie, a także z Józefem Goebeltem (1829-1892),⁸¹ Zarzycki zagrał koncert. Odbył się on 24 stycznia 1878 roku w Warszawie. W czasie tego wydarzenia muzycy zaprezentowali *Etiudy symfoniczne* Schumanna, a także jedno z triów tego kompozytora.⁸² Na wspomnienie

⁷⁶ J. Kleczyński, *Ruch Muzyczny. Recenzja z koncertu z C. Reineckem*, „Bluszcz”, nr 49, 1871, s. 115.

⁷⁷ Faktem potwierdzającym znajomość Zarzyckiego z Antonem Rubinsteinem może być współpraca obu artystów podczas jednego z warszawskich koncertów. Mowa tutaj o wydarzeniu, które miało miejsce w 1885 r., kiedy to Rubinstein występował w roli solisty, a Zarzycki jako dyrygent chóru i orkiestry Instytut Muzycznego. Por. E. Kania, *Przegląd muzyczny*, „Kłosy”, 1885, nr 1035, s. 286.

⁷⁸ Pierwsze wydanie: Wydawnictwo Bote & Bock, Berlin 1881.

⁷⁹ Tym samym można zauważyć, że wielu spośród wspomnianych w pracy kompozytorów XIX-wiecznych, wykonywało jednocześnie zawód kompozytora, ale i pianisty. Była to dość powszechna tendencja.

⁸⁰ O znajomości Zarzyckiego z tymi pianistami można wywnioskować na podstawie dedykacji, jakie kompozytor zapisywał na tytułowych stronach swoich niektórych dzieł. Szczegóły dotyczące tych dedykacji zostaną przedstawione w dalszym toku pracy.

⁸¹ Józef Goebelt był wiolonczelistą i kapelmistrzem czeskiego pochodzenia. Por. *Encyklopedia Teatru Polskiego*, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/76952/jozef-goebelt>, [dostęp: 27.01.2022].

⁸² Chmara-Żaczkiewicz, op. cit., s. 332.

zasługuje także współpraca Zarzyckiego ze znakomitym dziewiętnastowiecznym wiolonczelistą – Adrienem-Françoisem Servais'em⁸³ (1807-1866). Zarzycki wraz z wybitnym belgijskim wiolonczelistą dał koncert 28 lutego 1871 roku w Warszawie. Artyści zaprezentowali wówczas m.in. *Sonatę wiolonczelową* Chopina.⁸⁴

Poza wymienionymi już muzykami, będącymi reprezentantami europejskiej sceny muzycznej, Zarzycki znał się oczywiście także z wieloma przedstawicielami muzyki polskiej. Zdecydowanie bliskie stosunki – wręcz przyjacielskie – łączyły go z Władysławem Żeleńskim (1837-1921). O ile trudno odnaleźć informacje dotyczące stosunku Zarzyckiego do Żeleńskiego, o tyle szczęśliwie zachowany szkic o Aleksandrze Zarzyckim, autorstwa Władysława Żeleńskiego, wskazuje, że Żeleński darzył Zarzyckiego ogromną sympatią i szacunkiem – zarówno pod względem osobowości kompozytora, jak i jego dorobku twórczego.⁸⁵

W żadnej z publikacji wzmiankującej o Zarzyckim nie można odnaleźć informacji o znajomości Zarzyckiego z podziwianym przez niego (zwłaszcza za repertuar pieśniowy) – Stanisławem Moniuszką (1819-1872). Tym niemniej, w jednym z listów Moniuszki⁸⁶ do Roberta Wolfa (z dnia 4 czerwca 1860 roku) pojawia się nazwisko Zarzyckiego. Fragment listu brzmiał następująco:

Szanowny Panie!

Panu Zarzyckiemu za rozpisanie uwertury do *Halki*, licząc arkusz po 25 groszy, należy się rs. 9. –

Upraszam więc o wciągnięcie mojej połowy do mego rachunku.

Najżyczliwszy przyjaciel S. Moniuszko⁸⁷

Z tej krótkiej wiadomości można wyciągnąć wniosek, że Zarzycki – przynajmniej jednorazowo – pracował jako kopista dla Moniuszki.

Zarzycki, pełniąc funkcje dyrektora warszawskich instytucji,⁸⁸ miał możliwość poznawania wielu wybitnych postaci ze świata polskiej kultury muzycznej XIX wieku.

⁸³ Warto wspomnieć, że Adrien-François Servais nazywany był „Paganinim wiolonczeli”. To właśnie on, jako pierwszy, zastosował metalową nóżkę pod wiolonczelą, tym samym stwarzając większe możliwości wirtuozowskiej gry na tym instrumencie. P. Perie, hasło: „Servais famili” w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9r51fb6.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025492?rskkey=fF6A3m&result=3#omo-9781561592630-e-0000025492-div1-0000025492.1>, [dostęp: 27.01.2022].

⁸⁴ Chmara-Żaczkiewicz, op. cit., s. 332.

⁸⁵ Żeleńskis, op. cit., s. 566.

⁸⁶ W. Rudziński, *Stanisław Moniuszko. Listy zebrane*, PWM, Kraków 1969.

⁸⁷ Ibidem, s.391.

⁸⁸ Te kwestie zostaną rozwinięte w kolejnym podrozdziale.

Piastując posadę dyrektora Warszawskiego Instytutu Muzyki, poznał wielu wybitnych kompozytorów i instrumentalistów pracujących w roli pedagogów. W latach obejmowania przez Zarzyckiego tego stanowiska (1879-1887) pracowali tam m.in. Zygmunt Noskowski (1846-1909), Stanisław Barcewicz (1856-1929), Gustav Frieman (1842-1902) i Ignacy Jan Paderewski (1860-1941).⁸⁹

Także wydarzenia kulturalne, w tym przede wszystkim koncerty, były doskonałą okazją do zawierania nowych znajomości czy zacieśniania już istniejących więzi. Niektórzy muzycy mogli poznawać się podczas wspólnego koncertowania bądź też po prostu przebywając razem w kuluarach sal koncertowych. Informacje zawarte w biografii Henryka Wieniawskiego autorstwa Józefa Reissa⁹⁰ pozwalają zauważyć, że w podobnych okolicznościach – bo na koncercie odbywającym się w Poznaniu – poznali się (lub też po prostu spotkali) Aleksander Zarzycki z Henrykiem Wieniawskim. Było to muzyczne wydarzenie, podczas którego zaprezentowali się obaj muzycy, a także Nikodemem Biernacki oraz Stanisław Szczepanowski.⁹¹ Prawdopodobnie autorowi biografii chodziło o koncert z 1856 roku.⁹² Warto zaznaczyć, że Zarzycki musiał darzyć Wieniawskiego wielkim uznaniem oraz szacunkiem. Świadczy o tym fakt, że po śmierci Wieniawskiego w 1880 roku Zarzycki należał do składu komitetu, który zajął się organizacją pogrzebu skrzypka-wirtuoza.⁹³

Poza znajomością wybitnych muzyków – zarówno tych reprezentujących muzykę europejską, jak i muzykę rodzimą – Zarzycki znał wielu wpływowych ludzi ze świata polskiej kultury i polityki. Jedną z istotniejszych postaci z tego kręgu był niewątpliwie hrabia Seweryn Mielżyński (1804-1872) – działacz polityczny, malarz, kolekcjoner sztuki, a także honorowy prezes Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.⁹⁴ Był on właścicielem kompleksu pałacowego w Miłostawiu – miejsce to stało się ważnym ośrodkiem życia artystycznego, przebywało w nim bowiem wielu polskich artystów reprezentujących różne dziedziny sztuki. Również Aleksander Zarzycki, od około 1851 roku, był stałym gościem w majątku Mielżyńskiego. Warto zaznaczyć, że młody wówczas pianista miał okazję poznać tam kilku polskich poetów, m.in. Teofila Lenartowicza (1822-1893), Władysława Syrokomlę⁹⁵ (1823-

⁸⁹ A. Rutkowska, *Nauczanie muzyki w Warszawie w drugiej połowie XIX w. (1861-1918)*, w: A. Spóz (red.), *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, PWN, Warszawa 1980, s. 19-22.

⁹⁰ J. Reiss, *Wieniawski*, PWM, Kraków 1985.

⁹¹ *Ibidem*, s. 58.

⁹² *Por.* s. 17-18.

⁹³ Reiss, *Wieniawski...* *op. cit.*, s. 86. Warto dodać, że poza Zarzyckim w skład tego komitetu wchodził również Ludwik Grossman, Adam Münchheimer oraz Władysław Żeleński. Ta informacja ukazuje kolejne koneksje Zarzyckiego z warszawskim światem muzycznym.

⁹⁴ B. Petrozolin-Skowrońska (red.), hasło: „Seweryn Mielżyński”, w: *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, tom 4, PWN, Warszawa 1998, s. 198.

⁹⁵ Właśc. Ludwik Władysław Franciszek Kondratowicz herbu Syrokomla.

1862) i Józefa Ignacego Kraszewskiego (1812-1887),⁹⁶ z którym prawdopodobnie łączyły go stosunki przyjacielskie.⁹⁷ Fakt ten jest bardzo istotny z uwagi na to, że m.in. wiersze właśnie tych poetów zostały przez Zarzyckiego wykorzystane w jego pieśniach solowych z towarzyszeniem fortepianu.

Z zachowanej w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego korespondencji⁹⁸ wynika, że Aleksander Zarzycki pozostawał w przyjacielskich stosunkach także z Karolem Chłapowskim (1840-1909) oraz jego żoną, Heleną Modrzejewską⁹⁹ (1840-1909). W dwóch zachowanych listach można przeczytać, że Zarzycki miał „odebrać” dla Heleny „rolę Ofelii” i dostarczyć ją artystce. Prawdopodobnie Zarzycki jako kompozytor miał łatwiejszy dostęp do niektórych partytur, ale także i scenariuszy sztuk teatralnych, dlatego też korzystając z jego uprzejmości, aktorka mogła poprosić o załatwienie potrzebnych opracowań. Jest to jednak pewna hipoteza. Drugi list z kolei jest potwierdzeniem przyjęcia przez Zarzyckiego zaproszenia na obiad do Heleny Modrzejewskiej. Widać więc, że Chłapowskich i Zarzyckiego łączyły nie tylko stosunki zawodowe, ale i przyjacielskie czy raczej towarzyskie.

Niewątpliwie krąg przyjaciół i bliskich znajomych Zarzyckiego, którzy odegrali niemałą rolę także w jego twórczości artystycznej, był większy niż przedstawiony powyżej. W niniejszym podrozdziale wspomniane zostały jednak jedynie osoby, co do których bliższych (ale i dalszych) stosunków z kompozytorem można mieć pewność – głównie za sprawą zachowanych materiałów źródłowych, jak i faktów historycznych.

1.4. Działalność warszawska

Jak wcześniej wspomniano, Aleksander Zarzycki był mocno zaangażowany w życie kulturalne dziewiętnastowiecznej Warszawy, a także w jego rozwój. W 1871 roku z inicjatywy Władysława Wiślickiego¹⁰⁰ (1827-1889) utworzono Warszawskie Towarzystwo Muzyczne. Towarzystwo to miało swoją działalnością zrzeszać szerokie grono melomanów, twórców i

⁹⁶ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit. s. 332.

⁹⁷ O bliższej relacji Zarzyckiego z Kraszewskim świadczą jego listy adresowane właśnie do Kraszewskiego. Kompozytor w swych listach składał Kraszewskiemu życzenia noworoczne, imieninowe, dzielił się z nim informacjami dotyczącymi jego pobytu w Miłosławiu, zapraszał na koncerty, spotkania, a także korespondował z nim w sprawie libretta do sztuki o Twardowskim. Porównaj: S. Świerzewski (oprac.), *J.I. Kraszewski i polskie życie muzyczne XIX wieku*, Kraków 1963, s. 300-303.

⁹⁸ *Archiwum Heleny Modrzejewskiej. T. 8, Korespondencja Heleny i Karola Chłapowskiego. Zahajkiewicz-Zychliński, 1866-1927*, <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/599972/edition/605678/content> [dostęp: 27.01.2022]. W tym rękopisie znajdują się dwa listy Zarzyckiego, jeden zaadresowany do Heleny Modrzejewskiej, drugi do Karola Chłapowskiego. Niestety żaden z listów nie posiada precyzyjnej daty, a jedynie wskazanie dni tygodnia – środy oraz soboty. W elektronicznej wersji tego dokumentu listy Zarzyckiego można odnaleźć na stronach 101-107.

⁹⁹ Właśc. Jadwiga Helena Chłapowska z domu Misel.

¹⁰⁰ Władysław Wiślicki był znanym i cenionym krytykiem muzycznym, publikującym swoje teksty na łamach czasopisma „Kłosy”.

krytyków. Wśród członków-założycieli wymienieni zostali Stanisław Moniuszko (1819-1872), Józef Wieniawski (1837-1912), Józef Sikorski (1813-189), Adam Münchheimer (1830-1904), Jan Kleczyński (1837-1895), Wilhelm Troschel (1823-1887), a także Aleksander Zarzycki. Towarzystwo rozpoczęło swoją oficjalną działalność z dniem jego założenia – 15 stycznia 1871 roku, kiedy to zostały spełnione warunki statutowe.¹⁰¹ Drugiego lutego tego roku wybrano zarząd¹⁰² WTM-u – prezesem został Sergiusz Muchanow¹⁰³ (1833-1897), a dyrektorem muzycznym – Aleksander Zarzycki.¹⁰⁴ Z racji zajmowanego przez Zarzyckiego stanowiska, jego zasługi dla instytucji były ogromne. Już 25 marca 1871 roku otworzył siedzibę Towarzystwa w salach reductowych Teatru Wielkiego, gdzie 19 kwietnia zorganizował pierwszy „większy wieczór muzyczny”. Z czasem „wieczory muzyczne” stały się koncertami cyklicznymi.¹⁰⁵ W WTM-ie zaczęto również podejmować działania edukacyjne – otwarto szkołę WTM-u, gdzie obok amatorów zaczęto kształcić także zawodowych muzyków. Przed I wojną światową Szkoła Muzyczna WTM-u była ogromną konkurencją dla działalności Instytutu Muzycznego.¹⁰⁶ Zarzycki, w pierwszym roku swojej działalności w Towarzystwie, utworzył chór mieszany, którym dyrygował aż do 1875 roku. Rok później, w 1872, powołał do życia również orkiestrę smyczkową. Niezwykle istotnym obszarem działalności Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego było utworzenie wydawnictwa nutowego. Inicjatorem tego przedsięwzięcia był Zarzycki, wydając w 1874 roku wyciąg fortepianowy na cztery ręce *Sonetów krymskich* Stanisława Moniuszki.¹⁰⁷ W 1875 roku Zarzycki został zmuszony do zrezygnowania z pełnienia funkcji dyrektora muzycznego w WTM-ie, za sprawą władz rosyjskich, które nie tolerowały jego austriackiego obywatelstwa. Wraz z Zarzyckim z instytucji odszedł wówczas cały komitet WTM-u, a na kolejnego dyrektora muzycznego został powołany Józef Wieniawski.¹⁰⁸ Co ciekawe, fakt zakończenia współpracy Zarzyckiego z WTM-em musiał być dla kompozytora dość trudny, wynika to bowiem z treści listu artysty do

¹⁰¹ Warunkami statutowymi, pozwalającymi na utworzenie tej instytucji, było zebranie co najmniej 100 członków i 2000 rubli kapitału. Por. A. Spóz, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne*, w: A. Spóz (red.), *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, PWM, Warszawa 1980, s. 42.

¹⁰² W skład zarządu WTM-u, wybranego w 1871 roku, wchodził także: A. Nagórny, S. Jasiński, H. Toeplitz, G. Różniecki, A. Münchheimer, W. Wiślicki, G. Sennewald, W. Troschel, J. Wieniawski oraz L. Grossman. Informacja ta pozwala dokładniej nakreślić bliskie grono współpracowników oraz osób otaczających Zarzyckiego. Por. Spóz, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne*, op. cit., s. 42.

¹⁰³ Sergiusz Muchanow był rosyjskim urzędnikiem oraz prezesem Dyrekcji Warszawskich Teatrów Rządowych. Z. Raszewski (red.), *Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765-1965*, PWN, Warszawa 1973, artykuł dostępny również online: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/79137/sergiusz-muchanow> [dostęp: 11.01.2022].

¹⁰⁴ Spóz, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne*, op. cit. s. 42.

¹⁰⁵ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit. s. 332.

¹⁰⁶ Spóz, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne*, op. cit., s. 45.

¹⁰⁷ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 332.

¹⁰⁸ *Sprawozdanie WTM za rok 1875*, Warszawa 1876.

Józefa Ignacego Kraszewskiego.¹⁰⁹ W liście jednak kompozytor nie wspomina wprost o nieprzychylności władz, a jedynie o niewłaściwym zarządzaniu instytucją, które skłoniło go, wraz z zarządem, do jej opuszczenia. Napisał wówczas m.in.:

Zapewne wiadomo Panu z dzienników, żem się wycofał z dyrektorstwa Towarzystwa muzycznego razem z całym Komitetem. Wadliwość ustawy pozwalającej zabierać głos każdemu członkowi w rzeczach gdzie tylko specjaliści mogą sądzić – niesforność i głupota żywołu, który burzył a obojętność u nas zwykła ludzi rozsądniejszych i poważnych, którzy wcale na ogólne zebrania nie przychodzili, zostawiła przewagę w decyzji pierwszemu – instytucja się wykrzywiła i nareszcie myśmy nie chcieli odpowiadać za to, co się dzieje. Tak to u nas najczęściej – do stowarzyszeń nie ma talentu.¹¹⁰

Od 13 września 1879 roku, przez niespełna dziesięć lat, Zarzycki piastował stanowisko dyrektora Instytutu Muzycznego w Warszawie. Kompozytor został dyrektorem placówki po śmierci wcześniejszego dyrektora – Apolinarego Kątskiego (1824-1879).¹¹¹ Chęć objęcia przez Zarzyckiego tego stanowiska wymagała od niego złożenia deklaracji gotowości rezygnacji z obywatelstwa austriackiego na rzecz obywatelstwa rosyjskiego, co kompozytor uczynił.¹¹² Pełniąc funkcję dyrektora Instytut Muzycznego, Zarzycki realizował ambitny plan podniesienia uczelni do rangi europejskiej. W tym celu zrehabilitował na nowo podstawy programowe wszystkich kursów odbywających się w placówce. Co ciekawe, reforma programowa Zarzyckiego obowiązywała do końca istnienia Instytutu Muzycznego. Szczególny nacisk kompozytor położył na wysoki poziom nauczania w klasach fortepianu, w których włączył *Szkołę techniki fortepianowej* Aleksandra Różyckiego (1855-1914) i Antoniego Rutkowskiego (1859-1886).¹¹³ Wprowadził także obowiązkowy repertuar w postaci dzieł Jana Sebastiana Bacha, Hermanna Berensa, Theodora Kullaka, Stephena Hellera oraz etiud Carla Czernego.¹¹⁴ Wysoki poziom nauczania Zarzycki osiągnął także za sprawą pozyskiwania nowych, wybitnych pedagogów dla uczelni. Zatrudnił on m.in. Ignacego Jana Paderewskiego (1860-1941), Stanisława Barcewicza (1858-1929), a także Gustava Friemana (1842-1902). Zmiany wprowadzone przez Zarzyckiego dotyczyły także redukcji wybranych kursów, przede wszystkim klasy dramatycznej. Kompozytor uważał, że jest to zajęcie „zanadto absorbujące

¹⁰⁹ List Zarzyckiego do Kraszewskiego z dn. 17 marca 1875 r., cyt. za: S. Świerzewski (oprac.), *J.I. Kraszewski...* op. cit., 303.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ A. Rutkowska, *Nauczanie muzyki w Warszawie w drugiej połowie XIX w. (1861-1918)*, w: A. Spóz (red.), *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, PWN, Warszawa 1980, s. 18.

¹¹² Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 332-333.

¹¹³ Ibidem.

¹¹⁴ Dybowski, op. cit., s. 770.

studentów i odrywające ich od systematycznej nauki”.¹¹⁵ Poza zarządzaniem placówką, Zarzycki zajmował się również nauczaniem – prowadził „ćwiczenia zbiorowe muzyki”, szkolną orkiestrę¹¹⁶, a także (przez krótki okres) klasę wyższą na kursie fortepianowym. Ważnym aspektem działalności Instytutu było dla Zarzyckiego życie koncertowe, z tego też względu organizował kameralne wieczory muzyczne, podczas których mogli zaprezentować się zarówno uczniowie, jak i profesorowie uczelni.¹¹⁷ Dyrektor Instytutu zastrzegł sobie jednak prawo do wcześniejszej akceptacji repertuaru, który miał być wykonywany w czasie tych koncertów – praktyka ta często budziła niechęć i dezaprobatę ze strony innych pedagogów uczących w placówce. Aby więc nie narażać się na złośliwości i nieprzychylność, Zarzycki zaczął organizować spotkania muzyczne w swoim mieszkaniu przy ówczesnej ulicy Włodzimierskiej 12.¹¹⁸ Zarzycki, w swej pracy pedagogicznej, identyfikowany był z pozytywistycznymi założeniami pracy u podstaw. Metody jego działań na stanowisku dyrektora wiązały się z wprowadzeniem rygoru, co z kolei nie podobało się jego współpracownikom, jak również władzom rosyjskim. Pod koniec roku akademickiego 1887/88 władze przygotowały nowy statut uczelni, który uwzględniał likwidację przedmiotów w języku polskim i rozporządzenie mówiące o tym, że dyrektor placówki musi posiadać obywatelstwo rosyjskie. Aleksander Zarzycki, mimo wcześniejszej deklaracji gotowości rezygnacji z obywatelstwa austriackiego na rzecz rosyjskiego, tak naprawdę nigdy nie zmienił obywatelstwa. Dlatego też wraz z dniem obowiązywania nowej ustawy (23 maja 1889 r.), podpisanej przez cara, jego dalsza praca na stanowisku dyrektora Instytutu Muzycznego w Warszawie była niemożliwa.¹¹⁹

Ostatnim etapem sformalizowanej działalności Zarzyckiego w środowisku warszawskim była jego praca na stanowisku dyrektora chóru i orkiestry katedry św. Jana, którą rozpoczął pracując jeszcze w Instytucie Muzycznym.¹²⁰ Posadę tę zajmował od ok. 1879 do

¹¹⁵ Strumiłło, op. cit., s. 219.

¹¹⁶ W haśle encyklopedycznym autorstwa Chmara-Żaczekiewicz odnaleźć można informację o tym, że Aleksander Zarzycki prowadził szkolną orkiestrę w Instytucie Muzycznym, jednak w *Szkicach z polskiego życia muzycznego* Strumiłło nie wspomina o tym fakcie, co więcej zauważa, że kompozytor, podczas sprawowania władzy w Instytucie – zlikwidował orkiestrę. Por. Strumiłło, op. cit., s. 219.

¹¹⁷ Recenzje z tych koncertów pojawiały się w prasie. Por. J. Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne”, nr 166, 1886, s. 520, J. Stattler, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz”, nr 50, 1886, s. 399.

¹¹⁸ Obecnie jest to ulica Czackiego. Pierwszy koncert w mieszkaniu Zarzyckiego odbył się 25 lutego 1884 r. Podczas tego muzycznego wydarzenia zagrał nawet przyjaciel kompozytora – skrzypek Pablo Sarasate. Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 333.

¹¹⁹ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 333.

¹²⁰ Dybowski, op. cit., s. 770.

1892 roku. Prawdopodobnie właśnie w tym czasie Zarzycki popełnił swoje utwory religijne, których jednak w całym dorobku jest zaledwie kilka.¹²¹

1.5. Życie prywatne i osobowość artysty

O ile w monografiach i antologiach, wzmiankujących o twórczości Zarzyckiego, można odnaleźć informacje na temat jego ścieżki zawodowej oraz wybranych dzieł, o tyle niezwykle trudno odszukać materiały źródłowe pozwalające na poznanie bliżej osobowości artysty oraz jego życia rodzinnego. Pewne szczątkowe i – podkreślić należy – pośrednie informacje na ten temat można odnaleźć w publikacji Tadeusza Strumiłło *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX wieku*, kiedy badacz porównuje ze sobą dwóch dyrektorów Instytutu Muzycznego w Warszawie – Apolinarego Kątskiego oraz Aleksandra Zarzyckiego. Strumiłło przedstawia Zarzyckiego jako człowieka o usposobieniu całkowicie odmiennym niż Kątski. Świadczą o tym następujące słowa:

Trudno sobie w ówczesnych polskich stosunkach wyobrazić dwóch bardziej różnych od siebie ludzi. Zarzycki o osiem lat młodszy od Kątskiego, był od niego znacznie mniej „młodzieńczy”. Kątskiego cechowała emfaza, młodzieńcza śmiałość i odwaga w podejmowaniu ryzykownych decyzji. Był to poza tym człowiek o silnej woli, wyrobionej w trudnych nieraz warunkach materialnych podróżującego wirtuoza. Zarzycki zaś, wychowany w innym środowisku, nosił na sobie raczej wszelkie cechy prądu, który zapanował po powstaniu styczniowym przybrał w literaturze miano pozytywizmu. Praca, praca i jeszcze raz praca, przy tym praca „na zimno”, w oparciu o intelekt, bez przesadnych wybuchów uczucia – oto dewiza działalności Zarzyckiego.¹²²

Z przytoczonego słów wynika więc, że Zarzyckiego cechowała ogromna pracowitość, w której nadrzędną wartością był intelekt, nie zaś intuicja. Więcej szczegółów dotyczących osobowości Zarzyckiego, ale również pewne szczątkowe informacje na temat jego życia rodzinnego, przedstawił przyjaciel artysty – Władysław Żeleński na łamach „Echa Muzycznego”.¹²³ Artykuł będący swego rodzaju epitafium ku pamięci artysty rozpoczyna się zwrotem:

Bolesny to obowiązek pisać o świeżo zmarłym przyjacielu, ale tę ostatnią posługę oddać mogą jedynie ci, których znajomość nie była powierzchowna, którym bliższe stosunki dozwoliły niejako zajrzeć w głąb serca [...] Ile fałszywych osądów słyszy się nieraz o ludziach znakomitych, ileż ich

¹²¹ Por. Z. Rondomańska, *Polonica w katalogach muzykologów świętolińskich*, „Komunikaty Warmińsko-Mazurskie” nr 3, 1998, s. 386.

¹²² Strumiłło, op. cit., s. 218-219.

¹²³ Władysław Żeleński opublikował po śmierci Aleksandra Zarzyckiego szkic poświęcony temu artyście na łamach periodyku „Echo Muzyczne” (nr 48, 1895). Fragmenty tego artykułu cytują także Dybowski w *Słowniku pianistów polskich*.

głoszono o śp. Zarzyckim, biorąc temperament, układ, ustrój artystyczny, powierzchowność gentlemana, za dumę i zarozumiałość!¹²⁴

Żeleński zauważa, że Zarzycki był osobą pewną siebie, co wynikało ze świadomości własnego talentu, zwłaszcza w zakresie umiejętności pianistycznych. Był bardzo lubiany w środowisku francuskim.¹²⁵ Znany był z tego, że lubił otaczać się wartościowymi i prawymi (w jego ocenie) ludźmi, tym samym stroniąc od ludzi fałszywych. Ta dość jawna selekcja stosowana przy doborze znajomych przysparzała kompozytorowi nierzadko sporych kłopotów. Jak pisał Żeleński: „zasady jakimi rządził się w życiu były niezmiennie, nie rozumiał ustępstw i transakcji z sumieniem; brzydził się fałszem, brudem, unikał reklamy, pogardzał błagą,¹²⁶ z intrygą nie walczył wiedząc, że nie dotrzyma kroku tym, którzy nie przebijają w środkach”.¹²⁷ Te wszystkie cechy ukazują Zarzyckiego jako osobę nieustępliwą i wierzącą w swoje ideały, posiadającą mocny kręgosłup moralny. Według Żeleńskiego Zarzycki, mimo silnego charakteru, miewał często momenty słabości wynikające z poczucia fałszywego osądu jego osoby przez innych. W „Echu Muzycznym” można przeczytać: „Wobec spotykanych go niesprawiedliwych przykrości, zamykał się w sobie istotnie, zniechęcony, ale wytrwały na obranej drodze”.¹²⁸ Wspomnianą wytrwałość, obstawanie przy swoim zdaniu i wierność wyznawanym przez siebie wartościom, najlepiej potwierdza sytuacja związana z odejściem Zarzyckiego z posady dyrektora Instytutu Muzycznego w Warszawie, ale i także z posady dyrektora artystycznego Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, o których była mowa w podrozdziale 1.4 części pierwszej niniejszej dysertacji.¹²⁹

W *Słowniku pianistów polskich*, gdzie zostaje przywołany artykuł Władysława Żeleńskiego, przytoczone są także informacje na temat partnerki życiowej kompozytora, jak również atmosfery panującej w jego domu.

Zaślubiwszy ukochaną od dawna idealnym uczuciem kobietę wyższą, która mu się stała odpowiedniejszą towarzyszką życia, jako mąż, jako ojciec rodziny, stał się wzorem dla wszystkich. Tam, w tym szczęśliwym ognisku domowym, skupiała się cała głębia jego uczuć; tajona w życiu tkliwość tego serca muzyka-poety, tam znajdowała zastosowanie i podniesienie [...]. Zarzyckiemu potrzebna była atmosfera niezależności i swobody do pełnego rozwoju talentu. W domowym zaciszu oddał się pracy nad sobą samym. Wynikiem tego był ciągły postęp i ta rzeźkość, ta

¹²⁴ Żeleński, op. cit., s. 566.

¹²⁵ Francuzi nazywali go *un homme de bien* (tł. dobry człowiek) Dybowski, op. cit., s. 768.

¹²⁶ Z jęz. fr. *blague* – kłamstwo.

¹²⁷ Dybowski, op. cit., s. 768.

¹²⁸ Ibidem.

¹²⁹ Żeleński wytrwałość Zarzyckiego podsumował zdaniem: „Zimną krew i rzadką równowagę zachował nawet wtedy, gdy prądy przeciwne, partyjne, działały ostro i dokuczliwie.” Por. Dybowski op. cit. s. 768.

żywość twórcza, która – można powiedzieć – była rzadkim w starszym wieku uderzającym wyjątkiem.¹³⁰

Widać więc, że dom rodzinny był dla Zarzyckiego bezpieczną ostoją i azylem, w którym z pokładami ogromnego spokoju mógł w pełni oddawać się pracy twórczej.

Pewnym źródłem informacji, przy ustalaniu cech osobowości Zarzyckiego, ale i niektórych faktów z życia, jest korespondencja artysty do Józefa Ignacego Kraszewskiego.¹³¹ W liście z dnia 17 marca 1875 znajduje się potwierdzenie co do stanu cywilnego kompozytora, załącza on bowiem do listu pozdrowienia od swojej żony skierowane do Kraszewskiego.¹³² Dodatkowo z listów do Kraszewskiego można wywnioskować dwie grupy cech osobowości kompozytora, pierwszą z nich jest ogromna życzliwość i taktowność, którą egzemplifikuje język stosowany w listach, drugą zaś jest konsekwencja i wręcz swego rodzaju upór. Zarzycki w kilku swoich listach w niestrudzony sposób, zachowując przy tym najwyższą uprzejmość, prosi Kraszewskiego o napisanie libretta do planowanej przez siebie opery. Niestety mimo wielu próśb Zarzyckiego libretto nigdy nie dotarło do artysty, tym samym – opera ta nigdy nie powstała.¹³³

Aleksander Zarzycki zakończył swoje życie po trwającej kilka lat chorobie, 1 listopada 1895 roku w Warszawie. Jego pogrzeb odbył się trzy dni później – 4 listopada. Notę dotyczącą uroczystości pogrzebowych artysty można odnaleźć także w *Słowniku pianistów polskich*.¹³⁴ Msza żałobna za duszę śp. Aleksandra Zarzyckiego odbyła się w katedrze św. Jana, gdzie kompozytor pracował jako kapelmistrz. Uroczystości pogrzebowe poprowadził ks. prałat Dudlewicz, a oprawą muzyczną mszy zajął się Zygmunt Noskowski. Podczas nabożeństwa chór wykonał *Requiem* Moniuszki, a solistka – Julia Uszyńska, odśpiewała *Psalm* autorstwa samego Zarzyckiego. Artystę pożegnali przedstawiciele najważniejszych warszawskich instytucji muzycznych – Instytutu Muzycznego, Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, jak również artyści i dyrektor Teatru Wielkiego – Cezary Trombini, a także wychowankowie Zarzyckiego.¹³⁵

¹³⁰ Dybowski, op. cit., s. 768.

¹³¹ Świerzewski, op. cit., s. 300-303. Listy Aleksandra Zarzyckiego do Józefa Ignacego Kraszewskiego są dostępne także w zbiorach rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego, zbiór ten zawiera dodatkowo jeden niezachowany w całości list, którego nie ma we wskazanej w przypisie publikacji.

¹³² Świerzewski, op. cit., s. 303. List Zarzyckiego do Kraszewskiego z dn. 17. marca 1875 roku.

¹³³ Ibidem, s. 301-303. Temat napisania przez Kraszewskiego libretta do opery Zarzyckiego pojawia się w listach z dn. 10 stycznia 1874 roku, 8 października 1874 oraz 17 marca 1875 roku. Widać więc, że z perspektywy Zarzyckiego chęć napisania opery do libretta Kraszewskiego była ogromna, prosił on bowiem o libretto dość regularnie i to na przestrzeni ponad roku.

¹³⁴ Dybowski, op. cit., s. 772.

¹³⁵ Ibidem.

Ciało kompozytora złożono na Cmentarzu Powązkowskim. Do dzisiaj pomnik rodziny Zarzyckich znajduje się na tym cmentarzu. Grobowiec jest kolejnym źródłem informacji, pozwalającym na wskazanie dodatkowych członków rodziny warszawskiego artysty. Pomnik kompozytora znajduje się w kwaterze pod katakumbami, w rzędzie 1, na miejscach 71 i 72. Grawerunek na grobowcu zawiera następujące informacje:

Grób rodziny Zarzyckich

Ś.P. Aleksander Zarzycki – Dyrektor Towarzystwa i Instytutu Muzycznego w Warszawie, Ur. We Lwowie 26 lutego 1834 R., zm. w Warszawie 1 listopada 1895 R.

Ś. P.

Franciszka z Leskich Zarzycka
Ur. 18 lipca 1840 R., zm. 8 listopada 1919 R.

Franciszka Wanda Zarzycka
Zm. 3. XII. 1945 R.

Marya Zarzycka
Zm. 7. VI. 1954 R.

Można w tym miejscu pokusić się o postawienie pewnej hipotezy. Prawdopodobnie Franciszka z Leskich Zarzycka była żoną kompozytora, natomiast Franciszka Wanda Zarzycka (być może dziedzicząca imię po matce) i Marya Zarzycka były jego córkami.

Chcąc osiągnąć pewność w kwestiach dotyczących żony i potomstwa Aleksandra Zarzyckiego, warto przestudiować drzewo genealogiczne Franciszki z Leskich, które, szczęśliwie dla potencjalnych badaczy, jest udostępnione na stronie internetowej – sejm-wielki.pl.¹³⁶ Okazuje się, że Franciszka z Leskich była potomkinią uczestnika Sejmu Wielkiego (linia Tomasza Prusaka) i tym samym jej postać została uwzględniona w niniejszym wykazie genealogicznym. Informacje zawarte na stronie potwierdzają fakt, że była ona żoną Aleksandra Zarzyckiego, co więcej dane z portalu sejm-wielki.pl pozwalają wskazać również innych członków rodziny kompozytora, a także daty ślubów, zgonów i narodzin niektórych z tych osób. Niezwykle interesującą informacją, którą można odnaleźć na portalu, jest także wskazanie drugiego imienia Aleksandra Zarzyckiego – było nim imię Nicefor.¹³⁷

Żoną Aleksandra Zarzyckiego była Franciszka Leska z Leszcza herbu Gończy. Daty jej narodzin i zgonu, które zapisano na nagrobku, są zgodne z danymi zawartymi w wykazie

¹³⁶ Strona ta poświęcona jest genealogii potomków Sejmu Wielkiego. Autorem bazy danych dostępnej w serwisie jest polski filozof, genealog i historyk – dr Marek Jerzy Minakowski. <http://www.sejm-wielki.pl/> [dostęp: 4.12.2021].

¹³⁷ M. J. Minakowski, *Sejm-Wielki.pl*, <http://www.sejm-wielki.pl/b/sw.122476>, [dostęp: 4.12.2021].

genealogicznym. Franciszka Leska była córką Stanisława Bernarda Leskiego (1799-1854) i Karoliny Anny Neuman (1806-1878). W swoim życiu Franciszka Leska wyszła dwukrotnie za mąż. Pierwszy ślub wzięła w 1863 roku, wychodząc za Feliksa Aleksandra Prusaka (1838-1866), który zmarł bezpotomnie. W 1874 roku Franciszka wyszła ponownie za mąż, tym razem za Aleksandra Zarzyckiego. Ich ślub odbył się w kościele św. Antoniego w Warszawie. Jak podaje portal sejm-wielki.pl Zarzyccy doczekali się trzech córek – Aleksandry (która prawdopodobnie odziedziczyła imię po ojcu), Wandy¹³⁸ i Marii. Aleksandra była pierwszą córką Zarzyckich, urodziła się 22 marca 1878 roku. W bazie danych widnieją informacje jedynie o narodzinach i chrzcie Aleksandry (Warszawa, 1878), brak natomiast wskazania daty śmierci.¹³⁹ Drugą córką kompozytora była Wanda (na nagrobku podana jako Franciszka Wanda). Według portalu sejm-wielki.pl urodziła się prawdopodobnie ok. 1880 roku, dożywając 65 lat. Zmarła bezpotomnie 3 grudnia 1945 roku. Również prawdopodobnie ok. 1880 r. urodziła się trzecia córka Zarzyckich – Maria, która zmarła także bezpotomnie 7 czerwca 1954 roku.¹⁴⁰

W bazie danych Minakowskiego można również odnaleźć informacje dotyczące rodziców Aleksandra Zarzyckiego – jest to jedyne źródło poruszające tę kwestię. Ojcem Aleksandra był urodzony prawdopodobnie ok. 1800 roku – Juzold Zarzycki, matką kompozytora była z kolei – także urodzona prawdopodobnie ok. 1800 roku – Maria Jarosiewicz.¹⁴¹

¹³⁸ Na nagrobku rodziny Zarzyckich widnieją dwa imiona – Franciszka Wanda. Na portalu sejm-wielki.pl przywołane zostaje jedynie imię Wanda. Zob. <http://www.sejm-wielki.pl/b/sw.122476> [dostęp: 4.12.2021].

¹³⁹ W tym miejscu, biorąc pod uwagę brak daty śmierci oraz niezłożenie ciała Aleksandry w grobowcu rodzinnym, można przypuszczać, że zmarła ona bardzo młodo (z pewnością jako pierwsza z rodziny), być może w roku narodzin lub zaledwie kilka lat później. Jest to jednak wyłącznie przypuszczenie. Istnieje bowiem jeszcze druga droga interpretacji, mianowicie, że Aleksandra założyła własną rodzinę i jej ciało pochowano gdzie indziej. Hipoteza ta jednak wydaje się mniej prawdopodobna z uwagi na zachowanie przez Aleksandrę nazwiska rodowego – Zarzycka. W bazie danych sejm-wielki.pl przy nazwisku Aleksandra Zarzycka dopisano notatkę dot. prowadzenia prac nad ustaleniem, czy zmarła ona bezpotomnie.

¹⁴⁰ Minakowski, op. cit.

¹⁴¹ Ibidem.

2. Idee twórcze

Ustalenie idei twórczych przyświecających kompozytorowi jest niewątpliwie zadaniem wymagającym uwzględnienia wielu determinant. Z jednej strony w konkretnych utworach można doszukiwać się inspiracji twórczością innych artystów, z drugiej – rozwiązań indywidualnych. Nie bez znaczenia pozostaje także okres historyczny, w przypadku omawianej twórczości – druga połowa XIX wieku. Istotne dla kompozytora są panujące w danym momencie trendy, swego rodzaju „moda” na określone gatunki muzyczne, a także specyficzna dla epoki stylistyka. Dla XIX-wiecznych polskich twórców ogromnym źródłem inspiracji była również ówczesna sytuacja polityczna – artyści czuli się w obowiązku do zabierania głosu w ważnych dla nich sprawach i do manifestowania swojej tożsamości narodowej. Pomysły na określone rozwiązania muzyczne nierzadko były determinowane także pragmatycznymi względami, dotyczącymi potencjalnych wykonawców i odbiorców muzyki.

2.1. Dedykacje w utworach Aleksandra Zarzyckiego

Pewnym odzwierciedleniem zamiarów kompozytora, towarzyszących procesowi twórczemu, może być treść dedykacji umieszczanych na kartach tytułowych niektórych utworów. W przypadku dzieł Aleksandra Zarzyckiego mowa o piętnastu z około dwudziestu pięciu kompozycji instrumentalnych, w których artysta zawarł dedykacje. Adresatami są głównie wybitni muzycy, ale też i znajomi kompozytora. Treść dedykacji pozwala ustalić relacje, jakie panowały między nadawcą a odbiorcą, ale również same dedykacje mogą być wskazówką wspomagającą ustalenie spodziewanego poziomu trudności i elementu wirtuozowskiego danego dzieła. Warto bowiem zaznaczyć, że dedykacje te są głównie skierowane do wirtuozów skrzypiec bądź fortepianu.

Adresatem największej liczby dzieł Zarzyckiego jest hiszpański skrzypek (ale również i kompozytor) – Pablo Sarasate. Kompozytor zadedykował mu cztery utwory – *Mazourka G-dur* op. 26¹⁴² na skrzypce i orkiestrę, występujący także w wersji na skrzypce i fortepian; *Andante et Polonaise* op. 23¹⁴³ również na skrzypce orkiestrę lub skrzypce i fortepian, *Introduction et Cracovienne* op. 35¹⁴⁴ na skrzypce i orkiestrę lub skrzypce i fortepian oraz *Deuxième mazourka* op. 39¹⁴⁵ na skrzypce i małą orkiestrę lub skrzypce i fortepian. Zarzycki znał osobiście skrzypka, co wynikało m.in. ze wspólnego koncertowania.¹⁴⁶ Prawdopodobnie

¹⁴² A. Zarzycki, *Mazourka G-dur* op. 26, wersja na skrzypce i fortepian, Bote & Bock, Berlin 1884.

¹⁴³ A. Zarzycki, *Andante et Polonaise A-dur* op. 23, wersja na skrzypce i fortepian, Bote & Bock, Berlin 1876.

¹⁴⁴ A. Zarzycki, *Introduction et Cracovienne D-dur* op. 35, N. Simrock, Berlin 1895.

¹⁴⁵ A. Zarzycki, *Duxième Mazourka* op. 39, wersja na skrzypce i fortepian, N. Simrock, Berlin 1895.

¹⁴⁶ Por. s. 23.

muzycy mogli poznać się już w okresie studenckim, podczas studiów Zarzyckiego w Paryżu, sama zaś znajomość szybko przerodziła się w przyjaźń, czego najlepszym dowodem są właśnie omawiane dedykacje. Zarzycki na kartach tytułowych wspomnianych wyżej czterech kompozycji umieścił dedykacje o następującym brzmieniu: *á son ami Pablo Sarasate*, co można dosłownie przetłumaczyć jako: *swemu przyjacielowi – Pablowi Sarasate*. Pablo Sarasate był jednym z największych wirtuozów skrzypiec swoich czasów. Koncertował po całej Europie z własnymi utworami, jak i dziełami innych kompozytorów. Sarasate budził podziw wśród wielu kompozytorów tamtych czasów, którzy uznanie dla jego kunsztu gry wyrażali poprzez dedykowanie swoich dzieł hiszpańskiemu skrzypkowi. Do najpopularniejszych utworów zadedykowanych Sarasatemu należą m.in.: *Koncert skrzypcowy nr 2* i *Fantazja szkocka* Maxa Brucha (1838-1920), *Koncert nr 1* i *nr 3* oraz *Introdukcja i Rondo capriccioso* Camille’a Saint-Saëns’a (1835-1912), *Koncert f-moll* i *Symfonia hiszpańska* Édouarda Lalo (1823-1892), *Wariacje na skrzypce i orkiestrę* Josepha Joachima (1831-1907), *Koncert nr 2* Henryka Wieniawskiego, a także *Mazurek* op. 49 Antonína Dvořáka (1841-1904).¹⁴⁷ Nic więc dziwnego, że także Zarzycki postanowił zadedykować swoje dzieła skrzypkowi, podobnie jak uczynili to inni, ponadprzeciętnie utalentowani kompozytorzy reprezentujący twórczość muzyczną drugiej połowy XIX wieku. Dedykowanie dzieł wybitnym wirtuozom mogło sugerować zastosowanie w kompozycji wirtuozowskiego stylu – i tak rzeczywiście jest we wskazanych przypadkach. Z drugiej strony, umieszczenie dedykacji w utworze mogło skłonić jej adresata do śmiałego korzystania z tego dzieła i włączania go do swoich programów koncertowych, tym samym kompozytorzy zyskiwali doskonałą, „żywą” reklamę swoich kompozycji. Szczegóły dotyczące zastosowania wirtuozowskich zabiegów w utworach Zarzyckiego zadedykowanych Pablowi Sarasate zostaną przedstawione w kolejnej części dysertacji, poświęconej omówieniu konkretnych dzieł. W tym miejscu warto jednak uwypuklić pewne podobieństwa występujące pomiędzy wspomnianymi czterema kompozycjami skrzypcowymi Zarzyckiego a twórczością Sarasate, dotyczą one głównie preferowanych przez obu twórców środków języka muzycznego. Sarasate słynął z niezawodnej techniki gry. Podobnie jak Zarzycki, zwracał szczególną uwagę na cieniowanie dynamiki, a także zróżnicowanie między subtelnym a zdecydowanym wydobyciem dźwięku. Wielką precyzją odznaczała się również jego intonacja. Carl Flesch scharakteryzował grę Sarasate jako „umiarkowaną pod względem estetycznym, eufoniczną,

¹⁴⁷B. Schwarz, hasło: „Sarasate Pablo”, w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq90q039e.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024582?rskey=fW2zau&result=1>, [dostęp: 27.01.2022].

technicznie perfekcyjną”,¹⁴⁸ w której można odczuć pewien brak emocjonalnego zaangażowania.¹⁴⁹ Charakterystyka w pewnym stopniu przypomina także opinie dotyczące kompozycji i sposobu gry Zarzyckiego, gdzie prymarną wartością, podkreślaną w recenzjach, był intelekt.

Kolejnym muzykiem, któremu Zarzycki zadedykował własne dzieło był Hans Guido von Bülow (1830-1894) – niemiecki dyrygent, wirtuoz fortepianu oraz kompozytor. Był on jednym z najwybitniejszych dyrygentów XIX wieku, a jego interpretacje dzieł przyczyniły się do sukcesu wielu współczesnych mu kompozytorów, między innymi Ryszarda Wagnera.¹⁵⁰ Co interesujące z punktu widzenia powiązań Bülowa z Zarzyckim, niemiecki dyrygent uczył się gry na fortepianie u Ferencza Liszta, uchodząc przy tym za jednego z jego lepszych uczniów. Zarzycki wprawdzie nie studiował pod okiem samego Liszta, jednak pobierał lekcje u Rudolfa Viologo, jego ucznia.¹⁵¹ Widać więc tutaj pewną wspólną nić wpływów estetyki i muzyki Liszta, przynajmniej na gruncie drogi edukacyjnej. Utworem zadedykowanym przez Zarzyckiego Bülowowi był *Grande polonaise* op. 7 na fortepian i orkiestrę, a sama dedykacja przyjęła następujące brzmienie: *A Monsieur Hans de Bülow (Panu Hansowi de Bülow)*.¹⁵² Można więc zauważyć, że Zarzycki darzył Bülowa pewnym szacunkiem, dedykując mu dzieło, które swoją „wielkość” miało zasugerowaną już w samym tytule. *Grande polonaise* op. 7 to jedno z nielicznych dzieł orkiestrowych Zarzyckiego, które również należy do największych (pod względem długości czasu trwania, ale i obsady) dzieł tego kompozytora. Dodatkowo sama dedykacja wydaje się wskazywać na pewien respekt – zauważmy bowiem, że w tym przypadku Zarzycki nie posłużył się określeniem „memu przyjacielowi”, jak w dedykacjach Sarasatego, lecz „panu”. Dedykacja jednego z największych dzieł Zarzyckiego właśnie temu dyrygentowi – i jednocześnie znakomitemu pianiście – mogła być również podyktowana wolą nie tylko oddania mu wyrazów uznania, ale także chęcią wypromowania własnego dzieła przez znakomitego dyrygenta koncertującego po całej Europie.

Concerto As-dur op. 17, w którym krytycy muzyczni dopatrują się pewnych reminiscencji stylu chopinowskiego,¹⁵³ Zarzycki zadedykował z kolei rosyjskiemu artyście – Nikołajowi Rubinsteinowi (1835-1881), cenionemu pianiście-wirtuozowi. Dedykacja brzmiała

¹⁴⁸ C. Flesch, *Memoris*, Londyn 1957, za: Schwarz B., op. cit.

¹⁴⁹ Schwarz B., op. cit.

¹⁵⁰ Ch. Fifeld, hasło: „Bülow Hans”, w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq90q03bc.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002282274?rkey=7w8ymh&result=1>, [dostęp: 27.01.2022].

¹⁵¹ Por. s. 17.

¹⁵² A. Zarzycki, *Grande polonaise Es-dur* op. 7, wersja na fortepian, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1867.

¹⁵³ Ta kwestia zostanie szerzej omówiona w dalszej części pracy.

następująco: *A Monsieur Nicolas Rubinstein (Panu Nikołajowi Rubinsteinowi)*. Jak wspomniano już wcześniej, Zarzycki bardzo często sam wykonywał ten koncert, tym niemniej nie można wykluczyć, że to dzieło było upowszechniane na arenie europejskiej także poprzez włączanie go do repertuaru rosyjskiego pianisty. Podobnie jak w poprzednich przypadkach, również i tutaj można zastanowić się nad tym, dlaczego Zarzycki zadedykował ten utwór Rubinsteinowi i to właśnie Nikołajowi, a nie jego bratu Antonowi, którego kompozytor przecież też znał. Technika obu tych pianistów była doskonała, sposób gry był jednak dość odmienny. Anton bardzo rzadko grał dany utwór w taki sam sposób, ponieważ za każdym razem z łatwością poddawał się uczuciom chwili i dlatego też każdorazowo niejako odkrywał utwór na nowo, dokonując odmiennych interpretacji. Nikołaj z kolei grał w sposób bardziej zdystansowany i analityczny. Niezwykle istotnym elementem dzieła była dla Nikołaja jego struktura.¹⁵⁴ Podobne idee twórcze, ale także wykonawcze, charakteryzowały również postawę artystyczną Zarzyckiego – kierował się przede wszystkim rozumem, nie uczuciami, dlatego jego sposób gry był często krytykowany jako pozbawiony emocji.¹⁵⁵

Niemiecki kompozytor, będący też nauczycielem Aleksandra Zarzyckiego – Carl Reinecke, był adresatem dedykacji zawartej w *Barcarolle* op. 5 na fortepian. Dedykacja została zapisana oryginalnie w języku niemieckim – *Herr Carl Reinecke gewidmet (Dedykowana panu Carlowi Reinecke)*.¹⁵⁶ Kompozytor ten był znany przede wszystkim ze swoich licznych utworów fortepianowych, reprezentujących niemal każdą popularną ówczesnie formę muzyczną. W swoich utworach Reinecke silnie inspirował się stylistyką Mendelssohna, Brahmsa i w pewnym stopniu także Liszta.¹⁵⁷ Podobnie jak w przypadku Sarasatego i Nikołaja Rubinsteina, również twórczość i stylistyka gry Reineckego wykazywała pewne punkty wspólne ze stylem komponowania i wykonawstwem Zarzyckiego. Aleksander Zarzycki wiele zawdzięczał swojemu mentorowi, dlatego więc zadedykowanie mu jednego ze swoich dzieł było niewątpliwie ukłonem i wyrazem hołdu poczynionym w kierunku tego artysty.

Aleksander Zarzycki inspirował się dziełami wielu współczesnych mu pianistów-kompozytorów, a jednym z niewątpliwie podziwianych przez niego twórców był niemiecki artysta Adolf von Henselt (1814-1889). Był on uczniem Johanna Nepomuka Hummła i według

¹⁵⁴ E. Garden, hasło: “Rubinstein Nikolay”, w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq90q0446.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024055?rskey=DfBnS5&result=1>, [dostęp: 27.01.2022].

¹⁵⁵ Por. s. 30.

¹⁵⁶ A. Zarzycki, *Barcarolle H-dur* op. 5, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1865.

¹⁵⁷ R. Sietz, hasło: “Reinecke Carl” w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9ac177b.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023128?rskey=ZH79qA&result=1>, [dostęp: 28.01.2022].

niektórych badaczy, to właśnie za sprawą swojego mistrza, Henselt wykształcił znakomitą płynność w prowadzeniu frazy. Z kolei specyficzna dla gry tego pianisty dźwięczność przypisywana jest inspiracji pianistyką Ferenc Liszta.¹⁵⁸ Podobno sam Liszt niejednokrotnie przedstawiał swoim uczniom grę Henselta jako doskonały przykład uzyskania wzorowej „śpiewności”.¹⁵⁹ Ciekawą umiejętnością wykonawczą Henselta była również zdolność obejmowania jedną ręką, bez większego problemu, interwału decymy.¹⁶⁰ Zarówno gra, jak i działalność pedagogiczna Henselta miały także ogromny wpływ na pianistykę szkoły rosyjskiej.¹⁶¹ Szczególnie popularnym w środowisku muzycznym utworem Henselta był jego *Koncert fortepianowy f-moll* op. 16. Był on grywany w całej Europie przez wielu utalentowanych pianistów, m.in. przez Aleksandra Zarzyckiego. Nic więc dziwnego, że polski kompozytor pragnął wyrazić podziw i uznanie dla Henselta poprzez zdedykowanie mu zbioru *Deux nocturnes* op. 10 na fortepian. Dedykacja zawarta na karcie tytułowej dzieła brzmiała następująco: *à Monsieur Adolphe Henselt/ Panu Adolfowi Henseltowi*.¹⁶²

Sporym uznaniem i szacunkiem Zarzyckiego cieszył się także Ignacy Jan Paderewski. Doskonałym uzasadnieniem dla takiego stanu rzeczy jest chociażby fakt zatrudnienia Paderewskiego przez Zarzyckiego na stanowisko nauczyciela w Instytucie Muzycznym. Aleksander Zarzycki zwrotem *a Monsieur I. Paderewski/ Panu I. Paderewskiemu* zdedykował pianiście-wirtuozowi trzy miniatury fortepianowe *Trois Morceaux* op. 34 (1. *Chant du printemps*, 2. *Romance*, 3. *En valsant*).¹⁶³ Jak powszechnie wiadomo, Ignacy Jan Paderewski prowadził bogate życie koncertowe, grywając nie tylko w Europie, ale i w Stanach Zjednoczonych czy Australii. Zdedykowanie przez Zarzyckiego tego zbioru Paderewskiemu, mogło być też swego rodzaju chęcią wypromowania własnych dzieł na arenie międzynarodowej. Niezwykle interesującym wydaje się fakt, że w biografii poświęconej Ignacemu Janowi Paderewskiemu można przeczytać, iż artysta miał w swoim repertuarze „Valse” Zarzyckiego.¹⁶⁴ Nie wiadomo jednak, o który dokładnie walc mogło chodzić. Istnieje możliwość, że była to właśnie zdedykowana Paderewskiemu kompozycja *En valsant* z op. 34, jednak należy podkreślić, że w repertuarze Zarzyckiego można odnaleźć inne kompozycje o

¹⁵⁸ H. Chrisholm (red.), hasło: „Henselt Adolf von”, w: *Encyclopedia Britannica*, Tom XIII, Cambridge University Press 1911, s. 302.

¹⁵⁹ H. C. Schonberg, *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Simon & Schuster, New York 1987, s. 201.

¹⁶⁰ Trzeba jednak pamiętać o tym, że ówczesne instrumenty miały węższe klawisze.

¹⁶¹ R. B. Davis, hasło: „Henselt Adolf von”, w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9ac3b0f.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012818?rsk=TXpsh&result=1>, [dostęp: 28.01.2022].

¹⁶² A. Zarzycki, *Deux nocturnes* op. 10, w: A. Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, M. Szlezer (red.), Vol 2., op. cit.

¹⁶³ Ibidem.

¹⁶⁴ A. Zamoyski, *Paderewski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 275.

podobnej nazwie.¹⁶⁵ Warto zaznaczyć, że obaj kompozytorzy deklarowali bardzo podobne źródła inspiracji twórczych, a także włączali do swoich repertuarów koncertowych dzieła tych samych kompozytorów – bardzo często grywali utwory Chopina i Liszta.¹⁶⁶ Nie bez znaczenia jest również ścieżka edukacyjna Paderewskiego, który w wieku dwudziestu czterech lat rozpoczął studia pod okiem Teodora Leszetyckiego (1830-1915).¹⁶⁷ Fakt ten jest niezwykle istotny z punktu widzenia zdobytych tam przez Paderewskiego umiejętności. Leszetycki był bowiem w XIX wieku jednym z najwyżej cenionych pedagogów fortepianu, o którym sam Paderewski pisał w ten sposób: „Jako pedagog – olbrzym, wobec którego wszyscy inni są tylko karłami.”¹⁶⁸ Z pewnością więc pod okiem tak wybitnego pedagoga, pianista mógł rozwijać swój wirtuozowski kunszt gry. W tym miejscu należy jeszcze zwrócić uwagę na kwestię dedykacji w utworach autorstwa Paderewskiego. Dwoje spośród adresatów jego dedykacji, byli jednocześnie adresatami dedykacji dzieł Zarzyckiego. Mowa tutaj o Anette Jessipow – żonie wspomnianego już Teodora Leszetyckiego oraz Pablo de Sarasate.¹⁶⁹ Fakt ten wskazuje więc, że również ci sami wykonawcy budzili podziw zarówno w oczach Paderewskiego, jak i Zarzyckiego.

Nie tylko mężczyźni byli więc adresatami dedykacji w utworach instrumentalnych Aleksandra Zarzyckiego, były nimi również kobiety. Dedykacje te nie miały jednak podłoża towarzyskiego, lecz raczej stanowiły o chęci popularyzowania własnej twórczości w kręgu wybitnych kobiet-wirtuozek fortepianu. *Deux mazourkas* op. 20 Zarzycki zadedykował rosyjskiej pianistce Annie (Annette) Essipoff-Leszetyckiej¹⁷⁰ (1851-1914) słowami: *à Madame Annette Essipoff-Leschetizky/Pani Anecie Esspioff- Leszetyckiej*.¹⁷¹ W źródłach brak informacji na temat wykonywania przez pianistkę właśnie tych dwóch mazurków Zarzyckiego. Tym niemniej, zachowane notatki prasowe – będące jednocześnie recenzjami z koncertów Esipoff-Leszetyckiej – pozwalają zauważyć, że repertuar fortepianowy Zarzyckiego był artystce doskonale znany, co więcej – włączała go do swojego koncertowego repertuaru. Z dwóch recenzji koncertowych jasno wynika, że rosyjska pianistka grała trzy kompozycje Zarzyckiego

¹⁶⁵ Są wśród nich: *Valse brillante* op. 4, *Valse brillante* As-dur op.8, *Grande valse* D-dur op. 18 oraz *Valse-Improptu Es-dur* op. 24.

¹⁶⁶ Pelen wykaz grywanego przez Paderewskiego repertuaru odnaleźć można we wspomnianej już biografii autorstwa A. Zamoyskiego, *Paderewski*, op. cit., s. 271-275.

¹⁶⁷ *Mechanisz*, op. cit., s. 181.

¹⁶⁸ I. J. Paderewski, *Pamiętniki*, Warszawa 1985, s.115.

¹⁶⁹ Zamoyski, op. cit., s. 267-268.

¹⁷⁰ W hasłach encyklopedycznych kompozytorka widnieje także jako Anna Essipowa (Jesipowa).

¹⁷¹ A. Zarzycki, *Deux Mazourkas* op. 20, Bote & Bock, Berlin 1883.

podczas swoich koncertów na ziemiach polskich. Były nimi „Idylla” i „Mazurek”,¹⁷² a także „Pieśń wiosenna”.¹⁷³

Pianistka ta była uczennicą, a później także żoną wybitnego polskiego kompozytora – Teodora Leszetyckiego. Zasłynęła jako pierwsza wykonawczyni wielu kompozycji Ignacego Jana Paderewskiego. Styl gry tej pianistki charakteryzował się miękkim uderzeniem, śpiewnym frazowaniem i znakomitą techniką palcową, oktavową oraz akordową. Jej muzycznymi fascynacjami była twórczość Piotra Czajkowskiego (1840-1893) i Ferenc Liszta.¹⁷⁴

Inną adresatką dedykacji Zarzyckiego była kolejna pianistka, tym razem Francuzka – Bertha Marx¹⁷⁵ (1859-1925). Kompozytor zastosował formę dedykacji analogiczną jak w przypadku dedykacji do Anny Essipoff-Leszetyckiej. Marx została adresatką dedykacji do *Mazourka* op. 38 na fortepian, sama zaś dedykacja brzmiała następująco: *à Madame Berthe Marx/Pani Berthcie Marx*.¹⁷⁶ Bertha Marx po ukończeniu studiów odbyła serię tras koncertowych po Francji i Belgii. Właśnie w Brukseli poznała przyjaciela Zarzyckiego – Pabla Sarasate,¹⁷⁷ który dostrzegając wielki talent pianistki, zaangażował ją jako solistkę i akompaniorkę, towarzyszącą mu w jego tournée po Europie, Meksyku i USA. Sama skomponowała *Rapsodię hiszpańską* i zaaranżowała na fortepian *Tańce hiszpańskie* Sarasate. Około 1894 roku wyszła za mąż za Otto Goldschmidta, który był przyjacielem, akompaniatorem i menadżerem Sarasate. Jeśli chodzi o pewne wspólne cechy pianistki Berthy Marx i Aleksandra Zarzyckiego, można wskazać w tym miejscu umiejętność obojga do szybkiego opanowywania utworów na pamięć.¹⁷⁸

Według aktualnego stanu badań ostatnią ze znanych adresatek dzieł instrumentalnych Aleksandra Zarzyckiego była Sophie Menter-Popper (1846-1918) – niemiecka pianistka i kompozytorka. Zarzycki zadedykował jej *Grande valse* op. 18 na fortepian, tym samym w pewien sposób wyróżniając ją na tle pozostałych adresatek dedykacji (zadedykował jej bowiem dzieło o znacznie większych rozmiarach i prezentujące znacznie bardziej zaawansowaną wirtuozerię). Sophie Menter-Popper uchodziła za ulubioną studentkę Liszta, niezwykle wybitną

¹⁷²E. Kania, *Przegląd muzyczny*, „Kłosa”, nr 1068, 1885, s. 395. Nie można dokładnie ustalić o jaki mazurek mogło chodzić, jednak pod pojęciem „Idylla” z pewnością chodziło o *Idylle* op. 6 nr 2.

¹⁷³A. Poloński, *Kronika muzyczna*, „Kłosa” nr 1244, 1889, s. 286-287. W tym przypadku najprawdopodobniej chodziło o kompozycję *Chant du printemps* op. 34 nr 1.

¹⁷⁴A. Neuer, hasło: „Jesipowa”, w: Dziębowska E. (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM, Część Biograficzna*, Tom IV, PWM, Kraków 1992, s. 455-456.

¹⁷⁵Właśc. Berthe Marx-Goldschmidt.

¹⁷⁶A. Zarzycki, *Mazourka* op. 38, w: A. Zarzycki, *Mazurki na fortepian*, op. cit.

¹⁷⁷Być może Zarzycki poznał pianistkę właśnie za pośrednictwem swojego przyjaciela – Pabla Sarasate. Jest to jednak wyłącznie hipoteza.

¹⁷⁸*Musical News*, Vol. 25, Uniwersytet Illinois w Urbanie i Champaign 1903, s. 411.

pod względem technicznym, której przypisywano „elektryfikujący styl gry”.¹⁷⁹ Podobno sam Liszt mówił o niej, że to „jedyna córka fortepianu”, „żadna kobieta jej nie dorównuje” i że jej ręce są „śpiewające”.¹⁸⁰ Dedykacja zawarta w *Grande valse* op. 18 brzmiała następująco: *à Madame Sophie Menter-Popper/Pani Sophie Menter-Popper*.¹⁸¹

Ostatnie dwie, wskazane poniżej, dedykacje zawarte w dziełach instrumentalnych Zarzyckiego przybierają inne znaczenie niż te wcześniej opisane. Kolejnym adresatem dedykacji, tym razem do utworu *Deux chants sans parole* op. 6 na fortepian, był Mieczysław Starzewski (1832-?). Niestety obecnie niewiele wiadomo na temat tego muzyka, poza tym, że był znakomitym skrzypkiem, który swoją karierę zaczynał już jako nastolatek.¹⁸² Wydaje się więc dziwne, że znakomitemu skrzypkowi Zarzycki zadedykował dzieło nie na skrzypce, lecz na fortepian. W tym przypadku więc dedykacja mogła być jedynie swego rodzaju wyrazem uznania dla muzyka oraz przyjaciela (dedykacja brzmiała bowiem następująco: *a son ami Miecislav Starzewski/ Przyjacielowi Mieczysławowi Starzewskiemu*).¹⁸³ Podobne wnioski można wyciągnąć z dedykacji zawartej w *Deux Mazourkas* op. 36 na fortepian, które Zarzycki zadedykował polskiemu skrzypkowi i dyrygentowi – Rafałowi (Rafaelowi) Maszkowskiemu (1838-1901). Maszkowski był cenionym muzykiem koncertującym po całej Europie, jednak od ok. 1889/90 roku, z powodu niedowładu palców lewej ręki, jego kariera skrzypka zakończyła się.¹⁸⁴ W dedykacji do Maszkowskiego Zarzycki nie używa zwrotu „przyjaciel”, a „pan” (*a Monsieur Raphael Maszkowski/ Panu Rafałowi Maszkowskiemu*).¹⁸⁵

Zarzycki dedykacje do swoich utworów umieszczał również w repertuarze pieśniowym. Na podstawie przeprowadzonych badań udało się ustalić, że kompozytor zawarł dedykacje w trzech niewielkich rozmiarów zbiorach – *Dwie pieśni* op. 9, *Drei deutsche Lieder* op. 11 i *Drei Lieder* op. 22. Pierwszy ze wskazanych zbiorów, w którym zawarte są pieśni *Moja srebrna* i *Dwie zorze* do słów Teofila Lenartowicza (1822-1893), Zarzycki zadedykował Andrzejowi Smolikowskiemu słowami: *Dwie Pieśni Aleksander Zarzycki napisał Andrzejowi*

¹⁷⁹ E. Rieger, hasło: „Menter Sophie”, w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9031190.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047440?rskey=NvN1Cp&result=1>, [dostęp: 28.01.2022].

¹⁸⁰ Schonberg, op. cit., s. 262-263.

¹⁸¹ A. Zarzycki, *Grande valse* op. 18, Bote & Bock, Berlin 1875.

¹⁸² Jedyne informacje dotyczące tej postaci, jakie udało się odnaleźć, pochodzą z afisza koncertowego dostępnego pod adresem internetowym: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/533371/edition/526132/content>, [dostęp: 28.01.2022].

¹⁸³ A. Zarzycki, *Deux chants sans parole* op. 6, J. Wildt, Kraków 1865.

¹⁸⁴ K. Popiński, *Rafał Maszkowski 1838-1901*, w: D. Kanafa, M. Zduniak (red.), *Tradycje śląskiej kultury muzycznej X*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2005. Fragmenty publikacji zawarte są również pod adresem: <https://www.zajezdnia.org/wh-140321>, [dostęp: 28.01.2022].

¹⁸⁵ A. Zarzycki, *Deux mazourkas* op. 36, N. Simrock, Berlin 1895.

Smolikowskiemu i w przyjaźni ofiarował.¹⁸⁶ Obecnie trudno odnaleźć szczegółowe informacje dotyczące tej postaci, można jednak przypuszczać, że był on związany z „Tygodnikiem Ilustrowanym”, a więc był literatem.¹⁸⁷ W drugim wspomnianym zbiorze – *Drei deutsche Lieder* – Zarzycki zawarł, zgodnie z nazwą trzy pieśni napisane do poezji niemieckiej (nie tłumaczono tych pieśni na język polski, tak jak miało to miejsce w przypadku niektórych pieśni Zarzyckiego). Były to kolejno: *Der schwarze Abend* do słów Nikolausa Lenau (1802-1850), *Mit schwarzen Segeln segelt mein Schiff* do słów Heinricha Heinego (1797-1856) i *Waldestrost* do słów Lenau. Co niezwykle interesujące, zbiór ten Zarzycki zadedykował nie muzykowi, ani też pisarzowi, a szwedzkiemu malarzowi pejzażyście – Carlowi Hillowi (1849-1911).¹⁸⁸ Dedykacja brzmiała następująco: *componiert und freundschaftlichst zugeeignet von Alex Zarzycki (skomponowana i przyjacielsko zadedykowana przez Aleksandra Zarzyckiego)*.¹⁸⁹ Zbiór op. 22 – *Drei Lieder* – Zarzycki zadedykował z kolei światowej sławy polskiej śpiewaczce – Marcelinie Sembrich-Kochańskiej. Dedykacja ta nie wskazuje na bliską relację pomiędzy kompozytorem a śpiewaczką – *Frau Marcella Sembrich gewidmet (zadedykowane Pani Marcelinie Sembrich)*¹⁹⁰ – i prawdopodobnie miała wymiar czysto pragmatyczny. Kompozytor zadedykował swoje dzieło znanej śpiewaczce, która mogła włączyć je do swego repertuaru koncertowego i tym samym popularyzować je w środowiskach muzycznych. W skład op. 22 wchodziły pieśni o tytułach: *Zwiegesang*¹⁹¹ do słów Roberta Reinicka (1805-1852), *Letzter Wunsch* do słów Juliusa Sturmana oraz *Der erste Kuss* do słów Ernsta Zitelmana (1852-1923).

Dedykacje umieszczane przez Zarzyckiego w niektórych jego dziełach pozwalają nieco szerzej przyjrzeć się pewnym ideom twórczym, a przy okazji ukazują grono osób, którymi – z jednej strony – mógł otaczać się kompozytor, a z drugiej, których działalność artystyczna również inspirowała samego Zarzyckiego. Po prześledzeniu życiorysów adresatów dedykacji w dziełach Zarzyckiego można postawić kilka ogólnych wniosków. Polski kompozytor decydował się głównie na dedykowanie swoich dzieł wybitnym wirtuozom, którzy czynnie uprawiali zawód pianisty lub skrzypka i koncertowali po Europie, ale też po świecie, ze starannie dobranym repertuarem. Taki zabieg mógł być przez kompozytora w pełni

¹⁸⁶ A. Zarzycki, *Dwie pieśni* op. 9, G. Sennewald, Warszawa 1865.

¹⁸⁷ Szczątkowe informacje na temat Smolikowskiego można odnaleźć przy opisie ryciny pochodzącej z ok. 1877 roku z jego wizerunkiem, dostępnej w zbiorach Polony pod adresem: <https://polona.pl/item/andrzej-smolikowski.MzA2MjI1NTg/0/#info:metadata> [dostęp: 19.01.2022].

¹⁸⁸ I. Chilvers, *Oksfordzki leksykon sztuki*, Arkady, Warszawa 2002, s. 316.

¹⁸⁹ A. Zarzycki, *Drei deutsche Lieder* op. 11, F. Kistner, Lipsk 1868.

¹⁹⁰ A. Zarzycki, *Drei Lieder* op. 22, Ries & Erler, Berlin 1882.

¹⁹¹ Pieśń ta była jednak przeznaczona na duet (sopran i alt).

przemysłany i celowy. W ten sposób swoimi dedykacjami nie tylko wyrażał słowa uznania skierowane do wybitnych muzyków, ale również mógł sugerować włączenie dedykowanych kompozycji do repertuaru ich adresatów. Warto też zauważyć, że niemal każda z wyżej wskazanych postaci posiadała pewne związki z kompozytorem, czy to poprzez bezpośredni kontakt, czy też za sprawą wspólnych źródeł inspiracji. Niewątpliwie postacią, która często pojawiała się w życiorysach wskazanych artystów, był Ferenc Liszt. Widać, że jego twórczość cieszyła się ówczesnie dużym zainteresowaniem, a sama pianistka tego kompozytora stawiana była jako wzór godny naśladowania. Poza silnymi związkami z muzyką węgierskiego kompozytora można wyznaczyć także drugi krąg zainteresowań, mianowicie pianistkę słowiańską na czele z muzyką rosyjską. Szczegółowe analizy wymienionych w tym rozdziale dzieł, w których nie zabraknie wskazania źródeł inspiracji, a także wskazania poziomu wirtuozerii i trudności technicznych, zostaną przedstawione w drugiej części niniejszej dysertacji.

2.2. Obecność koncepcji twórczych charakterystycznych dla romantyzmu

Romantyzm w muzyce był niewątpliwie epoką przełomową. Z jednej strony twórcy korzystali ze zdobyczy kompozytorskich już ugruntowanych przez mistrzów minionych epok, a z drugiej – za sprawą indywidualizacji stylistycznej – dochodziło do przełamywania pewnych utartych schematów. Nadrzędną wartością muzyki romantycznej było więc zwrócenie się w stronę emanacji własnych przeżyć i chęć odzwierciedlenia ich za pomocą muzyki. Doskonale możliwości do uzewnętrzniania uczuć stwarzały kompozycje fortepianowe czy skrzypcowe, a także pieśni solowe z fortepianem, w których czynnikiem uwypuklającym stany podmiotu lirycznego był tekst poetycki. Romantyzm obfitował więc przede wszystkim w utwory reprezentujące nurt liryki wokalne i instrumentalnej, choć warto podkreślić, że w tym okresie równie istotne znaczenie przyjmowała muzyka kameralna czy też utwory orkiestrowe.

W niniejszym rozdziale zostaną jedynie zasygnalizowane pewne, wybrane koncepcje kompozytorskie, jakie można odnaleźć w utworach Aleksandra Zarzyckiego i które jednocześnie realizują założenia charakterystyczne dla kompozycji XIX-wiecznych. Nie będą jednak przedstawione tutaj szczegółowe opisy dzieł Zarzyckiego, reprezentujących różne gatunki ani ich dokładne analizy. Treści te pojawią się w rozdziale drugim.

Korpus zidentyfikowanych kompozycji Aleksandra Zarzyckiego to ponad czterdzieści dzieł¹⁹² odzwierciedlających specyfikę muzyki polskiej drugiej połowy XIX wieku. Spuścizna kompozytora obejmuje bowiem przede wszystkim miniatury fortepianowe oraz pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu. Warto więc zaznaczyć, że zgodnie z duchem epoki, również w twórczości Zarzyckiego fortepian był instrumentem często pojawiającym się w jego dziełach, zarówno realizując partie solowe, jak i towarzyszące. Wśród dzieł fortepianowych tego polskiego kompozytora odnaleźć można utwory proste, o niewielkich rozmiarach (miniatury instrumentalne), ale również kompozycje bardziej rozbudowane, niepozbawione elementów wirtuozowskich. Do największych – pod względem rozmiaru, a także obsady – dzieł fortepianowych Zarzyckiego można zaliczyć *Concerto As-dur* op. 17 i *Grande polonaise Es-dur* op. 7. Oba te utwory przeznaczone są na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. Z kolei wśród miniatur fortepianowych w dorobku artysty można wskazać m.in. takie gatunki jak mazurki, polonezy, nokturny czy walce.

Poza wspomnianymi gatunkami, w dorobku twórczym Zarzyckiego znajdują się także kompozycje na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu lub składu kameralnego albo orkiestry. Jest ich jednak znacznie mniej niż utworów przeznaczonych na fortepian. Mimo to zajmują one istotną pozycję w omawianym repertuarze – głównie za sprawą swojego wirtuozowskiego charakteru. Dzieła kameralne Zarzyckiego reprezentują takie kompozycje jak *Romance E-dur* op. 16 i *Deuxième Mazourka* op. 39. Znacznie skromniej pod względem ilościowym przedstawiają się kompozycje orkiestrowe Zarzyckiego. Jest ich zaledwie kilka, z czego i tak niektóre z nich przetrwały do czasów obecnych jedynie w wersjach skameralizowanych, np. wersje na skrzypce i fortepian. Doskonałym przykładem orkiestrowego dzieła Zarzyckiego, które szczęśliwie przetrwało do czasów współczesnych w pełnej orkiestrowej formie jest *Suite polonaise* op. 37.

Można więc uznać, że przedstawiona tu charakterystyka gatunkowa twórczości Zarzyckiego wpisuje się w ogólną tendencję w muzyce polskiej drugiej połowy XIX wieku, polegającą na dość znacznej dysproporcji pomiędzy muzyką orkiestrową a przeznaczoną na inne obsady instrumentalne. Sytuacja ta wynikała z czysto pragmatycznych pobudek, chociażby braku funkcjonujących orkiestr symfonicznych.

Dla twórców XIX-wiecznych niewątpliwym punktem odniesienia w gatunku pieśni solowej z towarzyszeniem fortepianu były dokonania mistrzów niemieckich, na czele z

¹⁹² Warto zaznaczyć, że dokładna liczba dzieł Aleksandra Zarzyckiego nie jest znana, niektóre z tych dzieł są znane z nazwy, jednak zaginęły. W toku badań udało się również odnaleźć dzieła, niewystępujące w żadnych wykazach dzieł artysty.

Franzem Schubertem (1797-1828). Podobnie jest także z pieśniami Zarzyckiego, który nie dość, że sięgał po teksty niemieckich poetów (czasem pozostawiając je nawet w oryginalnych wersjach językowych),¹⁹³ to dodatkowo odnosił się do szczególnego rodzaju niemieckiej pieśni – *lied*.¹⁹⁴ Pieśni Zarzyckiego egzemplifikują zróżnicowane wzorce formalne, w głównej mierze są to jednak pieśni w typie zwrotkowym. Poza znaczącymi odniesieniami do pieśni niemieckich (*lied*) zgodnie z panującymi w romantyzmie kanonami, pieśni Zarzyckiego realizowały również założenia muzyki narodowej. Artysta bowiem w przeważającej mierze wykorzystywał w swych pieśniach teksty poetyckie rodzimych poetów, które nierzadko w swej treści zawierały opisy polskiej obyczajowości, polskich krajobrazów, a także wątki nawiązujące do walk powstańczych, realizując jednocześnie założenia tzw. idiomu narodowego. W pieśniach Zarzyckiego nie zabrakło także elementów nawiązujących do muzyki ludowej, nie stanowią one jednak wartości przeważających i nadrzędnych w omawianym repertuarze. Warto zaznaczyć, że mimo panującego w romantyzmie trendu na tworzenie cyklicznych układów pieśni, w twórczości Zarzyckiego nie było to rozwiązanie dominujące. Co prawda kompozytor stworzył liczne zbiory pieśni, zawierające po kilka kompozycji w ramach jednego opusu, jednak poza dwoma zbiorami – *Pięć pieśni. Z motywów ludowych* i *Drei deutsche Lieder* – w których można dopatrywać się pewnych charakterystycznych dla cyklu strategii kompozytorskich – w twórczości Zarzyckiego próżno szukać tworzenia integralnych cykli pieśniowych.¹⁹⁵ Niezwykle ważnymi pozycjami w dorobku pieśniowym Zarzyckiego są jego dwa *Śpiewniki*, które jednoznacznie nawiązują do wówczas już kanonicznych *Śpiewników domowych* Stanisława Moniuszki.

Kultura muzyczna XIX wieku obfitowała przede wszystkim w gatunki muzyki salonowej, z muzyką fortepianową na czele. Fortepian był dość ogólnodostępnym instrumentem, dlatego też kompozytorzy chętnie pisywali swoje utwory właśnie na ten instrument. Z perspektywy charakterystyki dzieł Aleksandra Zarzyckiego również i tutaj spotkać można typowe dla romantyzmu rozwiązania, zarówno za sprawą wybieranych przez kompozytora idiomatycznych dla romantyzmu gatunków muzycznych, jak i strategii

¹⁹³ Doskonałym przykładem są tutaj dwa zbiory pieśni Zarzyckiego *Deri deutsche Lieder* op. 11 oraz *Drei Lieder* op. 22. Zarzycki pozostawił w tych pieśniach oryginalne teksty niemieckie, nie posłużył się tłumaczeniami na język polski tak jak w przypadku kilku innych pieśni.

¹⁹⁴ Istotną rolę z niemieckich pieśniach – *lied* odgrywały takie elementy jak nawiązania do ludowości, odzwierciedlane m.in. za sprawą stosowania prostych melodii wokalnych, które nierzadko znajdowały się już w linii melodycznej prostego akompaniamentu.

¹⁹⁵ W twórczości Zarzyckiego można wyodrębnić kilka małych zbiorów pieśni, zawierających po dwie pieśni, wykazujące cechy integralne i dające możliwość do zaklasyfikowania ich jako cykli pieśniowych. W gruncie rzeczy jednak, przy zbiorze zawierającym jedynie dwie pieśni, ciężko mówić o koncepcji cyklu, gdyż liczba pieśni jest niewielka.

kompozytorskich oraz realizacji określonych zabiegów stylistycznych. W miniaturach fortepianowych Zarzyckiego zauważyć można elementy przenikające wprost z liryki wokalne, czego najlepszym przykładem są gatunki zawierające już w swojej nazwie określenie *chant* (z *fr. śpiew*). Elementy „śpiewności” w miniaturach fortepianowych były ówczasem bardzo powszechne, a swoją proweniencją zawdzięczają właśnie pieśni solowej.

Nie bez znaczenia dla muzyki fortepianowej był także czynnik taneczny, związany zwłaszcza z tańcami narodowymi. Wśród dzieł Zarzyckiego odnaleźć można wiele walców, polonezów, ale też mazurków i krakowiaków. Sięganie do polskich tańców narodowych związane było z szeroko rozumianym zainteresowaniem muzyką ludową. Inspiracje muzyką ludową dotyczyły nie tylko wykorzystywania rytmiki polskich tańców, lecz także charakterystycznych zwrotów melicznych, często wynikających ze skalowej organizacji materiału dźwiękowego. Istotne pozostawało również przenoszenie do dzieł prostoty oraz specyficznego dla muzyki ludowej pogodnego, rzewnego, a czasem i sentymentalnego charakteru. Kolejnym ciekawym zabiegiem podkreślającym inspiracje muzyką ludową, było stosowanie burdonowych, długo wybrzmiewających dźwięków, upraszczanie faktury kompozycji, a także dysponowanie instrumentarium na wzór kapel ludowych.

Szczególne zainteresowanie pianistyką w XIX wieku oraz rozwój konstrukcyjny fortepianu przyczyniły się także do rozwijania środków wirtuozowskich w utworach przeznaczonych na ten instrument.¹⁹⁶ W dziełach Zarzyckiego odnaleźć można nawiązania do stylu *brillante*, który notabene został doskonale przedstawiony w dziełach Fryderyka Chopina (1810-1849), a z drugiej strony – czynnik wirtuozowski Zarzyckiego podążał za nowymi kanonami muzycznej „popisowości”, przywodząc skądinąd na myśl dzieła Ferencza Liszta czy Nicolò Paganiniego (1782-1840) (tak na gruncie dzieł fortepianowych, jak i skrzypcowych).

Utwory kameralne w dorobku Zarzyckiego stanowią najmniej liczną grupę, jest ich zaledwie kilka. W kompozycjach tych szczególnie zaznacza się rola solowych skrzypiec, egzemplifikujących najwyższy kunszt wirtuozowski. Nieco lepiej pod względem ilościowym prezentują się dzieła orkiestrowe Zarzyckiego, które jednak nie przekraczają liczby sześciu opusów. Ukazują one rozwiązania typowe dla XIX-wiecznej symfoniki europejskiej, niepozbawionej jednak elementów lokalnych, nawiązujących do realizacji idiomu narodowego. W symfonice XIX-wiecznej szczególnie ważnym nurtem była muzyka programowa. O ile w dziełach Zarzyckiego można odnaleźć pewne elementy ilustracyjności, to z pewnością nie uda się we wskazanym repertuarze dopatrzeć cech programowych.

¹⁹⁶ Warto jednak podkreślić, że rozwój wirtuozerii nastąpił także w dziełach skrzypcowych.

Gatunkiem scenicznym, który dawał szerokie możliwości na realizowanie założeń idei narodowych w polskiej kulturze muzycznej drugiej połowy XIX wieku była opera. Nie bez powodu przecież pojęcie „narodowy” i „opera” zostały ze sobą połączone w określeniu „opery narodowej”. Ta tendencja w historii polskiej opery szczególnie mocno została zaznaczona już w preromantycznych dziełach Józefa Elsnera (1769-1854) i Karola Kurpińskiego (1785-1857), jednak jej pełny rozkwit dostrzec można w dziełach operowych Stanisława Moniuszki. Również po Moniuszce opera narodowa miała swoich kontynuatorów. Warto podkreślić, że propagowanie ówczesnie idei narodowych w dziełach operowych było zadaniem niezwykle trudnym – po pierwsze ze względu na wielką rzadkość wystawiania w teatrach dzieł polskich (wynikało to przede wszystkim z sytuacji politycznej, o czym była mowa już we wcześniejszych rozdziałach), a po drugie, z uwagi na nieuniknione próby porównywania tego typu utworów z operami Moniuszki, które stały się wzorcowe w zakresie tego gatunku. Aleksander Zarzycki od 1874 roku również planował napisanie opery. Jak można przeczytać w haśle encyklopedycznym Barbary Chmury-Żaczekiewicz: „[Zarzycki] w listach do J. I. Kraszewskiego daremnie prosił o libretto, sugerując temat związany z legendą o Twardowskim.”¹⁹⁷ Pomysł zastosowania właśnie takiej tematyki, skupionej wokół mieszkającego w Krakowie polskiego szlachcica – dworzanina króla Zygmunta Augusta, niewątpliwie doskonale wpisałyby się w założenia krzewienia wartości związanych z poczuciem tożsamości narodowej. Niestety opera ta nigdy nie powstała.

2.3. Inspiracje twórczością innych kompozytorów

Poza realizacją określonych koncepcji twórczych charakterystycznych dla muzyki polskiej, ale i europejskiej z drugiej połowy XIX wieku, w dorobku artystycznym Aleksandra Zarzyckiego można odnaleźć mniej lub bardziej jednoznaczne nawiązania do dzieł innych XIX-wiecznych mistrzów, zarówno tych zagranicznych, jak i rodzimych. Niektóre takie inspiracje zostały wspomniane już we wcześniejszych podrozdziałach, głównie podczas omawiania ścieżki edukacyjnej kompozytora, jego życia koncertowego, dedykacji w jego utworach, a także przy przybliżaniu idiomatycznych dla muzyki romantycznej cech, które można jednocześnie odnaleźć w dziełach Zarzyckiego. Przejmowane przez kompozytora skonkretyzowane idee, często związane są ze ściśle określonymi gatunkami muzycznymi. Tym samym w zakresie każdego z gatunków źródła inspiracji dotyczyć będą dzieł tych kompozytorów, którzy na ogół w sposób szczególny przyczynili się do jego rozwoju czy też wprowadzili do niego pewne nowatorskie rozwiązania. Taka tendencja jest w pełni uzasadniona

¹⁹⁷ Chmura-Żaczekiewicz, op. cit., s. 334.

z uwagi na szczególnie, niejednoznaczny pod względem stylistycznym charakter romantyzmu jako epoki w historii muzyki. Jak zauważają autorzy *Historii muzyki*:¹⁹⁸

Romantyzm może być traktowany jako okres działalności wielkich indywidualności, szczególnie najwybitniejszych twórców, jak Schubert, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Berlioz, Wagner, Brahms, Bruckner, Glinka, Czajkowski, Musorgski, Borodin, Rimski-Korsakow. Drugą możliwością jest przedstawienie rozwoju poszczególnych gatunków i form, poczynając od pieśni i miniatury instrumentalnej aż do wielkiej muzyki symfonicznej i dramatycznej.¹⁹⁹

Próbując wskazać kompozytorów, którzy niewątpliwie odegrali istotną rolę w kształtowaniu się języka muzycznego Zarzyckiego, zdecydowanie w pierwszej kolejności należy wymienić Fryderyka Chopina, który to podobno miał przepowiadać Zarzyckiemu „nieprzeciętną przyszłość artystyczną”.²⁰⁰ Twórczość Chopina oddziaływała na dzieła Zarzyckiego na wielu płaszczyznach, jednak niewątpliwie dominującą wartością tej inspiracji było adaptowanie przez Zarzyckiego do swoich dzieł Chopinowskiej wirtuozerii. Warto zaznaczyć, że wirtuozeria Chopinowska, z jednej strony wyrastała ze stylu brillante, a z drugiej – wyprzedzała swoją epokę, zapowiadając rozwój tego aspektu wykonawczego, charakterystyczny już dla drugiej połowy XIX wieku. Wpływy muzyki Chopina zdecydowanie mocno dają się zauważyć w *Concerto As-dur* op. 17 Zarzyckiego. Zarzycki nie był jednak jedynym kompozytorem polskim, który koncerty fortepianowe Chopina uważał za swego rodzaju wzorzec tego gatunku. Józef Chomiński w jednym z rozdziałów pracy zbiorowej pod redakcją Stefana Śledzińskiego – *Muzyka polska. Informator*²⁰¹ – zauważa, że w drugiej połowie XIX wieku wielu polskich twórców uprawiających gatunek koncertu fortepianowego szczególnie mocno inspirowało się twórczością, z jednej strony, Liszta, a z drugiej – właśnie Chopina. Nawiązania do obu koncertów fortepianowych Chopina można odnaleźć w *Concerto As-dur* Zarzyckiego, a poza nim także w koncertach fortepianowych Ignacego Krzyżanowskiego (1826-1821), Władysława Żeleńskiego i częściowo Zygmunta Stojowskiego (1869-1946).²⁰² Również w miniaturach fortepianowych Zarzyckiego – które zaraz po jego pieśniach solowych są najliczniej reprezentowanym gatunkiem w jego dorobku – odnaleźć można pewne nawiązania do muzyki Chopina. Podobnie jak Chopin, Zarzycki w swych miniaturach fortepianowych, często nawiązuje do muzyki tanecznej – zwłaszcza w mazurkach

¹⁹⁸ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. II, PWM, Kraków 1990, s. 90.

¹⁹⁹ Ibidem.

²⁰⁰ Mechanisz, op. cit., s. 139.

²⁰¹ J. Chomiński, *Romantyzm – Modernizm*, w: S. Śledziński (red.), *Muzyka polska. Informator*, PWM, Kraków 1967, s. 96-129.

²⁰² Ibidem, s. 117.

i walcach – a z drugiej strony, komponuje także barkarole i nokturny – tak przecież doskonale rozwinięte formalnie i wyrazowo przez Chopina.

Wspomniany wyżej, obok miniatur instrumentalnych Zarzyckiego, gatunek pieśni solowej z towarzyszeniem fortepianu przywołuje nazwisko kolejnego polskiego kompozytora, który stanowił źródło inspiracji dla twórczości Zarzyckiego, właśnie w gatunku pieśni. Mowa oczywiście o Stanisławie Moniuszce,²⁰³ który skądinąd wyrósł z tradycji Chopinowskiej. Tym samym, jako kontynuacja pieśniowego warsztatu po-moniuszkowskiego, dorobek Zarzyckiego wpisuje się w tradycję takich kompozytorów, jak równoległe z nim tworzący Władysław Żeleński, Zygmunt Noskowski (1846-1909) czy Jan Gall (1856-1912).

Inspiracje płynące z dzieł rodzimych kompozytorów są również widoczne w skrzypcowych kompozycjach Zarzyckiego. Szczególnie mocno zaznacza się w nich wpływ jednego z najprężniej działających w drugiej połowie XIX wieku skrzypków-kompozytorów – Henryka Wieniawskiego (1835-1880). Kompozycje Henryka Wieniawskiego słynęły przede wszystkim z udoskonalenia środków wykonawczych w zakresie gry na skrzypcach, m.in. stosowania zróżnicowanej artykulacji, wielu figuracji, a także ornamentyki. Te wszystkie czynniki przekładały się na wirtuozowski poziom kompozycji, który skądinąd przywołał na myśl dzieła innego wielkiego skrzypka i kompozytora – Nicolo Paganiniego. Partie solowe skrzypiec w dziełach Wieniawskiego charakteryzowały się wysokim poziomem artystycznym i nierzadko były bardzo skomplikowane, zarówno strukturalnie, jak i pod względem wykonawczym. Akompaniujące partie fortepianu były z kolei upraszczane, co szczególnie uwidocznia się w dziełach o proveniencji tanecznej (mazurkach i polonezach), jak również w kompozycjach utrzymanych w stylu salonowym.²⁰⁴ Dokładnie takie same strategie kompozytorskie można zauważyć w utworach skrzypcowych Zarzyckiego, w których obserwuje się tendencje do uwypuklenia wirtuozerii skrzypiec przy jednoczesnym uproszczeniu akompaniamentu fortepianu, ograniczając go do prostych przebiegów akordowych lub też struktur ostinatowych. Pewne, choć niejednoznaczne i dość kontrowersyjne w swym wydźwięku, potwierdzenie przypuszczeń, że Zarzycki czerpał inspiracje z twórczości Henryka Wieniawskiego można odnaleźć we wspomianej już biografii²⁰⁵ poświęconej polskiemu skrzypkowi.

²⁰³ Wątek ten został już przywołany w poprzednim podrozdziale, dlatego też w tym miejscu jest on jedynie wzmiankowany.

²⁰⁴ Chomiński, *Romantyzm – Modernizm*, op. cit., s. 116-117.

²⁰⁵ Reiss, *Wieniawski...* op. cit., s. 138.

Często naśladowano, a raczej starano się naśladować mazurki Wieniawskiego. Nikt mu nie zdołał dorównać. Zbliżył się tylko do pierwowzoru Aleksander Zarzycki w *Mazurku G-dur* op. 26, poświęconym Pablo Sarasatemu; lecz poza głównym tematem, istotnie świeżym i pełnym polotu, reszta jest wysilona i przeładowana.²⁰⁶

Niemają udział w kształtowaniu się języka muzycznego Zarzyckiego mogły mieć również kompozycje czołowego przedstawiciela stylu brillante – Hummła. Co prawda żadne z zachowanych źródeł mówiące wprost o inspiracjach Zarzyckiego, zarówno tych stricte pianistycznych, jak i ogólnie kompozytorskich, nie zawiera takich informacji, jednak wiadomo, że Zarzycki wyrażał pełen podziw dla dzieł fortepianowych Adolfa Henselta – ucznia Hummła (por. s. 38-39). W dziełach obu tych kompozytorów, wśród idiomatycznych cech wyróżniają się liczne wirtuozowskie figuracje, a także elementy kantylenowe, które niewątpliwie pobrzmiewają także i w kompozycjach fortepianowych Zarzyckiego. Dwie kompozycje polskiego artysty już w samych nazwach jawnie egzemplifikują odwoływanie się do stylu brillante, mowa tutaj o dwóch walcach – *Valse brillante* op. 4 oraz op. 8.

Wirtuozeria w dziełach Zarzyckiego nawiązywała nie tylko do stylu brillante, ale także do zdobyczy wykształconych na tym gruncie przez wspomnianego już Chopina – który notabene pod tym względem wyprzedzał swoją epokę – oraz Liszta, którego wirtuozeria była przejawem największego kunsztu. Wpływy Liszta na muzykę Zarzyckiego można dostrzec także w odniesieniu do gatunku miniatury fortepianowej. Podobnie jak Liszt – chociażby w swoich rapsodiach – Zarzycki również odwoływał się do tradycji zaczerpniętej z ludowej muzyki tanecznej.²⁰⁷

Inny zakres inspiracji można zauważyć w przypadku wpływu twórczości Schuberta na dzieła Zarzyckiego. Inspiracje te dotyczą przede wszystkim podejścia do formy utworów, głównie w odniesieniu do pieśni oraz miniatury fortepianowej. Schubert, jako jeden z pierwszych niemieckich kompozytorów, postanowił wykorzystać różnorodne wzorce formalne do swoich pieśni. Podobną strategię zastosował w odniesieniu do romantycznej miniatury fortepianowej. To właśnie jego miniatury egzemplifikują najrozmaitsze typy utworów, tym samym pozwalając twórcom na ich zróżnicowanie wyrazowe.²⁰⁸ Podążając śladem Schuberta, także Zarzycki komponował miniatury i pieśni w oparciu o różne typy gatunkowe i wzorce formalne. Dlatego też podobnie jak Schubert – ale także wspomniany już Chopin – Zarzycki często tworzył miniatury o proveniencji tanecznej, zwłaszcza walce, mazurki i polonezy.

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ Chomiński, *Romantyzm – Modernizm*, op. cit., s. 94.

²⁰⁸ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki...* op. cit., s. 111.

Na gatunek pieśni solowej z towarzyszeniem fortepianu oraz miniatury fortepianowej w twórczości Zarzyckiego ogromny wpływ wywarły także utwory Roberta Schumanna. Pieśni solowe Zarzyckiego, podobnie jak i pieśni Schumanna, cechują się specyficznym podejściem do środków wokalnych i instrumentalnych, które były dobierane przez kompozytora w taki sposób, by jak najpełniej oddawały treści zawarte w tekście poetyckim.²⁰⁹ Z kolei inspiracje w miniaturach fortepianowych dotyczyły głównie czerpania z liryki instrumentalnej, włączania do miniatur techniki wariantowania, a także łączenia miniatur – niekoniecznie ściśle powiązanych ze sobą – w małe cykle.²¹⁰

Niemniej inspirująca dla Zarzyckiego okazała się muzyka Felixa Mendelssohna-Bartholdy'ego. Polski kompozytor przejął od niego specjalny typ miniatury w postaci „pieśni bez słów” czy w ogóle pieśni jako podstawy dla utworu instrumentalnego. Punktem odniesienia stały się *Lieder ohne Worte* Mendelssohna-Bartholdy'ego, których reminiscencje odnajdujemy w takich dziełach Zarzyckiego, jak *Deux chants sans paroles* op. 6, *Chant d'amour* op. 19 n.1 i *Chant du printemps* op. 34 n. 3. Twórczość Mendelssohna-Bartholdy'ego stanowiła również ważne źródło inspiracji dla innych, współczesnych Zarzyckiemu, polskich kompozytorów, m.in. dla Józefa Wieniawskiego, Żeleńskiego czy Noskowskiego. Wszyscy ci kompozytorzy w swoich dziełach orkiestrowych bardzo często odnosili się do cech wypracowanych na gruncie symfoniki z I połowy XIX wieku, na czele z twórczością Mendelssohna-Bartholdy'ego.²¹¹ W przypadku dzieł orkiestrowych – pomijając te, w których można wskazać instrument solowy – dorobek Zarzyckiego ogranicza się jedynie do dwóch kompozycji, z czego jedna z nich – *Uwertura uroczysta* – zaginęła. Próba ujęcia ogólnych cech dla muzyki orkiestrowej tego kompozytora będzie więc ograniczała się wyłącznie do charakterystyki *Suite polonaise* op. 37.²¹² W tym miejscu można jednak pokusić się o wskazanie bardzo ogólnych źródeł inspiracji i postawienie hipotezy, że podobnie jak inni polscy twórcy działający w drugiej połowie XIX wieku, również i Zarzycki inspirował się w odniesieniu do muzyki symfonicznej dziełami Mendelssohna-Bartholdy'ego.

Niewątpliwie w dorobku twórczym Aleksandra Zarzyckiego odnaleźć można pewne punkty wspólne z twórczością innych, niewspomnianych wyżej kompozytorów, jednak inspiracje wskazane w niniejszym podrozdziale wydają się najbardziej transparentne.

²⁰⁹ Ibidem, s. 94

²¹⁰ Ibidem, s. 112.

²¹¹ Ibidem, s. 117.

²¹² Szczegółowy opis oraz analiza tego dzieła zostaną przedstawione w drugiej części pracy.

Przybliżenie wątków biograficznych artysty niewątpliwie przyczynia się do pełniejszego zrozumienia także jego twórczości. Lektura niniejszego rozdziału pozwala zauważyć, że inspiracje w dziełach Zarzyckiego mają różną genezę. Z jednej strony wynikają one z doświadczenia pianisty-wirtuoza, a z drugiej – pedagoga i działacza kulturalnego, otaczającego się wybitnymi postaciami ze świata kultury i sztuki. Nie bez znaczenia dla ostatecznego kształtu dorobku twórczego jest także przebyta ścieżka edukacyjna czy również sama osobowość artysty.

Wskazane w drugim rozdziale idee twórcze, które Zarzycki starał się realizować w swoich utworach są w tym miejscu jedynie zasygnalizowane. Pełniejszy obraz jego twórczości – i stosowanych w niej środków – przedstawi część druga niniejszej dysertacji, w której zawarto wyniki analiz wszystkich dostępnych utworów Zarzyckiego.

Część II

Twórczość Aleksandra Zarzyckiego. Gatunki i język muzyczny – wzorce tradycyjne i proces indywidualizacji

Jak wspomniano już w pierwszej części niniejszej pracy, spuścizna Aleksandra Zarzyckiego obejmuje ponad czterdzieści dzieł, które pod względem gatunkowym i obsadowym doskonale oddają tendencje i idee twórcze panujące w epoce romantyzmu. W repertuarze tym przeważają więc kompozycje na fortepian oraz pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu. Mniej licznie reprezentowane są z kolei utwory orkiestrowe i kameralne, które – jak się okazało podczas prowadzonych badań – stwarzają wiele problemów związanych z odpowiednim klasyfikowaniem tych dzieł. Pozyskiwanie materiałów nutowych, a także przegląd katalogów ukazały wiele rozbieżności dotyczących obsad niektórych z kompozycji Zarzyckiego. Problem ten dotyczył jednak w głównej mierze utworów kameralnych i orkiestrowych.

Przy ustaleniu klasyfikacji omawianego repertuaru pozycją wyjściową było hasło z *Encyklopedii PWM* autorstwa Barbary Chmury-Żaczekiewicz,²¹³ które zawiera najobszerniejszy spis twórczości Zarzyckiego. Zestawiając jednak tę pozycję z innymi publikacjami, można natrafić na kilka rozbieżności. Według wspomnianego hasła encyklopedycznego, wśród dzieł kameralnych Zarzyckiego wymieniane są jedynie *Romance E-dur* op. 16 na skrzypce i kwartet dęty (flet, klarnet, 2 rogi), występujący również w wersji na skrzypce i fortepian oraz *Deuxième Mazourka* op. 39 na skrzypce i fortepian. Tym samym pozostałe dzieła, niebędące pieśniami lub utworami fortepianowymi, klasyfikowane są jako dzieła orkiestrowe lub z towarzyszeniem orkiestry. Autorka wymienia wśród nich *Uwerturę uroczystą*, *Suite polonaise* op. 37, *Grande polonaise Es-dur* op. 7, *Concerto As-dur* op. 17, *Andante et Polonaise A-dur* op. 23, *Mazourka G-dur* op. 26 oraz *Introduction et Cracovienne D-dur* op. 35.²¹⁴

Dowodem istnienia wspomnianych rozbieżności w klasyfikacji gatunkowej dzieł Zarzyckiego niech będzie porównanie oparte na następujących pozycjach słownikowo-antologicznych: *Poczet kompozytorów polskich* Janusza Mechanisza,²¹⁵ *Słownik pianistów*

²¹³ Chmura-Żaczekiewicz, op. cit., s. 333.

²¹⁴ Przytoczone przez Chmury-Żaczekiewicz nazwy utworów Zarzyckiego zostały w tym miejscu wypisane z zastosowaniem oryginalnej pisowni, jaką można odnaleźć w hasle encyklopedycznym. Warto jednak zauważyć, że niektóre z tytułów dzieł Zarzyckiego funkcjonują w literaturze w kilku wersjach językowych – zwykle polskich i francuskich, rzadziej także niemieckich.

²¹⁵ Mechanisz, op. cit., s. 139-143.

polskich Stanisława Dybowskiego,²¹⁶ *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych* Alberta Sowińskiego,²¹⁷ *Sylwetki pianistów polskich* Jerzego Skarbowskiego²¹⁸ oraz wspomniane już na początku hasło z *Encyklopedii PWM*. Tabela 1 obrazuje zarówno różnice czy podobieństwa w określaniu obsady danego utworu, jak i wskazuje na braki wzmiankowania poszczególnych kompozycji w wykazach dzieł ze wskazanych publikacji.

Utwór	<i>Encyklopedia PWM</i>	<i>Poczet kompozytorów polskich</i>	<i>Słownik pianistów polskich</i>	<i>Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych</i>	<i>Sylwetki pianistów polskich</i>
<i>Uwertura uroczysta</i>	orkiestrowe	Orkiestrowe	orkiestrowe	Orkiestrowe	orkiestrowe
<i>Suite polonaise op. 37</i>	orkiestrowe	Orkiestrowe	orkiestrowe	brak inf. o utworze	orkiestrowe
<i>Concerto As-dur op. 17</i>	fortepian + orkiestra lub wersja na dwa fortepiany	fortepian + orkiestra	fortepian + orkiestra	brak inf. o utworze	brak inf. o utworze
<i>Grande polonaise Es-dur op. 7</i>	fortepian + orkiestra lub wersja na fortepian solo	fortepian + orkiestra	fortepian + orkiestra	fortepian + orkiestra	brak inf. o utworze
<i>Andante et Polonaise A-dur op. 23</i>	skrzypce + orkiestra lub skrzypce + fortepian	brak inf. o utworze	skrzypcowe ²¹⁹	brak inf. o utworze	brak inf. o utworze
<i>Mazurka G-dur op. 26</i>	skrzypce + orkiestra	skrzypce + fortepian	skrzypce + fortepian	brak inf. o utworze	brak inf. o utworze
<i>Introduction et Cracovienne D-dur op. 35</i>	skrzypce + orkiestra lub skrzypce + fortepian	brak inf. o utworze	skrzypcowe	brak inf. o utworze	brak inf. o utworze
<i>Romance E-dur op. 16</i>	skrzypce + kwartet dęty	brak inf. o utworze	skrzypcowe	brak inf. o utworze	brak inf. o utworze
<i>Deuxième Mazurka op. 39</i>	skrzypce + fortepian	brak inf. o utworze	brak inf. o utworze	brak inf. o utworze	brak inf. o utworze

Tabela 1. Zestawienie określania obsady dzieł Zarzyckiego w pozyskanych pozycjach słownikowo-antologicznych²²⁰

Z powyższego zestawienia możemy wyciągnąć kilka wniosków. Niewątpliwie wykaz dzieł zaproponowany przez Chmarę-Żaczkiewicz można uznać za najbardziej kompletny i rzetelny z uwagi na uwzględnianie przez badaczkę różnych opracowań danego dzieła. Autorka wymienia funkcjonujące w obiegu wersje danego utworu, z zaznaczeniem pierwszorzędności

²¹⁶ Dybowski, op. cit., s. 768-772.

²¹⁷ Sowiński, op. cit., s. 425-426.

²¹⁸ Skarbowski, op. cit., s. 111-114.

²¹⁹ Dybowski pod pojęciem dzieła „skrzypcowe” rozumie dzieło na skrzypce z akompaniamentem fortepianu.

²²⁰ Źródło: opracowanie własne.

opracowań orkiestrowych, co istotne – wskazuje jednak również wersje kompozycji na składy kameralne. W pozostałych wykazach odnajdujemy wiele braków oraz tendencję do wymieniania jednej wersji instrumentacji, z częstym pominięciem wersji orkiestrowej danego dzieła. Pełniejszy obraz klasyfikacji możemy uzyskać poprzez dołączenie – do zestawień ze słowników i antologii – wykazów z katalogów (por. tabela 2).

Utwór	<i>Hofmeister XIX</i>	<i>Universal-Handbuch der Musikliteratur</i>	<i>Katalog kompozycji. Muzyka polska. Informator</i>
<i>Suite polonaise op. 37</i>	orkiestrowe + wersja na fortepian	Orkiestrowe	brak inf. o utworze
<i>Concerto As-dur op. 17</i>	fortepian + orkiestra lub wersja na dwa fortepiany	fortepian + orkiestra	brak inf. o utworze
<i>Grande polonaise Es-dur op. 7</i>	fortepian + orkiestra	fortepian + orkiestra lub wersja na fortepian	fortepian + orkiestra
<i>Andante et Polonaise A-dur op. 23</i>	skrzypce + fortepian	skrzypce + fortepian	skrzypce + orkiestra
<i>Mazourka G-dur op. 26</i>	skrzypce + orkiestra lub skrzypce + fortepian	skrzypce + orkiestra lub skrzypce + fortepian	skrzypce + fortepian
<i>Introduction et Cracovienne D-dur op. 35</i>	skrzypce + orkiestra lub skrzypce + fortepian	skrzypce + orkiestra lub skrzypce + fortepian	skrzypce + fortepian
<i>Romance E-dur op. 16</i>	skrzypce + kwartet dęty (flet, klarnet, dwa rogi) lub skrzypce + fortepian	skrzypce + kwartet dęty (flet, klarnet, dwa rogi) lub skrzypce + fortepian	skrzypce + fortepian
<i>Deuxième Mazourka op. 39</i>	skrzypce + mała orkiestra (trąbka, dwa rogi, kotły) lub skrzypce + fortepian	skrzypce + mała orkiestra (trąbka, dwa rogi, kotły) lub skrzypce + fortepian	skrzypce + fortepian
<i>En valsant op. 34 nr 3</i> ²²¹	skrzypce + fortepian	skrzypce/flet + fortepian	skrzypce + fortepian

Tabela 2. Klasyfikacja obsadowa utworów kameralnych i orkiestrowych Zarzyckiego wg katalogów: *Hofmeister XIX*, *Universal-Handbuch der Musikliteratur* oraz *Katalogu kompozycji z publikacji Muzyka polska. Informator*²²²

Tabela 2 przedstawia utwory Aleksandra Zarzyckiego według internetowego katalogu *Hofmeister XIX*,²²³ katalogu *Universal-Handbuch der Musikliteratur* autorstwa Franza

²²¹ Jedyne w pozycjach katalogowych przywołanych w tabeli 2 utwór *En valsant* funkcjonuje jako dzieło przeznaczone na skład kameralny. W pozostałych antologiach, w tym także w haśle encyklopedycznym PWM, *En valsant* jest miniaturą na fortepian solo. W katalogu internetowym *Hofmeister XIX* można odnaleźć informację, że kompozycja ta występuje w wersji na skrzypce i fortepian (co ma także odzwierciedlenie w dostępnych współcześnie partyturach), jednak autorem takiej instrumentacji (oznaczonej w partyturze skrótem arr. – aranżacja) nie jest Zarzycki, a Hugo Schneider. Nazwisko Schneider pojawia się także w partyturze *En valsant* właśnie w wersji na skrzypce z fortepianem (Por. A. Zarzycki, *En valsant*, pour violin et piano, Bote & Bock, Berlin 1891). Z uwagi więc na fakt, że to nie Zarzycki jest autorem instrumentacji na skrzypce i fortepian, *En valsant* nie zostanie omówione w podrozdziale dotyczącym dzieł kameralnych, lecz solowych utworów na fortepian.

²²² Źródło: opracowanie własne.

²²³ F. Hofmeister, *Hofmeister XIX*, Leipzig, katalog internetowy: <https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html> [dostęp: 13.06.2021].

Pazdířka²²⁴ i *Katalogu kompozycji* z publikacji pod redakcją Stefana Śledzińskiego – *Muzyka polska. Informator*.²²⁵

Katalogi *Hofmeister XIX* i *Universal-Handbuch der Musikliteratur* prezentują dość zbliżony – pod względem obsadowym – spis utworów, różnią się one jednak nieco od wykazu przedstawionego w *Encyklopedii PWM*. Pierwszą znaczącą różnicą jest brak *Uwertury uroczystej* w katalogach *Hofmeister XIX* i *Universal-Handbuch der Musikliteratur*. Kolejne różnice dotyczą już kwestii uwzględnienia opracowań dzieł na różne składy wykonawcze. W spisie zaproponowanym przez Chmarę-Żaczkiewicz *Deuxième Mazourka* op. 39 jest zaklasyfikowany jako dzieło na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu, podczas gdy w obu katalogach możemy przeczytać, że jest to mazurek napisany – jak gdyby w pierwszej kolejności – na skrzypce i małą orkiestrę. Ostatnia różnica – jaką można dostrzec przy tworzeniu porównań wskazywanych obsad poszczególnych dzieł w monografiach i katalogach – dotyczy obsady w kompozycji *En valsant* op. 34 nr 3. Zarówno katalog *Hofmeister XIX*, jak i *Universal-Handbuch der Musikliteratur* klasyfikują to dzieło jako utwór na skrzypce (lub flet) z towarzyszeniem fortepianu, natomiast w haśle encyklopedycznym autorstwa Chmary-Żaczkiewicz walc ten jest wymieniony wśród dzieł fortepianowych. Klasyfikacja utworów Zarzyckiego przedstawiona w *Katalogu kompozycji* jest bardzo zbliżona do tych, zaproponowanych w pozostałych dwóch katalogach. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że w *Katalogu kompozycji* pomijane są alternatywne składy obsadowe wskazanych dzieł, a utwory skrzypcowe występują tylko jako kompozycje kameralne.

Jednoznaczne wskazanie wersji utworów, z ich oryginalną i ustaloną prymarnie przez kompozytora obsadą, jest zadaniem niezwykle trudnym. Pomocne okazały się w tym względzie także liczne kwerendy biblioteczne, pozwalające zbadać dostępność partytur funkcjonujących w obiegu. Ilość zachowanych druków i ponowne edycje niewątpliwie stanowią dla nas rzetelne źródło pozwalające wskazać nadrzędność, czy może raczej większą powszechność, jednych opracowań nad drugimi. Poniżej przedstawiono ogólnodostępne wersje partytur poszczególnych utworów. Przy tworzeniu niniejszego zestawienia brane były pod uwagę zbiory Biblioteki Narodowej w Warszawie, Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, Biblioteki Uniwersytetu im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Biblioteki Akademii Muzycznej w Poznaniu, Biblioteki Akademii Muzycznej w

²²⁴ F. Pazdířek, op. cit., s. 878-879.

²²⁵ S. Śledziński (red.), *Muzyka polska*. op. cit., s. 283-495.

Gdańsku oraz zbiory i katalogi internetowych bibliotek – Petrucci Music Library, Deutsche Nationalbibliothek oraz The British Library.²²⁶

Utwór	Dostępne partytury
<i>Suite polonaise</i> op. 37	wyłącznie wersja na orkiestrę
<i>Concerto As-dur</i> op. 17	fortepian + orkiestra i wersja na dwa fortepiany
<i>Grande polonaise Es-dur</i> op. 7	wyłącznie wersja na fortepian
<i>Andante et Polonaise A-dur</i> op. 23	wyłącznie wersja na skrzypce + fortepian
<i>Mazourka G-dur</i> op. 26	wyłącznie wersja na skrzypce + fortepian
<i>Introduction et Cracovienne D-dur</i> op. 35	wyłącznie wersja na skrzypce + fortepian
<i>Romance E-dur</i> op. 16	wyłącznie wersja na skrzypce + fortepian
<i>Deuxième Mazourka</i> op. 39	wyłącznie wersja na skrzypce + fortepian
<i>En valsant</i> op. 34 n.3	wersja na fortepian i wersja na skrzypce + fortepian

Tabela 3. Zestawienie ogólnodostępnych partytur dzieł Zarzyckiego z uwzględnieniem ich obsady²²⁷

Dostępne w bibliotekach materiały nutowe implikują jednoznaczne wnioski. Poza *Suite polonaise* op. 37 wszystkie wymienione wyżej dzieła funkcjonują w obiegu w wersjach skameralizowanych. Dzieła na skrzypce i orkiestrę dostępne są w partyturach wyłącznie w wersji na skrzypce i fortepian, z kolei *Grande polonaise Es-dur* op. 7, który według większości katalogów i publikacji jest dziełem na fortepian z towarzyszeniem orkiestry – w powszechnym obiegu²²⁸ jest dostępny wyłącznie w wersji na fortepian solo.

Ustalenie pełniejszego obrazu funkcjonujących w obiegu wersji (pod względem obsady) omawianych dzieł Zarzyckiego można dokonać jeszcze poprzez porównawcze zestawienie dyskografii zawierającej współczesne nagrania tych utworów. Do tej pory dzieła Zarzyckiego zostały wydane na płytach: *Polish Violin Music*,²²⁹ *Encores*,²³⁰ *History of the Salon*,²³¹ *The Great Polish Chopin Tradition*,²³² *Polish Miniatures*,²³³ *The Romantic Violin Concerto – 15*²³⁴,

²²⁶ Podczas prac badawczych dokonano również kwerend w dwóch niewymienionych dotąd bibliotekach – Bibliotece Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego i Bibliotece Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Obie instytucje mogły okazać się niezwykle pomocne podczas gromadzenia materiałów dotyczących kompozytora, ponieważ był on w pewnym stopniu związany z nimi zawodowo. Niestety w żadnej z bibliotek nie odnaleziono ani partytur, ani dokumentów związanych z Aleksandrem Zarzyckim.

²²⁷ Źródło: opracowanie własne. W zestawieniu tym nie uwzględniono *Uwertury uroczystej*, gdyż jej partytura – w jakiegokolwiek wersji – jest całkowicie niedostępna.

²²⁸ Warto jednak zaznaczyć, że pogłębione kwerendy pozwoliły odnaleźć partyturę orkiestrową *Grande polonaise* op. 7. Jest ona dostępna wyłącznie w zbiorach specjalnych Free Library of Philadelphia.

²²⁹ *Polish Violin Music. Zarzycki, Noskowski, Lipiński, Drożdżewski, Górecki, Paderewski, Lutosławski*, Kinga Augustyn (violin), Efi Hackmey (piano), Naxos 2013.

²³⁰ *Encores*, David Oistrakh (violin), Vladimir Yampolski (piano), Warner Classics 1958.

²³¹ *History of the Salon: Morceaux caractéristiques (1823-1913)*, Vaughan Jones (violin), Marcus Price (piano), First Hand Records 2020.

²³² *The Great Polish Chopin Tradition*, Józef Śmidrowicz, Selene Records 2012.

²³³ *Polish Miniatures*, Piotr Pławner, Haenssler CLASSIC 2018.

²³⁴ *The Romantic Violin Concerto – 15, Zarzycki, Młynarski*, Eugene Ugorski (violin), BBC Scottish Symphony Orchestra, Michał Dworzyński, Hyperion 2014.

The Romantic Piano Concerto – 59²³⁵ oraz *Bach, Schubert & Others: Violin Works*.²³⁶ Wśród nagrań zdecydowanie częściej można spotkać wykonania kompozycji Zarzyckiego na mniejszy skład, czyli na skrzypce z fortepianem, nie brak jednak również i wykonań na pełne składy orkiestrowe. Tabela 4 przedstawia dostępne nagrania dzieł kameralnych lub symfonicznych Zarzyckiego z uwzględnieniem ich obsady.

Utwór	Dostępne nagrania
<i>Suite polonaise</i> op. 37	wersja orkiestrowa
<i>Concerto As-dur</i> op. 17	wersja na fortepian i orkiestrę
<i>Grande polonaise Es-dur</i> op. 7	wersja na fortepian i orkiestrę
<i>Andante et Polonaise A-dur</i> op. 23	wersja na fortepian i orkiestrę
<i>Mazourka G-dur</i> op. 26	wersja na skrzypce i fortepian oraz wersja na skrzypce i orkiestrę
<i>Introduction et Cracovienne D-dur</i> op. 35	wersja na skrzypce i fortepian oraz wersja na skrzypce i orkiestrę
<i>Romance E-dur</i> op. 16	wersja na skrzypce i fortepian
<i>Deuxième Mazourka</i> op. 39	wersja na skrzypce i fortepian

Tabela 4. Zestawienie dostępnych nagrań utworów Zarzyckiego z uwzględnieniem obsad wykonawczych²³⁷

Niewątpliwie zestawienie ze sobą wykazów utworów Zarzyckiego z różnych antologii i katalogów, dodatkowo poparte kwerendami bibliotecznymi skupionymi na pozyskiwaniu materiałów nutowych, a także odszukanie dyskografii zawierającej nagrania tych dzieł, pozwala na utworzenie możliwie najszerszego obrazu związanego z ustaleniem najczęściej funkcjonujących w obiegu obsad wykonawczych omawianego repertuaru. Przeprowadzone badania pozwalają zauważyć, że niektóre z tych kompozycji mają jasno sprecyzowaną obsadę, podczas gdy inne – funkcjonują w różnych wersjach. Można jednak stwierdzić, że w przypadku tych utworów dominujące są opracowania kameralne.

Analiza danych zawartych w katalogach z dziełami Zarzyckiego (w szczególności daty pierwszych wydań utworów) pozwala postawić pewną hipotezę, że to właśnie sam kompozytor²³⁸ tworzył, niemal jednocześnie, wersje orkiestrowe i kameralne swoich dzieł.²³⁹ Pisanie przez polskich dziewiętnastowiecznych kompozytorów utworów na orkiestrę lub z towarzyszeniem orkiestry wiązało się z wieloma trudnościami. Warto bowiem wspomnieć, że w czasach istnienia Polski pod zaborami funkcjonowało niewiele wyspecjalizowanych orkiestr

²³⁵ *The Romantic Piano Concerto* – 59, Żeleński, Zarzycki, Jonathan Plowright (piano), BBC Scottish Symphony, Łukasz Borowicz, Hyperion 2013.

²³⁶ *Bach, Schubert & Others: Violin Works*, Bronisław Huberman, Sigfried Schultze, Ignaz Friedman, The Columbia Recordings, 1993.

²³⁷ Źródło: opracowanie własne.

²³⁸ Trzeba jednak podkreślić, że jest to wyłącznie hipoteza. Przykład wspomnianej już kompozycji *En valsant* op. 34 nr 3 pokazuje, że podczas powstawania nowych instrumentacji utworów, udział w tym procesie mogły mieć także inne osoby, nie sam twórca.

²³⁹ Daty wydań różnych wersji (kameralnych lub orkiestrowych) tych kompozycji często dzielił niewielki dystans czasowy, np. jeden miesiąc. Widać więc, że różne wersje instrumentacyjne ukazywały się niemal symultanicznie.

symfonicznych, dlatego też twórcy bardzo rzadko pisywali kompozycje przeznaczone na większe zespoły wykonawcze, a wręcz tworzyli dwie wersje instrumentacyjne swoich dzieł, z których jedna przeznaczona była na skład kameralny, a druga – na orkiestrowy.²⁴⁰ Można więc uznać, że zabieg tworzenia dwóch wersji instrumentacji danego dzieła pozwolił na jego ówczesne funkcjonowanie w obiegu, a nawet zapewnił jego obecność w czasach nam współczesnych.

Sugerując się oglądem całościowym, uwzględniającym wszystkie przedstawione wyżej źródła, można pokusić się o próbę, nieco arbitralnego, ostatecznego ustalenia prymarnych obsad wszystkich wymienionych wyżej utworów. Dziełami przeznaczonymi na skład orkiestrowy są niewątpliwie zaginiona *Uwertura uroczysta* i *Suite polonaise* op. 37. Kompozycją fortepianową z towarzyszeniem orkiestry jest *Concerto As-dur* op. 17, jak również *Grande polonaise Es-dur* op. 7, którego obsadę orkiestrową potwierdzają zgodnie wszystkie katalogi i monografie oraz nagranie płytowe z 2013 r.,²⁴¹ jednak zapis partyturowy tego dzieła funkcjonuje w powszechnym obiegu głównie jako dzieło na fortepian solo.

Nieco większe trudności w jednoznacznym ustaleniu obsady przysparzają takie kompozycje jak *Andante et Polonaise A-dur* op. 23, *Mazourka G-dur* op. 26 oraz *Introduction et Cracovienne D-dur* op. 35. W przypadku pierwszego utworu, mimo klasyfikowania go przez Chmarę-Żaczekiewicz jako dzieła na skrzypce z orkiestrą, większość przesłanek przemawia za tym, że jest to dzieło funkcjonujące w obiegu jako utwór na skrzypce z fortepianem. Nagrania dźwiękowe, dostępne materiały nutowe oraz klasyfikacje katalogowe tego dzieła – wszystkie te źródła jednoznacznie identyfikują *Andante et Polonaise A-dur* op. 23 jako utwór skrzypcowy z towarzyszeniem fortepianu. Nie można całkowicie wykluczyć istnienia wersji orkiestrowej tego dzieła, jednak z pewnością jego skameralizowana wersja jest bardziej znana. *Mazourka G-dur* op. 26 jest z kolei dziełem, które przetrwało w obiegu w dwóch wersjach. Argumentem przemawiającym za prymarnością wersji orkiestrowej jest właśnie taka identyfikacja tego dzieła w hasłach encyklopedycznych czy antologiach, jak również w katalogach, a także nagranie tegoż utworu, powstałe we współpracy BBC Scottish Symphony Orchestra z Łukaszem Borowiczem.²⁴² Z drugiej jednak strony, zdecydowanie częściej *Mazourka G-dur* jest identyfikowany jako dzieło na skrzypce i fortepian – świadczą o tym dostępne materiały nutowe (w powszechnym obiegu wersja orkiestrowa jest niedostępna) oraz bardzo liczne

²⁴⁰ Tę powszechną praktykę można zauważyć nie tylko w spuściznie Aleksandra Zarzyckiego, ale również m.in. w dorobku twórczym Antoniego Kątskiego, Antoniego Stolpe czy Józefa Wieniawskiego.

²⁴¹ *The Romantic Piano Concerto* – 59, op. cit.

²⁴² *The Romantic Violin Concerto* - 15, op. cit.

nagrania płytowe, właśnie w takiej instrumentacji.²⁴³ Identyczną sytuację można zaobserwować w przypadku *Introduction et Cracovienne D-dur* op. 35. Dzieło to klasyfikowane jest jako skrzypcowe z towarzyszeniem orkiestry, lecz występuje także w wersji na skrzypce i fortepian. Nagrania tej kompozycji można odnaleźć zarówno w opracowaniu orkiestrowym,²⁴⁴ jak i kameralnym.²⁴⁵

Romance E-dur op. 16 – biorąc pod uwagę dostępne partytury oraz nagrania płytowe – jest kompozycją na skrzypce i fortepian. Mimo to nie można wykluczyć istnienia wersji na kwartet dęty.²⁴⁶ Kompozycja *Deuxième Mazourka* op. 39 jest utworem przeznaczonym niewątpliwie na skład kameralny, jednak w powszechnym obiegu funkcjonuje jedynie jego wersja duetowa na skrzypce i fortepian. *En valsant* op. 34 n. 3 natomiast to przykład kompozycji występującej w dwóch wersjach – fortepianowej oraz na skrzypce i fortepian. Przeprowadzone badania pozwoliły jednak ustalić, że wyłącznie fortepianowa wersja jest autorstwa samego Zarzyckiego.

²⁴³ *Mazourka* op. 26 w wersji na skrzypce i fortepian można usłyszeć m.in. na następujących nagraniach płytowych: *Encores*, op. cit., *The Devil's Trill – Showpieces for violin and piano*, David Oistrakh, Great Recordings of the Century 2004, *Powell Moud, Complete Recordings (1904-1917)*, Vol. 2, Naxos 2001, *History of the Salon: Morceaux caractéristiques*, op. cit. oraz *Bach, Schubert & Others: Violin Works*, op. cit.

²⁴⁴ Eugene Ugorski, *The Romantic Violin Concerto - 15*, Hyperion 2013.

²⁴⁵ *The Romantic Violin Concerto - 15*, op. cit.

²⁴⁶ *Polish Miniatures*, Piotr Plawner, Haenssler CLASSIC 2018.

1. Dzieła instrumentalne

Uporządkowanie korpusu dzieł Zarzyckiego pod względem obsadowym pozwala przejść do analizy tego repertuaru z większą świadomością, a przede wszystkim z możliwością pełniejszego zrozumienia praktyk i zabiegów twórczych panujących w XIX wieku na ziemiach polskich. Aleksander Zarzycki jako pianista-wirtuoz napisał najwięcej dzieł fortepianowych, zarówno solowych miniatur, jak i większych form z udziałem orkiestry. Na drugim miejscu – pod względem ilościowym – plasują się jego kompozycje skrzypcowe, w których solistycznej grze skrzypiec towarzyszy orkiestra lub skład kameralny (niemal zawsze ograniczający się do fortepianu). Z kolei najmniej liczne w jego spuściźnie są utwory orkiestrowe, kompozytor napisał zaledwie dwa takie dzieła, z czego jedno z nich nie przetrwało do czasów współczesnych.

1.1. Dzieła symfoniczne

Druga połowa XIX stulecia na ziemiach polskich była okresem szczególnego ubóstwa w dziedzinie repertuaru orkiestrowego. Taki stan rzeczy można tłumaczyć wieloma względami, jednak niewątpliwie kluczową przyczyną tej sytuacji był brak zawodowych orkiestr symfonicznych w Polsce pod zaborami. Twórcy nie podejmowali więc zbyt wielu prób pisania monumentalnych brzmieniowo dzieł, gdyż szanse na ich wykonanie w kraju – jak i za granicą – były znikome. Warto bowiem zaznaczyć, że jeśli już dochodziło do wykonań utworów orkiestrowych, były to zazwyczaj dzieła kompozytorów zagranicznych.

Również twórczość muzyczna Aleksandra Zarzyckiego podążała za sytuacją społeczno-polityczną na ziemiach polskich. Kompozytor z pewnością był świadomy problemów wiążących się z tworzeniem dzieł orkiestrowych i być może właśnie dlatego napisał ich zaledwie kilka. Tym niemniej zdobyte przez Zarzyckiego doświadczenia kompozytorskie, związane z jego ścieżką edukacyjną, przygotowały go do tworzenia tego typu utworów. Brak większej liczby utworów na duże składy w repertuarze artysty wynika także z innych tendencji charakterystycznych dla omawianej epoki, między innymi z faktu, że polska kultura muzyczna – naznaczona przecież fortepianowym geniuszem Chopina oraz wielkim sukcesem pieśni Moniuszki – skupiona była właśnie na takich gatunkach, jak miniatura fortepianowa oraz pieśń solowa z towarzyszeniem fortepianu. Nic więc dziwnego, że chcąc wprowadzić swoje dzieła do repertuaru cieszącego się dużą popularnością i uznaniem wśród słuchaczy, Zarzycki – kompozytor i znakomity pianista – skupił się właśnie na tych gatunkach.

1.1.1. Dzieła orkiestrowe

Jak wspomniano już wcześniej, utwory orkiestrowe Zarzyckiego stanowią jedynie ułamek jego twórczości, są bowiem reprezentowane przez dwie kompozycje. Jedna z nich bywa wyłącznie wzmiankowana w niektórych antologiach jako dzieło zaginione, z kolei druga stanowi cenny materiał badawczy, będąc jednocześnie najdłuższym i najbardziej złożonym dziełem w całym dorobku twórczym Zarzyckiego.

Uwertura uroczysta

Jednym z dwóch dzieł orkiestrowych Zarzyckiego jest *Uwertura uroczysta* występująca także pod nazwą *Uwertura*.²⁴⁷ Kompozycja ta nie pojawia się jednak we wszystkich katalogach czy spisach dzieł Zarzyckiego, prawdopodobnie dlatego, że jej partytura jest całkowicie niedostępna. Najobszerniejszą informację na temat *Uwertury uroczystej* znaleźć można w *Słowniku muzyków polskich dawnych i nowoczesnych*, wydanym w Paryżu w 1874 r. przez Alberta Sowińskiego:

W druku jest uwertura na wielką orkiestrę (Fest-Ouverture), która była wykonana w Wielkim Teatrze, na koncercie p. Wilhelmi, pod kierunkiem kompozytora, w roku 1872.²⁴⁸

Informacja ta implikuje postawienie hipotezy, że podczas prawykonania muzycy dysponowali jedynie rękopisem. *Uwertura uroczysta* – mimo że planowano ją wydać drukiem – być może nigdy nie została wydana. Jest to jednak wyłącznie hipoteza, natomiast niepodważalnym faktem jest to, że w katalogach muzykaliów polskich bibliotek – ale też i zagranicznych – kompozycja ta nigdzie nie występuje.²⁴⁹

Suite polonaise op. 37

Najobszerniejszym dziełem Aleksandra Zarzyckiego przeznaczonym na skład orkiestrowy jest *Suite polonaise op. 37 (Suita polska)*. Została ona wydana na dwa lata przed śmiercią kompozytora – w 1893 r. w Berlinie przez wydawnictwo N. Simrock.²⁵⁰ Dzieło to szczęśliwie zachowało się do czasów współczesnych, co więcej poza łatwo dostępną partyturą, funkcjonuje ono w obiegu także w postaci nagrania dźwiękowego.²⁵¹

²⁴⁷ Taki tytuł dzieła odnaleźć można w *Sylwetkach pianistów polskich* Skarbowskiego. Skarbowski, op. cit., s. 111-114.

²⁴⁸ Sowiński, op. cit., s. 425-426.

²⁴⁹ Biblioteki, w których prowadzono kwerendy zostały już wcześniej wskazane.

²⁵⁰ *Suite polonaise op. 37* została wydana przez to samo wydawnictwo (w 1893 r.) także w wersji na cztery ręce.

²⁵¹ Nagrania tego dzieła w wykonaniu Polskiej Orkiestry Radiowej pod dyr. José Marii Florencia można posłuchać na stronie Polskiego Radia: <https://www.polskieradio.pl/8/382/Artykul/1642115,Fantazja-polska-12-lipca-godz-0102> [dostęp: 10.10.2021].

Jak można przeczytać w jednym z tomów *Form Muzycznych – Wielkie formy instrumentalne*, „suita jest najstarszą formą cykliczną”.²⁵² Jej nazwa pochodząca z języka francuskiego – *suite* – oznacza „następstwo”, które początkowo odnosiło się do występowania po sobie tańców. Pierwotnym założeniem, dotyczącym budowy formalnej suity, było zestawienie dwóch kontrastujących ze sobą pod względem agogicznym i metroritmicznym tańców.²⁵³ Największy rozkwit tej formy muzycznej nastąpił w baroku, w drugiej połowie XVII wieku. Właśnie w tym czasie ugruntowany został schemat formalny suity, w skład której wchodziły części taneczne (*allemande-courante-sarabande-gigue*), a także części nietaneczne – *intermezza* i dwa ustępy: wstępny oraz zakończeniowy. Warto zaznaczyć, że *suita* barokowa zawierała również elementy konstrukcyjne i stylistyczne pochodzące z innych gatunków muzycznych, charakterystycznych dla tego okresu.²⁵⁴

W romantyzmie forma suity uległa pewnym zmianom związanym m.in. z nowymi estetycznymi założeniami epoki. Swoboda twórcza, silnie podkreślana w romantyzmie, umożliwiła twórcom aplikowanie nowatorskich i indywidualnych rozwiązań w tej formie muzycznej. Zainteresowania kompozytorów skupione były wówczas wokół kultu przeszłości, świata orientalnego i fantastycznego, przyrody, literatury, malarstwa, kultury narodowej oraz własnych stanów emocjonalnych. Inspiracje kulturą narodową w *suitach* przejawiały się najpełniej w stosowaniu przez twórców nowych ówczesnie tańców, takich jak walc, polka, mazur, galop czy *furiat*. Z kolei sfera emocjonalna kompozytorów odnajdywała swoje odzwierciedlenie w nawiązaniu do liryki, zarówno wokalnej, jak i instrumentalnej. W *suitach* romantycznych materiał muzyczny porządkowany był zazwyczaj w oparciu o budowę okresową, z kolei najczęściej spotykanym rodzajem faktury była faktura homofoniczna. Podobnie jak w epokach wcześniejszych, również w romantyzmie, kompozytorzy tworzący *suity* odwoływali się także do innych form muzycznych. W *suitach* o większych rozmiarach wyraźnie zauważalny jest wpływ sonaty, symfonii, poematu symfonicznego, a nawet koncertu. Właśnie te gatunki miały swój udział w powstaniu charakterystycznej dla epoki romantyzmu – *suity symfonicznej*. Bardzo często *suita symfoniczna* (lecz nie tylko taka) może mieć charakter cyklu programowego.²⁵⁵

Warto w tym miejscu wspomnieć, że gatunek *suity* w polskiej muzyce dziewiętnastowiecznej jest reprezentowany przez nieliczne utwory, zwłaszcza w obsadzie

²⁵² J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne. Wielkie formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1987, s. 19.

²⁵³ *Ibidem*.

²⁵⁴ *Ibidem*, s. 24.

²⁵⁵ *Ibidem*, s. 95-116.

orkiestrowej. Większość suit z tego okresu jest bowiem dziełami fortepianowymi. Co ciekawe, utwory te bardzo często występowały pod nazwą „suita polska”. Stosowanie takich tytułów niewątpliwie dawało odbiorcom jednoznaczne sugestie dotyczące zawartości tych dzieł czy raczej proveniencji i charakteru ich poszczególnych części. Były to bowiem suity składające się z ustępów nawiązujących do polskich tańców narodowych. Wśród takich suit, przeznaczonych na fortepian solo, można wskazać *Polnische suite* op. 4 Franciszka Brzezińskiego (1867-1944). Dzieło to składa się z następujących ustępów: *Introdukcja i polonez*, *Oberek (Scherzo)*, *Intermezzo (Quasi sarabande)* oraz *Krakowiak* w formie ronda. Innymi przykładami suit fortepianowych z tego okresu są: *Suita polska* op. 71 Raula Koczalskiego (1884-1948), *Suite polonaise* op. 16 Juliusza Zarębskiego (1854-1885) oraz *Suita polska* op. 28 Zygmunta Noskowskiego, w skład której wchodzi: dwa polonezy, trzy kujawiaki, dwa mazurki i oberek – oparte na oryginalnych melodiach zaczerpniętych ze zbiorów Oskara Kolberga.²⁵⁶

Znacznie skromniej prezentuje się ten gatunek w obsadach orkiestrowych. Jednak jak zauważa Tadeusz Strumiłło w *Szkicach z polskiego życia muzycznego XIX wieku* suita była jednym z częściej podejmowanych gatunków na duże składy wykonawcze: „Uwertura, fantazja, suita – oto formy znacznie częstsze w tych latach²⁵⁷ aniżeli wielkie, kilkuczęściowe symfonie.”²⁵⁸ Przykładami orkiestrowych suit z tego okresu są np. *Suita koncertowa* Adama Munchheimera, *Suite romantique* op. 41 Józefa Wieniawskiego oraz *Suita tańców polskich* op. 47 Władysława Żeleńskiego.²⁵⁹ Ostatnie z wymienionych dzieł – podobnie jak *Suita polska* Aleksandra Zarzyckiego – dodatkowo spełnia założenia realizacji tzw. idiomu narodowego. Częściami *Suity* Żeleńskiego są kolejno: *Polonez*, *Krakowiak* i *Mazurek*. Kompozycja ta jest jednak znacznie krótsza niż *Suite polonaise* op. 37 Aleksandra Zarzyckiego.²⁶⁰

²⁵⁶ I. Poniatowska, *Twórczość symfoniczna i kameralna środowiska warszawskiego w latach 1860-1914*, w: A. Spóz, (red.), *Kultura muzyczna...* op. cit., s. 223-239.

²⁵⁷ Chodzi oczywiście o drugą połowę XIX wieku.

²⁵⁸ Strumiłło, op. cit., s. 187-188.

²⁵⁹ Partytura na orkiestrę *Suity tańców polskich* Żeleńskiego jest bardzo trudnodostępna. Dzieło to funkcjonuje w obiegu głównie jako utwór fortepianowy. Być może właśnie dlatego w piątym tomie *Historii Muzyki Polskiej* autorstwa Ireny Poniatowskiej widnieje informacja, że jest to dzieło fortepianowe (por. Poniatowska, *Historia Muzyki Polskiej...* op. cit., s. 302).

²⁶⁰ Na stronie Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w zakładce poświęconej *Suicie tańców polskich* Żeleńskiego można odnaleźć informację, że czas trwania tego utworu wynosi ok. 12 minut, <https://pwm.com.pl/pl/wyposzczenia/utwory-wg-kategorii/publikacja/suita-tancow-polskich-op-47,wladyslaw-zelenski,11116,wyposzczenia.htm> [dostęp: 12.10.2021]. Dla porównania, *Suite polonaise* Zarzyckiego jest dwa razy dłuższa (por. nagranie o którym mowa w przypisie 251).

Suite polonaise op. 37 Zarzyckiego składa się z czterech ustępów:²⁶¹ I. *A la Polonaise*, II. *A la Mazourka*, III. *Intermezzo cantabile* oraz IV. *A la Cracovienne*. Wykorzystanie właśnie takich ustępów jest z jednej strony ukłonem kompozytora w stronę barokowych tradycji tego gatunku (choćby pod względem zestawienia ze sobą części tanecznych i nietanecznych – jednak nie w układzie naprzemiennym), a z drugiej strony – realizuje popularne ówczasnie założenia toposu narodowego w muzyce poprzez wykorzystanie polskich tańców narodowych. Dzieło Zarzyckiego jest kompozycją dość złożoną i niejednoznaczną, co daje się zaobserwować na podstawie analizy strukturalnej i stylo-krytycznej. Każdy z poszczególnych ustępów jest egzemplifikacją zastosowania odmiennego wzorca formalnego, obfitującego w strategię kompozytorskie charakterystyczne dla muzyki polskiej drugiej połowy XIX wieku, w których jednak nie brakuje też rozwiązań zindywidualizowanych i idiomatycznych dla twórczości Zarzyckiego.

Ustęp pierwszy *Suite to A la Polonaise* utrzymany w tempie *di Polacca con anima*, w metrum 3/4, w tonacji A-dur. Jest on przykładem zastosowania formy sonatowej. Poprzedza go kilkuktaktowy wstęp (t. 1-13), po którym następuje ekspozycja dwóch kontrastujących ze sobą tematów. Warto jednak zaznaczyć, że pierwszy z nich to tak naprawdę grupa tematyczna złożona z kilku mniejszych jednostek formotwórczych.²⁶² Z kolei temat drugi jest już bardziej sformalizowaną i autonomiczną strukturą.²⁶³ Wprowadzenie przez Zarzyckiego właśnie takiego rozwiązania nie stanowi novum, nie tylko na gruncie muzyki europejskiej, ale również w

²⁶¹ W celu zachowania spójności wywodu, podczas omawiania utworów składających się z kilku ustępów, przyjęto następującą zasadę opisu: mianem „ustępu” nazywane są największe jednostki dzieła (w przypadku *Suite polonaise* będą to kolejno: *A la Polonaise*, *A la Mazourka*, *Intermezzo cantabile* oraz *A la Cracovienne*), „częścią” nazywane są większe jednostki, które można wydzielić w ramach danego ustępu, z kolei „odcinkami” nazywane są dalsze podziały w obrębie części. Taka strategia opisu będzie stosowana także w *Concerto As-dur* op. 17.

²⁶² W ramach grupy tematycznej odpowiadającej tematowi pierwszemu wyróżnić można kilka charakterystycznych dla niej fraz i motywów, z czego trzy z nich mają najistotniejszą rolę w procesie formotwórczym tego ustępu. Pierwszą frazą formotwórczą jest fraza przedstawiona w taktach 13-15 w partiach klarnetów i altówek. Rozpoczyna się interwałem wznoszącej tercji (podobny zwrot melodyczny pojawiał się już we wstępie), po którym występuje następstwo czterech ósemek w dwudźwiękach. Frazę tę kończy interwał kwarty w dół na dwóch ćwierćnutach. Drugą formotwórczą frazą jest rozwinięcie melodyczne frazy pierwszej, kontynuowane w partii klarnetów, a także przechodzące z partii altówek do partii skrzypiec I i II. Trzecią jednostką charakterystyczną dla grupy tematycznej w ramach tematu pierwszego jest motyw oparty na czterech szesnastkach w kierunku wznoszącym, po których występuje półnuta. Jest on intonowany po raz pierwszy w taktach 17-18 w partii trąbek. W dalszym przebiegu grupy tematycznej na znaczeniu przybiera także motyw oparty na trzech ósemkowych dwudźwiękach (w niektórych instrumentach są to pojedyncze dźwięki) w kierunku opadającym – pierwszy pokaz tego motywu ma miejsce w partii trąbek w taktach 31 – a także motyw oparty na następstwie dwóch szesnastek i ćwierćnuty w kierunku wznoszącym (pierwszy pokaz tego motywu ma miejsce w t. 47 w partii rogów).

²⁶³ Temat drugi ma mniej skomplikowaną strukturę – bez problemu można wyróżnić w nim czoło, rozwinięcie i zakończenie. Pierwsza prezentacja tematu drugiego ma miejsce w t. 58-61, jednocześnie w partiach puzonów i altówek. Warto zauważyć, że czoło tematu pojawia się w nim jak gdyby dwukrotnie (za drugim razem w zmienionej formie), rozwinięcie przypada na figuracyjny ósemkowy przebieg, z kolei zakończenie przyjmuje formę jednego dźwięku – półnuty z kropką.

obrębie polskiej symfoniki dziewiętnastowiecznej. Podobnego zabiegu kompozytorskiego dokonał już wcześniej Zygmunt Noskowski w jednym ze swoich najwybitniejszych dzieł – poemacie symfonicznym *Step*. W *Suite polonaise* Zarzyckiego ekspozycja *A la Polonaise* obejmuje takty od 13 do 94, a w jej skład wchodzi grupa tematyczna odpowiadająca tematowi pierwszemu (t. 13-51), łącznik zewnętrzny (t. 51-58), temat drugi (t. 58-73) oraz epilog (t. 73-94). Po ekspozycji następuje przetworzenie (t. 95-203), które w swoim zakresie przyjmuje wielkość zbliżoną do ekspozycji – ok. 100 taktów, natomiast po przetworzeniu pojawia się skrócona reprzyza (t. 203-232). Część pierwszą kończy koda (t. 232-246).

A la Mazourka to kolejny ustęp *Suite polonaise*. Jest on utrzymany w tempie *vivace*, w metrum 3/4, w tonacji E-dur (relacja dominantowa w stosunku do pierwszego ustępu). Jego wzorzec formalny można przedstawić jako AA₁A' + koda, a więc jest to ustęp o budowie trzyczęściowej. Część środkowa pozbawiona jest jednak znacznej kontrastowości w stosunku do części skrajnych. Każda z tych wydzielonych części bazuje na bardzo podobnym materiale motywicznym²⁶⁴ – część środkowa (A₁) jest jedynie wariantem części pierwszej, z kolei część trzecia (A') jest powtórzeniem części pierwszej, jednak ze zmienionym zakończeniem. Zastosowanie właśnie takiego wzorca formalnego może dawać pewne skojarzenia z budową pieśni wariacyjnej. W romantyzmie twórcy bardzo często w dziełach o większych rozmiarach i obsadzie nawiązywali do popularnej ówczesnie liryki instrumentalnej i wokalne. Można więc uznać, że posłużenie się właśnie takim wzorcem formalnym przez Zarzyckiego jest swego rodzaju przykładem wpisywania się w ówczesne twórcze konwencje epoki. Poszczególne części w ustępie *A la Mazourka* można wyznaczyć następująco: część A – t. 1-77, część A₁ – 78-166, część A' – t. 167-254 oraz koda – t. 255-271.

Ustępem, który egzemplifikuje największy kontrast w stosunku do pozostałych części *Suite polonaise* jest *Intermezzo cantabile* w tonacji a-moll (tonacja jednoimienna w stosunku do pierwszego ustępu). *Intermezzo cantabile*, już w samym tytule, ukazuje prymat czynnika melodycznego – związanego z kantylenowym charakterem ustępu – nad czynnikiem rytmicznym, który z kolei odgrywa znaczącą rolę w pozostałych ustępach, gdzie przeważa charakter taneczny. Utrzymane jest w powolnym tempie *andante non troppo*, w metrum 3/8. Ustęp ten jest przykładem zastosowania formy trzyczęściowej z kontrastującą częścią

²⁶⁴ *A la Mazourka* oparte jest w głównej mierze na dwuzdaniowym temacie, który w dalszym toku ustępu poddawany jest wariantowaniu. Pierwszy pokaz dwuzdaniowej jednostki formotwórczej w części A pojawia się już w pierwszym takcie w partiach klarnetów, skrzypiec I, II oraz altówek. Zdanie pierwsze (t. 1-4) rozpoczyna się od ósemki, po której następuje pauza ósemkowa, dalej rozwijana jest fraza w kierunku wznoszącym. Od taktu 5 (czyli w drugim zdaniu) można zaobserwować prowadzenie melodii w kierunku opadającym. Istotnym elementem tej części tematu jest także czynnik rytmiczny w postaci incydentalnego wprowadzania rytmiki lombardzkiej.

środkową, a jego schemat formalny można przedstawić jako ABA_1 . Otwiera go osiemnastotaktowy wstęp, po którym następuje część A (t. 18-50),²⁶⁵ dalej od taktu 51 do 86 występuje część B²⁶⁶, a po niej pojawia się łącznik zewnętrzny (t. 87-98), prowadzący do wariantu części A – A_1 (t. 98-128) zakończonego kodą (t. 129-136).

Ostatnim ustępem *Suite polonaisej* op. 37 jest *A la Cracovienne* w tempie *allegro moderato*, w metrum 2/4, w tonacji A-dur. Można zauważyć, że zastosowanie w pierwszym i ostatnim ustępie *Suite* takiej samej tonacji tworzy swego rodzaju harmoniczną klamrę i tym samym podkreśla cykliczną formę dzieła. Schemat formalny *A la Cracovienne* nie jest jednoznaczny w interpretacji, najprościej jednak można ująć go w formie AA_1 . Warto jednak podkreślić szczególną rolę powtarzania przez kompozytora pewnych struktur muzycznych oraz poddawania ich przetworzeniu, co sprawia, że na tej podstawie można w finałowej części *Suite polonaise* dostrzec także elementy allegria sonatowego. W *A la Cracovienne* można wyodrębnić czterotaktowy wstęp, po którym pojawia się część A (t. 5-141), a następnie wariantowa część A_1 (t. 142-266).²⁶⁷

Przeprowadzona analiza strukturalna poszczególnych ustępów *Suite polonaise* uwydatnia jej spore powinowactwo z budową symfonii. W muzyce dziewiętnastowiecznej bardzo często tworzono utwory hybrydyczne, łączące w sobie wyznaczniki kilku form. W *Suicie polskiej* występuje otwarcie cyklu ustępem egzemplifikującym formę sonatową, następnie Zarzycki odnosi się do formy trzyczęściowej typu AA_1A' , w której mocno zaznacza się wpływ liryki wokalne, a dokładniej pieśni o typie wariacyjnym. W trzecim ustępie tego cyklu pojawia się *Intermezzo cantabile* o budowie trzyczęściowej ze środkową częścią kontrastującą, które wykazuje spore powinowactwo z symfonicznym scherzem. Wreszcie w finałowym ustępie pojawia się forma dwuczęściowa (AA_1), w której dodatkowo występują nawiązania do formy sonatowej.

²⁶⁵ W części A *Intermezza* Zarzycki wykorzystuje dwuzdaniowy temat, rozpoczynający się od trzech szesnastek, inicjowanych w partiach obojów i klarnetów (t. 18-21), po których ukazane są następstwa ćwierćnut i ósemek oddalonych od siebie o interwał kwinty. Drugie zdanie muzyczne prezentowane jest z kolei w partii samych klarnetów i charakteryzuje się wykorzystywaniem szesnastkowych triol oraz rytmiki punktowanej. Temat zaprezentowany jest nieprzerwanie aż czterokrotnie, każdorazowo w zmienionej postaci.

²⁶⁶ W części B krótka fraza przejmującą funkcję tematu. Po raz pierwszy jest ona zaprezentowana w partiach fletów i obojów (t. 55-58). Opiera się na czterech ósemkach, po których występuje ćwierćnuta z kropką, dodatkowo zlegowana z ósemką.

²⁶⁷ Podobnie jak we wcześniejszych ustępach, również w *A la Cracovienne* podstawową strukturą formotwórczą jest dwuzdaniowy temat. Pierwszy pokaz zdania pierwszego ma miejsce w t. 5-8 w partiach fagotów i klarnetów, skrzypiec I, altówek oraz częściowo w skrzypcach II. Zdanie drugie z kolei – prezentowane w tych samych partiach – przypada na takty 9-12. Jego melodyczne rozwinięcie prezentowane jest w kolejnych taktach (12-20) na tle pojedynczych motywów, pochodzących jeszcze ze zdania pierwszego. Można więc zauważyć, że po przedstawieniu dwóch zdań tematu następuje swego rodzaju „małe przetworzenie”. Od taktu 21 ponownie pojawiają się struktury nawiązujące do obu zdań, jednak w zwanym wariantowej formie.

Zestawienie poszczególnych ustępów *Suite polonaise*, z uwzględnieniem zastosowanych w nich formy, tempa, metrum, tonacji, a także wielkości (liczby taktów) oraz długości czasu trwania²⁶⁸ przedstawia tabela 5.

	<i>A la Polonaise</i>	<i>A la Mazourka</i>	<i>Intermezzo cantabile</i>	<i>A la Cracovienne</i>
Forma	Forma sonatowa	AA ₁ A'	ABA ₁	AA ₁ (z elementami formy sonatowej)
Tempo	<i>Di Polacca con anima</i>	<i>Vivace</i>	<i>Andante non troppo</i>	<i>Allegro moderato</i>
Metrum	3/4	$\frac{3}{4}$	3/8	2/4
Tonacja	<i>A-dur</i>	<i>E-dur</i>	<i>a-moll</i>	<i>A-dur</i>
Liczba taktów	246	271	136	281
Czas trwania	ok. 5 min.	ok. 5,5 min.	ok. 6 min.	ok. 5 min.

Tabela 5. Zestawienie poszczególnych części *Suite polonaise* op. 37²⁶⁹

W *Suite polonaise* Zarzyckiego występuje obsada orkiestrowa charakterystyczna dla dzieł symfonicznych. Warto jednak nadmienić, że w każdym ustępie kompozytor sięga po nieco odmienne instrumentarium. Zmiany te dotyczą głównie redukcji wybranych głosów lub zastosowania odmiennego stroju danego instrumentu. Tabela 6 obrazuje wykorzystane przez Zarzyckiego obsady dla poszczególnych ustępów omawianego dzieła, z uwzględnieniem zmian stroju oraz ewentualnej rezygnacji z poszczególnych instrumentów w wybranych ustępach.

Instrument	<i>A la Polonaise</i>	<i>A la Mazourka</i>	<i>Intermezzo cantabile</i>	<i>A la Cracovienne</i>
Flet piccolo	+	+	-	+
Flety	+	+	+	+
Oboje	+	+	+	+
Klarnety	w stroju A	w stroju A	w stroju B	w stroju A
Fagoty	+	+	+	+
Rogi w stroju E	+	+	+	+
Trąbki	w stroju C	w stroju D	w stroju C	w stroju C
2 Puzony tenorowe	+	+	-	+
Puzon basowy	+	+	-	+
Kotły	w stroju A i E	w stroju H i E	-	w stroju A i Cis
Talerze	+	-	-	-
Trójkąt	-	+	-	+
Skrzypce I	+	+	+	+
Skrzypce II	+	+	+	+
Altówka	+	+	+	+
Wiolonczela	+	+	+	+
Kontrabas	+	+	+	+

Tabela 6. Zestawienie obsad w poszczególnych częściach *Suite polonaise* op. 37²⁷⁰

²⁶⁸ Czas trwania poszczególnych części tego dzieła został opisany na podstawie nagrania *Suite polonaise* op. 37 w wykonaniu Orkiestry Polskiego Radia pod batutą José Maria Florêncio. Nagranie to jest dostępne na stronie internetowej Polskiego Radia: <https://www.polskieradio.pl/8/382/Artykul/1642115,Fantazja-polska-12-lipca-godz-0102> [dostęp: 23.12.2021].

²⁶⁹ Źródło: opracowanie własne.

²⁷⁰ Źródło: opracowanie własne.

Można zauważyć, że kompozytor w szczególny sposób potraktował partie klarnetów, trąbek oraz kotłów, za sprawą zastosowania zmieniających się (na przestrzeni kolejnych ustępów) strojów tych instrumentów. Uzasadnieniem takiego postępowania może być chęć osiągnięcia każdorazowo dystynktywnego brzmienia, którego istotne znaczenie dostrzegł już Hector Berlioz i o którym można przeczytać w jego studium poświęconemu instrumentom muzycznym – *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes*, zwanym też w skrócie *Traite d'instrumentation*. Francuski kompozytor i teoretyk zauważył, że każdy z instrumentów, posiadających kilka wariantów stroju – ma swoją określoną charakterystykę, związaną z jego barwą i skalą. Wybór przez twórcę określonego stroju instrumentu dla danego utworu nie powinien więc być podyktowany względami pozamuzycznymi, lecz raczej świadomym wykorzystaniem instrumentu o określonej jakości brzmienia, która będzie najlepiej pasowała do ogólnego charakteru dzieła.²⁷¹ W partii klarnetów Zarzycki zastosował głównie strój A, jednak co ciekawe, nie jest to – także w muzyce dziewiętnastowiecznej – najbardziej powszechnie stosowany strój tego instrumentu. Najczęściej spotykanym w muzyce strojem klarnetów jest strój B. W *Suite polonaise* klarnet w stroju B pojawia się jedynie w części *Intermezzo cantabile*. Być może właśnie zmiana stroju w trzecim ustępie jest kolejnym czynnikiem, który wzmocnił jego kontrastowość w zestawieniu z pozostałymi ustępami cyklu. Z kolei trąbki w *Suite polonaise* najczęściej występują w stroju C, a zmiana ich stroju zachodzi w ustępie *A la Mazourka* – wówczas występują one w stroju D. W tym miejscu warto podkreślić fakt, że najpowszechniejszym strojem trąbki jest strój B. Wykorzystywanie przez Zarzyckiego mniej popularnych strojów tego instrumentu podkreśla jego zindywidualizowane podejście do kompozycji i wyczulenie na niuansowe walory brzmieniowe. Ostatnim z instrumentów, w którym Zarzycki zastosował odmienne stroje w poszczególnych ustępach, są kotły. W *A la Polonaise* występują one w stroju A i E, w *A la Mazourka* w H i E, w *A la Cracovienne* w A i Cis, natomiast w *Intermezzo cantabile* instrument ten nie pojawia się wcale. Stosowanie właśnie takich strojów można tłumaczyć względami harmonicznymi. W *A la Polonaise* tonacją wyjściową jest tonacja A-dur, dźwięki A i E są więc odpowiednio prymą i tercją akordu tonicznego, który zostaje podkreślany w miejscach występowania kotłów. Analogiczna sytuacja występuje w pozostałych ustępach. *A la Mazourka*, utrzymane jest w tonacji E-dur i w tej części pojawiają się kotły w stroju H i E (kwinta i pryma akordu tonicznego). Ustęp finałowy – *A la Cracovienne* (tak jak w *A la Polonaise*) występuje w tonacji A-dur, a kotły w tym przypadku zastosowane w stroju A i Cis podkreślają prymę i tercję z akordu tonicznego.

²⁷¹ H. Berlioz, *A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration*, tł. Cowden Clarke M., Theoretical series nr 7, wydanie drugie, Londyn 1858, s. 107.

Stosowanie przez Aleksandra Zarzyckiego zróżnicowanych strojów wybranych instrumentów na przestrzeni kolejnych ustępów *Suite polonaise* jest strategią kompozytorską, która nie była powszechna w polskiej muzyce drugiej połowy XIX wieku. Zwykle kompozytorzy pozostawali przy jednym wybranym stroju danego instrumentu i konsekwentnie korzystali z niego w kolejnych ustępach danego dzieła.²⁷²

Poza stosowaniem odmiennych strojów Zarzycki dokonał zmian w brzmieniu orkiestry także za sprawą redukcowania wybranych głosów. Redukcja ta nie dokonuje się wyłącznie na przestrzeni danego odcinka w ramach części, ale także na przestrzeni całego ustępu. Znaczne skameralizowanie obsady następuje w *Intermezzo cantabile*. W trzecim ustępie *Suite polonaise* kompozytor całkowicie zrezygnował z fletu piccolo, puzonów (zarówno tenorowych, jak i basowych) oraz wszelkich instrumentów perkusyjnych. Powolne tempo tego ustępu, któremu towarzyszy posępny charakter z przeważającą dynamiką *piano*, pozwala na postawienie pewnej hipotezy. Zestawienie ze sobą właśnie takich środków miało prawdopodobnie na celu zintensyfikowanie ogólnego zamysłu twórcy – stworzenia w ustępie trzecim wyraźnego kontrastu wobec pozostałych ustępów.

Pozostając w temacie instrumentacji *Suite polonaise*, warto poruszyć jeszcze kilka innych kwestii. Zarzycki stosuje dość ciekawą dyspozycję wybranych instrumentów, zwłaszcza podczas wprowadzania nowych – i istotnych z punktu widzenia formotwórczego – myśli muzycznych lub też podczas ich dosłownego powtarzania czy wariantowania. Jednostki formotwórcze – tematy, czasem frazy, a nawet pojedyncze motywy – są bardzo często wprowadzane przez kilka instrumentów jednocześnie (unisono lub w oktawach). Zwykle odbywa się to w następującej zależności: skrzypce I lub skrzypce II, albo obie te partie instrumentalne grające jednocześnie (nierzadko również z altówkami), wprowadzają myśl muzyczną wraz z jednym (czasami dwoma lub trzema) instrumentami z grupy dętej drewnianej. Warto jednak zaznaczyć, że są to zazwyczaj instrumenty posiadające jaśniejszą barwę dźwięku – flet piccolo, flet, obój lub klarnet. Druga zależność dotyczy instrumentów o ciemniejszej barwie – wiolonczele (rzadziej razem z altówkami) nierzadko wprowadzają określone struktury jednocześnie z partią fagotów lub instrumentami z grupy dętej blaszanej (por. przykład 1).

²⁷² W celu porównania kompozycji Zarzyckiego z innymi dziełami z tego czasu, pod kątem stosowania zmian strojów w obsadzie, wykorzystano dzieła symfoniczne Józefa Wieniawskiego, Antoniego Stolpe, Stanisława Pilińskiego, Władysława Żeleńskiego, Zygmunta Noskowskiego, Adama Munchheimera, Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego, Józefa Brzozowskiego oraz Ignacego Jana Paderewskiego. Dopiero w *Symfonii* op. 24 Paderewskiego udało się zaobserwować stosowanie przez kompozytora zmian strojów wybranych instrumentów na przestrzeni kolejnych ustępów. Warto jednak podkreślić, że dzieło to powstało prawdopodobnie między 1903 a 1908 rokiem, jest więc przykładem dzieła pochodzącego z początku XX wieku.

Oczywiście zależności te nie są stałe i – zważywszy na dużą wariantowość pojawiających się w *Suite* motywów – często występują w zmienionych konfiguracjach instrumentów.

3

Suite polonaise.

I. A la Polonaise.

A. Zarzycki, Op. 37.

Tempo di Polacca con anima. M.M. ♩ = 108.

Tempo di Polacca con anima. M.M. ♩ = 108.

Przykład 1. A. Zarzycki, *Suite polonaise* op. 37, I. *A la Polonaise*, t. 1-9²⁷³

W instrumentacji można dostrzec także pewne inspiracje muzyką ludową, mające swoje odbicie nie tylko w zastosowaniu rytmiki polskich tańców narodowych. Uproszczone,

²⁷³ Źródło: A. Zarzycki, *Suite polonaise pour orchestre* op. 37, N. Simrock, Berlin 1893.

homofoniczne prowadzenie głosów – które notabene jest dominujące w *Suite polonaise* – przywołuje skojarzenia z prostotą muzyki ludowej. Co ciekawe, instrumenty dość często są traktowane niemal na wzór kapel ludowych z charakterystycznym dla nich prymem, sekundem i basem. Funkcja prymu i sekundu ma swoje odbicie najczęściej w partiach skrzypiec I i II oraz w ich powieleniach, o których mowa w poprzednim akapicie, sekund dopełniają pozostałe instrumenty – te, które nie były wykorzystane jako prym i są to głównie instrumenty dęte. Z kolei partię ludowego basu realizują kontrabasy, nierzadko w towarzystwie wiolonczel, a czasem również z altówkami. Co ciekawe partie basowe są również często prowadzone w ludowej manierze wykonawczej jako długo wybrzmiewające, burdonowe dźwięki (por. przykład 1 i 2).

Przykład 2. A. Zarzycki, *Suite polonaise* op. 37, IV. *A la Cracovienne*, t. 36-43²⁷⁴

Suite polonaise op. 37 jest dziełem rozbudowanym – nie tylko horyzontalnie, ale również wertykalnie (z uwagi na liczbę wykorzystanych w nim głosów) – w którym dostrzec można wiele ciekawych zabiegów kompozytorskich, także tych, wyznaczających idiomatyczne dla twórczości Aleksandra Zarzyckiego cechy. W tym miejscu warto nieco bliżej przyjrzeć się strategiom twórczym, które ściśle związane są ze stosowanymi technikami kompozytorskimi, ale również z podejściem kompozytora do zasad kształtowania materiału muzycznego w poszczególnych ustępach. W utworach z pierwszej, jak i drugiej połowy XIX wieku – o budowie dwu-, trzyczęściowej, a także nierzadko dla allegro sonatowego – często

²⁷⁴ Źródło: ibidem.

wykorzystywane były założenia budowy okresowej. W przypadku *Suite polonaise* można również dopatrywać się szczególnego znaczenia tej strategii porządkowania materiału muzycznego, która jednak nie jest jedynym występującym w *Suite* sposobem organizacji formy. Zarzycki zdaje się operować mniejszymi jednostkami formotwórczymi, np. motywami, na wzór Wagnerowskich leitmotivów. Motywy te jednak nie są powtarzane w nienaruszonym kształcie, są one bowiem poddawane częstemu wariantowaniu lub też przetworzeniu poprzez stosowanie techniki ewolucyjnej. Dobrym przykładem takich motywów mogą być jednotaktowe motywy prezentowane w partii rogów i trąbek w *A la Polonaise* na przestrzeni taktów 31-35 (por. przykład 3).

Przykład 3. A. Zarzycki, *Suite polonaise* op. 37, II. *A la Mazuorka*, t. 30-36²⁷⁵

Jak wspomniano już wcześniej, *A la Polonaise* jest przykładem zastosowania formy allegra sonatowego. W tym ustępie odnaleźć można techniki kompozytorskie odzwierciedlające tendencje twórcze panujące w romantyzmie (snucie motywiczne, pracę tematyczną oraz technikę wariantowania), które kształtują ekspozycję, przetworzenie i reprzyję allegra sonatowego. Pod względem konstrukcyjnym, punktem wyjścia jest budowa okresowa – tradycyjnie charakterystyczna dla ekspozycji allegra sonatowego. Bez problemu w strukturach przedstawianych w pierwszym ustępie *Suite* można wyodrębnić motywy i frazy, które tworzą dwa zdania (poprzednik i następnik). Okresy muzyczne występujące w tym ustępie są bardzo często powtarzane po sobie i to kilkakrotnie, jednak każdorazowo z pewnymi zmianami. Ta cecha strategii kompozytorskiej Zarzyckiego stanowi uzasadnienie dla użycia

²⁷⁵ Źródło: ibidem.

szeregowania jako zasady porządkowania materiału muzycznego, przy jednoczesnym wykorzystaniu techniki wariantowania.²⁷⁶ Jest to jednak szeregowanie polegające na zestawianiu obok siebie okresów muzycznych na zasadzie ich podobieństwa, nie zaś ich kontrastu (zmiany wprowadzane przy kolejnych powtórzeniach okresów są bowiem zbyt niuansowe, by mówić tutaj o kontrastowości). W ustępie *A la Polonaise* częstemu wariantowaniu oraz przetwarzaniu ulega motyw, który pojawia się już we wstępie tej części. Motyw ten otwiera interwał wznoszącej tercji, po którym następuje postęp czterech ósemek w ruchu sekundowym. Poniższe przykłady obrazują zmiany pojawiające w obrębie motywu na przestrzeni kolejnych taktów dzieła.



Przykład 4a. Zarzycki, *Suite polonaise op. 37, II. A la Mazuorka, partia skrzypiec I, t. 2-5*²⁷⁷



Przykład 4b. Zarzycki, *Suite polonaise op. 37, II. A la Mazuorka, partia altówek, t. 13-15*²⁷⁸



Przykład 4c. Zarzycki, *Suite polonaise op. 37, II. A la Mazuorka, partia trąbek, t. 22-24*²⁷⁹

Przykłady 4a-c potwierdzają fakt, że Zarzycki obiera strategię kompozytorską polegającą na zaprezentowaniu pewnej struktury muzycznej, która dalej nie jest powtarzana dosłownie. Kompozytor wariantuje wybrane motywy i dodatkowo przedstawia je w różnych głosach – zazwyczaj podczas jednego pokazu dana struktura pojawia się w kilku instrumentach jednocześnie, a następnie jej zvariantowana wersja pojawia się w innych głosach. Motywy muzyczne z przykładów 4a-4c są obecne także w zmienionych formach w przetworzeniu i reperyzie. Poza przytoczonym przykładem również inne jednostki strukturalne – zarówno mniejsze, jak i większe – ulegają podobnym zabiegom w tym ustępie *Suite polonaise*.

²⁷⁶ O powszechnym stosowaniu szeregowania jako zasady kształtowania materiału muzycznego – także w suitach – wspomina m.in. Chomiński i Wilkowska-Chomińska w *Formach Muzycznych*. Por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne, Male formy instrumentalne*, PWM 1983, s. 227.

²⁷⁷ Źródło: opracowanie własne.

²⁷⁸ Źródło: opracowanie własne.

²⁷⁹ Źródło: opracowanie własne.

Zdecydowana większość zachodzących zmian dotyczy jednak rozwijania dłuższych odcinków (a nie pojedynczych motywów) – można wówczas mówić o podjęciu przez kompozytora tzw. pracy tematycznej. Rzadsze, choć obecne w dziele, jest rozwijanie lub redukcja drobniejszych jednostek strukturalnych – snucie motywiczne. Z kolei stosowany przez Zarzyckiego ewolucjonizm dotyczy raczej rozwijania fraz melodycznych oraz harmoniki, rzadziej zaś aspektów rytmicznych, które w większości przebiegu są elementami stałymi.

Ustęp drugi *Suite polonaise – A la Mazourka* – w znacznie większym stopniu niż *A la Polonaise* wykorzystuje budowę okresową. Przypomnieć należy, że ustęp ten – o wzorcu formalnym AA₁A' – otwiera ośmiotaktowy okres, który następnie jest dwukrotnie powtórzony. Nie są to jednak dokładne powtórzenia dwóch zdań muzycznych, lecz raczej ich warianty. Widać więc, że również i w tym ustępie Zarzycki sięgnął po szeregowanie jako zasadę porządkowania materiału muzycznego, które to oparte jest na zestawianiu podobnych do siebie fragmentów. Trzy ośmiotaktowe okresy zawierają główną myśl tematyczną, która prezentowana jest w kilku instrumentach jednocześnie, mianowicie w partiach: fletów, klarnetów, skrzypiec I i II oraz altówek. Pokaz ten przedstawia pierwszą postać okresu oraz jego kolejne dwa warianty. Po tej dwudziestoczerotaktowej strukturze prezentowana jest nowa myśl muzyczna (t. 25-50), która również poddawana jest wewnętrznemu wariantowaniu. Z kolei od taktu 51 ponownie przywołane zostają okresy z początkowych taktów dzieła, jednak w nieco odmiennej formie niż na początku. Operowanie powtarzającymi się strukturami przemawia za prymarnością budowy okresowej jako strategii porządkowania materiału muzycznego. Nie bez znaczenia w tym ustępie pozostają jednak także szeregowanie oraz ewolucjonizm opierający się głównie na rozwijaniu struktur melicznych.

Intermezzo cantabile jest najkrótszym z ustępów, złożonym jedynie ze 136 taktów. Jest to jednak wystarczająca przestrzeń do zaaplikowania wielu strategii kompozytorskich. Ustęp rozpoczyna się od powolnego przebiegu w partii kontrabasów i wiolonczel, do których co jakiś czas dołączają także altówki. Dopiero od 18 taktu w partii klarnetów i obojów (a także incydentalnie w partii fagotów) wprowadzona zostaje myśl tematyczna. Podobnie jak w *A la Mazourka* struktura tematyczna ma osiem taktów i zaraz po niej pojawia się jej trzykrotne, zvariantowane powtórzenie (zasada szeregowania). Warto jednak zaznaczyć, że pełna prezentacja tematu, w sposób ciągły, występuje wyłącznie w partii klarnetów (por. przykład 5).

Intermezzo cantabile.

Andantino non troppo, M.M. ♩ = 80.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in B.

Fagotti.

Cori in E.

Trombe in C.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello.

Basso.

Andantino non troppo, M.M. ♩ = 80.

10007

Przykład 5. A. Zarzycki, *Suite polonaise op. 37, III. Intermezzo cantabile*, t. 1-26²⁸⁰

W części B tego ustępu całkowicie zmienia się charakter – Zarzycki operuje tutaj frazą, poddawaną ewolucyjnej zmianie (głównie pod kątem fakturalnym), która przejmuje funkcję tematyczną. Struktura ta pojawia się łącznie czterokrotnie (pierwsza postać i jej warianty) oraz jest prezentowana w partii fletów i obojów. Warto wspomnieć także o partiach kwintetu

²⁸⁰ Źródło: Zarzycki, *Suite polonaise pour orchestre* op. cit.

smyczkowego w tym odcinku *Intermezza*. Poza kontrabasem przyjmują one postać szmerowego ostinata opartego na szybkich przebiegach trzydziestodwojek (por. przykład 6).



Przykład 6. A. Zarzycki, *Suite polonaise op. 37, III. Intermezzo cantabile*, t. 55-59²⁸¹

W A₁ powracają zvariantowane struktury z początku całego ustępu, ale jednak są one prezentowane bardziej zdecydowanie – pojawiają się już nie tylko w partii instrumentów dętych drewnianych, ale także w partii skrzypiec I, II i altówek. W *Intermezzo cantabile*, zgodnie z nazwą ustępu, dominuje aspekt śpiewności frazy nad mocnym zaznaczeniem czynnika rytmicznego. Trudno tu również doszukiwać się taneczności, którą bez problemu można dostrzec w pozostałych ustępach *Suite polonaise*. Ewolucyjne zmiany wybranych struktur zauważalne są głównie w melodyce i fakturze, a nierzadko dotyczą także czynnika rytmicznego, który w tanecznych ustępach na ogół jest stały.

Ostatni ustęp *Suite polonaise*, mimo swojej prostej z pozoru budowy (AA₁), również doskonale egzemplifikuje złożoność procesów twórczych zachodzących w tym dziele. Poza budową dwuczęściową w finale cyklu można doszukać się także wspomnianej już reminiscencji formy sonatowej. Zarzycki, podobnie jak w poprzednich ustępach swojego najobszerniejszego dzieła, również i tutaj chętnie korzystał z wariantowania odcinków i ich szeregowania. W *A la Cracovienne* można wyróżnić trzy zasadnicze struktury o charakterze tematu. Po czterotaktowym wstępie – który za sprawą motywów kwartowo-kwintowych

²⁸¹ Źródło: ibidem.

przywodzi na myśl skojarzenia z muzyką ludową – następuje prezentacja dwuzdaniowego tematu pierwszego. Operowanie dwuzdaniowym tematem, opartym na relacji poprzednika i następnika, świadczy o zachowaniu założeń budowy okresowej. Temat ten po pierwszej prezentacji pojawia się jeszcze trzykrotnie (ostatni raz w niepełnej, zredukowanej postaci), każdorazowo zvariantowany. Dalej następuje łącznik wewnętrzny, po którym pojawia się struktura pełniąca funkcję tematu drugiego (t. 39-46). Po tej strukturze Zarzycki wprowadza jej kolejne powtórzenia, zachowując zasadę szeregowania (brak w niej jednak znamion kontrastowości). W kolejnych taktach, a dokładniej od taktu 55, pojawiają się przechodzące przez kolejne głosy motywy – zarówno z pierwszego tematu, jak i drugiego – jednak w zupełnie nowych wariantach. Od tego miejsca również można mówić o wewnętrznym przetworzeniu, po którym zostanie zaprezentowany temat trzeci (od t. 98 w partii fletów), który dalej będzie także wariantowany i przetwarzany (por. przykład 7). Na koniec (od t. 142) wszystkie wskazane powyżej struktury są zastosowane ponownie w zvariantowanej formie, kształtując w ten sposób drugą część ustępu – A₁.

The image displays two pages of a musical score for 'A la Cracovienne' by A. Zarzycki. The top page, numbered 78, features parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trombone (Trombe), and Trombone Bass (Tromb. basso). The bottom page, numbered 81, includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Horn (Cor.), Trombone (Trombe), Violin (Vl.), and Cello (Vcl.). The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It includes various musical notations such as dynamics (pp, f, mp, mf), articulation (ritard., a tempo, pizz., arco), and performance instructions (div., p). The score is numbered 10007 at the bottom.

Przykład 7. A. Zarzycki, *Suite polonaise op. 37, IV. A la Cracovienne*, t. 95-107²⁸²

Suite polonaise op. 37 Aleksandra Zarzyckiego to obszerne czteroczęściowe dzieło, które doskonale oddaje cechy idiomatyczne dla twórczości tego kompozytora, ale i wpisuje się w tendencje twórcze panujące w muzyce polskiej drugiej połowy XIX wieku. Zarzycki sięgnął po zróżnicowane formy w poszczególnych ustępach, które jednak jako całość przywodzą jasne

²⁸² Źródło: ibidem.

skojarzenia – pod względem swojej budowy – z symfonią. Co ciekawe, w *Suite polonaise* op. 37 zauważyć można pewne podobieństwa do innych polskich symfonii z tego okresu. Elementem łączącym te wszystkie dzieła jest niewątpliwie korzystanie z rytmiki polskich tańców narodowych. *Symfonia charakterystyczna w duchu polskim* Ignacego Dobrzyńskiego (1807-1867) składa się z następujących ustępów: *Polonez Kościuszki*, *Menuet a la Mazovienna*, *Kujawiak* oraz *Krakowiak*. Widać więc, że obaj kompozytorzy zastosowali ustępy, nawiązujące do tych samych tańców, dodatkowo w podobnej kolejności – w pierwszym ustępie występuje nawiązanie do poloneza, w drugim do mazura (mazurka),²⁸³ natomiast w ostatnim do krakowiaka. Także w twórczości symfonicznej innych polskich kompozytorów można zaobserwować podobną praktykę czerpania z polskich tańców narodowych. *Krakowiak* jest również ostatnim ustępem *I Symfonii A-dur* Zygmunta Noskowskiego, z kolei *Mazur* to trzeci ustęp *Symfonii dramatycznej* Józefa Brzozowskiego (1805-1888). Również *Obrazy fantastyczne na tle Preludium A-dur Chopina* Zygmunta Noskowskiego posiadają pewne cechy wspólne z *Suitą polską* Zarzyckiego. Cykl ten także został skomponowany na wielką orkiestrę, a dwie z jego części to *Alla polacca* (część czwarta) i *Mazur* (część siódma).²⁸⁴

Zarzycki – tak jak i inny polscy twórcy dzieł orkiestrowych – prócz korzystania z budowy okresowej jako strategii porządkowania materiału muzycznego, często stosuje również szeregowanie, a także ewolucjonizm – zarówno na poziomie mikro organizacji formy (motywu), jak i makro organizacji (tematu). Dość indywidualne w strategiach kompozytorskich Zarzyckiego są z kolei sposoby wprowadzania myśli tematycznych. W *Suite polonaise* struktury tematyczne, ale również pojedyncze motywy czy frazy, zostają niemal zawsze wprowadzane przez kilka instrumentów naraz – unisono lub w oktawach, a dalej poddawane są zazwyczaj natychmiastowemu wariantowaniu.

W *Suite polonaise* Zarzycki, podobnie jak wielu współczesnych mu kompozytorów, wykorzystał tradycyjny model orkiestry symfonicznej. Podkreślić jednak należy fakt, że stosował w tym dziele pewne zmiany dotyczące m.in. wprowadzania zróżnicowanych strojów wybranych instrumentów w poszczególnych ustępach *Suite*.

1.1.2. Dzieła na fortepian z towarzyszeniem orkiestry

Dziewiętnastowieczną muzykę fortepianową cechowała swoista dychotomia. Z jednej strony okres ten obfitował w proste i krótkie kompozycje przeznaczone na fortepian, które umilały spotkania salonowe. Tego typu utwory, za sprawą swojego nieskomplikowania

²⁸³ Określenie „a la Mazovienne” może sugerować nawiązanie do mazurka lub mazura.

²⁸⁴ Poniatowska, *Historia Muzyki Polskiej...*, op. cit., s. 226-227.

technicznego, cieszyły się dużą popularnością także wśród muzyków amatorów. Z drugiej strony, epoka romantyzmu sprzyjała rozwojowi konstrukcji i mechanizmów działania instrumentów, m.in. fortepianu, a tym samym dawała kompozytorom możliwości stosowania bardziej zróżnicowanych środków wykonawczych. Twórcy chętniej przekraczali kolejne granice potencjalnych możliwości wykonawczych, komponując coraz to bardziej skomplikowane i wirtuozerskie utwory. Fortepian był więc nie tylko instrumentem salonowym, ale również instrumentem o ogromnym potencjale koncertowym, m.in. za sprawą nośności dźwięku jaki można z niego wydobyć, a także możliwości prezentowania na nim utworów o wysokich walorach artystycznych. Nic więc dziwnego, że w XIX wieku kompozytorzy chętnie sięgali po ten instrument również w zestawieniach z większymi składami wykonawczymi, w tym z orkiestrami symfonicznymi.

Mimo wspomnianego już braku w muzyce polskiej XIX wieku obfitości dzieł orkiestrowych, w repertuarze Aleksandra Zarzyckiego – poza omówionymi już dziełami orkiestrowymi – odnaleźć można dwa dzieła przeznaczone na fortepian z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej. Są nimi *Concerto As-dur* op. 17 oraz *Grande polonaise Es-dur* op. 7. Zainteresowanie się Zarzyckiego komponowaniem rozbudowanych dzieł na fortepian z towarzyszeniem orkiestry z pewnością było wywołane jego kompetencjami jako pianisty-wirtuoza. Tym samym stworzenie własnych wirtuozowskich dzieł na fortepian i możliwość późniejszego samodzielnego ich prezentowania niewątpliwie zwiększały szanse na rozpowszechnienie tych kompozycji w środowisku potencjalnych wykonawców i melomanów.

***Concerto As-dur* op. 17**

Jedyny znany współcześnie koncert fortepianowy w dorobku twórczym Aleksandra Zarzyckiego to *Concerto As-dur* (funkcjonujący też w obiegu pod polską nazwą – *Koncert fortepianowy As-dur*),²⁸⁵ dedykowany Nikołajowi Rubinsteinowi.²⁸⁶ Według niektórych źródeł premierowe wykonanie tego dzieła miało miejsce w Paryżu w 1860 r. Później *Concerto As-dur* wykonano także dwukrotnie w Warszawie – w 1868 r. oraz w zmienionej wersji – w 1880 r.²⁸⁷

²⁸⁵ Chęć zachowania spójności w stosowaniu pierwotnych wersji tytułów utworów Zarzyckiego w tej dysertacji (przywoływanych za hasłem encyklopedycznym Chmary-Żaczkiewicz) zdeteminowała nazwanie niniejszego fragmentu pracy „*Concerto As-dur* op. 17” w oryginalnej, francuskojęzycznej wersji. Warto jednak zaznaczyć, że w literaturze dzieło to bardzo często funkcjonuje również pod nazwą *Koncert fortepianowy As-dur* op.17.

²⁸⁶ Kwestia dedykacji w utworach Zarzyckiego została już przybliżona w pierwszej części pracy.

²⁸⁷ Takie informacje pojawiają się m.in. w *Historii Muzyki Polskiej* Poniatowskiej (op. cit.), a także w *Słownikowi pianistów polskich* Dybowskiego (op. cit.). W świetle najnowszych badań pojawiają się jednak pewne wątpliwości dotyczące rzeczywistych wykonań *Koncertu fortepianowego* op. 17. Według Wiolety Muras istnieją przesłanki, które mogą świadczyć o tym, że 1860 r. Zarzycki wykonywał w Paryżu swój koncert, jednak nie był to *Koncert fortepianowy* op. 17, a inny koncert, który nie zachował się do czasów współczesnych. Por. Muras, *Koncerty na fortepian Zarzyckiego...*, op. cit.

Dzieło to zostało wydane przez berlińskie wydawnictwo Bote & Bock ok. 1880 r.²⁸⁸ i na przestrzeni wielu lat cieszyło się niemałą popularnością. W 1891 r. *Concerto As-dur* wykonał ponownie sam kompozytor, a w 1902 r. – znana francuska pianistka Berthe Marx-Goldschmidt (1859-1925). Oba wykonania miały miejsce w Warszawie.²⁸⁹ Do czasów współczesnych przetrwała partytura tego dzieła, zarówno w wersji na fortepian z towarzyszeniem orkiestry, jak i wersja na dwa fortepiany. Dostępne są również nagrania koncertu. Jednym z nich jest dwudziestowieczne nagranie, pochodzące z albumu *The Great Polish Chopin Tradition: Józef Śmidowicz*²⁹⁰ w wykonaniu Józefa Śmidowicza (fortepian) z towarzyszeniem Polskiej Narodowej Orkiestry Radiowej z Bydgoszczy pod batutą Arnolda Rezlera. Współczesne wykonanie tego dzieła zostało zarejestrowane na płycie *The Romantic Piano Concerto – 59* w wykonaniu Jonathana Plowright'a na fortepianie z towarzyszeniem Szkockiej Orkiestry Symfonicznej BBC prowadzonej przez Łukasza Borowicza.²⁹¹ Widać więc, że zainteresowanie *Concerto As-dur* jest cały czas żywe, a wykonywanie tego dzieła dokonuje się już od trzech stuleci.

Druga połowa XIX wieku w muzyce polskiej jest okresem, w którym odnaleźć można sporo reprezentatywnych dla omawianego gatunku muzycznego dzieł, tworzonych przez najwybitniejszych rodzimych kompozytorów tego czasu. Pamiętać należy, że znaczna część tych artefaktów pozostawała pod niemałym wpływem dwóch koncertów fortepianowych Chopina – *f-moll* op. 21 oraz *e-moll* op. 11. I tak wśród koncertów fortepianowych, powstałych w drugiej połowie XIX wieku wymienić można – poza omawianym w tym fragmencie dysertacji *Koncertem fortepianowym Zarzyckiego* – koncerty autorstwa Józefa Wieniawskiego (*Koncert g-moll* op. 20), Emanuela Kani (koncert niedokończony), Ignacego Jana Paderewskiego (*Koncert a-moll* op. 17), Zygmunta Stojowskiego (*Koncert fis-moll* op. 3), Henryka Melcera (*I Koncert e-moll, II Koncert c-moll*) czy Mieczysława Sołtysa (*Koncert c-moll*). Z tego okresu pochodzą także koncerty Ignacego Krzyżanowskiego, Wilhelma Czerwińskiego oraz Adolfa Gużewskiego, jednak te dzieła nie zostały odnalezione.²⁹² Również w początku XX wieku w muzyce polskiej kontynuowano romantyczne tradycje koncertów fortepianowych, będące pod wpływem wzorców Chopinowskich, ale i zdobywszy wprowadzonych przez Liszta – wraz z koncepcją integracji koncertu z poematem

²⁸⁸ Wg Katalogu *Hofmeister XIX Concerto As-dur* zostało wydane przez berlińską oficynę w 1880 r. i to w dwóch wersjach – na fortepian i orkiestrę oraz na dwa fortepiany.

²⁸⁹ Dybowski op. cit., s. 771.

²⁹⁰ *The Great Polish Chopin Tradition*, op. cit.

²⁹¹ *The Romantic Piano Concerto – 59*, op. cit.

²⁹² Poniatowska, *Historia Muzyki Polskiej...*, op. cit., s. 244-245.

symfonicznym, który w efekcie stawał się jednoczęściowym tworem²⁹³ – oraz Brahmsowskich założeń koncertu symfonicznego.²⁹⁴ Kompozytorami pozostającymi w pewnym stopniu pod wpływem wcześniejszych tendencji twórczych, których koncerty fortepianowe powstały już na początku XX wieku byli m.in.: Henryk Bobiński (1861-1914) (*Koncert e-moll* op. 8, *II Koncert a-moll* op. 12), Władysław Żeleński (*Koncert Es-dur* op. 40), Raul Koczalski (1884-1948) (sześć koncertów fortepianowych) i Zygmunt Stojowski (1870-1946) (*II Koncert As-dur* op. 32).²⁹⁵

Koncert instrumentalny w okresie romantyzmu w dużej mierze realizował założenia koncertu klasycznego, o ugruntowanym wzorcu formalnym z budową trzyczęściową (I część szybka – zazwyczaj forma sonatowa, II część wolna – forma dowolna, III część szybka – najczęściej rondo). Wiek XIX przyniósł jednak wiele nowych rozwiązań i zaowocował wyodrębnieniem się dwóch głównych nurtów rozwojowych koncertu – koncertu brillante oraz tzw. właściwego koncertu romantycznego.²⁹⁶ Koncert brillante charakteryzuje się wysunięciem na plan pierwszy partii solowej, w której mocno zaznacza się aspekt wirtuozowski, m.in. za sprawą stosowania częstych figuracji i ornamentyki. Orkiestra w tym typie koncertu bardzo często jest ograniczona do roli akompaniamentu, z kolei forma oddaje założenia klasycznej trzyczęściowości z podwójną ekspozycją w części pierwszej. We „właściwym koncercie romantycznym” mocno zaznacza się dążenie do zmodyfikowania formy koncertu. Modyfikacja ta jest wieloaspektowa i dotyczy m.in.: redukcji podwójnej ekspozycji do jednej, jednoczesnej ekspozycji tutti i sola; nawiązywania do liryki instrumentalnej; łączenia części II i III *attaca*; dążenia do jednoczęściowości lub też rozbudowywania formy do czteroczęściowej; symfonizacji koncertu i wykorzystania efektów kolorystycznych oraz nasyconych faktur orkiestrowych, wywołujących efekt potężnego brzmienia; tworzenia powiązań tematycznych między częściami oraz włączania elementów narodowych.²⁹⁷

Concerto As-dur Aleksandra Zarzyckiego jest kompozycją trudną do jednoznacznego zaklasyfikowania do któregoś z wyżej wskazanych nurtów. Dzieło to jest bowiem – co niezwykle nietypowe – złożone z dwóch ustępów. Ustęp pierwszy – *Andante* w tonacji As-dur to forma nokturnowa, w której wyróżnić można wewnętrzny podział na trzy części z kontrastującą częścią środkową. Drugi ustęp *Concerto* to z kolei *Allegro non troppo* będące

²⁹³ Proces syntezy cyklu i formy sonatowej na przykładzie twórczości F. Liszta dokładniej opisują Chomiński i Wilkowska-Chomińska w publikacji *Formy Muzyczne. Wielkie formy instrumentalne*, op. cit., s. 729

²⁹⁴ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne. Wielkie formy instrumentalne*, op. cit., s. 728.

²⁹⁵ Poniatowska, *Historia Muzyki Polskiej...*, op. cit. s. 248

²⁹⁶ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne. Wielkie formy instrumentalne*, op. cit., s. 728.

²⁹⁷ *Ibidem*, s. 730.

przykładem użycia formy sonatowej. Wykorzystanie dwuczęściowej budowy koncertu z zastosowaniem zmiany kolejności ustępów (rozpoczęcie od *andante*, nie zaś od *allegro*) jest zdecydowanie innowacyjnym rozwiązaniem ze strony kompozytora. Jednak jak można przeczytać w kilku publikacjach²⁹⁸ wzmiankujących o twórczości Zarzyckiego, początkowo koncert ten miał być dziełem trzyczęściowym, a jego ustęp drugi miał być ustępem pierwszym. Wówczas koncert ten idealnie wpisywałby się w założenia kompozycji trzyczęściowej z zachowaniem porządku ustępów także pod względem tempa (szybki – wolny – szybki). Tabela 7 obrazuje zestawienie obu ustępów *Concerto As-dur* z uwzględnieniem zastosowanych w nich form, metrum, tonacji, a także wielkości (ilości taktów) oraz długości czasu trwania.²⁹⁹

	<i>Andante</i>	<i>Allegro non troppo</i>
Forma	Forma nokturnowa, ABA ₁	Allegro sonatowe
Metrum	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$
Tonacja	<i>As-dur</i>	<i>f-moll</i>
Liczba taktów	158	388
Czas trwania	7'08	10'13

Tabela 7. Zestawienie dwóch części *Concerto As-dur* op. 17³⁰⁰

Andante złożone jest z trzech części – część środkowa jest kontrastująca, zaś ostatnia nawiązuje motywicznie do pierwszej. Ustęp ten otwiera trzynastotaktowy wstęp orkiestrowy, który płynnie przechodzi w prezentowaną w partii fortepianu strukturę tematyczną. W kameralnym wstępie o kantylenowej melodyce szczególnie istotny jest melorytmiczny motyw, który przyjmuje funkcję formotwórczą. Pojawia się on bowiem w dalszym przebiegu całego ustępu pierwszego. Motyw ten oparty jest na strukturze złożonej z szeregu ósemek oddzielonych ćwierćnutą z kropką i postępujących w kierunku wznoszącym, po których następują dwie ćwierćnuty występujące w stosunku do siebie w interwale tercji (ostatni dźwięk zmienia kierunek z wznoszącego na opadający). Ta struktura zostaje pierwszy raz zaprezentowana w całej swej okazałości w partii klarnetów (por. przykład 8). Czasami w dalszym przebiegu występuje jedynie zakończenie tego motywu (dwa dźwięki w kierunku opadającym). Pod względem rytmiki, motyw ten nadaje przebiegowi regularny puls. Dzieje się

²⁹⁸ Tego typu informacje można odnaleźć między innymi w takich publikacjach jak: Dybowski, op. cit., Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., Poniatońska, *Historia Muzyki Polskiej...* op. cit., s. 248.

²⁹⁹ Długość czasu trwania poszczególnych części tego dzieła została wskazana na podstawie wspomnianego już wykonania Johnathana Plowrighta i BBC Scottish Symphony Orchestra pod batutą Łukasza Borowicza, zarejestrowanego na płycie *The Romantic Piano Concerto – 59*, op. cit.

³⁰⁰ Źródło: opracowanie własne.

tak z uwagi na użycie przez kompozytora trzech ósemek, występujących na ostatniej mierze taktu (czasem występują one w postaci trioli).

Przykład 8. A. Zarzycki, *Concerto As-dur* op. 17, I. *Andante*, partia fletów, obojów, klarnetów, fagotów i rogów, t. 1-8³⁰¹

Od ostatniej miary taktu 13, właśnie w partii fortepianu, rozpoczyna się część A, która trwa aż do taktu 92 (por. przykład 9).

Przykład 9. A. Zarzycki, *Concerto As-dur* op. 17, I. *Andante*, partia fortepianu, t. 13-18³⁰²

W zakresie wskazanych taktów aż trzykrotnie pojawia się kilkunastotaktowy temat w partii fortepianu,³⁰³ w którym dominuje melodyka kantylenowa, wzbogacana drobnymi figuracjami oraz *arpeggiami*, obecne są tu również motywy formotwórcze, o których była mowa w poprzednich akapitach. Od taktu 93 do 102 występuje struktura o charakterze łącznika, rozpoczynająca się figuracyjnym przebiegiem trzydziestodwojek w partii fortepianu, po której następuje zwolnienie tempa na akordowych *arpeggiach*. W tym samym czasie, w partii orkiestry, pobrzmiewa jeszcze fraza z tematu pierwszego z charakterystycznym zakończeniem w postaci ósemkowej trioli. W tym fragmencie pojawiają się także przebiegi, które swoją

³⁰¹ Źródło: A. Zarzycki, *Concerto pour Piano et Orchestre* op. 17, Bote & Bocke, Berlin & Posen 1881.

³⁰² Ibidem.

³⁰³ Uszczegóławiając, można uznać, że Zarzycki najpierw zaprezentował temat pierwszy, a następnie przedstawił dwukrotnie jego zwaną formę. Warto dodać, że pokazy wariantowe są do siebie bardzo podobne. Szczegółowo można by opisać tę część za pomocą odcinków: „a” „a1”, „a1”.

kontynuację będą miały w części B (repetytywne, długo wybrzmiewające dźwięki w partii orkiestry). Część B rozpoczyna się od taktu 103³⁰⁴ a kończy się w takcie 120 *arpeggiową* kadencją w partii fortepianu. Ta część charakteryzuje się recytatywnym sposobem narracji muzycznej w partii orkiestrowej, będącej tłem dla rozbudowanych fortepianowych figuracji. W partii orkiestrowej, w takcie 120 rozpoczyna się część A₁³⁰⁵ – otwiera ją szybki pasaż w partii klarnetów, a także wejście tematu pierwszego, intonowanego w partii solowej wiolonczeli (t. 120-121). W części A₁ temat pierwszy prezentowany jest w partii orkiestry – głównie w smyczkach i instrumentach dętych drewnianych – z kolei w partii fortepianu pojawiają się kolejne wirtuozowskie figuracje. Co godne podkreślenia, również w części A₁ ważnym elementem kształtującym formę jest opisany na wstępie motyw rytmiczny oparty na trzech ósemkach lub trioli ósemkowej, który występuje na końcu frazy.

Pierwszy ustęp *Concerto* op. 17 jest przykładem oddziaływania na ten gatunek liryki instrumentalnej, w tym konkretnym przypadku – nokturnu. Przemawia za tym kilka czynników, m.in. trójdzielna budowa ustępu z kontrastującą częścią środkową, skameralizowane, nastrojowe brzmienie, bazowanie na budowie okresowej w odcinkach o kantylenowej melodyce i zaburzanie tej zasady porządkującej materiał muzyczny poprzez wprowadzanie techniki ewolucyjnej, która to pojawia się w momentach figuracyjnych. W romantyzmie czerpanie z liryki instrumentalnej w koncertach solowych było powszechną praktyką.³⁰⁶

Allegro non troppo to z kolei ustęp, w którym kompozytor zastosował formę allegro sonatowego jako podstawę konstrukcyjną. Rozpoczyna się on od dwunastu taktów wstępu, po czym zaprezentowany zostaje temat pierwszy w partii fortepianu. We wstępie charakterystyczną jednostką formotwórczą jest motyw rytmiczny oparty na sekwencji rytmicznej: ósemka, pauza szesnastkowa z kropką, szesnastka i ćwierćnuta – wzorec ten przybiera więc postać rytmu lombardzkiego. Pierwszy odcinek wstępu (t. 1-8) zdominowany jest szesnastkowymi przebiegami, w których pojawia się wskazany wcześniej motyw rytmiczny (rytmika lombardzka), natomiast w taktach 9-13 następuje zwolnienie ruchu i akordowe przygotowanie wejścia tematu pierwszego. W ekspozycji wyróżnić można aż trzy tematy, przy czym temat drugi w niewielkim stopniu nawiązuje do tematu pierwszego. Pierwszy z nich, w

³⁰⁴ Można również dokonać takiej interpretacji formy, w której to część B rozpocznie się od taktu 97 (od *a tempo*). Są tutaj bowiem swego rodzaju „zapowiedzi” motywiki, która pojawiać się będzie właśnie w tej części, z drugiej jednak strony zdecydowane rozpoczęcie nowej struktury o znamionach tematu można wyznaczyć właśnie w takcie 103 – w partii orkiestry i 104 w partii fortepianu.

³⁰⁵ W takcie 120 występuje jednocześnie zakończenie części B (w partii fortepianu) i rozpoczęcie części A₁ (w partii orkiestry)

³⁰⁶ Przykłady czerpania z liryki instrumentalnej w koncertach symfonicznych z okresu romantyzmu szerzej omawiają Chomiński w *Formach Muzycznych. Wielkie formy instrumentalne*, op. cit., s. 712-725.

taktach 13-54 (por. przykład 10), jest przykładem zastosowania melodyki figuracyjnej przeplatanej akordowymi przebiegami. Jest on zaprezentowany aż trzykrotnie na przestrzeni wyżej wskazanych taktów, każdorazowo w zvariantowanej postaci, jednak w tej samej tonacji – f-moll. W temacie tym mocno zaznacza się motywika rytmu lombardzkiego.



Przykład 10. A. Zarzycki, *Concerto As-dur op. 17, II. Allegro non troppo*, partia fortepianu, t. 6-25³⁰⁷

Temat drugi przypada na takty 55-89 i rozpoczyna się od triolowych szesnastek, w dalszym przebiegu pojawiają się również szesnastkowe figuracje (por. przykład 11). W przypadku tego odcinka zauważyć można mniejszą stabilność tonalną, a często pojawiającymi się akordami są akordy D-dur czy B-dur. Temat kończy się charakterystycznymi równoległymi oktawami w partii fortepianu (t. 80-84)



Przykład 11. A. Zarzycki, *Concerto As-dur op. 17, II. Allegro non troppo*, partia fortepianu, t. 52-64³⁰⁸

³⁰⁷ Źródło: Zarzycki, *Concerto pour Piano et Orchestre* op. cit.

³⁰⁸ Źródło: ibidem.

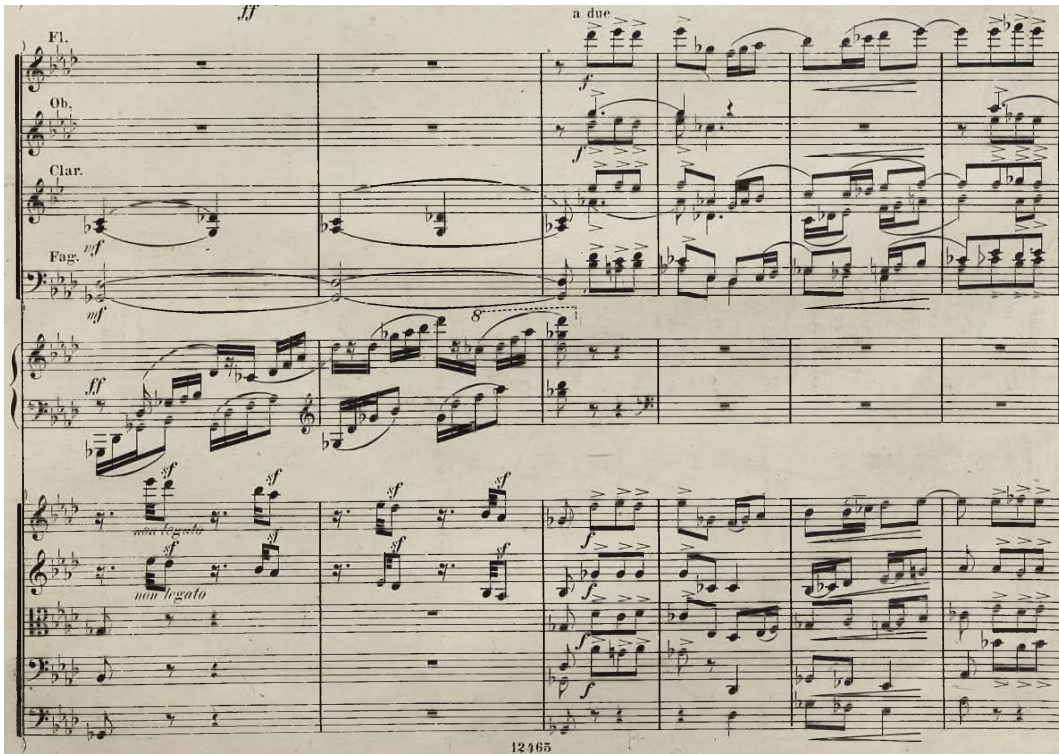
Ostatni z tematów – trzeci (t. 94-115) – to struktura o najbardziej kantylenowym charakterze, dominuje w niej tonacja As-dur (tonacja paralelna w stosunku do f-moll, czyli tonacji wyjściowej). W tym odcinku następuje zwolnienie ruchu (w stosunku do poprzednich dwóch tematów) – przeważającymi wartościami rytmicznymi są ósemki, z kolei sam czynnik wirtuozowski jest nieco „wygaszony” na rzecz spokojniejszych, kantylenowych przebiegów (por. przykład 12).



Przykład 12. A. Zarzycki, *Concerto As-dur op. 17, II. Allegro non troppo*, partia fortepianu, t. 86-103³⁰⁹

Trudno jest dostrzec wyrazistą kontrastowość pomiędzy tematami, każdy z nich realizuje bowiem założenia stylu brillante z popisowymi wirtuozowskimi przebiegami. Kontrast wyrazowy między tematem pierwszym a drugim jest nieznaczny, zdecydowanie większą kontrastowość można dostrzec porównując tematy pierwszy i drugi z trzecim. Od taktu 116 do 199 występuje przetworzenie. Ten fragment utworu został przedstawiony przez kompozytora w niezwykle interesujący sposób. Zarzycki rozczłonował pewne frazy wszystkich trzech tematów i w przetworzeniu prezentuje ich fragmenty w różnych partiach instrumentów, nierzadko jednocześnie, zagęszczając tym samym fakturę. Dobrym przykładem na pokazanie takiego zabiegu są takty 144-147. W partii fortepianu zostaje przetworzona figuracja z tematu drugiego (t. 144-147), w tym samym czasie w partii skrzypiec I i II pojawiają się krótkie motywy w rytmice lombardzkiej (charakterystyczne głównie dla tematu pierwszego, ale również dla drugiego), z kolei w taktach 146-147 w partiach instrumentów dętych oraz instrumentów smyczkowych pojawia się motywika z tematu trzeciego (por. przykład 13).

³⁰⁹ Źródło: ibidem.



Przykład 13. A. Zarzycki, *Concerto As-dur op. 17, II. Allegro non troppo*, t. 144-149³¹⁰

Od taktu 200 rozpoczyna się reprzyza, w której na przestrzeni taktów 200-306 można zaobserwować występowanie struktur odpowiadających taktom 13-113, z pewnymi zmianami (w tym zmianą tonalną z dominacją trybu durowego). Od taktu 307 do 381 pojawia się odcinek będący drugim, jednak krótszym, przetworzeniem. W tym odcinku kompozytor korzystał z tej samej strategii, którą zastosował we wcześniejszym przetworzeniu, mianowicie z jednoczesnego przetwarzania pojedynczych fraz ze wszystkich trzech tematów – frazy te pojawiały się w różnych głosach. Odcinek będący drugim przetworzeniem można traktować jako formułę zakończeniową, w której (niedosłownie) pojawiają się motywy i frazy z wcześniejszego przebiegu utworu. W taktach 382-388 występuje z kolei kadencja.

W *Concerto As-dur* obsada nie ulega diametralnym zmianom, przy zestawieniu obu ustępów dzieła. Każdy z instrumentów wykorzystanych przez Zarzyckiego w obu ustępach pozostaje w tym samym stroju. Jediną zmianą obsadową jest rezygnacja z trąbek w *Andante*. W *Concerto* Zarzycki wykorzystał fortepian, flety, oboje, klarnety w stroju *B*, fagoty, waltornie w stroju *F*, trąbkę w stroju *C* (tylko w części drugiej), dwa puzony tenorowe, puzon basowy, kotły w stroju *F* i *C* oraz kwintet smyczkowy.³¹¹

³¹⁰ Źródło: ibidem.

³¹¹ Nie są znane dokładne dane dotyczące faktycznego rozmiaru ówczesnej orkiestry, która mogła wykonywać *Concerto As-dur* Zarzyckiego.

Na szczególną uwagę zasługuje dyspozycja wykorzystanych instrumentów w omawianym dziele, zwłaszcza w jego pierwszym ustępie. Kompozytor zastosował w nim kameralizację brzmienia. Rezygnacja z trąbek, zastosowanie rzadkiej faktury oraz incydentalne *tutti* – wszystkie te czynniki dodatkowo podkreślają melancholijny charakter dzieła o znamionach nokturnu. W *Andante* partia fortepianu jest często budowana w oparciu o melodykę kantylenową, dodatkowo podkreśloną słownie – *cantabile*. Nie brak jednak w tej partii również odcinków figuracyjnych, a także charakterystycznie wybrzmiewających *arpeggiów*, które zwykle pojawiają się pod koniec fraz. Orkiestra zaś, w przeważającej mierze, stanowi jedynie tło dla partii fortepianu. Kompozytor najczęściej stosuje w orkiestrze długo wybrzmiewające, legowane dźwięki, choć czasem pojawiają się także krótkie kantyleny. Delikatne zagęszczenie faktury orkiestrowej następuje w części B, kiedy orkiestra realizuje recytatywne, homorytmiczne przebiegi, w czasie figuracji fortepianu.

W *Allegro non troppo*, mimo znacznego wzrostu wolumenu brzmienia – podkreślanego dynamiką *forte/fortissimo* i przy jednoczesnym wykorzystaniu faktury homorytmicznej – zaobserwować można z kolei dość częste stosowanie skameralizowanego brzmienia.³¹² Ponadto charakterystyczne jest tu akcentowanie przez wszystkie instrumenty – jednak nie przez cały czas i nie przez wszystkie instrumenty jednocześnie – rytmiki krakowiaka. Natomiast partia fortepianu jest na ogół zbudowana w oparciu o przebiegi figuracyjne, idealnie oddające ideę wirtuozowskiego stylu brillante (por. przykład 14).

³¹² Doskonałym tego przykładem mogą być chociażby niektóre odcinki z fortepianowym solo. Zarzycki bardzo często wówczas całkowicie rezygnuje z włączania do przebiegów partii orkiestrowych.

26

A Piccolo

Flauti a due

A

40

Przykład 14. A. Zarzycki, *Concerto As-dur* op. 17, II. *Allegro non troppo*, t. 37-43³¹³

Concerto As-dur op. 17 jest przykładem koncertu, w którym kompozytor rezygnuje z pełnej, samodzielnej ekspozycji orkiestrowej, skupiając się przede wszystkim na popisowej partii fortepianu. Partie orkiestrowe pełnią wówczas głównie funkcję akompaniamentu. Zdarza się jednak, że pojedyncze motywy – a czasem nawet dłuższe struktury – pochodzące z tematów

³¹³ Źródło: Zarzycki, *Concerto pour Piano et Orchestre* op. cit.

pojawiają się w dosłownej lub zmodyfikowanej formie, także w partiach instrumentów z orkiestry. W odniesieniu do *Andante* można mówić o dwóch głównych zasadach kształtowania narracji muzycznej – budowie okresowej oraz ewolucjonizmie. Budowa okresowa stanowi w tej kompozycji swego rodzaju punkt wyjścia, który nadaje utworowi pewne konstrukcyjne ramy. Niemniej, zdecydowanie mocniej zaznacza się technika ewolucyjna, która przy każdym rozwinięciu wybranych fraz – zaburza regularność, wcześniej wyznaczoną przez budowę okresową. Technika ta najpełniej zaznacza się w części środkowej, podczas figuracyjnych przebiegów w partii fortepianu (t. 107-118, por. przykład 15). Warto jednak zaznaczyć, że w tej części, można zauważyć pewną regularność także w budowaniu struktur figuracyjnych.³¹⁴



Przykład 15. A. Zarzycki, *Concerto As-dur op. 17, I. Andante*, partia fortepianu, t. 107-111³¹⁵

Również w drugim ustępie omawianego dzieła czynnikiem kształtującym i porządkującym narrację muzyczną jest przede wszystkim ewolucjonizm. W tym ustępie poza wspomnianym ewolucjonizmem, istotnym zabiegiem kompozytorskim jest również wariantowanie odcinków tematycznych. Budowa okresowa w *Allegro non troppo*, jako zasada porządkująca formę, jest także obecna, jednak podobnie jak w ustępie pierwszym – jej regularność zaburza ewolucjonizm. Należy również wspomnieć o tym, że Zarzycki często stosuje strategię wprowadzania tematów polegającą na prezentacji danego tematu po raz pierwszy w jego pierwotnej formie, a następnie ukazania (praktycznie od razu) jego: dosłownego powtórzenia, albo przetransponowanej postaci lub też wariantu. Takie wariantowanie odcinków i zestawianie ich obok siebie przywołuje kolejną zasadę porządkującą

³¹⁴ Mimo ogólnego zaburzania regularności w budowie ustępów, właśnie poprzez wprowadzanie rozbudowanych figuracji, można zauważyć pewną regularność występującą już w samym przebiegu figuracji. Dla wspomnianego fragmentu w t. 107-118 można dokonać podziału na czterotaktowe odcinki, gdzie odcinek w t. 107-110 jest podobny w swojej budowie do odcinka w t. 115-118.

³¹⁵ Źródło: Zarzycki, *Concerto pour Piano et Orchestre* op. cit.

formę – zasadę szeregowania. Zestawione obok siebie odcinki pozwalają zauważyć inwencję twórczą kompozytora, polegającą na różnicowaniu danych struktur.

Na krótkie wspomnienie zasługuje także aspekt harmoniczny w *Concerto As-dur* Zarzyckiego, który w głównej mierze odzwierciedla tendencje panujące w polskiej muzyce XIX-wiecznej. Plan tonalny tego dzieła opiera się bowiem przede wszystkim na akordach gamowłaściwych, szczególnie na funkcjach z triady harmonicznej w tonacji As-dur. W *Concerto As-dur* występują jednak także dysonujące współbrzmienia, zmiany tonacji czy też modulacje, które współtworzą ogólny wyraz kompozycji i urozmaicają jej narrację muzyczną. Na uwagę w tym aspekcie zasługuje kadencja, umieszczona przez Zarzyckiego na końcu pierwszego ustępu, w której pojawia się dysonujący akord. Kompozytor rozpoczyna i kończy kodę od akordu tonicznego As-dur, po którym pojawia się także molowa paralela As-dur (f-moll), jednak w jej środku mocno pobrzmiewa nietypowy akord złożony z dźwięków *as*, *g* i *c*.

Concerto As-dur op. 17 Aleksandra Zarzyckiego jest doskonałym przykładem dzieła o wysokich walorach wirtuozowskich. Obfituje ono w liczne figuracje i wymaga od pianisty wysokich umiejętności technicznych. Niewątpliwie też, na pierwszy plan wysunięta jest partia solowa fortepianu, a orkiestra przyjmuje głównie funkcję akompaniamentu czy też przyczynia się do budowania ogólnego nastroju dzieła, tworząc nierzadko efekty kolorystyczne. Wymienione zabiegi stosowane przez kompozytora pozwalają klasyfikować niniejszy utwór jako koncert w stylu brillante. Z drugiej jednak strony *Concerto As-dur* wieloaspektowo spełnia założenia tzw. właściwego koncertu romantycznego. Zostaje w nim naruszona zasada klasycznej budowy trzyczęściowego cyklu, z częściami: szybką, wolną i szybką. W swoim *Concerto* Zarzycki zredukował liczbę ustępów do dwóch, a ponadto – zamienił ich kolejność, zaczynając od ustępu wolnego. Kolejnym czynnikiem przemawiającym za tym, by dzieło Zarzyckiego identyfikować jako „właściwy koncert romantyczny” jest nawiązywanie do liryki instrumentalnej, które zaobserwować można w *Andante*, poprzez odniesienia do formy nokturnu. Co ciekawe, za taką klasyfikacją przemawia także fakt wykorzystania przez kompozytora szybkich figuracji i nietypowych współbrzmień, które tworzą także efekty kolorystyczne. W *Concerto As-dur* tym Zarzycki stosuje także pokrewieństwa tematyczne oraz włącza elementy przyczyniające się do realizacji tzw. idiomu narodowego. Wszystkie te przykłady jasno pokazują, że Zarzycki w *Concerto As-dur* nie realizował jednoznacznych schematów formalnych i stylistycznych oraz że za sprawą zindywidualizowanego podejścia stworzył dzieło wielowymiarowe, zawierające elementy zarówno koncertu brillante, jak i „właściwego koncertu romantycznego”.

Grande polonaise Es-dur op. 7

Drugą i zarazem ostatnią wzmiankowaną w literaturze muzycznej kompozycją Aleksandra Zarzyckiego przeznaczoną na fortepian z towarzyszeniem orkiestry jest *Grande polonaise Es-dur op. 7 (Wielki polonez)*, dedykowany niemieckiemu dyrygentowi i pianiście Hansowi von Bülow. Utwór ten był wykonywany przez Zarzyckiego w Paryżu w 1860 r. Pierwsze wydanie *Grande polonaise* – zarówno w wersji na fortepian i orkiestrę, jak i na sam fortepian – nastąpiło w 1867 r. w Lipskim wydawnictwie Breitkopf & Härtel.³¹⁶ Współcześnie dostępne jest także nagranie tego utworu z udziałem Jonathana Plowright'a i Szkockiej Orkiestry Symfonicznej BBC pod batutą polskiego dyrygenta – Łukasza Borowicza.³¹⁷ We wkładce do płyty zawierającej nagranie *Grande polonaise*, ale i m.in. *Concerto op. 17* Zarzyckiego, można przeczytać, że *Grande polonaise* z jednej strony demonstruje patriotyczną brawurę, z drugiej zaś – przedstawia momenty spokojnej refleksji, w których nie brakuje lirycznych, a często nawet i sentymentalnych tematów melodycznych.³¹⁸ Ten krótki komentarz można odebrać jako swego rodzaju zasygnalizowanie złożoności, tak stylistycznej, wyrazowej, jak i formalnej omawianej kompozycji Zarzyckiego.

Jak wspomniano już na początku części drugiej niniejszej dysertacji, powszechnie dostępną wersją partytury *Grande polonaise op. 7* Zarzyckiego jest opracowanie na fortepian solo bez towarzyszenia orkiestry. W ramach prowadzonych badań udało się jednak uzyskać dostęp także i do wersji orkiestrowej tego dzieła. Partytura orkiestrowa *Grande polonaise* dostępna jest wyłącznie³¹⁹ w zbiorach specjalnych Free Library Philadelphia.³²⁰

Polonez jest formą instrumentalną o proveniencji tanecznej i zgodnie z sugestywną nazwą, wywodzi się z Polski. Szczególną popularność tej formy można było zaobserwować w XVIII wieku. Właśnie wtedy polonezy były pisane przez wielu kompozytorów, także tych, tworzących poza granicami naszego kraju. Były one spotykane zarówno w środowisku szlacheckim, kojarzonym z muzyką o wysokich walorach artystycznych, jak i w muzyce ludowej, utożsamianej nierzadko z kulturą wiejską. Warto jednak pamiętać o tym, że polonezy

³¹⁶ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 333.

³¹⁷ *The Romantic Piano Concerto* – 59, op. cit.

³¹⁸ Ibidem.

³¹⁹ Nie można jednoznacznie stwierdzić, że partytura orkiestrowa *Grande polonaise* nie jest dostępna także i w innych bibliotekach, jednakże w toku prowadzonych badań, które obejmowały nie tylko kwerendy biblioteczne, ale i również rozmowy z wykonawcami, biorącymi udział w nagraniach tego dzieła, udało się ustalić, że to właśnie Filadelfijska biblioteka jest jedyną zidentyfikowaną instytucją, dysponującą w swych zasobach partyturą orkiestrową tego utworu. Co więcej, partytura, która stała się podstawowym materiałem do prowadzonych analiz, w niniejszej pracy jest późniejszym rękopisem, pochodzącym z 1932 roku i należącym do specjalnych zbiorów biblioteki – Fleisher Collection.

³²⁰ Katalog internetowy Free Library of Philadelphia, <https://catalog.freelibrary.org/Record/1040315>, [dostęp: 25.01.2023].

artystyczne i polonezy wpisujące się w nurt muzyki ludowej odznaczały się nieco innymi cechami stylistycznymi. Polonezy uprawiane przez wykwalifikowanych muzyków posiadały pewne idiomatyczne cechy, do których zaliczyć można określone rozwiązania metryczne i agogiczne. Mowa tutaj przede wszystkim o wykorzystywaniu metrum 3/4, stosowaniu umiarkowanego tempa i częstym odwoływaniu się do podstawowego rytmu składającego się z następstwa ósemki, dwóch szesnastek i czterech ósemek.³²¹ Pod względem konstrukcyjnym w większości polonezów dominuje budowa 3-częściowa z kontrastującą częścią środkową, nie jest to jednak stały i niezmienny schemat.³²²

Szczególnym momentem rozwojowym dla formy poloneza był wiek XIX, kiedy to zaobserwować można znaczny wzrost roli faktury fortepianowej w procesie kształtowania budowy utworów tego typu. Niewątpliwie w polonezach z epoki romantyzmu mocno zaznaczającym się elementem jest wzrost poziomu wirtuozerii. Jak wskazują autorzy *Małych form instrumentalnych* jest to związane z jednej strony z ciągle popularnym wówczas stylem brillante, a z drugiej strony – z charakterystycznym dla dzieł romantycznych „stylem symfonicznym”. W polonezach, w których dominujący jest styl brillante, wyróżnić można kilka charakterystycznych dla tych utworów cech. Są nimi m.in. bogactwo środków ornamentalnych (egzemplifikowane np. licznymi obiegnikami i przednutkami) oraz szybkie przebiegi pasażowe i pochody gamowe, które prezentowane są na tle stosunkowo prostego akompaniamentu. Takie polonezy tworzyli m.in. Hummel, Carl Maria von Weber (1786-1826), a także Chopin. Drugi typ polonezów, w których prezentowany jest metaforycznie nazwany przez Chomińskich, „styl symfoniczny”, opiera się na dążeniu do spotęgowania wolumenu brzmienia, dającego jednoznaczne skojarzenie z brzmieniem orkiestry symfonicznej. W tego typu dziełach stosuje się zazwyczaj zdwojenia oktawowo, a także akordowość i ornamenty, które dodatkowo podkreślają swoistą energetykę dzieła. Doskonałymi przykładami utworów, w których występują wskazane wyżej cechy są późniejsze dzieła Chopina, a także w utwory Liszta i Josepha Maurice’a Ravela (1875-1937).³²³

Mimo sporego zainteresowania formą poloneza w całej Europie, to właśnie w rodzimej kulturze komponowano ten rodzaj utworów o proveniencji tanecznej zdecydowanie najczęściej. Ogromną popularność polonezów zaobserwować można nie tylko w pierwszej, ale także i w drugiej połowie XIX wieku. Utwory te były często kontynuacją stylistyczną polonezów tworzonych już we wcześniejszych latach, przez m.in. Michała Kleofasa

³²¹ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne. Małe formy instrumentalne*, op. cit., s. 239-240.

³²² Ibidem, s. 240.

³²³ Ibidem, s. 244-245.

Ogińskiego (1765-1833), Józefa Elsnera (1769-1854) i Karola Kurpińskiego (1785-1857), a także Chopina. To właśnie polonezy ostatniego z wymienionych kompozytorów, odznaczające się wielkimi walorami artystycznymi, stanowiły najważniejsze źródło inspiracji dla kolejnych generacji artystów uprawiających tę formę. Zdecydowanie najczęściej pisywano polonezy na fortepian solo. Zdarzały się jednak w polskiej literaturze muzycznej z tego okresu również dzieła orkiestrowe, jak i na fortepian lub skrzypce z towarzyszeniem orkiestry.³²⁴

Większość polskich kompozytorów XIX-wiecznych tworzyła polonezy użytkowe o niewielkich rozmiarach, z kolei wielkie polonezy były pisywane tylko przez nielicznych. Wśród wielkich polonezów orkiestrowych warto wspomnieć w tym miejscu o *Poloniezie A-dur* Moniuszki czy *Poloniezie d-moll* Żeleńskiego. Innym rodzajem wielkich polonezów były te, tworzone na fortepian z towarzyszeniem orkiestry, doskonałym tego przykładem jest *Polonez tryumfalny A-dur* op. 21 Józefa Wieniawskiego, a także *Grande polonaise E-dur* op. 7 Aleksandra Zarzyckiego.³²⁵

Próba uchwycenia wzorca formalnego ostatniej z wymienionych wyżej kompozycji okazuje się zadaniem niełatwym. Gatunek poloneza implikuje zastosowanie budowy trzyczęściowej typu ABA₁ jako podstawy konstrukcyjnej dzieła, jednak w przypadku *Grande polonaise* Zarzyckiego trudno jednoznacznie dopatrywać się użycia przez twórcę właśnie takiej strategii kompozytorskiej. Dokładniejsze prześledzenie poszczególnych fragmentów tego utworu pozwala zauważyć określone zabiegi kompozytorskie, w tym także częste powtarzanie wybranych struktur, tak w postaci nienaruszonej, jak i zvariantowanej. Te powtórzenia z jednej strony dają pewną możliwość do interpretacji tego zjawiska jako reprzyzowości, charakterystycznej dla budowy trzyczęściowej, a z drugiej strony przywodzą skojarzenia z budową ronda. Możliwość takiej dwojakiej interpretacji pozwala przyjąć hipotezę, że *Grande polonaise E-dur* op. 7 egzemplifikuje zastosowanie formy hybrydycznej. Poparciem dla tej hipotezy niech będzie poniższa tabela (tabela 8), ukazująca kolejno występujące po sobie odcinki-części omawianego utworu.

³²⁴ Poniatowska, *Historia Muzyki Polskiej...*, op. cit., s. 312-313.

³²⁵ Ibidem, s. 313.

Hybrydyzacja formy w <i>Grande polonaise</i> op. 7			
Wzorzec formy rondowej		Wzorzec formy reprzyzowej	
Oznaczenie ³²⁶	Takty	Oznaczenie	Takty
w	1-14	A	1-95
a	15-31		
b ³²⁷	31-87		
a ₁	88-95		
c	96-174	B	96-174
i	175-193	A ₁	175-293
a ₂	194-201		
b ₁	202-245		
a ₃ ³²⁸	246-293		

Tabela 8. Zestawienie propozycji rozcłonkowania odcinków *Grande polonaise* op. 7 z uwzględnieniem formy ronda oraz formy reprzyzowej³²⁹

Grande polonaise Es-dur op. 7 to kompozycja złożona z 293 taktów³³⁰. Powyższe zestawienie poszczególnych odcinków utworu Zarzyckiego pozwala zauważyć możliwość integracji ich w większe całości. I tak wydzielone w ramach ronda odcinki „w” (wstęp), „a”, „b” oraz „a₁” odpowiadają części A ze wzorca formy reprzyzowej. Dalej, odcinek „c” jest tożsamy z częścią B z formy reprzyzowej, z kolei „rondowe” odcinki „i” (intermezzo), „a₂”, „b₁” oraz „a₃” składają się na część A₁ z formy reprzyzowej.

Odwołując się do formy rondowej *Grande polonaise* op. 7 można zauważyć, że utwór ten składa się z czternastotaktowego wstępu, następujących po sobie dłuższych odcinków („a”, „b”, „a₁”, „c”, „a₂”, „b₁”, „a₃”) i znajdującego się w środku intermezza. Schemat zawarty w tabeli 7 jasno ukazuje, że najczęściej pojawiającym się odcinkiem w *Grande polonaise* jest odcinek „a” oraz jego warianty – „a₁”, „a₂”, „a₃”. Właśnie te odcinki można interpretować jako charakterystyczne dla formy ronda refreny, tym samym odcinki „b”, „c” i „b₁” – jako kuplety.

Wstęp *Grande polonaise* op. 7 rozpoczyna pełen dramaturgii szybki przebieg, w dynamice *forte* w partii fortepianu przedstawiający melodię o falującym konturze melicznym,

³²⁶ W celu uniknięcia pomyłki pomiędzy odcinkami w ramach formy rondowej a częściami w ramach formy reprzyzowej, dla odcinków w formie rondowej zastosowano oznaczenia małymi literami, z kolei dla części w formie reprzyzowej – oznaczenia wielkimi literami.

³²⁷ Odcinek „b” jest dość niejednoznaczny w swej konstrukcji. Istnieje również możliwość wydzielenia w ramach tego odcinka dwóch odrębnych segmentów w następujący sposób: „b_x” (t. 31-58) oraz „b_y” (t. 59-87).

³²⁸ W tym odcinku, poza początkowymi taktami, nie występują w sposób ciągły struktury charakterystyczne dla odcinka „a”, a jedynie pojedyncze motywy. Warto zaznaczyć, że odcinek ten ma znamiona formuły zakończeniowej.

³²⁹ Źródło: opracowanie własne.

³³⁰ W nagraniu z 2013 r. z udziałem Johnatana Plowrighta i BBC Scottish Symphony Orchestra pod batutą Łukasza Borowicza *Grande polonaise Es-dur* op. 7 trwa ok. 10 minut.

prowadzoną głównie w ruchu sekundowym na szesnastkowych wartościach rytmicznych (t.1). W kolejnym takcie (t. 2) prezentowany zostaje fanfarny motyw w trąbkach I i II oparty na repetowanym dźwięku *b*. W takcie 3 i na pierwszej mierze taktu 4 w partiach klarnetów, fagotów oraz kwintetu smyczkowego pojawia się struktura melorytmiczna, podkreślająca rytmikę poloneza. Motyw ten w partii klarnetów I, fagotów II, skrzypiec I oraz wiolonczel przybiera postać następujących po sobie ósemki i ćwierćnuty w interwale tercji malej w dół, po których pojawiają się dwie szesnastki (przyjmujące różny kierunek i interwałikę, w zależności od konkretnej partii instrumentu). Po drugiej szesnastce występują dwie ósemki i ćwierćnuta, postępujące descendentalnie w ruchu sekundowym. Jest to bardzo istotna jednostka formotwórcza dla *Grande polonaise* op.7, bowiem będzie ona pojawiała się w różnych wariantach również w dalszym przebiegu (por. przykład 16).

Allegro non troppo, con maestà

The image shows a page of a musical score for orchestra and piano. The title at the top is "Allegro non troppo, con maestà". The score is arranged in staves for various instruments: Flute Piccolo, Flute, Oboe I, Oboe II, Clarinet I, Clarinet II, Bassoon I, Bassoon II, Horn I, Horn II, Trombone I, Trombone II, Timpani, Piano, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Bass. The piano part is written in the lower left, featuring a complex rhythmic pattern with many accents and slurs. The woodwinds and strings play a fanfare-like motif. The score is in 3/4 time and the key signature has two sharps (F# and C#).

Przykład 16. A. Zarzycki, *Grande polonaise Es-dur* op. 7, t. 1-4³³¹

Sekwencja tych trzech wskazanych wyżej motywów (szybkiego przebiegu w fortepianie, motywu fanfar w trąbkach i motywu poloneza w instrumentach dętych drewnianych oraz kwintecie smyczkowym) zostaje powtórzona w nieco odmiennej postaci raz jeszcze, po czym następuje kolejny szybki przebieg w partii fortepianu, tym razem prezentowany na przestrzeni ośmiu taktów (t. 7-14), któremu towarzyszą liczne zmiany dynamiki. Wstęp kończy się w takcie 14 szybkim, trzydziestodwójkowym postępem w

³³¹ Źródło: A. Zarzycki, *Grande polonaise for piano and orchestra* op. 7, rękopis, 1932 r. Partytura pochodzi ze zbiorów Free Library of Philadelphia, Fleisher Collection.

kierunku wznoszącym (przechodzącym od klucza basowego do wiolinowego) w partii fortepianu i prowadzi on do prezentacji odcinka „a”. Co dość interesujące, we wstępie kompozytor nie odwołuje się do tonacji zasadniczej, czyli Es-dur, lecz do tonacji dominantowej – B-dur. Pojawiający się we wstępie akord B-dur jest dodatkowo wzbogacany septymą małą.

W odcinku „a” zaprezentowana zostaje pierwsza dłuższa struktura tematyczna, składająca się z dwóch zdań muzycznych. Otwiera ją motyw nawiązujący do wstępu (por. przykład 17), w którym mocno zaznacza się rytmika polonezowa, co świadczy o dominacji charakteru tanecznego.³³² W drugim segmencie zdania pierwszego prezentowana jest melodia oparta początkowo na szesnastkach w kierunku wznoszącym (z drobnymi wychyleniami) z dominującą interwaliką sekundową, po których następują ósemki tworzące melodykę falującą i wykraczającą poza ruch sekundowy (por. przykład 17). Zdanie drugie, pod względem konstrukcyjnym, jest bardzo zbliżone do zdania pierwszego, a znaczącą różnicę można dostrzec jedynie w jego zakończeniu, które jest bardziej rozbudowane – głównie za sprawą zastosowania zdwojeń oktawowych – niż to, znajdujące się w zdaniu pierwszym.



Przykład 17. A. Zarzycki, *Grande polonaise Es-dur op. 7*, partia fortepianu, t. 15-22³³³

Pierwsza prezentacja tej struktury ma miejsce w partii fortepianu (fortepian gra wówczas solo), następnie pojawia się ona w nieco zmodyfikowanej formie, w partiach fletów piccolo, fletów, klarnetów I oraz skrzypiec I i II (t. 23-30). W odcinku „a” kompozytor porusza

³³² Charakter taneczny jest dominujący niemal we wszystkich odcinkach *Grande polonaise*, z wyjątkiem odcinka „c” (części B).

³³³ Źródło: Zarzycki, *Grande polonaise for piano and orchestra op. cit.*

się w obrębie akordów z triady harmoniczej tonacji Es-dur i najbardziej podkreśla właśnie akord toniczny.

Od taktu 31 w partii fortepianu pojawia się odcinek „b” (por. przykład 18). Zmienia się charakter utworu na nieco mniej taneczny, choć niepozbawiony całkowicie polonezowej pulsacji. Również aspekt tonalny ulega zmianie, z wyjściowej tonacji Es-dur następuje przejście do c-moll (tonacji paralelnej), tym niemniej – zwłaszcza w początkowym fragmencie tego odcinka – mocno pobrzmiewa akord dominantowy³³⁴ z septymą – G⁷-dur. Podobnie jak w odcinku „a”, również w odcinku „b” jego główna struktura przyjmuje postać tematu złożonego z dwóch zdań muzycznych o zbliżonej budowie.



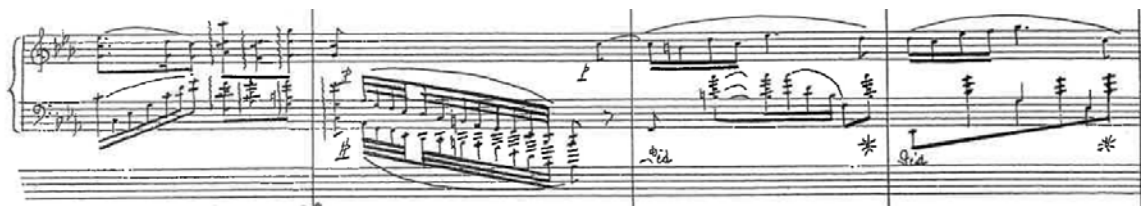
Przykład 18. A. Zarzycki, *Grande polonaise Es-dur* op. 7, partia fortepianu, t. 30-36³³⁵

Główna struktura tematyczna w odcinku „b” jest prezentowana w całości wyłącznie w partii fortepianu, a jej pokaz przebiega kilkakrotnie, każdorazowo z zastosowaniem mniej lub bardziej zaawansowanych modyfikacji. Po drugiej prezentacji omawianej struktury kompozytor wprowadził pewną zmianę w jej dalszych przebiegach. Zastosował swego rodzaju redukcję tematu na rzecz operowania motywem, poddawanemu wariantowaniu. Mowa tutaj o motywie, który można odnaleźć po raz pierwszy w tym odcinku w takcie 39³³⁶ w partii fortepianu (por. przykład 19). Czterokrotna prezentacja wariantowanego motywu tworzy kolejne zdanie muzyczne. Co ciekawe, można w tym motywie dostrzec spore podobieństwo z drugim motywem z tematu pochodzącego z odcinka „a” (por. przykład 17, t. 16).

³³⁴ Akord dominantowy dla nowej tonacji c-moll.

³³⁵ Źródło: Zarzycki, *Grande polonaise for piano and orchestra* op. cit.

³³⁶ Początek tego motywu można wyznaczyć już od taktu 38 – ostatnia ósemka z tego taktu jest zlegowana z motywem z taktu 39. W tekście głównym pominięto ten jeden dźwięk z uwagi na fakt, iż nie zmienia on znacząco struktury melorytmicznej, a przy kolejnych powtórzeniach kompozytor rezygnuje z takiego rozwiązania i zamyka motyw w obrębie jednego taktu.



Przykład 19. A. Zarzycki, *Grande polonaise Es-dur* op. 7, partia fortepianu, t. 37-40³³⁷

Pewną kontynuację operowania wskazanym wyżej motywem dostrzec można także w motywach prezentowanych w partiach obojów I solo i fletów, np. w taktach 47-48 (por. przykład 20). W partii fletów występuje motyw oparty na następstwie czterech szesnastek i ósemki (w generalnym ujęciu postępujących sekundowo w kierunku wznoszącym), jednak nie tylko ten fakt pozwala skojarzyć tę strukturę z tematem z odcinka „a”. Motyw z partii obojów solo jest jak gdyby kontynuowany w partii fletów – na drugiej mierze taktu 48 oba instrumenty grają symultanicznie (w partii fletów wybrzmiewa następstwo szesnastek, a w partii obojów – ćwierćnuta), następnie motyw jest zakończony na ósemce w partii fletów. Podobną strategię kompozytorską można zauważyć w odcinku „a”, kiedy to motyw melodyczny rozpoczynany w partii lewej ręki jest kontynuowany w partii ręki prawej.



Przykład 20. A. Zarzycki, *Wielki polonez* op. 7, partia fletów i obojów, t. 45-48³³⁸

Na przestrzeni kolejnych taktów Zarzycki dokonuje dalszych redukcji struktur tematycznych i operuje już pojedynczymi motywami, które nierzadko rozdzielane są pauzami (por. przykład 21). Od taktu 59³³⁹ w partii fortepianu kompozytor wykorzystuje motywy oparte na następstwie czterech szesnastek i ósemki granych w zdwojeniach oktawowych, w tym samym czasie w partiach skrzypiec I, II i altówek prezentowane są dłuższe fragmenty struktury tematycznej pochodzącej z wcześniejszych prezentacji tematu z odcinka „b”.

³³⁷ Źródło: Zarzycki, *Grande polonaise for piano and orchestra* op. cit.

³³⁸ Źródło: ibidem.

³³⁹ Istnieje również możliwość interpretacji pozwalająca wydzielić od tego momentu kolejny odcinek tego dzieła, czyli zgodnie z chronologią – odcinek „c”. Jednak spore powinowactwo struktur występujących w tym odcinku z wyznaczonym już odcinkiem „b” skłania do włączenia dalszego przebiegu do tego odcinka.



Przykład 21. A. Zarzycki, *Grande polonaise Es-dur op. 7*, partia fortepianu, skrzypce I, II i altówek, t. 59-60³⁴⁰

W odcinku „b” wyróżnić należy jeszcze jedną strukturę, rozpoczynającą się od t. 72, kiedy to pojawiają się motywy powtarzane wielokrotnie w zakresie kilku taktów (w sposób ciągle). Ich charakterystyczną cechą jest ich rozpoczęcie od dłuższej³⁴¹ wartości rytmicznej, po której następują – zwykle poprzedzone przednutką krótką – dwie szesnastki. Motyw ten zamyka się w bardzo wąskim ambitusie i dominuje w nim ruch sekundowy, a odnaleźć go można w partiach instrumentów dętych oraz skrzypcach I, II i altówkach (por. przykład 22). Podobną strukturę, choć jak gdyby odwróconą rytmicznie, można zaobserwować w partii fortepianu. W ten sposób kompozytor uzyskał ciekawy brzmieniowo zabieg, dodatkowo zagęszczając fakturę dzieła i jednocześnie stwarzając efekt „wymijającej się” rytmiki między partią fortepianu a wybranymi partiami instrumentów z orkiestry. W dalszym przebiegu odcinka „b” pojawiają się ponownie prezentowane wcześniej struktury (głównie równoległe oktawy) i dalej figuracyjne przebiegi, grane incydentalnie także i w sześćdziesięcioczwórkach, a w dalszej kolejności następuje kolejny pokaz odcinka „a”. Temu fragmentowi towarzyszą również pewne modulacje. Wyjściową tonacją w odcinku „b” była tonacja c-moll, jednak pod koniec tego odcinka mocno zaznaczają się takie akordy jak D-dur, G-dur i B-dur, których następstwo stanowi dobre przygotowanie do ponownego zaintonowania tonacji głównej *Grande polonaise* – Es-dur.

³⁴⁰ Źródło: Zarzycki, *Grande polonaise for piano and orchestra...* op. cit.

³⁴¹ Relatywnie w stosunku do pozostałych dźwięków z tego motywu, mogą to być po prostu nawet zlegowane dwie ósemki czy ósemka i szesnastka. Na tle pozostałych dźwięków, dźwięk inicjujący motyw wybrzmiewa najdłużej.

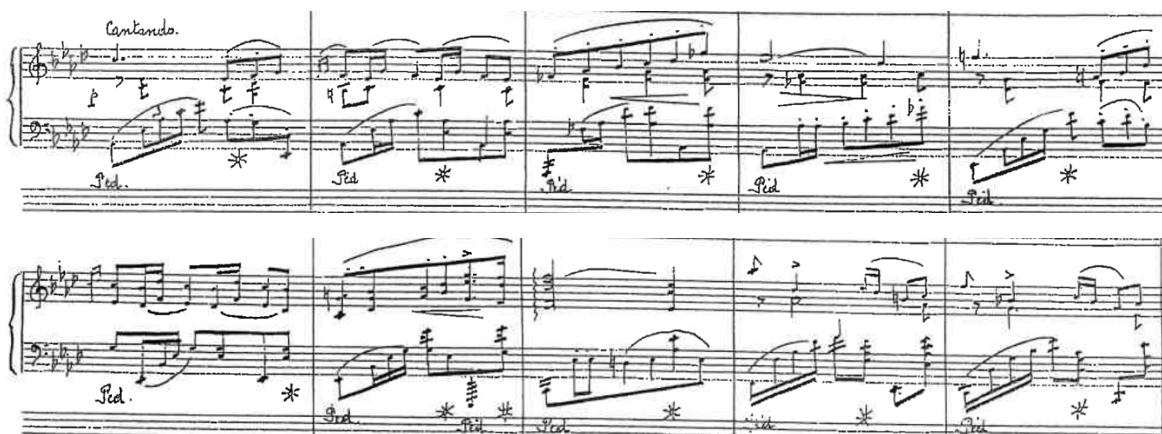
Przykład 22. A. Zarzycki, *Grande polonaise Es-dur* op. 7, t. 73-75³⁴²

Warto zaznaczyć, że kolejne pojawienie się odcinka „a” przybiera nieco zmienioną postać w stosunku do pierwszej prezentacji, następuje bowiem redukcja tego odcinka polegająca na prezentacji tematu wyłącznie w partii orkiestrowej.³⁴³ W czasie pokazu tematu w partiach orkiestrowych fortepian pauzuje.

³⁴² Źródło: Zarzycki, *Grande polonaise for piano and orchestra...* op. cit.

³⁴³ W odcinku identyfikowanym jako „a₁” (t. 88-95) odnaleźć można identyczne przebiegi jak w taktach 23-30.

Odcinek „c” (tożsamy z częścią B) jest zdecydowanie najdłuższym z wyróżnionych odcinków *Grande polonaise* op. 7. Rozpoczyna się w tonacji As-dur i przyjmuje śpiewny charakter, co dodatkowo zostało podkreślone w partyturze oznaczeniem *cantando* (por. przykład 23). Podobnie jak w poprzednich odcinkach, również w odcinku „c” można zaobserwować operowanie przez kompozytora czterotaktowym zdaniem muzycznym. Także w konsekwentny sposób Zarzycki prezentuje myśli tematyczne, przedstawiając najpierw dwa zdania o zbliżonej budowie, a następnie ich kolejne warianty.³⁴⁴ Pod względem konstrukcji pierwszy pokaz tematu w odcinku „c” daje pewne skojarzenia z odcinkiem „a”. Występuje tutaj podobne grupowanie materiału muzycznego, z częstym zastosowaniem homorytmii, lokalne operowanie fakturą trzygłosową, a także przechodzeniem melodii w fortepianie z partii lewej ręki do prawej. Zdanie pierwsze wskazanej struktury tematycznej oparte jest na dwugłosowej melodii w partii prawej ręki – głos wyższy realizuje spokojny, kantylenowy przebieg, wzbogacany w drugim takcie przednutkami i zakończony spowolnieniem ruchu na długo wybrzmiewającym dźwięku, a głos drugi oparty jest w głównej mierze na repetowaniu pojedynczych dźwięków lub dwudźwięków. W zdaniu drugim zaobserwować można operowanie taką samą strukturą rytmiczną, melodia jest jednak prowadzona za pomocą dwudźwięków (zazwyczaj występujących w interwale seksty), a także trzy-składnikowych akordów. W partii lewej ręki występuje z kolei falująca melodyka, w której pojawiają się krótkie fragmenty pasażowe oraz reminiscencje rytmiki polonezowej.



Przykład 23. A. Zarzycki, *Grande polonaise Es-dur* op. 7, partia fortepianu, t. 96-105³⁴⁵

Struktura przywołana w przykładzie 23 jest w dalszym przebiegu poddawana technice wariantowania. Wariantowaniu ulegają tak czynnik melodyczny wraz z rytmicznym, jak i

³⁴⁴ Zarzycki pokazy kolejnych wariantów przedstawia „parami”. Najpierw prezentuje nową strukturę po raz pierwszy, dalej przedstawia jej wariant. Kolejne pokazy struktur tematycznych są jak gdyby pokazem kolejnych stopni zaawansowania techniki wariantowania.

³⁴⁵ Źródło: Zarzycki, *Grande polonaise for piano and orchestra...* op. cit.

harmoniczny – zwykle wszystkie trzy na przestrzeni jednego wariantu, jednak z możliwością odnalezienia nawiązania do pierwotnej struktury. Duży rozmiar odcinka „c” oraz stosowanie w nim zróżnicowanych rozwiązań pozwala dokonać w ramach tego odcinka dodatkowego podziału. Można zarysować go w następujący sposób: „c_x” – t. 96-126, „c_y” – t. 127-143, „c_x” – t. 144-174. Z przedstawionego podziału odcinka „c” wynika, że w sekwencji środkowej „c_y” występuje zastosowanie pewnej zmiany w stosunku do sekwencji skrajnych. Zmiana ta, czy raczej swego rodzaju modyfikacja, w głównej mierze dotyczy sposobu realizacji partii fortepianu, a także określonego zastosowania obsady.³⁴⁶ Z drugiej jednak strony, mimo wspomnianych zmian, materiał melodyczny zastosowany w każdej z trzech sekwencji w ramach odcinka „c” jest do siebie dość podobny. W całym odcinku „c” pierwszoplanową rolę odgrywa fortepian, co więcej, w sekwencjach skrajnych jest to dodatkowo podkreślone przez zredukowanie orkiestry do sekcji smyczkowej, realizującej jedynie krótkie motywy, które jednak urozmaicane są zmieniającą się artykulacją – naprzemiennym *arco* i *pizzicato*. Sekwencja „c_y” z kolei charakteryzuje się zwiększeniem wolumenu brzmieniowego, osiągniętym nie tylko poprzez zastosowanie pełniejszej obsady instrumentalnej niż w sekwencjach „c_x” i „c_x”, ale także za sprawą częstego operowania dynamiką *forte*. Sekwencja „c_y” budzi także pewne skojarzenia z odcinkiem „b” *Grande polonaise*, głównie z uwagi na stosowanie równoległych oktaw, pomiędzy którymi pojawiają się przednutki krótkie. Od taktu 144, wraz z pojawieniem się sekwencji „c_x”, zmienia się tonacja z As-dur na Fis-dur, samo zaś zakończenie całego odcinka „c” przybiera figuracyjną postać (zwłaszcza w partii fortepianu) i prowadzi do wejścia kolejnego odcinka. Również w całym omawianym tu odcinku Zarzycki stosuje strategię redukcji myśli tematycznej, zaczynając od prezentowania całego tematu, dalej zdań i kończąc na pokazach pojedynczych, powtarzanych często motywów.

Po odcinku „c” pojawia się intermezzo rozpoczynające się od homorytmicznej repetycji dźwięku w niemal wszystkich instrumentach (z wyjątkiem fortepianu oraz fletu piccolo) w dynamice *fortissimo*. Od taktu 178 następuje zmiana dynamiki na *piano* i wówczas zaprezentowane zostają po raz kolejny struktury ze wstępu utworu, jednak z pewnymi zmianami.³⁴⁷ W kolejnych taktach – 194-201 – ponownie zostają ukazane struktury nawiązujące do odcinka „a” w tonacji Es-dur – tym razem jednak główna myśl tematyczna

³⁴⁶ We fragmencie środkowym odcinka „c” – „c_y” – można zauważyć m.in. zmianę w prowadzeniu partii fortepianu – realizowana jest ona w równoległych oktawach, a także zmianę obsadową – w części środkowej dochodzą partie instrumentów dętych, które z kolei we fragmentach skrajnych odcinka „c” – pauzują.

³⁴⁷ Zmiany te dotyczą m.in.: pominięcia motywu fanfarowego w trąbkach, nieznacznego uproszczenia krótkich jednotaktowych motywów fortepianu, a także samego zakończenia wstępu w partii fortepianu – w intermezzo Zarzycki zastosował bowiem zakończenie tego odcinka oparte na równoległych oktawach.

pojawia się jedynie w partiach orkiestry i³⁴⁸ bez udziału fortepianu. Odcinek w taktach 194-201 można więc nazwać „a₂”. Kolejne takty są prezentacją zredukowanej i zvariantowanej postaci odcinka „b” (podobnie jak i wcześniej tonacja zmienia się na c-moll, jednak mocno zaznacza się akord septymowy – G⁷), jego początkowe stadia są niemal identyczne jak podczas pierwszej prezentacji tego odcinka w taktach 31-87, jednak dalszy przebieg i stosowane w nim zmiany (w stosunku do pierwowzoru), a także wspomniana już redukcja – pozwalają na oznaczenie tego odcinka jako „b₁”. Odcinek „b₁” kończy się równoległymi oktawami i modulacjami, które prowadzą do ostatniej już prezentacji kolejnego wariantu odcinka „a” – „a₃”, któremu towarzyszy tonacja Es-dur. Ostatni pokaz zvariantowanego odcinka „a” intonuje fortepian w zdwojeniach oktawowych. W dalszym przebiegu Zarzycki nie operuje już dłuższą strukturą tematyczną, a jedynie powtarzającym się i ewolucyjnie rozwijanym motywem poloneza, który pojawia się w różnych instrumentach. *Grande polonaise* kończy się homorytmiczną intonacją akordu tonicznego we wszystkich instrumentach, który jest kilkakrotnie powtórzony.

Przedstawiona wyżej analiza strukturalna pozwala zauważyć, że podstawą konstrukcyjną dla *Grande polonaise* Zarzyckiego może być forma ronda. Jak jednak wspomniano już wcześniej, nie jest to jedyna możliwość interpretacji budowy makroformy tego dzieła. Wzorzec formalny analizowanego utworu można przedstawić również jako trzyczęściową formę repryzową typu ABA z triem jako częścią środkową. Oznaczeniem dla tria byłoby więc oznaczenie B (odpowiadające odcinkowi „c” z formy ronda). Jak już wykazano podczas omawiania odcinka „c” – ten fragment *Grande polonaise* można dodatkowo podzielić na trzy sekwencje.

Na szczególną uwagę w *Grande polonaise* op. 7 zasługuje nie tylko jego nietypowa forma, ale również skład orkiestry, w której kompozytor zastosował – w grupie instrumentów dętych – podwójną obsadę. I tak wśród wykorzystanych w *Grande polonaise* instrumentów, poza fortepianem, są: flet piccolo, flet, obój I, obój II, klarnet I w stroju B, klarnet II w stroju B, fagot I, fagot II, róg I w stroju Es, róg II w stroju Es, trąbka I w stroju Es, trąbka II w stroju Es, kotły w stroju Es. B oraz kwintet smyczkowy. Zważywszy na to, iż ówczesnie brakowało wielkich orkiestr symfonicznych wymagających zwiększonej obsady wykonawczej, zastosowanie właśnie takiej obsady było obarczone sporym ryzykiem związanym z brakiem możliwości wykonywania tego dzieła w pełnym składzie. Być może właśnie dlatego dzieło to, w powszechnym obiegu, funkcjonowało jako utwór na fortepian solo.

³⁴⁸ Podobnie jak w odcinku „a₁”.

Pomimo możliwości przeinstrumentowania *Grande polonaise* na fortepian solo, niewątpliwie rola orkiestry jest w nim znacząca. Jak wskazywano już w niektórych fragmentach analizy strukturalnej, w dziele tym zaobserwować można częste dialogowanie pomiędzy partiami orkiestry a fortepianem. Ekspozycje tematów, ale i wzajemne relacje między orkiestrą a solistą, są tutaj realizowane nierzadko tak, jak w koncercie instrumentalnym z towarzyszeniem orkiestry. Po usłyszeniu tego dzieła w oryginalnej obsadzie wykonawczej trudno wyobrazić sobie jego pełnię brzmienia w wersji skameralizowanej – na sam fortepian. Warto zaznaczyć jednak, że poza oczywistą rolą fortepianu jako instrumentu wiodącego, także i w innych instrumentach pojawiają się fragmenty solowe. Prymarność, pod względem walorów artystycznych, wersji orkiestrowej nad fortepianową podkreślić może także sposób przedstawiania przez Zarzyckiego niektórych myśli tematycznych. Kompozytor bardzo często rozbija je na pojedyncze motywy, występujące w różnych instrumentach, które synergicznie tworzą jedną, spójną całość.

Czynnik dynamiczny również odgrywa istotną rolę w *Grande polonaise*, uwypuklając walory wyrazowe, ale również zaznaczając pewne cezury strukturalne. Utwór rozpoczyna się i kończy w dynamice *forte*, jest to dominujący poziom głośności w tym utworze. Kompozytor stosuje kontrastowe zmiany dynamiczne na małych przestrzeniach, jednak zdecydowanie częściej zmiany te dokonują się na dłuższych odcinkach. Szczególnie mocno podkreślane dynamiką *forte* są końcowe fragmenty poszczególnych odcinków, z kolei ciche poziomy dynamiczne przez dłuższy czas są tak naprawdę utrzymywane jedynie w kilku miejscach w utworze – m.in. w środkowym fragmencie odcinka „b” oraz w skrajnych sekwencjach odcinka „c” (w sekwencji środkowej dominuje dynamika *forte*).

Techniki i strategie dotyczące porządkowania narracji muzycznej w kompozycji Zarzyckiego zostały już wspomniane przy omawianiu poszczególnych odcinków *Grande polonaise*, w tym miejscu warto jednak raz jeszcze wyjaśnić sposób, w jaki kompozytor dokonuje organizacji narracji muzycznej. Niewątpliwie punktem wyjścia dla konstrukcji tego dzieła była budowa okresowa. Zwłaszcza w początkowych fazach każdego z odcinków ten czynnik jest mocno podkreślany, głównie za sprawą tworzenia regularnych, powtarzających się struktur. Zarzycki bardzo często stosuje także wariantowanie struktur (zarówno całych tematów, zdań muzycznych, jak i pojedynczych motywów), które następnie zestawia obok siebie. Można to zinterpretować jako swego rodzaju połączenie techniki wariantowania z zasadą szeregowania struktur. Z jednej strony kompozytor dokonuje wariantów przedstawionych wcześniej struktur, z drugiej – stosuje również pewne redukcje struktur tematycznych, zwykle do mikrojednostki jaką jest motyw. Co ciekawe, takie zredukowane

motywy są dalej poddawane czynnikowi ewolucyjnemu, który prowadzi do rozwinięcia mikrojednostki i wzbogacenia jej środków czy to przez zastosowanie zagęszczonej rytmiki, czy też dodanie pewnych ozdobników.

Plan tonalny związany z pojawianiem się w dziele poszczególnych odcinków również został już zasygnalizowany przy omawianiu analizy strukturalnej dzieła. Można więc zauważyć, że *Grande polonaise* op. 7, pod względem dominujących w nim rozwiązań harmoniczych, nie jest dziełem innowacyjnym, a kompozytor przedstawia plan tonalny związany przede wszystkim z główną osią tonacji zasadniczej jaką jest tonacja Es-dur. Odejścia od tonacji głównej mają zwykle charakter lokalny i związane są z pojawianiem się nowych odcinków.

Szczegółowa analiza *Grande polonaise* op. 7 Zarzyckiego pozwoliła na dostrzeżenie pewnych cech wspólnych tego dzieła z powstałym ok. dwadzieścia pięć lat wcześniej *Grande Polonaise Brillante* op. 22 Chopina. Oba te „wielkie” polonezy na fortepian z towarzyszeniem orkiestry zostały napisane w tonacji Es-dur. Dodatkowo, zarówno *Grande polonaise* Zarzyckiego, jak i *Grande Polonaise Brillante* Chopina powstały w dwóch wersjach – na fortepian z towarzyszeniem orkiestry oraz na fortepian solo, co więcej – w obu tych przypadkach można powiedzieć, że wersje na fortepian solo były częściej spotykane w powszechnym obiegu niż wersje orkiestrowe. Pozostając przy kwestii towarzyszenia orkiestry w obu dziełach, warto jednak zaznaczyć, że w *Grande polonaise* op. 7 Zarzyckiego orkiestra pełni o wiele większą rolę niż w przypadku dzieła Chopina, gdzie tak naprawdę aspekt ogólnej wyrazowości i architektoniki dzieła, po wykluczeniu orkiestry, nie ulegają diametralnym zmianom. Wracając do podobieństw między omawianymi dziełami, warto również wskazać na odwołania do występujących w obu tych utworach dwóch charakterystycznych motywów – motywie fanfaryowym w instrumentach dętych blaszanych oraz motywie, który szczególnie podkreśla rytmikę poloneza. Dość nieoczywistą analogię można zauważyć także w odniesieniu do formy obu tych dzieł – w obu przypadkach można mówić o zastosowaniu formy hybrydycznej, która z jednej strony daje pewne skojarzenia z budową ronda, a z drugiej – z formą repryzową.

Grande polonaise op. 7 Aleksandra Zarzyckiego wpisuje się w założenia wirtuozowskiego stylu brillante, m.in. za sprawą stosowanych w partii fortepianu szybkich pasażowych przebiegów czy też pochodów gamowych (jak np. w t. 13-14, 36-38, 85), a także wykorzystywania ozdobników (w przypadku tego dzieła wskazać można często pojawiające się przednutki krótkie). Z drugiej jednak strony – być może nawet i w większym stopniu niż w przypadku stylu brillante – *Grande polonaise* przedstawia doskonale zastosowanie stylu

symfonicznego. Oczywistym argumentem przemawiającym za tą hipotezą jest wykorzystanie dużej orkiestry symfonicznej, w której kompozytor dodatkowo zastosował zdwojoną obsadę wybranych instrumentów dętych. Mimo solowej partii fortepianowej, także i orkiestra odgrywa istotną rolę w całej kompozycji, nierzadko realizując partie solowe, dialogując z fortepianem, budując ogólny nastrój utworu, a także potęgując samo brzmienie. Tym niemniej także w samej partii fortepianu odnaleźć można elementy nawiązujące do stylu symfonicznego, jak chociażby stosowanie częstych zdwojeń oktawowych, a także akordowości.

1.1.3. Dzieła na skrzypce z towarzyszeniem orkiestry

Kompozytorzy epoki romantyzmu – tak rodzimego, jak i zachodnioeuropejskiego – zdecydowanie najczęściej pisali swoje utwory na fortepian. Nie był to jednak jedyny instrument solowy, cieszący się szerokim zainteresowaniem, zarówno w gronie samych twórców, wykonawców, jak i odbiorców. Poza wspomnianym fortepianem popularnym wśród kompozytorów i wykonawców instrumentem były także skrzypce. Dziewiętnastowieczni kompozytorzy chętnie wykorzystywali solistyczny potencjał tego instrumentu, zestawiając go ze składem kameralnym, ale też z towarzyszeniem orkiestry. Gra na skrzypkach niewątpliwie stwarzała ogromne możliwości do prezentowania wysokiego kunsztu i wirtuozerii. Nie bez powodu więc wiele utworów skrzypcowych z tego okresu wychodziło spod pióra czynnych skrzypków-wirtuozów, którzy najpełniej mogli wykorzystać w swoich utworach potencjał instrumentu. Wśród takich osobistości, na gruncie muzyki polskiej, wskazać można np. Karola Lipińskiego (1790-1861), Henryka Wieniawskiego (1835-1880), Apolinarego Kątskiego (1824-1879) i Izydora Lotto (1840-1936).³⁴⁹ Mimo zauważalnej dysproporcji pomiędzy dziełami skrzypcowymi przeznaczonymi na obsady kameralne a utworami na obsady orkiestrowe, w polskiej literaturze muzycznej XIX wieku odnaleźć można sporo kompozycji reprezentatywnych dla obu tych grup. Najliczniej wśród dzieł skrzypcowych z towarzyszeniem orkiestry pojawiają się jednak koncerty skrzypcowe, rzadziej zaś podejmowane były inne gatunki. Doskonałym przykładem tego typu repertuaru mogą być m.in. dwa koncerty skrzypcowe (op. 14 i 22) Henryka Wieniawskiego, *Koncert Skrzypcowy* Apolinarego Kątskiego czy pięć koncertów skrzypcowych Izydora Lotto.

Utwory na skrzypce z towarzyszeniem orkiestry w swoim dorobku twórczym miał również Aleksander Zarzycki, warto jednak podkreślić, że nie były to jednak koncerty skrzypcowe, cieszące się ówczesnie dużą popularnością, a raczej utwory o mniejszych rozmiarach. Swego rodzaju wyłamanie się Zarzyckiego z ogólnie panującego trendu, z

³⁴⁹ Jahnke i Sitowski, op. cit., s. 113.

pewnością przemawia za jego oryginalnością twórczą. W publikacji Zdzisława Jahnke i Zygmunta Sitowskiego – *Literatura skrzypcowa. Rys historyczny*³⁵⁰ autorzy bardzo pozytywnie wypowiadają się na temat całej twórczości skrzypcowej Zarzyckiego, zarówno kameralnej, jak i orkiestrowej.

Znany ze swych kompozycji fortepianowych Aleksander Zarzycki (1834-1895) zajmował się również dziedziną muzyki skrzypcowej, pozostawiając szereg efektownych, często kunsztownie opracowanych utworów. Zaslugują zwłaszcza na uwagę: *Romans* op. 16 (...), *Andante i polonez* op. 23 (...), *Mazurek G-dur* op. 26 (...), *En valsant* op. 34 nr 3, *Introdukcja i krakowiak* op. 35 oraz *Mazurek* op. 39.³⁵¹

Według większości katalogów i pozycji słownikowo-antologicznych kompozycjami na skrzypce z towarzyszeniem orkiestry w spuściźnie Zarzyckiego są: *Andante et Polonaise A-dur* op. 23,³⁵² *Mazourka G-dur* op. 26³⁵³ oraz *Introduction et Cracovienne D-dur* op. 35.³⁵⁴ Nie sposób nie zauważyć, że każde z tych dzieł odnosi się do polskich tańców narodowych i to właśnie polonez, mazurek i krakowiak stały się dla Zarzyckiego podstawowym punktem odniesienia – pod względem formalnym i gatunkowym – do stworzenia utworów, w których zaprezentowana została wirtuozowska gra skrzypiec. Warto podkreślić, że w polskiej muzyce XIX-wiecznej bardzo często tworzono artystyczne opracowania mazurków, polonezów, krakowiaków, ale także i pozostałych polskich tańców narodowych. Stosunkowo rzadko jednak takie opracowania pojawiały się właśnie na skrzypce z towarzyszeniem pełnego składu orkiestrowego, zdecydowanie częściej taki repertuar realizowany był przez obsady kameralne.

Dylematy związane z klasyfikacją niektórych z dzieł Zarzyckiego zostały już omówione na początku drugiej części niniejszej dysertacji, w tym miejscu należy raz jeszcze podkreślić, że wskazane tu dzieła – *Andante et Polonaise* op. 23, *Mazourka G-dur* op. 26 oraz *Introduction et Cracovienne* op. 35 – mimo pierwotnego przeznaczenia na obsadę orkiestrową, znacznie częściej funkcjonują w obiegu jako dzieła kameralne. Kwerendy w kilkunastu polskich, ale też

³⁵⁰ Ibidem.

³⁵¹ Ibidem, s. 114.

³⁵² W powszechnym obiegu tytuł tej kompozycji funkcjonuje również w polskiej wersji językowej – *Andante i polonez*.

³⁵³ W wielu publikacjach odnaleźć można polskojęzyczną wersję tytułu tego dzieła – *Mazurek G-dur*.

³⁵⁴ Również tytuł tej kompozycji można spotkać w wielu publikacjach w polskiej wersji językowej – *Introdukcja i krakowiak*. Jak wspomniano na początku części drugiej niniejszej pracy, pewne nieścisłości obsadowe budzi także mazurek Zarzyckiego – *Deuxième Mazorka* op. 39. Według katalogów *Hofmeister XIX* i *Universal Handbuch der Musikliteratur* mazurek występuje także w wersji na skrzypce i małą orkiestrę. Co więcej, według artykułu Małgorzaty Kosińskiej, zamieszczonego na stronie internetowej Culture.pl (<https://culture.pl/pl/tworca/aleksander-zarzycki>), *Deuxième Mazorka* op. 39 występował w dwóch wersjach – na skrzypce i fortepian oraz skrzypce i orkiestrę. W tym samym artykule można odnaleźć także kolejną interesującą informację, dotyczącą tym razem *Romance E-dur* op. 16 – według autorki tekstu również i ten utwór występuje w dwóch wersjach, na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu oraz na skrzypce z towarzyszeniem orkiestry. Informacja ta nie występuje jednak w innych źródłach.

i zagranicznych, bibliotekach potwierdziły fakt dotyczący trudnodostępnych partytur orkiestrowych tych dzieł, jednak poszerzone badania pozwoliły ustalić, że orkiestrowe wersje *Mazourka G-dur* op. 26 oraz *Introduction et Cracovienne* op. 35 znajdują się z zbiorach specjalnych Biblioteki Filadelfijskiej.³⁵⁵ To właśnie stamtąd udało się pozyskać partytury i dokonać nieco bardziej szczegółowych analiz tych dwóch utworów. Niestety w przypadku *Andante et Polonaise* op. 23 nawet i rozszerzone kwerendy – wybiegające także poza obszary polskich bibliotek – nie zaowocowały pozyskaniem pełnej, orkiestrowej partytury. Z tego też względu niniejsza kompozycja zostanie omówiona w rozdziale poświęconym dziełom kameralnym.

***Mazourka G-dur* op. 26**

Jednym z bardziej znanych i ponadczasowych dzieł Aleksandra Zarzyckiego jest niewątpliwie jego *Mazourka G-dur* op. 26 (*Mazurek G-dur*) zadedykowany wybitnemu hiszpańskiemu skrzypkowi – Pablo Sarasate. Utwór powstał w 1884 r., a jego pierwsze wydanie – w wersjach na skrzypce z orkiestrą oraz na skrzypce z fortepianem – miało miejsce w tym samym roku w berlińskim wydawnictwie Bote & Bocke.³⁵⁶ Według niektórych źródeł, *Mazourka G-dur* był jednym z ulubionych utworów bisowych hiszpańskiego artysty – Pabla Sarasate – i dzięki jego licznym międzynarodowym koncertom, podczas których bardzo często grywał zadedykowane mu dzieło, *Mazourka* w błyskawicznym tempie zyskał międzynarodową sławę. Także w późniejszych latach *Mazourka* op. 26 grywany był przez wybitnych skrzypków, m.in. przez Bronisława Hubermana i Dawida Ojstracha. Muzyczne interpretacje tego dzieła w wykonaniu właśnie Hubermana i Ojstracha zostały zarejestrowane także w postaci nagraniowej.³⁵⁷

Warto przypomnieć, że mazurek jest tańcem stylizowanym, w którym podstawą stylizacji są tańce – mazur, kujawiak i oberek. Wszystkie te tańce utrzymane są w metrum trójdzielnym, różnią się jednak tempem i charakterem. Mazura można krótko opisać jako taniec utrzymany w szybkim tempie, w którym akcenty występują najczęściej na drugiej mierze taktu. Kujawiak z kolei kojarzony jest z tempem wolnym i majestatycznością. Oberek zaś jest

³⁵⁵ Podczas gromadzenia materiałów nutowych, niezbędne okazało się nawiązanie kontaktu z Free Library of Philadelphia, która – być może jako jedyna biblioteka na świecie – posiadała w swoich zbiorach wskazane dzieła w obsadach orkiestrowych. Okazało się, że są to utwory należące do specjalnych zbiorów „Fleisher Colelection”. Specyfikę tej kolekcji doskonale opisuje artykuł Garego Galvána – *The ABCs of the WPA Music Copying Project and the Fleisher Collection*, który dostępny jest na platformie academia.edu, https://www.academia.edu/9449853/The_ABCs_of_the_WPA_Music_Copying_Project_Galv%C3%A1n, [dostęp: 25.01.2023].

³⁵⁶ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 334.

³⁵⁷ Kusiak, op. cit., s. 472.

najszybszym z wymienionych tańców i często towarzyszy mu stosowanie rozdrobnionej rytmiki. Różnice w charakterystyce wymienionych tańców sprawiają, że stylizowane nimi mazurki cechują się dużą różnorodnością – przede wszystkim właśnie w odniesieniu do czynnika agogicznego. W związku z tym w literaturze muzycznej odnaleźć można zarówno mazurki utrzymane w tempach wolnych (*lento*), jak i szybkich (*vivace, presto*). Mazurki XIX-wieczne, w sposób naturalny dla panujących ówczesnie tendencji, bezpośrednio nawiązywały do liryki instrumentalnej, dlatego w ten sposób stylizowany taniec zyskiwał bardziej refleksyjny charakter, stając się zindywidualizowaną wypowiedzią muzyczną kompozytora.³⁵⁸

Podstawową zasadą porządkowania materiału muzycznego w mazurkach jest budowa okresowa – zachowanie symetrii zdań muzycznych jest bowiem cechą typową dla tego gatunku. Przeważającą zaś formą w mazurkach jest układ trzyczęściowy typu reprzyzowego (ABA₁), choć zdarza się również zachwianie tej zasady, nierzadko na rzecz budowy rondowej. Formy taneczne egzemplifikują również, w głównej mierze, stosowanie faktury homofonicznej. Z tym faktem związana jest także organizacja rytmiczna mazurków, która zwykle realizowana jest poprzez zastosowanie stałych formuł rytmicznych z regularnym rozłożeniem akcentów. Te cechy podkreślać mogą użytkowy charakter tańców. Zdecydowanie rzadziej można odnaleźć w mazurkach długie figuracje, które z kolei mogą powodować zachwianie budowy okresowej.³⁵⁹ Mimo tych ściśle ustalonych cech mazurków, jak powszechnie wiadomo, wiek XIX zmienił dotychczasowe myślenie o muzyce i tym samym wpływał na zmiany tak strukturalne, jak i wyrazowe dzieł – podobnie stało się także z mazurkami. Coraz częściej zaczęto odchodzić od wypracowanych wcześniej schematów na rzecz indywidualnych rozwiązań. Wszelkie tego typu próby z pewnością przyczyniały się do poszerzania artystycznego potencjału takich dzieł.

Niewątpliwie swego rodzaju modę na komponowanie mazurków zapoczątkował, już w pierwszej połowie XIX wieku, Fryderyk Chopin. To właśnie on rozwinął ten gatunek, zarówno pod względem konstrukcyjnym, jak i wyrazowym.³⁶⁰ Mazurki Chopina były kompozycjami przeznaczonymi na fortepian i utrzymanymi w stylu salonowym. W ślad za Chopinem podążało wielu polskich kompozytorów, tworzących mazurki właśnie na fortepian, jednak zdecydowanie rzadziej pisywano mazurki na inne obsady. W polskiej literaturze muzycznej XIX wieku, poza

³⁵⁸ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne. Małe formy instrumentalne*, op. cit., s. 245-246.

³⁵⁹ Ibidem, s. 246-247.

³⁶⁰ Mimo wręcz kanonicznej pozycji mazurków Chopina w polskiej literaturze muzycznej, niektórzy kompozytorzy i krytycy mieli co do nich kilka zastrzeżeń, z czego największym było pozbawienie niektórych mazurków żywego, wesołego i zamaszystego charakteru na rzecz rzewnych, melancholijnych melodii. Takie opinie wyrażał m.in. Ludwik Nabelak. Por. L. Nabelak, *Felieton Trzeciego Maja. Antoni Kątski – Napoleon Orda – Stanisław Szczepankowski*, „Trzeci Maj”, nr 20/21, 1843, s. 582.

mazurkami fortepianowymi, dość licznie występują także mazurki skrzypcowe. Są to jednak w przeważającej mierze kompozycje na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu. Odnalezienie w polskiej literaturze muzycznej mazurka z obsadą orkiestry jest zadaniem niezwykle trudnym i z tego też względu *Mazourka G-dur* op. 26 Aleksandra Zarzyckiego można potraktować wręcz jako wyjątkowy.

Podobnie jak w przypadku *Grande polonaise* op. 7, również w *Mazourka G-dur* op. 26 jednoznaczna interpretacja formy dzieła jest trudna. Odnosząc się do wyznaczników gatunkowych, kompozycję Zarzyckiego można zinterpretować jako utwór o budowie trzyczęściowej typu ABA₁, a z drugiej strony – za sprawą często powtarzającego się odcinka z głównym tematem – jako kompozycję quasi-rondową. Poszczególne części i odcinki w *Mazourka G-dur* obrazuje tabela 9.

Hybrydyzacja formy w <i>Mazourka G-dur</i> op. 26			
Wzorzec formy rondowej		Wzorzec formy reprzyzowej	
Oznaczenie ³⁶¹	Takty	Oznaczenie	Takty
w	1-4		
a	5-24	A	1-85
b	25-65		
a'	66-85		
C	86-153	B	86-153
a''	153-174		
b ₁ ³⁶²	174-206	A ₁	154-218
a ₁	207-218		

Tabela 9. Zestawienie propozycji rozczłonkowania odcinków *Mazourka G-dur* op. 26 z uwzględnieniem formy ronda oraz formy reprzyzowej³⁶³

Mazourka G-dur Zarzyckiego nie jest szczególnie długą kompozycją, jak na dzieło orkiestrowe. Liczy zaledwie 218 taktów, a czas jego trwania sięga ok. 5 minut.³⁶⁴ W skład zaś samej orkiestry wchodzi podwójna obsada instrumentów dętych – dwa flety, dwa oboje, dwa klarnety w C³⁶⁵, dwa fagoty, dwa rogi w F, dwie trąbki w C – a także kotły w G i D oraz kwintet

³⁶¹ W celu uniknięcia pomyłki pomiędzy odcinkami w ramach formy rondowej a częściami w ramach formy reprzyzowej, dla odcinków w formie rondowej zastosowano oznaczenia małymi literami, z kolei dla części w formie reprzyzowej – oznaczenia wielkimi literami.

³⁶² Odcinek „b₁” jest swego rodzaju przetworzeniowym odcinkiem, zawierającym zvariantowane motywy z odcinków „a” i „b”.

³⁶³ Źródło: opracowanie własne.

³⁶⁴ Dokładnie 5 min. i 7 s. trwa nagranie z udziałem Euguene Ugorskiego i Szkockiej Orkiestry BBC pod batutą Michała Dworzyńskiego. Por. *The romantic violin concerto*, op. cit.

³⁶⁵ Taki zapis widnieje w partyturze, która jak już wcześniej zasygnalizowano – jest późniejszym rękopisem (nie wyszła więc bezpośrednio spod pióra kompozytora, lecz kopisty). Jest to nietypowy zabieg z uwagi na fakt, iż klarnety nie występują w stroju C. Sam zaś zapis nutowy zanotowany zostaje w tonacji G-dur.

smyczkowy. *Mazourka G-dur* rozpoczyna się od granego *fortissimo* krótkiego, czterotaktowego wstępu, w którym aż czterokrotnie ukazany zostaje główny motyw melodyczny utworu. Oparty jest on na sekundowym postępie czterech dźwięków w kierunku descendentnym, a zwykle jego rytmika – przynajmniej w pierwszych dwóch pokazach – inicjowana jest następstwem ósemki z kropką, dwóch trzydziestodwójek i półnuty (por. przykład 24).

Mazourka *Alex Zarzycki*

MARK LIGHTLY WITH NO. 1 PENCIL ONLY

Vivo

MARK LIGHTLY WITH NO. 1 PENCIL ONLY

Vivo

Vivo

Przykład 24. A. Zarzycki, *Mazourka G-dur* op. 26, t. 1-4³⁶⁶

³⁶⁶ Źródło: A. Zarzycki, *Mazourka* op. 26, rękopis, 1932 r. Partytura pochodzi ze zbiorów Free Library of Philadelphia, Fleisher Collection.

Przyjmując, że *Mazourka G-dur* jest utworem o budowie trzyczęściowej repryzowej (ABA₁) jego pierwsza część – A daje się podzielić wewnętrznie na trzy odcinki – „a”, „b” i „a”, zgodnie z tym, co przedstawiono w tabeli 9. Wchodzący tuż po czterotaktowym wstępie odcinek „a” ukazuje pierwszy pokaz głównego tematu *Mazourka G-dur*, prezentowany w partii skrzypiec w dynamice *forte*. Rozpoczyna się on od motywu, który występował już we wstępie. Charakterystyczne dla odcinka „a” jest włączanie motywów rytmicznych opartych na następstwie ósemki z kropką i szesnastki (rytmika punktowana), a także triol ósemkowych. Zarzycki prezentuje w tym odcinku dwa nieregularne okresy, przy czym drugi z nich kończy się trzydziestodwójkową figuracją (por. przykład 25). Po nich zaś w partii skrzypiec pojawia się oparta na kwartowych dwudźwiękach ósemkowa progresja w ruchu wznoszącym, która kończy się kadencją w orkiestrowym tutti. Poza samą kadencją w odcinku tym nie występuje tutti, zaś orkiestra stanowi jedynie tło dla partii skrzypiec.

Przykład 25. A. Zarzycki, *Mazourka G-dur* op. 26, partia skrzypiec solo, t. 5-23³⁶⁷

Od taktu 25 rozpoczyna się należący do części A odcinek „b”, który da się wewnętrznie podzielić na dwa odrębne segmenty. Pierwszy z nich (t. 25-40) przedstawia struktury tematyczne, przypominające rytmicznie odcinek „a”. W tym fragmencie widoczne jest

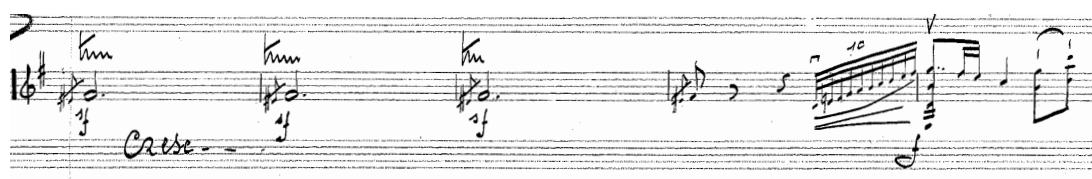
³⁶⁷ Źródło: Zarzycki, *Mazourka...* op. cit.

działanie techniki wariantowania wraz z przejawami ewolucjonizmu i podobnie jak wcześniej, dominuje w nim dynamika *forte*. Czterotaktowe zdania poddawane są bowiem pewnym modyfikacjom, w tym także harmonicznym, przechodząc z tonacji durowej do mollowego h-moll. Fragment ten kończy się figuracyjnym, szesnastkowym przebiegiem w kierunku opadającym.³⁶⁸ W drugim fragmencie odcinka „b” (t. 41-65) Zarzycki operuje głównie dwoma motywami rytmicznymi – pierwszy z nich wykorzystuje charakterystyczną dla mazurka rytmikę z następnym ósemką z kropką i szesnastką, a drugi inicjowany jest przez triolę ósemkową. Te dwa motywy występują w różnych konfiguracjach, zwykle jednak każdy z nich jest dwukrotnie powtarzany, albo też występują naprzemiennie (por. przykład 26).



Przykład 26. A. Zarzycki, *Mazourka G-dur* op. 26, partia skrzypiec solo, t. 47-51³⁶⁹

Odcinek „b” (należący do części A w ramach formy trzyczęściowej) kończy się kilkukrotnym powtórzeniem w partii skrzypiec tremola na dźwięku *f*, poprzedzonego przednutką krótką, po którym – już na samym końcu tego odcinka – pojawia się figuracja na decymoli trzydziestodwójkowej (por. przykład 27). W kolejnych taktach (66-85) powracają struktury prezentowane na początku *Mazourka G-dur*, z drobnymi zmianami (odcinek „a”).



Przykład 27. A. Zarzycki, *Mazourka G-dur* op. 26, partia skrzypiec solo, t. 62-66³⁷⁰

Środkowa część *Mazourka G-dur* op. 26 – B³⁷¹ – przypada na takty 86-153. Rozpoczyna się od granych *fortissimo* homorytmicznych przebiegów w partii kwartetu smyczkowego, gdzie dodatkowo (w partii skrzypiec I i kontrabasów) pojawiają się repetowane równoległe kwinty, przywołujące na myśl stylistykę gry kapel ludowych. Od taktu 86 Zarzycki wprowadza zmianę

³⁶⁸ Można więc zauważyć, że Zarzycki wprowadza w *Mazourka G-dur* lokalne „cezury”, oddziela pewne segmenty dzieła kończąc je np. figuracjami.

³⁶⁹ Źródło: Zarzycki, *Mazourka...*, op. cit.

³⁷⁰ Źródło: ibidem.

³⁷¹ Przy interpretacji tego dzieła jako formy rondowej część B jest tożsama z odcinkiem „c” (por. tabela 8).

agogiczną w postaci tempa *molto meno mosso*, a także zmianę tonacji z G-dur na C-dur (por. przykład 28). W pierwszym fragmencie części B (t. 86-128) kompozytor prezentuje kantylenową melodię w partii skrzypiec, która z czasem nabiera wirtuozerii, najpierw za sprawą wprowadzania pojedynczych ozdobników a dalej przez szesnastkowe figuracje. Prezentowana melodia ulega powtórzeniu, jednak w zvariantowanej formie. Przy jej drugim pokazie zmienia się jej kontur (następuje m.in. redukcja figuracji), a także tonacja na paralelną dla tonacji C-dur – a-moll.



Przykład 28. A. Zarzycki, *Mazourka* op. 26, partia skrzypiec solo i kwartetu smyczkowego, t. 86-89³⁷²

Od taktu 129 powraca pierwotne tempo (*a tempo*), tonacja G-dur, a także zwiększa się wolumen brzmienia do *fortissimo*. W tym fragmencie Zarzycki przywołuje wcześniej pojawiające się frazy czy motywy (często występują one w postaci zredukowanej, będąc pozostałościami wcześniejszych zdań muzycznych). Są to frazy i motywy pochodzące nie tylko z wcześniejszych taktów części B, ale również motywy, które nawiązują do części A, jak np. grane w partii skrzypiec solo melodie prowadzone w równoległych kwartach (t. 140-141 i 21-24) czy półnutowe tremola (t. 151-152 i t. 61-62), które to kończą część B.

Repryzowa część A₁ (t. 153-218) rozpoczyna się fragmentem (t. 153-174), będącym niemal dosłownym powtórzeniem początkowych taktów *Mazourka G-dur*. Dalej powraca odcinek nawiązujący do wcześniejszych struktur z t. 25-65,³⁷³ w którym przytaczane zostają pojedyncze motywy np. motyw oparty na następstwie ósemki z kropką, szesnastki i ósemki lub ćwierćnuty (por. t. 175 i 44, 45) oraz motyw z charakterystycznymi triolami (t. 189, 190 i 49, 50). Środkowy odcinek części A₁ kończy trzydziestodwójkowa figuracja (w kierunku

³⁷² Źródło: Zarzycki, *Mazourka...*, op. cit.

³⁷³ W formie rondowej odcinek ten – „b1” – przypada na takty 170-206.

descendentalnym), po której występują dwa takty dwudźwięków w kierunku wznoszącym, prowadzące do kolejnego pokazu głównego motywu utworu. W ostatnim odcinku *Mazourka G-dur* (t. 207-218), przyjmującym charakter kodalny, Zarzycki wielokrotnie przywołuje jego główny temat, jednak już w zredukowanej formie.

Jak wspomniano już wcześniej forma *Mazourka G-dur* jest dość niejednoznaczna i pozostawia kilka możliwości jej interpretacji. Z jednej strony dostrzegalne są w tym dziele elementy formy rondowej, a z drugiej – reprzyzowej formy trzyczęściowej z kontrastującą częścią środkową. Po pogłębionej analizie dzieła to właśnie ostatni z wzorców wydaje się bardziej prawdopodobny. Warto jednak w tym miejscu wskazać także i na trzecią możliwość interpretacyjną formy niniejszego utworu, jest nią bowiem forma sonatowa. Przy takiej interpretacji część A (t. 1-85) można potraktować jako ekspozycję z dwoma kontrastującymi tematami. Pierwszy z nich to oczywiście energiczny temat mazurkowy, a drugi kantylenowy i rzewny temat z charakterystycznymi triolami. Struktury znajdujące się pomiędzy tymi dwoma tematami – gdzie podkreślić należy, zachodzą pewne procesy modulacyjne – należałoby wówczas interpretować jako łącznik wewnętrzny. Kolejna część *Mazourka G-dur* – B (t. 86-153) – przyjmowałaby funkcję przetworzenia. Zaczyna się ona zupełnie nową myślą muzyczną prezentowaną w C-dur, jednak w dalszych taktach kompozytor powraca do motywów zaczerpniętych z części A i poddaje je wariantowaniu. Część A₁ z kolei stanowiłaby odpowiednik skróconej reprzyzy z kodą na końcu.

Zgodnie z wyznacznikami gatunkowymi *Mazourka G-dur* Zarzyckiego prezentuje fakturę homofoniczną, jest to zresztą typowe dla utworów o proveniencji tanecznej. Mimo występowania obsady orkiestrowej, próżno w tym dziele szukać przejawów polifonizacji. Główne myśli tematyczne prezentowane są niemal wyłącznie w partii skrzypiec. Jedyne w nielicznych przypadkach i na przestrzeni zaledwie kilkunastu taktów drobne, pojedyncze motywy formotwórcze prezentowane są także w partii fletów I oraz rzadziej w partii skrzypiec I, klarnetów lub fagotów. Ciekawym przykładem na nieco większą autonomię głosów orkiestrowych mogą być partie fletów I, gdzie dochodzi do krótkiego dialogowania z partią skrzypiec (np. t. 13-14, 46, 48, 58) lub przejmowania bardzo krótkich wstawek solowych (np. t. 60-64). Tym niemniej, w większości przebiegów partie orkiestrowe stanowią jedynie tło dla partii skrzypiec. Orkiestra realizuje zwykle proste układy homofoniczne, które z jednej strony pełnią funkcję podpory harmoniczną, a z drugiej – dodatkowo za sprawą homorytmii – uwypuklają mazurkową pulsację i stylizację muzyką ludową. Jedyne we wstępie i w kodzie Zarzycki prezentuje w partiach orkiestrowych motywikę zaczerpniętą z partii skrzypiec, wzmacniający tym samym autonomię tych partii.

Partia skrzypiec w *Mazourka G-dur*, poza tym, że jest głównym nośnikiem narracji muzycznej, stanowi również medium do realizacji wirtuozerii. Kompozytor przedstawia szerokie możliwości tego instrumentu, z jednej strony ukazując jego różnorodność brzmieniową (przez stosowanie różnych typów artykulacji), a z drugiej za sprawą aplikowania skomplikowanych i szybkich przebiegów. Przejawem wirtuozerii są niewątpliwie wymagające niezwyklej biegłości technicznej figuracje, które pojawiają się zwykle jako zakończenia wybranych odcinków. Doskonałym tego przykładem mogą być trzydziestodwójkowe figuracje w taktach: 20, 65, 81, 168. Zarzycki bardzo często ubogaca je także rytmicznie, stosując nierzadko nieregularne podziały. Mowa tutaj przede wszystkim o podziałach triolowych, ale także i podziałach rzadziej występujących np. sekstolowych, decymolowych czy oktadecymolowych. Wirtuozerski aspekt mają również ozdobniki – głównie przednutki krótkie – które Zarzycki wplata we fragmenty kantylenowe, ale także i figuracyjne. Z kolei zmiany brzmienia skrzypiec Zarzycki osiąga m.in. poprzez naprzemienne stosowanie artykulacji *arco* i *pizzicato*, ale także wplatanie do melodii tremola czy też fragmentów prowadzonych dwudźwiękami. Mimo silnie eksponowanej wirtuozerii w tym dziele, nie brak także i fragmentów kantylenowych. Być może to właśnie balans pomiędzy wirtuozerią a spokojną kantyleną – w której, podkreślić należy, mocno zaznaczony zostaje element rytmiki ludowej – stał się przepisem na sukces tego dzieła. Z jednej strony kompozytor zaspokoił gusta wymagających słuchaczy, oddając im utwór, w którym gra skrzypiec – niepozabawiona wirtuozerii – prezentowana jest na najwyższym poziomie, a z drugiej strony – Zarzycki stworzył utwór, który z powodzeniem mógł być pozytywnie przyjęty także w gronie egalitarnym, głównie za sprawą łatwo uchwytej skocznej melodii mazurkowej.

Na krótki komentarz zasługuje także wersja fortepianowa *Mazourka G-dur* i sam fakt, że to właśnie to opracowanie stało się bardziej znane w powszechnym obiegu. Analiza całego tego dzieła w wersji orkiestrowej pozwala zauważyć, że partie orkiestrowe – w przeważającej mierze – stanowią jedynie tło dla melodii prowadzonej w partii skrzypiec. Bez problemu można je więc zastąpić akompaniamentem fortepianowym. Orkiestra stwarza większe możliwości, jeśli chodzi o uzyskanie zróżnicowania brzmieniowego, jednak pod względem samej konstrukcji dzieła – i chociażby faktu, że tak naprawdę ani razu temat nie jest realizowany w całości w partiach orkiestrowych – fortepian jest w stanie całkowicie zastąpić orkiestrowy „stelaż” kompozycji. Biorąc pod uwagę większe trudności natury organizacyjnej, związane z zapewnieniem wykonania z towarzyszeniem orkiestry – tak w XIX wieku, jak i współcześnie – nie dziwi fakt, że znacznie częściej *Mazourka G-dur* wykonywany jest w obsadzie na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu niż z towarzyszeniem orkiestry.

Introduction et Cracovienne D-dur op. 35

Ostatnim z charakteryzowanych w tym rozdziale dzieł z udziałem orkiestry autorstwa Aleksandra Zarzyckiego jest *Introduction et Cracovienne D-dur op. 35 (Introdukcja i krakowiak)*. Kompozycja ta została wydana (w obu wersjach instrumentacyjnych – na skrzypce i orkiestrę oraz na skrzypce i fortepian) ok 1893 r.³⁷⁴ przez berlińskie wydawnictwo N. Simrock.³⁷⁵ We wkładce do płyty *The romantic violin concerto*³⁷⁶ – na której to znajduje się m.in. nagranie *Introduction et Cracovienne* – można przeczytać:

Utwór ten w Wiedniu znany był jako *Krakauer*, w Paryżu zaś jako *Cracovienne*. *Introduction et Cracovienne D-dur op. 35* były lubiane przez skrzypków współczesnych Zarzyckiemu, jednak co dziwi – aż do czasów współczesnych (technologii płyt CD) kompozycja ta nie została nagrana. *Introduction* ma charakter zadumy, wynikający z silnego ciężenia paralelnej tonacji molowej, h-moll. W chwytliwym *Cracovienne* można wyobrazić sobie tupiących i skaczących tancerzy, imitujących kroki koni, tradycyjnie związanych z Krakowem.³⁷⁷

Zgodnie z informacjami zawartymi w dodatku do płyty *Introduction* oraz *Cracovienne* prezentują nieco odmienne charaktery, jednak w każdym z tych utworów nie brakuje wirtuozerskich partii skrzypiec, co skądinąd mogło przekładać się na niemały ówczesnie sukces całego dzieła, a także popularność w środowisku skrzypków.

Krakowiak należy do grupy polskich tańców narodowych, charakteryzuje go szybkie tempo, metrum 2/4, a także rytmika synkopowa. Najprostszy wzorzec rytmiki krakowiaka można sprowadzić do następstwa czterech ósemek oraz w kolejnym takcie ósemki, ćwierćnuty i ósemki. Taki schemat rytmiczny poddawany jest w utworach wielu modyfikacjom, które zwykle dotyczą rozdrabniania rytmiki np. na przebiegi szesnastkowe. Stosowanie rozdrobionej rytmiki w tańcach stylizowanych może z kolei stanowić doskonały przyczynek do aplikowania figuracyjnych przebiegów, które nierzadko rozciągają się nawet i na przestrzeni dłuższych odcinków utworu. Podobnie jak w innych kompozycjach o proveniencji tanecznej, również w krakowiaku budowa okresowa jest podstawową strategią organizacji materiału muzycznego, która poprzez jasne rozczłonowanie może prowadzić do powstawania np. układów 3-częściowych. Najczęściej spotykany w krakowiakach wzorzec formalny to właśnie wspomniana trzyczęściowość z reprzyzą, gdzie ostatnia z części jest dosłownym powtórzeniem

³⁷⁴Hofmeister, op. cit.,

[https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/database/search/page\(3\);jsessionid=node01q0vwqbboji4o1sylviz6thc31v103349](https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/database/search/page(3);jsessionid=node01q0vwqbboji4o1sylviz6thc31v103349) [dostęp: 10.01.2023].

³⁷⁵ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 333.

³⁷⁶ *The Romantic Violin Concerto – 15*, op. cit.

³⁷⁷ T. Porter, *The Romantic Violin Concerto*, op. cit., wkładka do płyty CD, s. 4. Tłumaczenie własne.

części pierwszej lub jej powtórzeniem z zastosowaniem pewnych zmian.³⁷⁸ Prosta budowa dotyczy zwykle krakowiaków o niewielkich rozmiarach, w bardziej rozbudowanych dziełach materiał dźwiękowy porządkowany jest już nie tylko w ramach budowy okresowej, ale także za pomocą zasady szeregowania. Rozwijanie materiału muzycznego i poddawanie go wariantowaniu, a także technice ewolucyjnej może z kolei prowadzić nawet i do całkowitego zatarcia się budowy okresowej.³⁷⁹

W literaturze muzycznej XIX wieku odnaleźć można wiele utworów stylizowanych polskimi tańcami narodowymi. W przeważającej mierze są to jednak polonezy lub mazurki, natomiast krakowiaki kompozytorzy pisywali rzadziej, zwłaszcza jako samodzielne dzieła.³⁸⁰ Reprezentatywny dla tego gatunku może być *Krakowiak fantastyczny* op. 14 nr 5 na fortepian I. J. Paderewskiego z 1886 r, z kolei wśród krakowiaków na obsadę kameralną można wskazać *Krakowiaka* op. 7 na skrzypce i fortepian Romana Statkowskiego. Utwór Statkowskiego to doskonały przykład dzieła trzyczęściowego typu ABA, utrzymanego w stylu salonowym. W skrajnych częściach kompozytor silnie podkreśla metro-rytmiczne walory krakowiaka, zaś w kontrastującej części środkowej, taneczne walory ustępują kantylenie.³⁸¹ Doskonałym przykładem krakowiaka przeznaczonego na orkiestrę – w tym przypadku z solistycznym fortepianem – może być *Rondo à la Krakowiak F-dur* op. 14 Fryderyka Chopina. Kompozycja powstała w 1828 r. pod okiem nauczyciela Chopina – Elsnera i była jednym z pierwszych utworów przeznaczonym na skład orkiestrowy w dorobku Chopina. Mieczysław Tomaszewski w następujący sposób mówi³⁸² o tym utworze:

Orkiestra jest w *Krakowiaku* partnerem fortepianu wyrazistym, mimo iż została użyta oszczędnie. *Krakowiak* został napisany w stylu brillant, a styl ten orkiestrze przeznacza jedynie funkcję towarzyszenia i dopowiadania. Głos dominujący ma tu wirtuoz.³⁸³

Ten opis w dużej mierze mógłby dotyczyć także i *Cracoviennes* z op. 35 Aleksandra Zarzyckiego, mimo że w tym dziele rola solisty przypada skrzypkowi, a utwory dzieli kilka dziesięcioleci. Badania nad dorobkiem Zarzyckiego nie pozwoliły jednoznacznie ustalić jakoby kompozytor w swoim *Introduction et Cracoviennes* inspirował się utworem Chopina, tym niemniej kolejne podobieństwa pomiędzy tymi dwoma dziełami stwarzają możliwość

³⁷⁸ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne, Małe formy instrumentalne*, op. cit., s. 250.

³⁷⁹ Ibidem, s. 252.

³⁸⁰ Mowa tutaj o kompozycjach, które nie są fragmentem większego dzieła jak np. opera.

³⁸¹ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne, Małe formy instrumentalne*, op. cit., s. 250.

³⁸² Tomaszewski opowiadał o dziele Chopina w jednej z audycji radiowej należącej do cyklu „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie” realizowanej przez Program II Polskiego Radia.

³⁸³ M. Tomaszewski, *Rondo à la Krakowiak F-dur* op. 14, https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/50_rondo-a-la-krakowiak-f-dur [dostęp: 10.01.2023].

postawienia takiej hipotezy. Mowa tutaj przede wszystkim o samym początku obu kompozycji. Właściwy³⁸⁴ *Krakowiak (Cracovienne)* – zarówno u Chopina, jak i Zarzyckiego – poprzedzony jest *Introdukcją (Introduction)*. W przypadku dzieła Zarzyckiego jest ona samodzielnym utworem, natomiast w *Rondo à la Krakowiak F-dur* op. 14 jest ona wstępem, występującym nierozłącznie z resztą kompozycji. Co ciekawe, obie introdukcje mają podobne oznaczenia agogiczne – *Introduction* Zarzyckiego występuje w tempie *andantino*, natomiast *Introdukcja* Chopina w tempie *andantino quasi allegretto*.

Introduction et Cracovienne D-dur op. 35 Zarzyckiego to dzieło, na które składają się dwa utwory o odmiennym charakterze i budowie. Podstawowe informacje dotyczące *Introduction* oraz *Cracovienne* z op. 35 niech przybliży tabela 10.

	<i>Introduction</i>	<i>Cracovienne</i>
Forma	AB	ABA ₁ ³⁸⁵
Tempo	<i>Andantino</i>	<i>Vivace</i>
Metrum	6/4	2/4
Tonacja	h-moll	D-dur
Liczba taktów	62	227
Czas trwania	4'43	4'05

Tabela 10. Zestawienie *Introduction* i *Cracovienne* z op. 35³⁸⁶

Już na pierwszy rzut oka można dostrzec, że *Introduction* jest znacznie krótszym – biorąc pod uwagę liczbę taktów – utworem niż *Cracovienne*, jednak kiedy porównuje się oba utwory uwzględniając ich czas trwania, to sytuacja jest zupełnie odwrotna. Zarzycki poprzez zastosowanie w *Introduction* tempa *andantino*, a w *Cracovienne* *vivo*, sprawił, że to właśnie ta pierwsza kompozycja jest dłuższa. Inne przedstawione w tabeli elementy dzieła dodatkowo uwypuklają różnice pomiędzy tymi dwoma utworami, które dostrzegalne są niemal w każdym obszarze.

Introduction występuje w metrum 6/4 i tonacji h-moll, a przeważającym poziomem dynamicznym jest dynamika *piano*, choć kilkakrotnie dostrzegalne są także kulminacje dynamiczne – *forte*. Charakter tego utworu można określić jako nostalgiczny, kreowany przez śpiewne i czasem też rzewne melodie, które przeplatane są wirtuozowskimi figuracjami. W skład orkiestry wchodzi: klarnety w A, fagoty, rogi w F, a także kwintet smyczkowy. Warto

³⁸⁴ W tym przypadku chodzi o przejście już do samego krakowiaka z pominięciem introdukcji tudzież innych struktur o charakterze wstępu.

³⁸⁵ Formę *Cracovienne* można przedstawić także jako przejaw budowy odcinkowej, w której to można wyróżnić wstęp i pięć odcinków – „a”, „b”, „c”, „d” i „a₁”.

³⁸⁶ Źródło: opracowanie własne.

wskazać, że *Introduction* została skomponowana jako utwór, w którym wydzielić można dwie części – A i B, a podstawową strategią porządkowania materiału muzycznego jest tutaj budowa okresowa, która jednak ulega częstemu zachwianiu wskutek działania ewolucjonizmu i techniki wariantowania. Obecność częstych figuracji zatracą więc regularność początkowo prezentowanych fraz i zdań muzycznych. *Introduction* otwiera krótki, sześciotaktowy wstęp (por. przykład 29), w którym to zaprezentowany zostaje główny motyw formotwórczy, charakteryzujący część A (t. 1-36). Motyw ten występuje w partiach fagotów, skrzypiec oraz kwintetu smyczkowego. Oparty jest na następstwie półnuty i sześciu ósemek w ruchu sekundowym o konturze falującym, po których występuje półnuta oddalona już o większy interwał.

Przykład 29. A. Zarzycy, *Introduction et Cracovienne, Introduction*, t. 1-5³⁸⁷

Struktura ta jest dość interesująca pod względem wykorzystanych w niej dźwięków – pierwsze pokazy motywu pozwalają zauważyć, że Zarzycy odnosi się do skali minorowej eolskiej, która zawiera w sobie dwa tetrachordy – dorycki i lidyjski. Ostatni z nich w sposób jednoznaczny kojarzony jest ze stylizacją muzyką ludową.

W kolejnych taktach (por. przykład 30), kiedy to pojawia się partia skrzypiec, główny motyw *Introduction* poddawany jest technice wariantowania. Początkowo zmiany są drobne i nieznacznie wpływają na kształt melodii, ale przy kolejnych pokazach – podczas ewolucyjnego

³⁸⁷ Źródło: A. Zarzycy, *Introduction et Cracovienne pour violin avec accompagnement d'orchestre* op. 35, N. Simrock, Berlin 1893.

rozwijania motywów – krótka kantylena przekształca się w rozbudowane, figuracyjne przebiegi.



Przykład 30. A. Zarzycki, *Introduction et Cracovienne, Introduction*, partia skrzypiec, t. 7-17³⁸⁸

Od końca taktu 25 czynnik figuracyjny ulega wzmożeniu m.in. przez użycie nieregularnych podziałów (ósemkowe triole, szesnastkowe kwintole i sekstole), dodatkowo intensyfikujących ruch. Część A kończy rozbudowana figuracja oparta przede wszystkim na szesnastkach, która – po zwolnieniu tempa w taktach 34 – od taktu 35 prowadzi do niewielkiego, dwutaktowego łącznika, przechodzącego w część B (t. 37-62). Takt 37, rozpoczynający część B, wprowadza zmianę tonacji z h-moll na D-dur, a także zmianę dynamiki, z wiodącego jak dotąd *piano* na *mezzo forte*. W części B skrzypce grają niemal nieprzerwanie szybkie, wirtuozowskie figuracje, orkiestra zaś stanowi dla ich partii tło. Instrumenty dęte prowadzą długie dźwięki (zwykle całonutowo albo półnutowo) lub też są całkowicie wyłączone z kształtowania narracji muzycznej. Warto zauważyć, że podobną strategię realizują altówki, wiolonczele i kontrabasy. Skrzypce I i II z kolei przedstawiają w głównej mierze quasi-ostinatowe struktury budowane w oparciu o przebiegi ósemkowe.³⁸⁹ Część B, a co za tym idzie także i cały utwór, kończy się akordem D-dur wybrzmiewającym na całych nutach w dynamice *pianissimo*.

W *Introduction* Zarzycki wykorzystał fakturę homofoniczną. Przez większość przebiegu skrzypce prowadzą główną melodię, podczas gdy orkiestra pełni funkcję akompaniamentu będącego tłem. Jedynie w pierwszych taktach *Introduction* to właśnie w partiach orkiestrowych pojawiają się główne motywy melodyczne, z kolei w taktach 52-56 orkiestra prowadzi krótkie motywy, będące swego rodzaju dopowiedzeniem do melodii prowadzonej w partii skrzypiec. Dodatkowo w t. 55-56 – poprzez wymienne prezentowanie ósemkowych przebiegów w partiach skrzypiec I, skrzypiec II, altówek i skrzypiec – Zarzycki uzyskał efekt krótkiego dialogowania (por. przykład 31).

³⁸⁸ Źródło: Zarzycki, *Introduction et Cracovienne*, op. cit.

³⁸⁹ Zarzycki we wspomnianych strukturach wykorzystuje dwie strategie grupowania ósemek – pierwsza z nich polega na grupowaniu ósemek po pięć i oddzielaniu ich pauzami ósemkowymi, a druga opiera się na wykorzystaniu dwóch grup po sześć ósemek w taktach.



Przykład 31. A. Zarzycki, *Introduction et Cracovienne, Introduction*, t. 53-56³⁹⁰

Introduction stanowi pod wieloma względami przemyślane wprowadzenie do *Cracovienne*. Jednym z nich może być aspekt harmoniczny – część B *Introduction* rozpoczyna się i kończy w tonacji D-dur, stanowiąc doskonale przygotowanie do napisanego w tej samej tonacji *Cracovienne*. Nie bez znaczenia pozostaje także aspekt rytmiczny. Co prawda każda z kompozycji została napisana w odmiennym metrum, jednak metrum zawarte w *Introduction* jest złożone (6/4) i daje się sprowadzić do prostszej postaci. Dodatkowo w *Introduction* w przeważającej większości taktów, zwłaszcza w partiach orkiestrowych, kompozytor początkowo wprowadza pauzę (zwykle ćwierćnotową lub ósemkową), a dopiero potem prezentuje myśl muzyczną. W ten sposób mocno zaznacza synkopującą pulsację, tak charakterystyczną dla krakowiaka.

Cracovienne utrzymany jest w metrum 2/4, w tonacji D-dur, a jego charakter można opisać jako energiczny, co dodatkowo podkreśla wirtuozerska partia skrzypiec. W skład obsady orkiestrowej wchodzi w nim: flety, oboje, klarnety w A, fagoty, rogi w F, trąbki w D, kotły w A i D, trójkąt oraz kwintet smyczkowy. Fakt ten pozwala zauważyć, że kompozytor zwiększył obsadę w *Cracovienne* i jednocześnie skameralizował ją w *Introduction*, przyjmującej funkcję rozbudowanego wstępu. Dominującym poziomem dynamiki w *Cracovienne* jest *forte*, choć na przestrzeni całego utworu zaobserwować można naprzemienną w stosowaniu poziomów dynamicznych. Forma *Cracovienne* jest dość niejednoznaczna w interpretacji. Niewątpliwie, podobnie zresztą jak w *Introduction*, konstrukcyjnym punktem wyjścia była dla kompozytora budowa okresowa. Z jednej strony można przyjąć, że *Cracovienne* egzemplifikuje zastosowanie budowy trzyczęściowej typu repryzowego o wzorcu ABA₁, wówczas jego

³⁹⁰ Źródło: Zarzycki, *Introduction et Cracovienne...*, op. cit.

poszczególne części wyznaczyć można jako A (t.1-76), B (77-166) i A₁ (t. 167-227). Z drugiej jednak strony – uwzględniając chociażby zmiany w zakresie prowadzenia melodii i stosowanej rytmiki – struktura *Cracovienn*e może przybierać znamiona budowy odcinkowej. Przy takiej interpretacji jego formy podział wybranych segmentów tego utworu wyglądałby następująco: „w” (t. 1-8), „a” (t. 9-48), „b” (t. 49-76), „c” (t. 77-124), „d” (t. 125-166) i „a₁” (t. 167-227).

Pierwszy ze wskazanych odcinków (t. 1-8) to ośmiotaktowy wstęp, rozpoczynający się od fanfarowego motywu w partii trąbek, a dalej szmerowych przebiegów w dynamice *piano* w partiach smyczkowych (por. przykład 32). Pod koniec taktu ósmego rozpoczyna się wejście skrzypiec, które prowadzi do odcinka „a” (t. 9-48). Na początku tego odcinka pojawiają się dwa dwunastotaktowe okresy, sama zaś melodia prezentowana w partii skrzypiec jest doskonałym przykładem przebiegu kantylenowo-figuracyjnego. Rozpoczyna się od charakterystycznego zwrotu melo-rytmicznego opartego na następstwie dwóch ósemek w ruchu sekundowym o kierunku wznoszącym, po których pojawiają się dwie przednutki. Orkiestra zaś w tym czasie stanowi tło, które dodatkowo uwypukla synkopującą pulsację.

Cracovienne.

Vivace.

Flauti.

Oboi.

Clarinetti in A.

Fagotti.

Corni in F.

Trombe in D.

Timpani A.D.

Triangolo.

Violino principale.

Violino I.

Violino II.

Alto.

Violoncello.

Basso.

9978

Przykład 32. A. Zarzycki, *Introduction et Cracovienne, Cracovienne*, t. 1-16³⁹¹

W taktach 33-35 pojawia się orkiestrowe tutti, które realizowane jest głównie przez przebiegi ćwierćnotowe, z kolei wiodącą melodię inicjują partie skrzypiec I, a dopiero od taktu 36 jest ona kontynuowana przez skrzypce solo. Prezentowany temat muzyczny jest wariantem,

³⁹¹ Źródło: Zarzycki, *Introduction et Cracovienne...*, op. cit.

czy właściwie pewną kontynuacją myśli muzycznych przedstawionych w pierwszych taktach odcinka „a” *Cracovienn*e. Odcinek ten kończy szesnastkowa figuracja prezentowana w partii skrzypiec. Od taktu 49 (por. przykład 33) rozpoczyna się w dynamice *fortissimo* odcinek „b”, w którym zmianie ulega tonacja z D-dur na E-dur. Melodia w skrzypcach rozpoczyna się od dwóch repetowanych ćwierćnut oddzielonych przednutkami, po której występuje kilka ósemek i szesnastek w ruchu falującym, całe zaś zdanie muzyczne kończy się także repetowanymi dźwiękami, oddzielanymi przednutkami.

Przykład 33. A. Zarzycki, *Introduction et Cracovienn*e, *Cracovienn*e, partia skrzypiec i kwintetu smyczkowego, t. 49-55³⁹²

Przy kolejnych dwóch pokazach struktura ta ulega znacznemu wydłużeniu, a jej środek stanowi rozbudowaną figurację. Odcinek „b” – a tym samym w ramach trzyczęściowego podziału, część A³⁹³ – kończy się charakterystyczną frazą graną w partiach obojów i klawirów, składającą się z kilku grup czterech ósemek, gdzie trzy ostatnie poprzedzane są przednutkami, a ich przebieg ma kierunek opadający. Wraz z pojawieniem się kolejnego odcinka („c”), a w tym przypadku, także i kolejnej części (B)³⁹⁴ ponownie zmienia się tonacja, tym razem z E-dur na G-dur. Temat wprowadzany przez skrzypce to początkowo kantylena prowadzona ruchem sekundowym, która przechodzi w szybką figurację. Co ciekawe na przestrzeni taktów 77-85 partia skrzypiec ma bardzo rozległy ambitus mieszczący się w przedziale *g-h*³. W tym samym czasie orkiestra realizuje proste przebiegi, podkreślające pulsację *Cracovienn*e (por. przykład 34).

³⁹² Źródło: ibidem.

³⁹³ Wprowadzając odcinki wyróżnione w ramach budowy odcinkowej do wzorca trzyczęściowego, do pierwszej części – A – należą odcinki „w” (wstęp), „a” i „b”.

³⁹⁴ Wprowadzając odcinki wyróżnione w ramach budowy odcinkowej do wzorca trzyczęściowego, do środkowej części B należą odcinki „c” i „d”.

Przykład 34. A. Zarzycki, *Introduction et Cracovienne, Cracovienne*, partia skrzypiec solo i kwintetu smyczkowego, t.77-84³⁹⁵

W dalszych taktach partia skrzypiec prezentuje kolejne rozwinięcia wirtuozerskich przebiegów, m.in. za sprawą wprowadzania szybkich przebiegów często budowanych na nieregularnych podziałach rytmicznych (np. na sekstolach) czy też urozmaicenia przebiegów ozdobnikami takimi, jak przednutki i tryle. Wraz ze wzmaganiem się wirtuozerii skrzypiec, redukcji ulegają partie orkiestrowe, dając tym samym większą przestrzeń dla wybrzmiewania partii solistycznej.

Przykład 35. A. Zarzycki, *Introduction et Cracovienne, Cracovienne*, partia skrzypiec, t. 100-119³⁹⁶

Należący do środkowej części *Cracovienne* odcinek „d” rozpoczyna się od taktu 125 i ponownej zmiany tonacji, w tym przypadku z G-dur na A dur (czyli o cały ton wyżej). Temu odcinkowi towarzyszy słowne określenie *energico*, wraz z dynamiką *forte*. Zaznaczoną „energiczność” dzieła podkreśla niewątpliwie partia skrzypiec, ale także partie orkiestrowe, w których kompozytor użył drobniejszych wartości rytmicznych, a także bardziej zróżnicowanych wzorców rytmicznych niż w odcinkach wcześniejszych. Dodatkowo zauważyć można, że Zarzycki wprowadza krótkie wstawki wiodącej melodii do partii

³⁹⁵ Źródło: Zarzycki, *Introduction et Cracovienne...*, op. cit.

³⁹⁶ Źródło: ibidem.

instrumentów z orkiestry, zwykle w momencie, gdy skrzypce przytrzymują dłuższe dźwięki lub gdy grają tremola. W ten sposób ruchliwość przebiegu jest podtrzymywana nawet w momentach uspokojenia partii solowej (por. przykład 36).

The image shows a complex musical score for piano, consisting of multiple staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'a2.' and 'f'. The score is arranged in a traditional piano format with grand staff notation.

Przykład 36. A. Zarzycki, *Introduction et Cracovienne, Cracovienne*, t. 127-133³⁹⁷

Odcinek „d” kończy się w dynamice *pianissimo*, granymi w partii skrzypiec długo wybrzmiewającymi dźwiękami artykułowymi za pomocą trylu, a ich zwieńczeniem jest trzydziestodwójkowa figuracja w kierunku wznoszącym. Ostatnim z segmentów tego dzieła jest repryzowa część A₁ (t. 167-219). Rozpoczyna się ona od powrotu tonacji zasadniczej D-dur i niemal dosłownego powtórzenia struktur pojawiających się już wcześniej w taktach 9-30. W dalszym przebiegu części A₁ zaobserwować można ewolucyjne rozwijanie partii skrzypiec, przejawiające się chociażby użyciem pierwszy raz na przestrzeni większej liczby taktów przebiegów opartych na dwudźwiękach.

The image shows a musical score for violin, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The notation includes various accidentals and a dynamic marking of 'ff'.

Przykład 37. A. Zarzycki, *Introduction et Cracovienne, Cracovienne*, partia skrzypiec, t. 196-209³⁹⁸

³⁹⁷ Źródło: ibidem.

³⁹⁸ Źródło: Zarzycki, *Introduction et Cracovienne* ..., op. cit.

W części A₁, która podkreślić należy jest ostatnią z części *Cracovienne*, odnaleźć można także cechy charakterystyczne dla kody, m.in. powrót motywiki z całego dzieła, nie tylko z jego początku. Doskonałym tego przykładem może być fraza zawarta w taktach 205-206 w partii klarnetów, która odpowiada fragmentowi z t. 73-76, w którym to pojawiały się szeregi ósemkowych dwudźwięków, oddzielanych przednutkami. Nie brak w części A₁ także powtórzeń – choć w zvariantowanej formie – motywiki z partii skrzypiec (por. przykład 38). Motywika pojawiająca się w taktach 207 i 211 odpowiada motywom, które już wcześniej występowały w taktach 153 i 155. *Cracovienne* kończy się trzykrotnie powtórzonym tutti akordem D-dur.

The image shows a musical score for two systems. The first system consists of a piano part (pizz.) and a violin part (pizz., div.). The piano part has a treble and bass clef, and the violin part has a treble clef. The second system also consists of a piano part (pizz.) and a violin part (pizz., div.). The piano part has a treble and bass clef, and the violin part has a treble clef. The score is marked with 'rit.' and 'a tempo' and includes dynamic markings like 'f' and 'mf'. The number '9978' is printed at the bottom of the second system.

Przykład 38. A. Zarzycki, *Introduction et Cracovienne, Cracovienne*, t. 204-211³⁹⁹

W *Cracovienne* Zarzycki wykorzystał fakturę homofoniczną, partia orkiestrowa w przeważającej mierze stanowi podporę harmoniczną i tło dla wirtuozerskiej partii skrzypiec. Zdarzają się pojedyncze takty, gdzie to w partiach orkiestrowych realizowane są główne jednostki motywiczne, są to jednak przypadki incydentalne. Wirtuozeria skrzypiec jest wielowymiarowa, przede wszystkim opiera się na niezwyklej biegiłości podczas bardzo szybkich przebiegów – *Krakowiak* napisany jest bowiem w tempie *vivo*, a w partii skrzypiec nierzadko pojawiają się przebiegi szesnastkowe czy nawet trzydziestodwójkowe. Nie bez

³⁹⁹ Źródło: Zarzycki, *Introduction et Cracovienne* ..., op. cit.

znaczenia są także ozdobniki, zwłaszcza tryle i przednutki, które bardzo często wzbogacają skomponowaną przez Zarzyckiego melodię prowadzoną przez skrzypce.

Na przestrzeni całego *Cracovienne* można wyróżnić aż pięć jego odcinków, ich cezury wyznaczają m.in. wspomniane już zmiany w zakresie melodyki, rytmiki, ale także zmieniające się tonacje. Wykorzystane w poszczególnych odcinkach tonacje to kolejno D-dur, E-dur, G-dur, A-dur i D-dur. W ramach części A następuje więc zmiana tonacji z D-dur na E-dur (o cały ton wyżej) i podobną strategię można zaobserwować w części B, gdzie zmiana również odbywa się w obrębie całego tonu w górę (z G-dur na A-dur). W reprzyzowym A₁ powraca tonacja D-dur, tym samym nadając całej kompozycji klamrowe domknięcie. W każdym z odcinków Zarzycki urozmaica także rytmikę, przedstawiając różne warianty rytmiki krakowiaka. Orkiestra zaś stanowi stabilną podporę, która przez większość utworu, niemal nieprzerwanie realizuje charakterystyczne dla krakowiaka synkopy. Całemu utworowi towarzyszy żywiołowy i energiczny charakter, idealnie oddający jego ludową proveniencję.

Dzieła symfoniczne w dorobku Zarzyckiego to zaledwie kilka utworów o różnych rozmiarach, obsadach i charakterystykach. Jedynym dziełem przeznaczonym wyłącznie na orkiestrę i zachowanym do czasów współczesnych jest *Suite polonaise* op. 37, która jednocześnie jest najdłuższym i najbardziej rozbudowanym z utworów Zarzyckiego, liczy bowiem niemal 1000 taktów, a czas jej trwania to ok. 25 min. Drugą grupę utworów Zarzyckiego z udziałem orkiestry otwierają kompozycje na fortepian. Nie są to jednak już tak rozbudowane dzieła jak *Suite polonaise – Concerto As-dur (Koncert fortepianowy)* op. 17 liczy prawie o połowę mniej taktów (546), niemniej czas jego trwania – poprzez zastosowanie wolniejszych temp niż w *Suite* – sięga ok. 20 min. Z kolei drugi z utworów fortepianowych z orkiestrą – *Grande polonaise* op. 7 – ma już zaledwie 293 takty, a czas jego trwania wynosi ok. 10 min. Pozostałe dwie kompozycje przeznaczone na skład symfoniczny to dzieła skrzypcowe – *Mazourka G-dur* op. 26 (218 taktów, czas trwania: ok. 5 min.) oraz *Introduction et Cracovienne D-dur* op. 35 (łącznie 289 taktów i czas trwania: ok. 9 min).

W dziełach tych – zwłaszcza w utworach z wyodrębnionym instrumentem wiodącym – niezwykle ważnym czynnikiem jest wirtuozeria. Zarzycki z jednej strony komponował kantylenowe melodie łatwo uchwytnie dla odbiorcy, a z drugiej urozmaicał je wirtuozowskimi figuracjami, które wymagały od wykonawców wysokich umiejętności. W wyniku porównania utworów Zarzyckiego do dzieł innych polskich kompozytorów, w pierwszej kolejności

nasuwają się skojarzenia z wirtuozowską, ale też liryczną muzyką Chopina czy Henryka Wieniawskiego.

Wśród strategii kompozytorskich, które można zaobserwować w dziełach symfonicznych Zarzyckiego, szczególnie mocno zaznacza się ewolucjonizm i technika wariantowania. Zarzycki bardzo często powtarza dane struktury – czasem zestawiając je obok siebie na wzór zasady szeregowania odcinków – jednak niemal zawsze przy kolejnych pokazach danej struktury pojawia się jej postać zvariantowana.

W omawianym repertuarze widoczny jest także aspekt inspiracji muzyką ludową. Już na podstawie tytułów omawianych dzieł, ale także przeprowadzonych analiz stylo-krytycznych można zaobserwować, że Zarzycki chętnie odwoływał się do wzorców ludowych. W jego repertuarze orkiestrowym przeważają artystyczne opracowania mazurków (II cz. *Suite polonaise, A la Mazuorka, Mazurek G-dur*), polonezów (I cz. *Suite polonaise, A la Polonaise, Grande polonaise* op. 7) czy krakowiaków (IV cz. *Suite polonaise, A la Cracovienne, Introduction et Cracovienne* op. 35). Stylizacje ludowe nie dotyczą jednak wyłącznie sięgania po formy taneczne, ale także wykorzystywania wycinków skalowych czy specyficznej dla muzyki ludowej interwaliki, jak również dyspozycji wybranych partii orkiestrowych na wzór kapel ludowych.

1.2. Dzieła kameralne

W literaturze muzykologicznej istnieje stosunkowo niewiele publikacji poświęconych szczególnie problemowi polskiej muzyki kameralnej okresu drugiej połowy XIX wieku. Może to być spowodowane z jednej strony tym, iż wiele dzieł muzyki kameralnej zaginęło lub po prostu nie doczekało się wydań aż do czasów współczesnych. Brak materiałów źródłowych jest więc wystarczającym usprawiedliwieniem dla takiego stanu rzeczy. Z drugiej jednak strony okazuje się, że w środowiskach muzycznych – ale i badawczych – istniała (a w niektórych przypadkach nadal istnieje) opinia, jakoby polska kameralistyka XIX wieku nie rozwijała się na tyle prężnie, jak miało to miejsce w innych ośrodkach europejskich.⁴⁰⁰ Zdzisław Jachimecki w swojej publikacji – napisanej w stosunkowo niewielkim dystansie czasowym od okresu, z którego pochodził omawiany repertuar – zauważył, że na ziemiach polskich najlepiej rozwijały się takie gatunki jak pieśń solowa z towarzyszeniem fortepianu albo solowa muzyka instrumentalna, a w dalszej kolejności duetowe utwory kameralne (głównie na skrzypce z fortepianem).⁴⁰¹ Nawet z perspektywy czasu nie sposób nie zgodzić się z tą opinią, warto jednak pamiętać o kompozytorach, którzy mimo panujących ówczesnie trendów decydowali się na pisanie utworów kameralnych i to nie tylko na obsady duetowe. Wśród takich kompozytorów Włodzimierz Późniak w swej pracy *Muzyka kameralna i skrzypcowa*⁴⁰² wyróżnia kilka nazwisk, dzieląc je na dwie grupy. W pierwszej z nich, w której umieszcza „twórców konserwatywnych”, wspomina o Władysławie Żeleńskim, Zygmuncie Noskowskim, a także o Henryku Melcerze-Szczawińskim (1869-1928), Zygmuncie Stojowskim (1870-1946) i Witoldzie Maliszewskim (1873-1939). Mianem kompozytorów „postępowych”, stanowiących drugą grupę, Późniak nazywa z kolei Juliusza Zarębskiego (1854-1885), Antoniego Stolpe (1851-1872) i Antoniego Rutkowskiego (1859-1886).⁴⁰³ Z pewnością nie są to jednak wszystkie nazwiska kompozytorów tworzących w XIX wieku muzykę kameralną. Znacznie pełniej przedstawia się lista polskich twórców piszących utwory kameralne po lekturze rozdziału *Muzyka kameralna* z przywoływanej już w niniejszej dysertacji publikacji *Historia Muzyki Polskiej* autorstwa Ireny Poniatowskiej.⁴⁰⁴ Badaczka, poza wspomnianymi także przez Późniaka twórcami, przywołuje w tym rozdziale również utwory kameralne m.in. Emanuela

⁴⁰⁰ Taką opinię przywołuje Poniatowska w *Historii Muzyki Polskiej...* op. cit., s. 253, a także w sposób pośredni – wskazując refleksje na temat polskiej muzyki XIX w. Zdzisława Jachimeckiego – sugeruje to również Agnieszka Chwiłek w publikacji *Kameralistyka polska drugiej połowy XIX wieku – problematyka badawcza*, „Polski Rocznik Muzykologiczny”, Sekcja Muzykologów ZKP, Warszawa 2012.

⁴⁰¹ Z. Jachimecki, *Muzyka polska od roku 1864 do roku 1914*, op. cit., s. 895.

⁴⁰² W. Późniak, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej. Od oświecenia do Młodej Polski*, Tom II, PWM, Kraków 1966.

⁴⁰³ Ibidem, s. 501.

⁴⁰⁴ Poniatowska, *Historia Muzyki Polskiej...*, op. cit.

Kani (1827-1887), Józefa Wieniawskiego (1837-1912), Władysława Rzepko (1854-1932), Stanisława Moniuszki (1819-1872), Ignacego J. Paderewskiego (1869-1941), Romana Statkowskiego (1859-1925), Henryka Wieniawskiego (1835-1880), Karola Mikulego (1819-1897) czy Apolinarego Kątskiego (1825-1879). W podrozdziale poświęconym muzyce skrzypcowej niniejszej publikacji pojawia się również krótka wzmianka o twórczości kameralnej Zarzyckiego.

Według Agnieszki Chwilek Zarzycki „był autorem utworów kameralnych jedynie w obsadzie duetowej”.⁴⁰⁵ Faktem jest, że to właśnie duetowe obsady w kameralnym repertuarze Zarzyckiego są dziś dominujące, jednak nie we wszystkich przypadkach są to pierwotne obsady tych dzieł, o czym była już mowa na początku części drugiej niniejszej pracy.⁴⁰⁶ Po lekturze kilkunastu wykazów dzieł Zarzyckiego, a następnie zestawieniu ich ze sobą, można postawić hipotezę, że tak naprawdę w dorobku twórczym kompozytora były jedynie dwa utwory instrumentalne na skład kameralny, a dodatkowo – oba były skomponowane na skrzypce z towarzyszeniem „małej orkiestry”.⁴⁰⁷ Pierwszy z nich to *Romance E-dur* op. 16, występujący w dwóch wersjach – na skrzypce z towarzyszeniem kwartetu dętego, a także na skrzypce z fortepianem.⁴⁰⁸ Niestety do czasów obecnych zachowała się jedynie wersja na skrzypce z fortepianem. Podobna sytuacja zarysowuje się w przypadku kompozycji *Deuxième Mazourka E-dur* op. 39 – również i ten utwór funkcjonuje w powszechnym obiegu jako dzieło na skrzypce z fortepianem, choć według niektórych źródeł był on napisany także na skrzypce i „małą orkiestrę”, w skład której wchodziła trąbka, dwie waltornie i kotły.⁴⁰⁹

Biorąc jednak pod uwagę dużą popularność niektórych kameralnych instrumentacji dzieł orkiestrowych Zarzyckiego, repertuar ten nie ogranicza się wówczas wyłącznie do dwóch kompozycji. Najlepszym przykładem utworu kameralnego – który pierwotnie przeznaczony był na orkiestrę, a obecnie funkcjonuje wyłącznie jako dzieło kameralne – jest *Andante et Polonaise* op. 23.

⁴⁰⁵ Chwilek, op. cit., s. 142.

⁴⁰⁶ Mowa tutaj przede wszystkim o *Andante et Polonaise* oraz *Introduction et Cracovienne*, które pierwotnie napisane były na składy orkiestrowe. W przypadku *Introduction et Cracovienne* – współcześnie funkcjonują obie wersje tego dzieła (duetowa i orkiestrowa), z kolei *Andante et Polonaise* (być może z uwagi na trudność w pozyskaniu orkiestrowej partytury) występuje w powszechnym obiegu jedynie jako dzieło na skrzypce i fortepian.

⁴⁰⁷ Określenie *petit orchestre* oznaczające „małą orkiestrę”, czyli orkiestrę kameralną pojawia się w internetowym katalogu *Hofmeister XIX*. Por. https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/database/indices/composers/composer/compo_037922.html?fieldTxt=composers&startTxt=Za-Zz¤t=compo_037922&field1Txt=Zarzycki,%20A. [dostęp: 27.01.2023].

⁴⁰⁸ W katalogu *Hofmeister XIX* można odnaleźć informację, że obie wersje *Romance* op. 16 wydane były dokładnie w tym samym czasie, z kolei w *Notach o kompozytorach* autorstwa Adama Walacińskiego, znajdujących się w publikacji *Polska miniatura skrzypcowa 1870-1939*, można przeczytać, że wersja fortepianowa *Romance* jest późniejsza. Por. A. Walaciński, *Polska miniatura skrzypcowa 1870-1939*, PWM, Kraków 1978, s. 71.

⁴⁰⁹ Por. początek części drugiej niniejszej pracy.

Andante et Polonaise A-dur op. 23

Choć dzieło to w kilku katalogach widnieje jako kompozycja na skrzypce z towarzyszeniem orkiestry, to w powszechnym obiegu zdecydowanie częściej można spotkać się ze stwierdzeniem, że jest to utwór kameralny – na skrzypce i fortepian (por. początek części drugiej niniejszej dysertacji). Z tego też względu – choć przede wszystkim z uwagi na brak dostępności orkiestrowej partytury – niniejsze dzieło zostaje omówione w rozdziale poświęconym właśnie utworom kameralnym. *Andante et Polonaise A-dur op. 23* zostało wydane przez berlińskie wydawnictwo Bote & Bock, ok. 1876 r.⁴¹⁰ Jak podaje autorka hasła w *Encyklopedii PWM*, utwór ten funkcjonował w dwóch wersjach – na skrzypce i orkiestrę oraz na skrzypce i fortepian.⁴¹¹ Współcześnie dostępne jest także nagranie dźwiękowe *Andante et Polonaise* w wykonaniu Kingi Augustyn i Efięgo Hackmeya.⁴¹²

Forma i wyznaczniki gatunkowe poloneza zostały już przywołane w podrozdziale poświęconym dziełom orkiestrowym. W tym miejscu warto jednak wspomnieć o innych polonezach na skrzypce i fortepian w polskiej muzyce XIX wieku, dzieło Zarzyckiego nie było bowiem jednostkowym przykładem w swoim gatunku i obsadzie. Polonezy na skrzypce i fortepian w swoim dorobku twórczym mieli także m.in. Emil Śmiateński (1845-1886) – *Polonez de concerto op. 17*, Emil Młynarski (1870-1935) – *Polonaise op. 4* czy Henryk Wieniawski (1835-1880) – *Polonezy op. 4 i 21*.

Andante et Polonaise op. 23 pod względem konstrukcyjnym przypominają orkiestrowe dzieło Zarzyckiego – które podkreślić należy występuje także w wersji na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu – mianowicie *Inroduction et Cracovienne op. 35*. Również w tym przypadku kompozytor stworzył dwa utwory w ramach jednego opusu, w którym pierwszy jest spokojnym, wręcz melancholijnym wstępem, a drugi – artystycznym opracowaniem polskiego tańca narodowego. Podstawowe informacje dotyczące *Andante* oraz *Poloniase* przybliży tabela 11.

⁴¹⁰ Taką datę można odnaleźć w wykazie dzieł umieszczonym w haśle encyklopedycznym Chmara-Żaczekiewicz (Chmara-Żaczekiewicz op. cit., s. 333). W katalogu *Hofmeister XIX* z kolei pojawia się data 1884, zarówno dla wersji na skrzypce z orkiestrą, jak i wersji na skrzypce z fortepianem.

⁴¹¹ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 333.

⁴¹² Mowa tutaj o nagraniu zawartym na płycie *Polish Violin Music*, wyd. Naxos, 2013 r.

	<i>Andante</i>	<i>Polonaise</i>
Forma	ABA ₁	Forma niejednoznaczna ⁴¹³ (ABA ₁ A ₂ CAB')
Tempo	<i>Andante con moto</i>	<i>Allegro moderato</i>
Metrum	$\frac{3}{4}$	$\frac{3}{4}$
Tonacja	cis-moll	A-dur
Liczba taktów	102	310
Czas trwania ⁴¹⁴	3'51	7'03

Tabela 11. Zestawienie *Andante* i *Polonaise* z op. 23⁴¹⁵

Z tabeli 11 wynika, że poza wspólnym metrum obu utworów – $\frac{3}{4}$ – każdy z pozostałych elementów dzieła podkreśla ich różnice.

Andante rozpoczyna się od czterotaktowego fortepianowego wstępu w dynamice *pianissimo*. Wstęp ten otwiera odegrane dwukrotnie następstwo akordów, z których pierwszy z nich jest akordem cis-moll, drugi akordem⁴¹⁶ z dysonującymi współbrzmieniami trytonowo-sekundowymi (zawierającym dźwięki *cis*, *a*, *dis*, *fisis*), a trzeci ponownie akordem cis-moll. Następstwa te wprowadzają aurę tajemniczości i niepokoju (por. przykład 39).

Andante con moto. A. Zarzycki, Op. 23.

Przykład 39. A. Zarzycki, *Andante et Polonaise* op. 23, *Andante*, t. 1-7⁴¹⁷

Od taktu 5 w dynamice *piano* rozpoczyna się prezentacja tematu w partii skrzypiec. Cechują go pełne dramaturgii kantylenowe przebiegi, w których przeważającymi wartościami

⁴¹³ Jednoznaczne określenie formy *Polonaise* z op. 23 jest problematyczne, możliwości interpretacyjne formy zostaną przedstawione już podczas omawiania tego utworu.

⁴¹⁴ Czas trwania utworów podany jest w oparciu o nagrania z płyty *Polish Violin Music*, op. cit. w wykonaniu Kingi Augustyn i Efięgo Hackmeya. Warto jednak zaznaczyć, że w przypadku obu utworów wykonawcy pomijają sporą część zapisu nutowego (utwory więc powinny ostatecznie trwać nieco dłużej). Nawiązanie kontaktu ze skrzypaczką – Kingą Augustyn – pozwoliło ustalić przyczynę takiego stanu rzeczy. Wykonawcy dysponowali partyturą wydaną przez PWN (uzyskaną na specjalne zamówienie), która jak się okazało, różni się od oryginalnego, pierwszego wydania tego dzieła, ale także od jego reedycji, której dokonało wydawnictwo Eufonium. Wersja PWM-u pomija ok. 20 taktów w środkowej części *Andante* a także kilka krótszych odcinków w *Polonaise*.

⁴¹⁵ Źródło: opracowanie własne.

⁴¹⁶ Akord ten można by identyfikować jako subdominantę drugiego stopnia z septymą, gdyby nie podwójne podwyższenie dźwięku *f* do *fisis*.

⁴¹⁷ Źródło: A. Zarzycki, *Andante et Polonaise* op. 23, Bote & Bock, Berlin 1876.

rytmicznymi są ósemki i ćwierćnuty. Temat *Andante* otwiera charakterystyczna fraza, opierająca się na następstwie ćwierćnuty, czterech ósemek i półnuty. Ćwierćnuta i dwie ósemki postępują w kierunku opadającym, kolejne dwie ósemki w kierunku wznoszącym, zaś kończąca frazę półnuta, przy pierwszym pokazie, oddalona jest o kwartę od ostatniej ósemki. (por. przykład 39, t. 5-7). Fraza ta kilkakrotnie pojawia się w temacie, zarówno w partii skrzypiec, jak i fortepianu. Przy kolejnych pokazach ulega wariantowaniu, jednak najczęściej zachowany zostaje jej kontur meliczny oraz porządek następstwa ćwierćnuty i czterech ósemek. Poza wskazaną frazę, charakterystyczne dla tego tematu są także zatrzymania ruchu w partii skrzypiec na dłuższych wartościach rytmicznych (półnutach) i jednoczesne melodyczne uzupełnienia w partii fortepianu. Pierwszy okres muzyczny, ukazujący pierwszy pokaz tematu *Andante*, kończy się w takcie 20 na wybrzmiewającym w partii skrzypiec dźwięku *gis*² i jednoczesnym akordowym zejściu w partii fortepianu, które wieńczy akord *Gis-dur* (dominanta w *cis-moll*). Od taktu 21 przedstawiony zostaje skrócony wariant tematu, w którym Zarzycki skupia się na prezentacji wariantowanej głównej jednostki formotwórczej – frazy opartej na następstwie ćwierćnuty i czterech ósemek na tle repetowanych tonicznymi akordów (*cis-moll*) w partii fortepianu. Po takcie 24, w którym eksponowany jest w fortepianie akord dominanty z sekstą zamiast kwinty (*gis-his-e*), w połowie tego wariantu tematu (od t. 25) następuje zmiana tonacji na *E-dur*, która również występować będzie w środkowej części *Andante* – B.



Przykład 40. A. Zarzycki, *Andante et Polonaise op. 23, Andante*, t. 21-26⁴¹⁸

Wraz z pojawieniem się części B (jej początek przypada na ostatnią miarę taktu 28) Zarzycki zaczyna częściej korzystać z nieregularnych podziałów rytmicznych. Zarówno w partii skrzypiec, jak i fortepianu pojawiają się triole ósemkowe, które są charakterystyczne szczególnie dla pierwszego odcinka części B – „b” (t. 28-51). Temat otwierający część środkową *Andante* rozpoczyna się od ćwierćnuty, po której występuje triola ósemkowa w kierunku wznoszącym w partii fortepianu i skrzypiec. Początkowo temat ten przybiera postać kantylenową, wspartą określeniem *sonore*, a pojawiające się w nim triole niemal zawsze

⁴¹⁸ Źródło: Zarzycki, *Andante et Polonaise...*, op. cit.

poruszają się ruchem sekundowym w kierunku wznoszącym. Od taktu 32 melodia skrzypiec przenosi się w wyższe rejestry i w swoim punkcie kulminacyjnym (t. 37) osiąga dźwięk h^3 , który przechodzi w krótką figurację opartą na szesnastkowej kwintoli. W dalszym przebiegu melodia ulega uspokojeniu i powtórnie wraca krótka, rozpoczynająca się od trioli kantylena (por. przykład 41).



Przykład 41. A. Zarzycki, *Andante et Polonaise op. 23, Andante*, t. 37-40⁴¹⁹

W kolejnych taktach odcinka „b” zaprezentowany zostaje swego rodzaju wariant wcześniejszych struktur, jednak tym razem występujące w nim triole (w t. 41-42, w partii skrzypiec) przyjmują kierunek descendentalny. W kolejnym takcie (t. 43) pojawia się w partii skrzypiec długo wybrzmiewający dźwięk gis^1 , który łączy się z triolową figuracją opartą na powtarzanych naprzemiennie dźwiękach.⁴²⁰ Podobna struktura prezentowana jest także w kolejnych taktach (od ostatniej miary t. 46 do t. 50), jednak rozpoczyna się ona od dźwięku fis^1 , a dalej od kolejnych dźwięków (e^1 , dis^1 , cis^1). Figuracje te można odbierać jako swego rodzaju progresję, w której jednak modyfikowana jest liczba występujących w niej dźwięków, a także stosowane wartości rytmiczne.

Środkowa część *Andante* – B – wykazuje w pewnym stopniu charakter przetworzeniowy. Z jednej strony mocno zaznacza się w niej obecność techniki ewolucyjnej i wariantowania, a z drugiej występuje w niej również materiał muzyczny z części A – czy to w dosłownej, czy też w zmienionej postaci. Doskonałym tego przykładem mogą być frazy pojawiające się w odcinku „b₁” (t. 52-68). Mowa tutaj o wariantowanych strukturach, które pojawiają się w taktach 58, 60, 61 i 62. Nawiązują one do głównej frazy formotwórczej *Andante* opartej na następstwie ćwierćnuty i czterech ósemek. Ewolucjonizm części B zostaje dodatkowo uwypuklony w zakończeniu tej części, w takcie 68, kiedy to Zarzycki zastosował zmianę tempa (*lento*) i wprowadził rozbudowaną, schromatyzowaną figurację w dynamice *forte*. Solowa figuracja skrzypiec kończy się na wybrzmiewającej na fermacie półnucie gis ,

⁴¹⁹ Ibidem.

⁴²⁰ Struktura ta występuje w taktach 43-46 i bazuje przede wszystkim na dwóch dźwiękach (zwykle prezentowanych naprzemiennie) – gis^1 i fis^1 . Dwukrotnie w tym przebiegu pojawia się również dźwięk ais^1 .

czyli prymie dominanty w cis-moll (a także kwincie toniki w cis-moll), co stanowi przygotowanie do powrotu głównej tonacji cis-moll (por. przykład 42).



Przykład 42. A. Zarzycki, *Andante et Polonaise* op. 23, *Andante*, t. 68⁴²¹

Od taktu 69 powraca część A w cis-moll, jednak w zvariantowanej formie jako A₁. W taktach 69-81 pojawia się niemal identyczny pokaz struktur, które występowały w t. 5-17, natomiast dalej przedstawiony zostaje odcinek o charakterze kodalnym, w którym ponownie dostrzec można działanie techniki ewolucyjnej. *Andante* kończy się trzykrotnie powtórzonym akordem cis-moll.

Partia skrzypiec w *Andante* jest niewątpliwie pierwszoplanowa. Przedstawia ona zarówno kantylenowe przebiegi, jak i przejawia cechy wirtuozowskie. Wirtuozerię przebiegów w *Andante* determinują pojawiające się w tym utworze figuracje, jak również częste zmiany rejestru instrumentu (nierzadko zachodzące gwałtownie).

W *Andante* także partia fortepianu pełni ważną funkcję we współtworzeniu narracji muzycznej. Poza oczywistą rolę akompaniamentu dla partii skrzypiec, fortepian jest również nośnikiem wielu fraz należących do głównego tematu utworu. Nierzadko uzupełnia on przebiegi „zatrzymywane” w partii skrzypiec (np. kiedy wprowadzane są w niej dłuższe wartości) i w ten sposób zapewnia ciągłość narracji muzycznej (np. w t. 22, 43, 64). Bardzo często akompaniament uwypukla przebiegi pojawiające się w skrzypcach poprzez równoległe prowadzenie melodii (w określonym, ale zmieniającym się interwale – np. w t. 11, 29-31) i wchodzi też w dialog z partią skrzypiec – zwłaszcza, gdy oba instrumenty naprzemiennie intonują tę samą frazę (np. t. 5-10). W niektórych taktach *Andante*, podczas jednoczesnego prezentowania krótkich kantylen w partii skrzypiec i fortepianu, można także zaobserwować niedługie fragmenty kontrapunktujące (np. w t. 39). Partia fortepianu jest zróżnicowana nie tylko funkcjonalnie, ale też fakturalnie. Przeważnie przyjmuje ona postać akordowych przebiegów, które dopełniane są krótkimi kantylenami, ale zdarzają się też i takie odcinki, w którym akompaniament przyjmuje postać quasi-ostinatową (np. w t. 55-56). Partia fortepianowa jest także ważnym nośnikiem treści harmonicznyc w *Andante*. Z jednej strony

⁴²¹ Źródło: Zarzycki, *Andante et Polonaise...*, op. cit.

w partii lewej ręki występują burdonowe dźwięki w niskich rejestrach, mające na celu utrzymanie stabilności tonalnej, z drugiej jednak strony sama morfologia struktur akordowych nierzadko wprowadza chwiejność tonalną, jaką zaobserwować można chociażby już we wstępie utworu.

Andante rozpoczyna się w niejednoznacznej tonacji, jednak z mocniejszym zaznaczeniem cis-moll, której we wstępie towarzyszy wiele dysonujących współbrzmień. Temat główny *Andante* zostaje wprowadzony właśnie w tonacji cis-moll, choć już na trzeciej mierze taktu 5 zainntonowany zostaje akord H-dur (dominanta w tonacji paralelnej E-dur). W dalszym przebiegu części A pojawiają się m.in. akordy gamowłasciwe, najczęściej Gis-dur, cis-moll, fis-moll, które często są wzbogacane dodatkowymi składnikami. W takcie 25 (w połowie prezentacji wariantu tematu pierwszego) następuje zmiana tonacji z cis-moll na E-dur, które też będzie dominowało w początkowych fazach części B. W odcinku „b₁” niestabilność tonalna narasta i pojawia się coraz więcej akordów zmniejszonych, a także takie akordy jak H-dur, Fis-dur i gis-moll. Właśnie ten ostatni akord jest ostatnim zainntonowanym w partii fortepianu w środkowej części B. W reprzyzowej części A₁ plan tonalny jest bardzo podobny do tego z części A. *Andante* kończy się akordem cis-moll.

Podobnie jak w wielu innych kompozycjach Zarzyckiego, również w *Andante* kompozytor rozpoczyna i kończy przebieg utworu w dynamice *pianissimo*. Mimo to jednak aż dwukrotnie można odnaleźć w *Andante* kulminacje dynamiczne w postaci *fortissimo* (w t. 33 i 57).

Forma w *Polonaise* z op. 23 jest trudna do jednoznacznego zinterpretowania, głównie ze względu na wielość występujących w nim tematów, ich wariantów, ale także powtórzeń określonych struktur. Próbując stworzyć najbardziej ogólny schemat formalny tego dzieła, można przyjąć, że jest to utwór trzyczęściowy, jednak każda z jego części składa się z kilku złożonych odcinków. Cezury dla poszczególnych części może wyznaczać w tym utworze pojawianie się powracających struktur, charakterystycznych dla tematu pierwszego. Występują one na samym początku dzieła, w jego środku i na końcu. Taka zależność pozwala także przyjąć hipotezę, że *Polonaise* został skonstruowany w oparciu o formę sonatową. Pierwszy pokaz części A (z głównym, pierwszym tematem *Polonaise*) należałby wówczas do ekspozycji, jej kolejny pokaz rozpoczynałby przetworzenie, zaś ostatni – reprzyzę. Istnieje także możliwość interpretacji formy *Polonaise* jako formy rondowej, w której części „A” pełniłyby funkcję refrenów, a pozostałe struktury funkcję kupletów. Zważywszy na pewną powtarzalność także części B, taka interpretacja formy wydaje się najbardziej przekonująca.

Polonaise z op. 23 otwiera brawurowy fortepianowy wstęp, grany *fortissimo*, w którym kompozytor silnie podkreśla rytmikę poloneza. Rozpoczyna go mocno zaakcentowany w oktawach dźwięk *cis*, który prawdopodobnie jest rodzajem reminiscencji *Andante*, w dalszych taktach pojawiają się także akord *fis-moll* czy akordy zmniejszone (np. *ais*⁴²²). Kolejne takty przynoszą większą stabilizację tonalną i prowadzą do tonacji E-dur. We wstępie pojawia się już motywika zapowiadająca temat pierwszy, który w dalszym przebiegu będzie prezentowany w partii skrzypiec. Fraza formotwórcza rozpoczynająca się od trioli szesnastkowej w kierunku wznoszącym, po której prezentowane są cztery ósemki (druga przyjmuje kierunek descendentalny) i dalej dwie ósemki (w interwale sekundy i kwarty) intonowana jest w partii obu rąk w interwale oktawy, co dodatkowo uwypukla jej brzmienie (por. przykład 43).



Przykład 43. A. Zarzycki, *Andante et Polonaise* op. 23, *Polonaise*, t. 1-5⁴²²

Od taktu 13 w partii skrzypiec zostaje zaprezentowany temat pierwszy *Polonaise*. Rozpoczyna go fraza oparta na trioli szesnastkowej w kierunku wznoszącym, po której występują cztery ósemki (por. przykład 44, t. 13). Drugą jednostką formotwórczą tematu jest motyw oparty na następstwie szesnastki, pauzy szesnastkowej, ósemki (oddalonej o kwartę od poprzedzającego ją dźwięku) i ćwierćnuty z kropką (por. przykład 44, t. 14). Obie struktury są istotnymi jednostkami formotwórczymi, które pojawiać się będą także w innych odcinkach utworu. W dalszym przebiegu pierwszego zdania tematu występuje figuracja. (por. przykład 44, t. 15).



Przykład 44. A. Zarzycki, *Andante et Polonaise* op. 23, *Polonaise*, t. 11-15⁴²³

⁴²² Źródło: Zarzycki, *Andante et Polonaise...*, op. cit.

⁴²³ Źródło: ibidem.

Drugie zdanie tematu (t. 17-20) także rozpoczyna się od motywu wznoszącej trioli, jednak dalej kształtowane jest inaczej niż zdanie pierwsze – przede wszystkim brak w nim charakterystycznego motywu z synkopą, a także figuracji. Występuje w nim za to, pod koniec przebiegu, tryl na najwyższym dźwięku w zdaniu – e^3 . W taktach 21-27 prezentowany jest wariant pierwszego zdania tematu, zakończony rozbudowaną figuracją, opartą w głównej mierze na dwóch sekstolach. Po zakończonej figuracji (t. 27) w partii fortepianu występuje jednotaktowa struktura o charakterze łącznikowym, w której także pojawia się charakterystyczna fraza z triolą prowadzona równolegle w partii obu rak. Łącznik zmienia tonację na Cis-dur i wprowadza pokaz dużego wariantu tematu pierwszego (zwłaszcza jego pierwszego zdania), w którym szczególnie mocno zaznacza się technika ewolucyjna (por. przykład 45).



Przykład 45. A. Zarzycki, *Andante et Polonaise op. 23, Polonaise*, t. 26-29⁴²⁴

Nowe warianty tematu pierwszego (oparte głównie na szeregu triol szesnastkowych) ukazane są dwukrotnie – pierwszy raz w tonacji Cis-dur, a kolejny w A-dur. Zakończeniu ostatniego wariantu towarzyszy tonacja E-dur. Na ostatniej mierze taktu 35 zostaje zaprezentowana nowa struktura tematyczna rozpoczynająca się od dwóch ósemek w kierunku opadającym, po których pojawia się kilka grup szesnastkowych, urozmaicanych co jakiś czas ozdobnikami. Ta struktura tematyczna zostaje ewolucyjnie rozwijana aż do taktu 48. W takcie 44 następuje dodatkowo zmiana tonacji na bemolowe es-moll,⁴²⁵ które też rozpocznie prezentację nowych struktur już w części B. Wszystkie wymienione dotąd struktury można włączyć do rozbudowanej części A *Polonaise*, w której mocno eksponowany jest czynnik wirtuozowski w partii skrzypiec, z kolei w partii akompaniamentu dominują przebiegi akordowe.

⁴²⁴ Źródło: ibidem.

⁴²⁵ Audytywnie rzeczywiście jest to tonacja es-moll, warto jednak zwrócić uwagę, że z zapisu nutowego nie wynika to jednoznacznie. W partii fortepianowej zastosowano zmianę znaków przykluczowych, z kolei w partii skrzypiec pozostawiono zapis sugerujący pozostanie w tonacji A-dur. Taki rodzaj zapisu każdego z instrumentów w innej tonacji jest kwestią wyłącznie edytorską, nie ma tutaj bowiem zjawiska bitonalności.

Od ostatniej miary taktu 48, w dynamice *pianissimo* wprowadzana jest nowa część *Polonaise* – B (t. 48-71) w tonacji es-moll. Przebieg ten charakteryzują spokojne kantylenowe motywy w partii skrzypiec, bazujące zwykle na dłuższych wartościach rytmicznych (najmniejszą wartością są tutaj ósemki). Nieco większe zagęszczenie ruchu można natomiast zaobserwować w partii fortepianu, gdzie pojawiają się drobniejsze wartości rytmiczne, a także zagęszcza się faktura. W stosunku do części A kompozytor zdecydowanie bardziej autonomizuje i różnicuje partię fortepianu. Poza jej główną akompaniującą funkcją, fortepian w części B wprowadza też krótkie melodie w momentach zatrzymania partii skrzypiec na dłuższych wartościach (por. przykład 46), czasem również dubluje krótkie fragmenty melodii z partii skrzypcowych, a nawet prowadzi niedługie struktury kontrapunktujące.



Przykład 46. A. Zarzycki, *Andante et Polonaise op. 23, Polonaise, t. 50-54*⁴²⁶

Kantylenowa część B kończy się w takcie 71, a od taktu 72 pojawia się kolejny, dłuższy fragment, który – pomimo częściowo nowego materiału muzycznego – można traktować jako zaawansowany wariant części A, czyli A₁. Towarzyszy mu zmiana tonacji na tonację główną – A-dur, a jego początek otwiera krótka kantylena w partii skrzypiec. Warto jednak zaznaczyć, że na tle skrzypcowej kantyleny (w t. 73), w partii fortepianu prezentowana jest fraza nawiązująca do czoła tematu pierwszego z części A. W tej frazie występuje motyw wznoszącej trioli szesnastkowej w ruchu sekundowym, po którym pojawiają się dwie ósemki i cztery szesnastki, a także – już w kolejnym takcie – ósemka.⁴²⁷ W dalszym przebiegu fraza ta prezentowana jest w partii skrzypiec (choć już w zvariantowanej formie), a następnie ulega rozwojowi związanemu z działaniem techniki ewolucyjnej. Kompozytor prowadzi melodię operując motywem czterech szesnastek, wzbogacanych czasem ozdobnikiem. Przebieg ten przywodzi z kolei na myśl struktury pojawiające się w taktach 35-43, identyfikowane jako swego rodzaju drugi temat części A. Skrzypcowym figuracjom towarzyszy stosunkowo proste

⁴²⁶ Źródło: Zarzycki, *Andante et Polonaise...*, op. cit.

⁴²⁷ W temacie pierwszym z części A, po motywie triolowym pojawiały się cztery ósemki.

opracowanie akompaniamentu, które bazuje przede wszystkim na następstwach akordowych (por. przykład 47).



Przykład 47. A. Zarzycki, *Andante et Polonaise* op. 23, *Polonaise*, t. 80-84⁴²⁸

Od taktu 93, w tonacji A-dur, ponownie powraca temat pierwszy części A, początkowo w niezmienionej formie.⁴²⁹ W kolejnych taktach (t. 101-118) temat pierwszy z części A prezentowany jest dalej już nie w partii skrzypiec, lecz w partii fortepianu. Skrzypce zaś są całkowicie wyłączone z prowadzenia narracji muzycznej. Krótki wariant części A, czyli część A₂ (t. 93-118), kończy się prawie dwutaktową strukturą o charakterze łącznikowym, która prowadzi do pokazu kolejnej części *Polonaise*.

Od ostatniej miary taktu 120 pojawia się nowa struktura tematyczna w tonacji fis-moll – część C, w ramach której można wyodrębnić trzy odcinki.⁴³⁰ Charakterystyczną jednostką formotwórczą jest dla niej fraza oparta na następstwie ćwierćnuty (na ostatniej mierze taktu), ósemki, szesnastki i trzydziestodwójki – oddzielonych pauzą trzydziestodwójkową – i wieńczącej frazę dłuższej wartości rytmicznej (przy pierwszym pokazie w t. 121 jest to półnuta). Cała ta fraza, wraz z jej melodycznym rozwinięciem, prezentowana jest kilkakrotnie na przestrzeni taktów 120-145, jednak każdorazowo w zvariantowanej formie.⁴³¹ Czynnikiem wirtuozowski szczególnie mocno uwidacznia się pod koniec pierwszego odcinka części C, w taktach 143-145, kiedy to prezentowane są szesnastkowe figuracje. Akompaniament zaś, w całej części C, jest budowany podobnie jak w części A (por. przykład 48).

⁴²⁸ Źródło: Zarzycki, *Andante et Polonaise...*, op. cit.

⁴²⁹ Taktom 93-100 odpowiadają przebiegi z taktów 13-20. Są one identyczne.

⁴³⁰ Część C (t. 120-187) można podzielić na trzy odcinki oddzielane strukturami o charakterze łącznikowym. Pierwszy odcinek przypada na takty 120-148, a dalej pojawia się struktura o charakterze łącznika (t. 149-152), następnie występuje drugi odcinek (od t. 152 w partii skrzypiec-168) i kolejny łącznik (t. 169-179). Ostatni odcinek jest najkrótszy i nawiązuje do odcinka pierwszego, przypada na takty 180-187.

⁴³¹ W taktach 134-135 fraza charakterystyczna dla części C prezentowana jest wyjątkowo w partii fortepianu, a nie w partii skrzypiec. Dodatkowo fraza prezentowana w partii fortepianu występuje w zdwojeniu oktawowym.



Przykład 48. A. Zarzycki, *Andante et Polonaise op. 23, Polonaise*, t. 137-145⁴³²

Od taktu 146 pojawia się krótka struktura o charakterze łącznikowym, która częściowo jest też kontynuacją wcześniejszych myśli muzycznych. Następuje zmiana tonacji z dotychczasowego A-dur na Es-dur⁴³³ i zaanonsowany zostaje motyw charakterystyczny dla drugiego odcinka części C. Motyw ten to następstwo ósemki, dwóch szesnastek i dłuższej wartości rytmicznej (w t. 146 jest to ćwierćnuta z kropką). W taktach 147-148 pojawia się szesnastkowa figuracja w partii skrzypiec, a następnie narracja muzyczna prowadzona jest już wyłącznie przez fortepian (aż do t. 151). Dalej kolejny raz pojawia się motyw z ósemką i szesnastkami w kierunku wznoszącym i na ostatnim jego dźwięku (półnucie) wybrzmiewa akord Es-dur. W taktach 153 następuje ponowna zmiana tonacji (z Es-dur na A-dur) i prezentowana jest drugi odcinek części (por. przykład 49).



Przykład 49. A. Zarzycki, *Andante et Polonaise op. 23, Polonaise*, t. 150-154⁴³⁴

⁴³² Źródło: Zarzycki, *Andante et Polonaise...*, op. cit.

⁴³³ Z zapisu nutowego wynika, że zmiana tonacji na Es-dur, zachodzi wyłącznie w partii fortepianu (w taktach 146, w partii skrzypiec znaki przykluczowe nie zostają zmienione i nadal obowiązują trzy krzyżyki). W gruncie rzeczy jednak stosowane w partii skrzypiec znaki akcydentalne pozwalają zachować spójność tonacji, bez konieczności zmiany zapisu w partii skrzypiec. Nie ma więc tutaj sytuacji, w której – mimo występowania innych oznaczeń przykluczowych – można by mówić o zjawisku bitonalności.

⁴³⁴ Źródło: Zarzycki, *Andante et Polonaise...*, op. cit.

Warto zaznaczyć, że właśnie tutaj po raz pierwszy w całym utworze partia skrzypiec prowadzona jest dwudźwiękami, zaś w partii akordowego akompaniamentu pojawiają się *arpeggia* (por. przykład 49).

W drugim odcinku części C widoczne jest w dalszym ciągu działanie techniki wariantowania (zwłaszcza w odniesieniu do motywów), a także techniki ewolucyjnej – podczas figuracyjnego rozwijania fraz. W takcie 169 przebieg kończy się zaintonowanym w partii fortepianu akordem E-dur septymowym, a już w takcie 170 następuje zmiana tonacji na H-dur. Odcinek znajdujący się w taktach 170-179 można potraktować jako kolejny łącznik wewnątrz rozbudowanej części C. Znajdują się w nim jeszcze rozwinięcia melodyczne z poprzedniego odcinka części C, tremola skrzypiec, a także trzydziestodwójkowe figuralne inicjowane motywem, który nawiązuje do samego początku części C.⁴³⁵

Dalszy przebieg *Polonaise* (t. 180-187) nawiązuje z kolei do motywu z pierwszego odcinka części C.⁴³⁶ W tym fragmencie dzieła ponownie zostaje zaprezentowana struktura, rozpoczynająca się od następstwa ósemki, szesnastki, pauzy trzydziestodwójkowej i trzydziestodwójki w kierunku wznoszącym, a następnie jej rozwinięcie. Temu fragmentowi *Polonaise* towarzyszy tonacja fis-moll. Od taktu 187 do pierwszej ósemki w takcie 207 występuje struktura o charakterze łącznikowym, która prowadzi do kolejnego pokazu części A.

Część A (t. 207-237) występuje w identycznej postaci jak na samym początku dzieła (od t. 13). Dopiero krótka struktura pojawiająca się w t. 238-245 jest wariantem struktury z t. 44-48, a nie jej dosłownym powtórzeniem. Kolejne takty to także powrót części B, jednak przetransponowanej o cały ton niżej (w stosunku do jej pierwszego pokazu z t. 48-71) i z nieco zmienionym zakończeniem⁴³⁷ przechodzącym płynnie do rozbudowanej kody, w której występuje motywika pochodząca niemal z całego *Polonaise*. Pojawiają się w niej m.in. fraza z tematu pierwszego z triolą szesnastkową, opisywane już wcześniej grupy czterech szesnastek, trylowane ćwierćnuty. Od taktu 297 koda zmierza już do zakończenia utworu, w partii skrzypiec prowadzone są najpierw równoległe oktawy, które dalej przechodzą do kilku figuracji, rozbijanych krótkimi kantylenami. Cały przebieg kończy się silnie wybrzmiewającym A-dur.

Partia skrzypiec w *Polonaise* z op. 23 wymaga wysokich umiejętności warsztatowych od potencjalnych wykonawców. Obfituje bowiem w wiele wirtuozowskich przebiegów, które

⁴³⁵ Motyw ten składa się z następstwa ósemki, szesnastki, pauzy trzydziestodwójkowej i trzydziestodwójki, po której następuje dłuższa wartość rytmiczna.

⁴³⁶ Można więc zaobserwować, że część C charakteryzuje się budową trzyczęściową typu reprzyzowego.

⁴³⁷ Z tego też względu, stosując oznaczenia literowe powracającą część B oznaczono w tabeli 11 jako część B'.

nie ograniczają się wyłącznie do szybkich figuracji. Zarzycki przedstawił pełnię brzmienia skrzypiec poprzez zastosowanie szerokiego ambitus instrumentu, zmiany sposobu artykulacji, włączanie do przebiegów ozdobników (przednutki i tryle), wprowadzanie cieniowania dynamiki, a także – w niektórych fragmentach – prowadzenie melodii dwudźwiękami. Fortepian z kolei nie ogranicza się wyłącznie do pełnienia roli akompaniamentu. Być może wynika to m.in. z faktu, że pierwotnie *Andante et Polonaise* op. 23 skomponowane były na skrzypce z towarzyszeniem orkiestry i tym samym rozbudowana partia fortepianu ma odzwierciedlać bogactwo przebiegów orkiestrowych.

Romance E-dur op. 16

Niemalą sławę przyniósł Zarzyckiemu utwór *Romance E-dur* op. 16 (*Romans E-dur*), opublikowany przez berlińskie wydawnictwo Bote & Bock w 1875 roku.⁴³⁸ Obecnie można posłuchać nagrania tego dzieła na płycie *Polish Violin Music*⁴³⁹ w wykonaniu Kingi Augustyn (skrzypce) i Efirgo Hackmey'a (fortepian). O tej kompozycji Zarzyckiego można przeczytać kilka słów w *Przewodniku po muzyce skrzypcowej*:⁴⁴⁰

Romans (...) jeszcze dziś ujmuje poetyckim nastrojem, szlachetną melodyką i niebanalną harmoniką. Utrzymany w nieskazitelnej formie, napisany został z wyczuciem instrumentu, z wykorzystaniem pełnej skali skrzypiec.⁴⁴¹

Taki opis pozwala zauważyć, że *Romance E-dur* op. 16 idealnie spełnia idiomatyczne dla tego gatunku cechy. Przypomnieć warto w tym miejscu, że romans jako gatunek muzyczny – tak instrumentalny, jak i wokalnie-instrumentalny – cechował się liryzmem, a także był nośnikiem do eksponowania silnych przeżyć związanych z szerokokorozumianą miłością. Od XIX wieku romans przeniknął także do muzyki instrumentalnej, wcześniej bowiem był formą pieśni. Instrumentalne romanse XIX-wieczne najczęściej pisano na fortepian solo lub skrzypce z towarzyszeniem fortepianu, rzadziej zaś podejmowano się komponowania romansów na orkiestrę. Sama forma romansu przyjmowała z kolei najczęściej postać trzyczęściową typu ABA₁.⁴⁴²

⁴³⁸ Taką datę podaje Chmara-Żaczekiewicz w haśle encyklopedycznym, z kolei w katalogu *Hofmeister XIX* wydanie *Romance E-dur* op. 16, zarówno w wersji na skrzypce i fortepian, jak i na skrzypce i kwartet dęty, datowane jest na rok 1877.

⁴³⁹ *Polish Violin Music*..., op. cit.

⁴⁴⁰ Kusiak, op. cit.

⁴⁴¹ Ibidem, s. 472.

⁴⁴² J. Sage, S. Friedmann, R. Hickman, hasło: „romance” w: *Grove Music Online*, <https://www-oxfordmusiconline-1.com/1d4eyq93j002d.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023725?rskey=N1TAB3&result=1>, [dostęp: 27.09.2022].

Pierwsza analiza *Romance E-dur* op. 16 Zarzyckiego pojawiła się w artykule Maryli Renat, dotyczącym romansu skrzypcowego w muzyce polskiej przełomu XIX i XX w.⁴⁴³ Autorka w swej pracy przedstawia analizy czterech romansów na skrzypce i fortepian, odnosząc się głównie do ich przebiegów ekspresyjnych w relacji z materiałem dźwiękowym. Obok *Romance E-dur* op. 16 Zarzyckiego autorka analizuje również *Romans D-dur* op. 11 nr 1 Grzegorza Fitelberga (1879-1953), *Romans E-dur* Adama Andrzejowskiego (1880-1920) i *Romans D-dur* op. 23 Karola Szymanowskiego (1882-1937).⁴⁴⁴ Renat zauważa, że *Romance E-dur* Zarzyckiego – zgodnie z wyznacznikami gatunku – egzemplifikuje zastosowanie budowy trzyczęściowej typu ABA₁. Poszczególne części dzieła autorka nazywa ogniwami, które charakteryzuje przede wszystkim na podstawie takich elementów dzieła jak melodyka i rytmika (ale tylko w ogólnym zarysie), artykulacja, dynamika czy harmonika. Analiza pozwala zauważyć, że w utworze Zarzyckiego występują „falujące stany ekspresyjne” – wg autorki ogniwa skrajne cechują się mniejszym natężeniem wyrazowym, z kolei w ogniwie środkowym (B) dochodzi do kulminacji i największego nasilenia dynamiczno-ekspresyjnego.⁴⁴⁵

Zgodnie z tym, co przedstawiła autorka artykułu i co potwierdza niniejsza analiza, *Romance E-dur* op. 16 jest utworem o budowie trzyczęściowej typu ABA₁, utrzymanym w metrum 4/4 i tempie *moderato*. Jego poszczególne części – kształtowane przede wszystkim według zasad budowy okresowej – wydzielić można w następujący sposób: A (t. 1-25),⁴⁴⁶ B: (t. 27-65),⁴⁴⁷ A₁ (t. 69-100).⁴⁴⁸

Część A rozpoczyna się od spokojnego, utrzymanego w dynamice *pianissimo* wstępu w partii fortepianu (t. 1-4). Jest on prowadzony w oparciu o dłuższe wartości rytmiczne (legowane całe nuty i półnuty), które dodatkowo w partii lewej ręki przedstawiają krótkie kantyleny. Trudno jednoznacznie ustalić tonację występującą we wstępie, bowiem intonowane są w nim przenikające się akordy cis-moll i E-dur. Główny temat *Romance* rozpoczyna się od taktu 5 w partii skrzypiec (towarzyszy mu subdominanta w tonacji E-dur, czyli akord A-dur). Opiera się on na kantylenowym przebiegu, dodatkowo wzmocnionym określeniem wyrazowym *dolce*, a przeważającymi wartościami rytmicznymi są w nim ćwierćnuty. W pierwszym odcinku

⁴⁴³ M. Renat, op. cit.

⁴⁴⁴ Ibidem.

⁴⁴⁵ Ibidem, s. 86-88.

⁴⁴⁶ Część A trwa w partii skrzypiec do dwóch pierwszych miar taktu 25, jednak w partii fortepianu w taktach 25-26 występuje już struktura o charakterze łącznikowym.

⁴⁴⁷ Część B kończy się w partii skrzypiec półnutą w partii skrzypiec, natomiast od drugiej miary taktu w partii fortepianu rozpoczyna się już struktura o charakterze łącznikowym, która trwa w partii fortepianowej aż do 69 taktu włącznie.

⁴⁴⁸ Część A₁ rozpoczyna się w partii skrzypiec od drugiej miary taktu 69, z kolei w partii fortepianu w t. 69 wybrzmiewa jeszcze zakończenie łącznika.

tematycznym części A (t. 5-12) akompaniament realizowany jest głównie w oparciu o akordowe przebiegi, które dopełniają zawarte w nim krótkie kantyleny⁴⁴⁹ (por. przykład 50).

A. Zarzycki, Op. 16.

Moderato. *Alla breve.*

VIOLINO. *p dolce*

Piano. *pp*

Przykład 50. A. Zarzycki, *Romance E-dur* op. 16, t. 1-14⁴⁵⁰

Od taktu 13 (określonego *largamente*) do taktu 25 występuje drugi odcinek części A, w którym wzmocniony zostaje wolumen brzmienia (*forte*) (por. przykład 50, t. 13-14). W tym odcinku melodia tematu przechodzi do wyższych rejestrów (w najwyższym punkcie partia skrzypiec sięga dźwięku *gis*³; t. 15-17) i od taktu 19 w materiale dźwiękowym pojawiają się już drobniejsze wartości rytmiczne (ósemki). Akompaniament w tym fragmencie zmienia się – choć w partii lewej ręki nadal wybrzmiewają całe nuty i incydentalnie pojawiają się także krótkie kantyleny. Partia prawej ręki nie jest już budowana głównie w oparciu o akordowe następstwa, lecz o ósemkowe quasi pasaże, prezentujące rozłożone trójdźwięki z dodatkowymi dźwiękami prowadzącymi.

W partii fortepianu, w taktach 25-26, pojawia się krótka struktura o charakterze łącznika, która moduluje z E-dur do cis-moll i prowadzi do pokazu środkowej części *Romance* – B. Maryla Renat zauważa, że część B (t. 27-65) ma charakter ewolucyjno-

⁴⁴⁹ Krótkie kantyleny w partii fortepianu są szczególnie widoczne w momentach zatrzymania ruchu w partii skrzypiec na półnutach.

⁴⁵⁰ Źródło: A. Zarzycki, *Romance E-dur* op. 16, Bote & Bock, Berlin 1877.

przetworzeniowy.⁴⁵¹ I rzeczywiście w tej części utworu na samym początku zostaje przedstawiony nowy temat, który następnie poddawany jest technice ewolucyjnej oraz wariantowaniu. Sam temat, zarówno pod względem wykorzystanego w nim materiału muzycznego, ale też ogólnego nastroju – nawiązuje do części A (por. przykład 51).

The image shows a musical score for Example 51, consisting of two systems of staves. The top system includes a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a melodic phrase marked 'poco rit.' and 'a tempo', followed by a dynamic marking 'p'. The piano accompaniment also features 'poco rit.' and 'a tempo' markings, with a 'cresc.' (crescendo) marking in the second measure. The bottom system includes staves for Cello and Clarinet. The Cello part has a 'Cello' label and a 'm.d. cresc.' marking. The Clarinet part has a 'Clar.' label. Both systems include dynamic markings like 'p' and 'cresc.', and some measures are marked with an asterisk (*). The score is in E major and 3/4 time.

Przykład 51. A. Zarzycki, *Romance E-dur* op. 16, t. 24-30⁴⁵²

Pierwszy pokaz tematu z części B ma miejsce w taktach 27-35 i odpowiada jednemu okresowi muzycznemu. Temat ten przybiera postać kantyleny o falistym konturze melicznym, choć w miarę postępującej narracji muzycznej, wzmagą się w nim także czynniki wirtuozowski.⁴⁵³ Partia akompaniamentu w części B jest zbliżona, pod względem swojej konstrukcji, do drugiego odcinka części A, w którym to w partii prawej ręki dominują quasi-pasażowe przebiegi.

Po pierwszym pokazie tematu części B, kompozytor przedstawia jego wariant (t. 37-45), a następnie ewolucyjne rozwinięcie wariantu (t. 46-57). Zmiany tematu w jego wariacie dotyczą w głównej mierze interwaliki i rytmiki (głównie zagęszczanie rytmu), a także środków harmoniczných. Te ostatnie przejawiają się m.in. chromatyzmami w partii skrzypiec, wprowadzaniem akordów nonowych i septymowych czy też po prostu transponowaniem określonych struktur. Kulminacja w części B zachodzi w takcie 54, kiedy jedyny raz w całym utworze pojawia się dynamika *fortissimo*, a partia skrzypiec osiąga wysoki dźwięk – *ais*³. W

⁴⁵¹ Renat, op. cit., s. 86.

⁴⁵² Źródło: Zarzycki, *Romance E-dur* op. cit.

⁴⁵³ Przejawia się on m.in. w zagęszczeniu ruchu – przeważającymi wartościami nie są już ćwierćnuty i półnuty, a ósemki. Dodatkowo w przebiegu pojawiają się coraz częściej szesnastkowe figuracje, a także szybkie podjazdy z niskich rejestrów do wysokich.

taktach 56-57 ewolucyjne rozwijanie fraz przybiera postać szerokiej, opartej na szesnastkach, figuracji. Część B zostaje zakończona schromatyzowanym odcinkiem (t. 58-65), w którym występują charakterystyczne motywy – jednym z nich jest pojawiający się aż trzykrotnie półtonowy motyw oparty na dwóch półnutach (*cis-cisis*), a drugim grupa czterech ósemek, które parami także są od siebie oddalone o pół tonu (*fisis-gis, ais-h*). Dla partii akompaniamentu charakterystyczne są tutaj z kolei akordowe *arpeggia* (por. przykład 52).



Przykład 52. A. Zarzycki, *Romance E-dur* op.16, t. 58-63⁴⁵⁴

Od taktu 65 rozpoczyna się kolejny fortepianowy łącznik, który tym razem prowadzi do części A₁. Pod względem harmonicznym w łączniku najsilniej eksponowany jest akord Fis-dur, jednak pod koniec jego przebiegu (w t. 69) zaintonowany zostaje akord jednoimienny – fis-moll, który też otwierał pierwszy pokaz głównego tematu utworu. Zmianie ulega dynamika z *forte* na *pianissimo* i właśnie ten ostatni poziom dynamiczny rozpoczyna pokaz części A₁. Pierwsze osiemnaście taktów części A₁ (t. 69⁴⁵⁵-86)⁴⁵⁶ jest niemal identyczne jak część A, dopiero w jej dalszym przebiegu następują zmiany melodyczne, prowadzące do kody, którą otwiera szesnastkowa figuracja (t. 88-89). W dalszym przebiegu kody pojawiają się krótkie kantylenowe motywy, a następnie wieńcząca utwór ósemkowa figuracja. Partia skrzypiec swój przebieg kończy na długo wybrzmiewającym dźwięku *e*³. Akompaniament w kodzie jest w kolei budowany głównie w oparciu o figuracyjne przebiegi (materiał dźwiękowy bazuje na rozłożonych trójdźwiękach), krótkie kantylenowe motywy (dwukrotnie powtórzone w t. 93 i 95 ascendentalne następstwa ćwierćnutowe) oraz kwintowe współbrzmienia prowadzone całonutowo w partii lewej ręki.

W *Romance E-dur* op. 16 Zarzycki prowadzi jedną z prawdopodobnie najbardziej lirycznych melodii w całym swoim repertuarze instrumentalnym, która za sprawą dominacji spokojnych, kantylenowych przebiegów idealnie oddaje nastrój romantycznej zadumy,

⁴⁵⁴ Źródło: Zarzycki, *Romance E-dur* op. cit.

⁴⁵⁵ W partii fortepianu pobrzmiewa jeszcze akord z łącznika, który jednocześnie przynależy już do części A₁.

⁴⁵⁶ Takty te odpowiadają materiałowi muzycznemu z t. 5-22.

czułości, a także swego rodzaju melancholii. Taki sposób prowadzenia melodii skrzypiec przywodzi jasne skojarzenia z wokalną proweniencją romansu. Warto jednak zaznaczyć, że mimo tak wyraźnie podkreślonej pierwszoplanowości kantylenowych przebiegów, nie brak w partii skrzypiec także i wirtuozerii. Przejawia się ona m.in. w kilku rozbudowanych figuracjach, a także w stosowaniu szerokiego ambitusu instrumentu, nawet na przestrzeni zaledwie dwóch taktów.

Jak wspomniano już na początku drugiej części dysertacji, *Romance E-dur* op. 16 został napisany początkowo na skrzypce i kwartet dęty, choć współcześnie dostępna jest jego partytura jedynie w wersji na skrzypce i fortepian. Co jednak interesujące, w partyturze na skrzypce i fortepian – a dokładniej w partii fortepianowej – pojawiają się notatki sugerujące pewne przebiegi, które można grać na innych instrumentach – wiolonczeli, flecie i klarncie.⁴⁵⁷ Partia fortepianu w *Romance E-dur* na tle pozostałych kompozycji Zarzyckiego jest szczególnie interesująca. Oczywiście pełni ona m.in. funkcję akompaniamentu dla partii skrzypiec, jednak nie jest to jej jedyne przeznaczenie. Fortepian jest tutaj nośnikiem krótkich wstawek kantylenowych, które czasami stają się pierwszoplanowe (np. w t. 93-95), innym razem wchodzi w dialog z partią skrzypiec (np. w t. 6-7) lub też są równorzędne z melodią skrzypiec (np. w t. 19). Rozwinięcie melodii w fortepianie zwykle następuje w momentach zwolnienia ruchu w partii skrzypiec (przez wprowadzanie większych wartości rytmicznych) (np. w t. 12) albo gdy partia skrzypiec zostaje całkowicie wykluczona z narracji muzycznej (np. w t. 25-26). Kantyleny pojawiające się w partii fortepianu bardzo często kontrapunktują z partią skrzypiec, co można zaobserwować w wielu miejscach kompozycji, np. w t. 41-42, 47, 53. Fortepianowy akompaniament niewątpliwie przyczynia się także do kreowania ogólnego nastroju w *Romance E-dur*, czy to poprzez określone struktury akompaniamentu, wpływające na jego fakturę (przebiegi kantylenowe, struktury ostinatowe, bloki akordowe), jak również za sprawą czynnika harmonicznego. Stabilność tonalną starają się zapewnić długo wybrzmiewające dźwięki występujące w partii lewej ręki – są nimi zwykle półnuty lub całe nuty, które dość często przybierają postać współbrzmień kwintowych albo oktaowych. Jednak mimo stosowania przez Zarzyckiego tych quasi burdonów, bardzo często w *Romance E-dur* występuje niestabilność tonalna.

⁴⁵⁷ W partii lewej ręki (t. 28) pojawia się adnotacja przy przebiegu czterech ćwierćnut – „cello”. Ta sugestia jest jednak zastanawiająca, ponieważ w drugiej wersji instrumentacyjnej *Romance E-dur* (na skrzypce i kwartet dęty) nie występuje wiolonczela. Inne wskazania dotyczą dwóch instrumentów, które są już w obsadzie na skrzypce i kwartet dęty omawianego utworu, mianowicie fletu i klarnetu. Partie fletowe można odnaleźć w t. 68-69 i 95-96, natomiast partie klarnetowe w t. 30, 66-68 oraz 93-94.

Już w samym wstępie *Romance E-dur* trudno jednoznacznie ustalić tonację utworu, co wynika z przenikania się akordów cis-moll i E-dur. W dalszym przebiegu sytuacja wygląda dość podobnie, bowiem zaobserwować można dalsze przenikanie się tych dwóch tonacji i występowanie akordów gamowłaściwych zarówno dla E-dur, jak i cis-moll. Prezentacja tematu głównego rozpoczyna na tle akordu subdominantowego z sekstą (dla tonacji E-dur), czyli A-dur. W dalszym przebiegu pojawiają się m.in. takie akordy jak fis-moll/Fis-dur, e-moll/E-dur, H-dur, gis-moll/Gis-dur, a także akordy zwiększone lub zmniejszone. Warto jednak podkreślić, że zazwyczaj prezentacje akordów nie ograniczają się do ich podstawowych składników (prymy, tercji i kwinty) i dodatkowo często występują w nim septymy, nony, a także inne współbrzmienia, które często wywołują efekt dysonansu, są nimi np. współbrzmienia sekundowe, a także trytonowe. Efekt dysonansowości bardzo często wzmagają quasi burdon w partii lewej ręki, w którym nie zawsze intonowane są prymy danego akordu. W środkowej części B, rozpoczynającej się od tonacji cis-moll, występują już nieco inne akordy, np. Ais-dur (np. w t. 41) (także w postaci mollowej, zwiększonej, zmniejszonej i z dodatkowymi składnikami) czy też Dis-dur (np. w t. 31). Częste zmiany tonalne, zachodzące nawet na przestrzeni jednego taktu sprawiają wrażenie dużej chwiejności tonalnej przebiegu, mimo to cała kompozycja kończy się silnie zaintonowanym akordem E-dur.

Nastrój utrzymany w *Romance E-dur* niewątpliwie dodatkowo podkreśla zastosowany w nim plan dynamiczny. Utwór rozpoczyna się i kończy w dynamice *pianissimo*, jednak w całym przebiegu prowadzona jest dynamika falująca.

Deuxième Mazourka op. 39

Listę kameralnych kompozycji w dorobku Zarzyckiego zamyka *Deuxième Mazourka op. 39 (Drugi Mazurek)*⁴⁵⁸ na skrzypce z fortepianem, dedykowany hiszpańskiemu skrzypkowi – Pablowi Sarasate. Został on wydany prawdopodobnie w 1894 r. przez berlińskie wydawnictwo N. Simrock.⁴⁵⁹ Jego współczesne nagranie – około trzy i półminutowe – odnaleźć można na płycie *History of the Salon: Morceaux caractéristiques* w wykonaniu Vaughana Jones'a na skrzypcach i Marcusa Price'a na fortepianie.⁴⁶⁰

⁴⁵⁸ Jest to wyłącznie polskie tłumaczenie tytułu, które nie jest używane zamiennie z jego oryginalną wersją. Taki tytuł sugeruje w pewien sposób jakoby mógł istnieć także jakiś „pierwszy” mazurek. W toku prowadzonych badań nie udało się jednak ustalić dlaczego Zarzycki właśnie tak nazwał swój utwór oraz czy istnieje w jego dorobku mazurek, któremu należałoby wówczas przypisać numer „pierwszy”. Tytułu tego nie należy jednak wiązać z funkcjonującymi dwoma wersjami instrumentacyjnymi mazurka, w katalogach obie jego wersje występują bowiem pod tym samym tytułem.

⁴⁵⁹ Katalog internetowy *Hofmeister XIX* podaje, że utwór ten (w dwóch wersjach obsadowych) wydany był już we wrześniu 1894 r. (Por. *Hofmeister XIX*, op. cit.).

⁴⁶⁰ *History of the Salon...*, op. cit.

Dygresyjnie warto wspomnieć, że także i inni polscy kompozytorzy XIX-wieczni pisywali mazurki na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu. Tego typu utwory skomponowali m.in. Henryk Wieniawski (*Mazurek wspomnienie z Poznania* op. 3), Apolinary Kątski (mazurki op. 4, 6, 7, 9, 11) czy Roman Statkowski (*Mazurek a-moll* op.3).

Deuxième Mazourka to stosunkowo niedługi utwór – liczący zaledwie 122 takty – napisany w tonacji E-dur i metrum 3/4. Żywiłowy przebieg zapewnia mazurkowi tempo *animato* i przewaga poziomu dynamicznego *forte*. Choć jest to dzieło o proveniencji tanecznej – w którym czynnik rytmiczny odgrywa istotną rolę – nie brak w nim wirtuozowskich, ale także kantylenowych przebiegów, przywodzących na myśl lirykę instrumentalną. Zgodnie z wyznacznikami gatunkowymi *Deuxième Mazourka* jest skomponowany w oparciu o formę trzyczęściową typu ABA₁, a materiał muzyczny jest w nim porządkowany zgodnie z zasadami budowy okresowej.

Pokaz części A (t. 1-18) rozpoczyna się od granego w partii fortepianu czterotaktowego, akordowego wstępu, uwypuklającego trójdzielne metrum i synkopującą pulsację mazurka. Dodatkowo już we wstępie zauważyć można stylizację muzyką ludową w postaci burdonowych, kwintowych współbrzmień w partii lewej ręki. Od taktu piątego prezentowana jest w partii skrzypiec główna myśl tematyczna mazurka, bazująca na falującej kantylenie, w której dominującą wartością rytmiczną jest ósemka. Ósemkowa pulsacja zostaje jednak co jakiś czas zaburzana, z jednej strony przez większe wartości rytmiczne, ale także przez drobniejsze wartości (np. szesnastki czy nawet trzydziestodwójki), wprowadzające do utworu drobne akcenty wirtuozowskie (por. przykład 53). Akompaniament z kolei jest w części A prowadzony akordowo, także z uwypukleniem synkopującego pulsu m.in. przez pauzowanie pierwszej miary taktu w partii prawej ręki. Cała część A jest powtórzona, co wskazuje znak repetycji.

Animato.

Violino.

Piano.

Przykład 53. A. Zarzycki, *Deuxième Mazourka* op. 39, t. 1-14⁴⁶¹

Od taktu 19 rozpoczyna się pokaz najbardziej rozbudowanej części mazurka – B (t. 19-92), w ramach której można wydzielić dwa odcinki: „b” (t. 19-64) i „b₁” (t. 65-92). Wraz z pojawieniem się nowej części, zmienia się tonacja z E-dur na paralelne cis-moll.⁴⁶² Co warte podkreślenia, tego typu zmiany zachodzą aż kilkakrotnie na przestrzeni całej części B.⁴⁶³

Odcinek „b” rozpoczyna się od czterotaktowego zdania muzycznego, w którym melodia skrzypiec prowadzona jest kantylenowo. Przebiegowi towarzyszy dynamika *forte* i akordowy akompaniament fortepianu, w którym pojawiają się częste repetycje dźwięku *gis* (w t. 19 należący on do dominanty w cis-moll, w taktach 20-21 do jej toniki, a w taktach 22 znów do dominanty w cis-moll), granego w zdwojeniu oktawowym – co z kolei wprowadza element stylizacji ludowej, imitując burdonowy dźwięk basów (por. przykład 54).

⁴⁶¹ Źródło: A. Zarzycki, *Deuxième Mazourka* op. 39, N. Simrock, Berlin 1894.

⁴⁶² W pierwszych taktach części B pobrzmiewa jednak akord durowej dominanty w tonacji cis-moll, mianowicie Gis-dur.

⁴⁶³ Pierwsza zmiana ma miejsce w t. 19 (z E-dur na cis-moll), kolejne zmiany zachodzą w t. 33 (z cis-moll na E-dur), t. 45 (z E-dur na cis-moll) i w t. 49 (z cis-moll na Es-dur).



Przykład 54. A. Zarzycki, *Deuxième Mazourka* op. 39, t. 15-22⁴⁶⁴

W kolejnych taktach (t. 23-28) melodia ulega zmianie, na co wpływa czynnik ewolucyjny. Kantylenowe przebiegi zaczynają ustępować figuracjom, przeplatany jednotaktowymi motywami, uwypuklającymi synkopującą rytmikę mazurkową. Akompaniament fortepianowy z kolei, w dalszym ciągu realizuje akordowe przebiegi, które pozwalają zachować mazurkową pulsację,⁴⁶⁵ a także stanowią doskonałą podporę harmoniczną (por. przykład 55).



Przykład 55. A. Zarzycki, *Deuxième Mazourka* op. 39, t. 23-28⁴⁶⁶

Szczególnie charakterystyczna dla części B jest jednotaktowa fraza. Rozpoczyna się on dwoma trzydziestodwójkami⁴⁶⁷ w kierunku wznoszącym, po których następują dwie pauzy (szesnastkowa i ósemkowa), a dalej, prowadzone w ruchu przeciwnym – ćwierćnuta poprzedzona przednutkami i dwie ósemki (por. przykład 55, t. 24, 26 i 27). Jednym z wariantów tej frazy jest struktura, inicjowana następstwem ósemki i szesnastki, po których występuje pauza szesnastkowa (por. przykład 56, t. 33). Obie te struktury (faza rozpoczynająca się dwoma trzydziestodwójkami oraz jej wariant inicjowany ósemką i szesnastką) są podstawą

⁴⁶⁴ Źródło: Zarzycki, *Deuxième Mazourka* op. 39, op. cit.

⁴⁶⁵ W części B pojawia się nieco większe zróżnicowanie rytmiczne w partii fortepianu. Akompaniament jest bowiem prowadzony tak, by na przestrzeni kilku taktów zmieniało się rozłożenie akcentów. W ten sposób Zarzycki wariantował mazurkową rytmikę, akcentując raz pierwsze, a innymi razy drugie miary taktów.

⁴⁶⁶ Źródło: Zarzycki, *Deuxième Mazourka* op. 39, op. cit.

⁴⁶⁷ W niektórych przypadkach te dwie trzydziestodwójki są jednocześnie zakończeniem wcześniej prezentowanych figuracji.

konstrukcyjną odcinka „b”, w którym dodatkowo dostrzec można silne oddziaływanie techniki wariantowania.



Przykład 56. A. Zarzycki, *Deuxième Mazourka* op. 39, t. 29-34⁴⁶⁸

Drugi odcinek części B – „b₁” – ponownie przywraca prymarność dłuższych kantylen nad krótkimi motywami z charakterystycznymi przednutkami. Rozpoczyna się w takcie 65 od spokojnej i melancholijnej melodii, której towarzyszy słowne określenie *cantabile*. W takcie 70 pojawia się jednak figuracyjna triolowa wstawka, która powraca w zvariantowanej formie także w takcie 78.⁴⁶⁹ Odcinek „b₁” wprowadza nową myśl tematyczną, której pierwszy pokaz ma miejsce w taktach 65-72, w taktach 73-80 prezentowany jest z kolei wariant tego tematu, natomiast w taktach 81-92 ewolucyjne rozwinięte warianty. Tej ostatniej strukturze (t. 81-92) towarzyszy artykulacja *legato*, a także stopniowe wyciszenie (*dim.*) i zwalnianie tempa (*ritard.*).

Repryzowa część A₁ powraca od taktu 93 i początkowo (aż do t. 106) występuje w nienaruszonej formie, tak jak w odcinku A. Dopiero od taktu 107 wprowadzone zostaje ewolucyjne rozwinięcie frazy z taktu 106 z charakterystyczną pauzą szesnastkową oddzielającą ósemkę i szesnastkę. Ta ewolucyjnie rozbudowana fraza zostaje przedstawiona kilkakrotnie na przestrzeni taktów 107-112. Od taktu 113 pojawia się z kolei kilka wirtuozowskich figuracji, w których występują nieregularne podziały rytmiczne (triole, sekstola i septola). *Deuxième Mazourka* kończy się silnie zaintonowanym akordem E-dur.

Partia solowa skrzypiec w *Deuxième Mazourka* op. 39 prowadzona jest głównie w oparciu o przebiegi kantylenowe, które jednak co jakiś czas urozmaicane są figuracjami, a także ozdobnikami. Poza wspomnianymi już ozdobnikami, ciekawym urozmaiceniem melodii skrzypiec – podkreślającym jednocześnie aspekt wirtuozowski – jest pojawianie się co jakiś czas nagłych skoków interwałowych w kierunku wznoszącym, po których nie zawsze następuje rozwiązanie ruchem sekundowym, lecz kolejny skok w przeciwnym kierunku (np. w t. 104-

⁴⁶⁸ Źródło: Zarzycki, *Deuxième Mazourka* op. 39, op. cit.

⁴⁶⁹ Warto podkreślić, że w odcinku „b₁” pojawia się nowa struktura tematyczna, jej pierwszy pokaz obejmuje takty 65-72, zaś w taktach 73-80 jest prezentowany jej wariant.

105). Być może jest to przejaw stylizacji ludowej, kojarzącej się z figurami tanecznymi (nagłymi wyskokami) charakterystycznymi dla tańców mazurkowych. Wirtuozerię skrzypiec podkreśla także ich trzyoktawowy ambitus mieszczący się w zakresie $h-h^3$.

Inny rodzaj stylizacji ludowej można dostrzec w partii fortepianu, który w całym przebiegu pełni funkcję akompaniamentu. Już w samym wstępie pojawiają się grane przez fortepian równoległe kwinty, jednoznacznie kojarzone z muzyką ludową. Dodatkowo w partii lewej ręki bardzo często intonowane są niskie, repetowane dźwięki, które mogą być odpowiednikiem burdonów realizowanych przez basy w kapelach ludowych. Także mazurkowa rytmika – występująca w różnych wariantach – jest doskonale utrzymywana w partii fortepianu. Zarzycki realizuje akordowy akompaniament fortepianu głównie w oparciu o następstwa ćwierćnut i półnut.

Podobnie jak w przypadku *Romance E-dur* op. 16, także w *Deuxième Mazourka* op. 39 Zarzycki wykorzystuje niebanalne rozwiązania harmoniczne. Kompozycja rozpoczyna się w tonacji E-dur. W jej pierwszej części (A) poza akordem E-dur pojawiają się też m.in. takie akordy jak: cis i his[•], C-dur, H-dur, czy też Fis-dur. Bardzo często akordy te wzbogacane są dodatkowymi składnikami np. współbrzmieniami sekundowymi lub septymowymi. Część B rozpoczyna się od zmiany tonacji z E-dur na cis-moll (choć warto podkreślić, że w jej pierwszych taktach zdecydowanie mocniej pobrzmiewa akord dominantowy dla tonacji cis-moll – Gis-dur, a w kolejnych taktach molowa subdominanta dla cis-moll – fis-moll). Od taktu 33 następuje powrót do tonacji zasadniczej (E-dur), który jednak dość szybko (t. 45-48) ponownie zmienia się na jej paralełę cis-moll, w której mocno zaznacza się akord Gis-dur. Dość niespodziewaną zmianę tonacji można zaobserwować w dalszym przebiegu, na przestrzeni t. 49-56, kiedy pojawia się całkowita zmiana tonacji na bemolowe Es-dur. Od t. 57 pojawia się tonacja Gis-dur (dominanta dla cis-moll), która zmienia się na cis-moll, wraz z pokazem kolejnego odcinka – „b₁” (od t. 65, określonego *cantabile*). Całą część B kończy akord durowej dominanty dla tonacji cis-moll, Gis-dur. W części A₁ ponownie powraca tonacja E-dur, która też występuje na samym końcu utworu.

W przeciwieństwie do większości kompozycji Zarzyckiego, które zwykle rozpoczynają się i kończą od różnych poziomów dynamiki *piano*, w *Deuxième Mazourka* op. 39 zdecydowanie bardziej dominuje dynamika *forte*, która też rozpoczyna i kończy utwór.

Utwory kameralne Zarzyckiego reprezentują zaledwie trzy dzieła, występujące wspólnie wyłącznie w obsadzie na skrzypce i fortepian. Są to jednak kompozycje, w których dostrzec można sporo mniej typowych dla twórczości Zarzyckiego rozwiązań, głównie w zakresie harmoniki oraz sposobu traktowania instrumentu towarzyszącego (fortepianu).

Niewątpliwie ważnym aspektem tych dzieł są wirtuozowskie partie skrzypiec, które przeplatane są ze spokojniejszymi kantylenowymi przebiegami. Wirtuozeria ta dotyczy przede wszystkim aplikowania do przebiegów wielu figuracji, ale także operowania szerokim ambitusem skrzypiec (z nagłymi zmianami rejestrów), wplatania ozdobników do melodii, operowania dwudźwiękami, a także różnicowania brzmienia instrumentu m.in. za sprawą stosowania różnej artykulacji czy też poprzez cieniowanie dynamiki.

W dosyć nowatorski sposób – w stosunku do swoich pozostałych dzieł – Zarzycki traktuje w tym repertuarze partię fortepianu, która zyskuje zdecydowanie większą autonomię. Poza pełnieniem oczywistych funkcji – akompaniamentu dla partii skrzypiec oraz podpory harmonicznej – fortepian w utworach kameralnych Zarzyckiego bardzo często jest nośnikiem ważnych jednostek formotwórczych, a często prowadzi główną oś narracji muzycznej. Ponadto partia fortepianu lokalnie wzmacnia również melodię skrzypiec, poprzez równoległe prowadzenie melodii (w interwale oktawy lub innym interwale), wchodzi w dialogi z partią skrzypiec, ale też w niektórych fragmentach prowadzi struktury kontrapunktujące do melodii skrzypiec.

Na szczególną uwagę zasługują także rozwiązania w zakresie harmoniki, które w przypadku dzieł kameralnych Zarzyckiego, są dość nowatorskie. Mowa tutaj m.in. o stosowaniu licznych akordów zwiększonych i zmniejszonych, a także wplataniu do akordów dodatkowych składników jak np. septym, non, ale też sekund, kwart zwiększonych czy sekst. Ciekawe zabiegi w obszarze harmoniki dotyczą także stosowania niejednoznacznych funkcji harmoniczných, które przykładowo zawierają składniki akordu durowego oraz jego molowej paraleli. Takie zjawiska bardzo często zachodzą np. w *Andante* z op. 23, ale też w *Romance* i *Deuxième Mazourka*, w których można zaobserwować częste przenikanie składników z akordu E-dur i cis-moll, uniemożliwiające jednoznaczne ustalenie tonacji.

Podobnie jak w innych utworach Zarzyckiego, także w jego kompozycjach kameralnych duże znaczenie w kształtowaniu narracji muzycznej ma działanie techniki wariantowania oraz ewolucyjne rozwijanie fraz.

1.3. Dzieła solowe – utwory fortepianowe

Aleksander Zarzycki ma w swoim dorobku twórczym wiele dzieł solowych, są to jednak wyłącznie kompozycje na fortepian. Utwory te są reprezentowane zwłaszcza przez dzieła o stosunkowo niewielkich rozmiarach, które można zaklasyfikować do gatunku miniatury fortepianowej. Mowa tutaj przede wszystkim o kompozycjach nawiązujących z jednej strony do form tanecznych, a z drugiej – do liryki wokalne. Kilkanaście opusów⁴⁷⁰ Zarzyckiego przeznaczonych na fortepian solo przedstawiono w tabeli 12.

Tytuł zbioru i kompozycji	Opus	Miejsce i rok pierwszego wydania
<i>Trois poésies musicales</i> 1. <i>Presto</i> 2. <i>Berceuse</i> 3. <i>Romance</i>	1	J. Maho, Paryż 1862
<i>Trois poésies musicales</i> 1. <i>Élégie</i> 2. <i>Prèrie</i> 3. <i>Plainte</i>	3	J. Maho, Paryż 1862
<i>Grande Valse g-moll</i>	4	Breitkopf & Härtel, Lipsk 1865 ⁴⁷¹
<i>Barcarole H-dur</i>	5	Breitkopf & Härtel, Lipsk 1865
<i>Deux chants sans paroles</i> 1. <i>Berceuse</i> 2. <i>Idylle</i>	6	J. Wildt, Kraków 1865
<i>Valse brillante As-dur</i>	8	Bote & Bock, Berlin 1866
<i>Deux nocturnes</i>	10	F. Kistner, Lipsk 1868
<i>Deux mazourkas</i>	12	G. Sennewald, Warszawa 1869
<i>Grande valse D-dur</i>	18	Bote & Bock, Berlin 1875
<i>Deux morceaux</i> 1. <i>Chant d'amour</i> 2. <i>Barcarole</i>	19	Bote & Bock, Berlin 1875
<i>Deux mazourkas</i>	20	Bote & Bock, Berlin 1880
<i>Deux morceaux</i> 1. <i>Serenade As-dur</i> 2. <i>Valse-Impromptu Es-dur</i>	24	Bote & Bock, Berlin 1884
<i>Mazurek c-moll</i>	32	Brak informacji ⁴⁷²
<i>Trois morceaux</i> 1. <i>Chant du printemps</i> 2. <i>Romance</i> 3. <i>En valsant</i>	34	Bote & Bock, Berlin 1891
<i>Deux mazourkas</i>	36	N. Simrock, Berlin 1893
<i>Mazourka E-dur</i>	38	N. Simrock, Berlin ok. 1895

Tabela 12. Zestawienie miniatur fortepianowych w dorobku twórczym Zarzyckiego⁴⁷³

⁴⁷⁰ Są to wszystkie znane jak dotąd i opusowane utwory Zarzyckiego na fortepian solo.

⁴⁷¹ W haśle encyklopedycznym Chmury- Żaczekiewicz data pierwszego wydania op. 4 to 1865, jednak wg danych z katalogu *Hofmeister XIX* pierwsze wydanie op. 4 mogło mieć miejsce już w 1862 r. Pozyskane materiały nutowe pochodzą jednak z 1865 r.

⁴⁷² Co interesujące, *Mazurek* op. 32 nie występuje w żadnych, z wymienianych w poprzednich rozdziałach, wykazach dzieł czy też katalogach. Niemniej, współcześnie dostępna jest jego partytura. Por. *Mazurki na fortepian. Aleksander Zarzycki* M. Szlezer (red.), op. cit. Utwór ten występuje pod polską nazwą.

⁴⁷³ Źródło: opracowanie własne na podst. Chmura- Żaczekiewicz, op. cit., s. 333 i *Hofmeister XIX* op. cit.

Już pobieżne prześledzenie informacji zawartych w tabeli 12, pozwala bez większego trudu zauważyć, że twórczość fortepianowa Aleksandra Zarzyckiego w pełni wpisowała się w ówczesne tendencje. Świadczy o tym fakt, że wśród wymienionych miniatur kompozytora znajdują się gatunki najbardziej typowe dla polskiej XIX-wiecznej muzyki, jak chociażby mazurki, walce czy utwory należące do nurtu tzw. liryki instrumentalnej. Jak zaznacza Irena Poniatowska w *Historii muzyki polskiej* muzyka fortepianowa Zarzyckiego, mimo swoich konotacji salonowych, odznaczała się wysokim poziomem artystycznym oraz inwencją stylistyczną, która „przewyciężała konwencjonalność”.⁴⁷⁴ Dorobek twórczy Aleksandra Zarzyckiego obejmujący dzieła fortepianowe najliczniej reprezentowany jest przez mazurki. Do tej grupy należą następujące opusy: 12 (dwa mazurki), 20 (dwa mazurki), 32 (jeden mazurek), 36 (dwa mazurki) i 38 (jeden mazurek).

Mazurki

Z uwagi na największą liczebność mazurków w dorobku Zarzyckiego, to właśnie one zostaną omówione w niniejszym podrozdziale w pierwszej kolejności. Kontekst gatunkowy mazurka został już przywołany, podczas omawiania dzieł orkiestrowych, a dokładniej *Mazourka G-dur* op. 26. W tym miejscu warto jednak choćby nakreślić sytuację związaną z podejmowaniem przez polskich kompozytorów tego gatunku w obsadzie właśnie na fortepian solo. Jak wspomniano już w poprzednich podrozdziałach, mazurki tworzone w XIX wieku na ziemiach polskich były niewątpliwie naznaczone muzycznym geniuszem Fryderyka Chopina. To właśnie mazurki Chopina – rozwinięte przez niego tak pod względem konstrukcyjnym, jak i wyrazowym – stawały się swoistym wzorcem dla kolejnych kompozytorów. W ślad za Chopinem swoje artystyczne mazurki utrzymane w stylu salonowym pisali m.in. Ignacy Dobrzyński (1807-1867), Julian Fontana (1810-1869), Oskar Kolberg (1814-1890), Józef Nowakowski (1800-1865), Ignacy Krzyżanowski (1826-1905), Roman Statkowski (1859-1925), Eugeniusz Pankiewicz (1857-1898), Władysław Żeleński jak również Aleksander Zarzycki.⁴⁷⁵

Obszerną publikację dotyczącą XIX-wiecznych polskich mazurków fortepianowych popełniła Elżbieta Wąsowska⁴⁷⁶. Badaczka opracowała antologię zawierającą dwa tomy

⁴⁷⁴ Poniatowska, *Historia Muzyki Polskiej...*, op. cit., s. 307.

⁴⁷⁵ Poniatowska wśród mazurków tego kompozytora wymienia jedynie op. 12, 20 i 36, tym samym pomijając mazurki op. 32 i 38. Można więc przypuszczać, że oba te mazurki nie były powszechnie znane. Taką hipotezę dodatkowo popiera fakt, że *Mazurek* op. 32 nie pojawia się w publikowanych wykazach dzieł Zarzyckiego, o czym już wspomniano wcześniej. Poniatowska, *Historia Muzyki Polskiej...* op. cit., s. 309.

⁴⁷⁶ E. Wąsowska (oprac.), *Mazurki kompozytorów polskich na fortepian. Antologia ze zbiorów Biblioteki Narodowej*, 2 Tomy nut i 1 Tom komentarzy, Warszawa 1995.

utworów oraz noty biograficzne kompozytorów i komentarze rewizyjne dotyczące przedstawionych dzieł. Praca ta pozwala wyciągnąć pewne wnioski, które zresztą są jednoznacznie sformułowane także przez Irenę Poniatowską w *Historii Muzyki Polskiej*.⁴⁷⁷ Na podstawie komentarzy Wąsowskiej, Poniatowska zauważa, że w drugiej połowie XIX wieku kompozytorzy zaczęli odchodzić od idei pisania użytkowych mazurów na rzecz artystycznych mazurków. Funkcja użytkowa zanikła m.in. za sprawą rozbudowywania formy utworu, stosowania zróżnicowanej faktury, a także śmielszych rozwiązań harmoniczných. Również w tym okresie zaczęto coraz częściej odchodzić od budowy trzyczęściowej mazurków na rzecz form bardziej złożonych – chociaż mimo tych prób schemat trzyczęściowy był nadal najbardziej powszechny. Istotną kwestią w zakresie tendencji zmian w budowie mazurka z drugiej połowy XIX wieku było również częste upraszczanie tego gatunku po to, by mogli go wykonywać także i nieprofesjonalni muzycy.⁴⁷⁸ Taki zabieg przyczynił się do uwypuklenia dychotomii dotyczącej poziomu artystycznego tych utworów.

Większość mazurków Zarzyckiego wpisuje się w ogólne tendencje stylistyczne i formalne mazurków charakterystycznych dla muzyki polskiej XIX wieku, jednak w niektórych z nich odnaleźć można elementy świadczące o indywidualnym podejściu kompozytora do tego gatunku. W próbie nakreślenia problemowo ujętej charakterystyki mazurków Zarzyckiego, pomocna okazała się publikacja Janusza Mikietty – *Mazurki Chopina*,⁴⁷⁹ w której to autor przedstawia analizy większości mazurków polskiego kompozytora. We *Wstępie do analizy mazurków*⁴⁸⁰ badacz wyróżnia elementy dzieła muzycznego, których nie sposób pominąć w analizach tego typu repertuaru. Wskazuje m.in. na: melodykę, metrykę, harmonikę, kolorystykę, agogikę i formę. Według Mikietty ostatni z wymienionych elementów powinien stać się swego rodzaju punktem wyjścia do dalszej analizy. Podstawowe informacje dotyczące mazurków Zarzyckiego niech przybliży tabela 13.

⁴⁷⁷ Poniatowska, *Historia Muzyki Polskiej...* op. cit., s. 309.

⁴⁷⁸ E. Wąsowska, op. cit.

⁴⁷⁹ J. Mikietta, *Mazurki Chopina, Analizy i objaśnienia dzieł wszystkich Fryderyka Chopina*, tom pierwszy, PWM, Kraków 1949.

⁴⁸⁰ *Ibidem*, s. 15-30.

Utwór	Tonacja	Metrum	Tempo	Schemat formalny	Liczba taktów
<i>Mazurka op. 12 nr 1</i>	B-dur	3/4	<i>Con anima non troppo</i>	ABA ₁	208
<i>Mazurka op. 12 nr 2</i>	g-moll	3/4	<i>Moderato</i>	ABA	74
<i>Mazurka op. 20 nr 1</i>	b-moll	3/4	<i>Allegretto</i>	ABA ₁	154
<i>Mazurka op. 20 nr 2</i>	A-dur	3/4	<i>Vivace</i>	ABA ₁	81
<i>Mazurka op. 32</i>	c-moll	3/4	<i>Allegretto moderato</i>	ABA ¹	89
<i>Mazurka op. 36 nr 1</i>	As-dur	3/4	<i>Con anima</i>	ABCA ₁ C	118
<i>Mazurka op. 36 nr 2</i>	H-dur	3/4	<i>Vivace</i>	ABCA ₁ DE	134
<i>Mazurka op. 38</i>	A-dur	3/4	<i>Con anima</i>	Budowa odcinkowa	143

Tabela 13. Zestawienie mazurków fortepianowych Zarzyckiego⁴⁸¹

Porównanie informacji z tabeli 13 skłania do wysnucia kilku istotnych wniosków. Mazurki Zarzyckiego są dziełami o niewielkich rozmiarach, jednak liczba ich taktów jest mocno zróżnicowana – od 74 do 208 taktów.⁴⁸² Większość z nich skomponowana jest w tonacjach bemolowych, a jedynie trzy z ośmiu mazurków napisane są w tonacjach krzyżykowych – dwa w A-dur i jeden w H-dur. Podstawą metryczną mazurków Zarzyckiego jest zawsze metrum 3/4, tak więc najczęściej spotykaną wartością rytmiczną – silnie eksponowaną zwłaszcza w partiach lewej ręki – jest właśnie ćwierćnuta. Tempa mazurków Zarzyckiego oscylują wokół szybkich i umiarkowanych, brak wśród nich temp wolnych – które skądinąd mogłyby sugerować nawiązania do kujawiaka – a także temp bardzo szybkich, jak np. *presto*, tak charakterystycznych dla tańców o proveniencji oberkowej.

Większość mazurków Zarzyckiego została skomponowana w oparciu o budowę okresową, która umożliwiła uporządkowanie materiału muzycznego w formę trzyczęściową typu ABA₁. Bardzo łatwo można zauważyć w tym repertuarze operowanie czterotaktowymi zdaniem muzycznymi łączonymi w ośmiotaktowe okresy. Warto jednak zaznaczyć, że wskazywane ośmiotaktowe okresy nie są tożsame z poszczególnymi częściami danego mazurka – w ramach jego jednej części kompozytor na ogół prezentuje pewien okres muzyczny oraz jego warianty.⁴⁸³ Budowę trzyczęściową egzemplifikują wcześniejsze mazurki Zarzyckiego – op. 12, 20 i 32. Kompozytor zastosował w nich prosty wzorzec formalny, który za pomocą symboli literowych można przedstawić jako ABA lub ABA₁. W ramach każdej z

⁴⁸¹ Źródło: opracowanie własne.

⁴⁸² Dodatkowo w op. 12 i 20 można zauważyć tendencję do rozbudowywania pierwszego mazurka w ramach jednego opusu, przy jednoczesnym skracaniu mazurka drugiego.

⁴⁸³ Bardzo często daną część mazurka tworzą dwa, trzy, a czasem nawet i więcej okresów muzycznych (jak np. w *Mazurka op. 12 nr 1*). Zarzycki, podobnie jak w innych dziełach, również w mazurkach, często stosuje strategię polegającą na prezentacji pewnej myśli muzycznej oraz niemal natychmiastowym przedstawieniu obok niej jej wariantu (zmiany, jakie zauważyć można w zvariantowanej wersji danego fragmentu zazwyczaj dotyczyć mogą transpozycji melodii, jej modyfikacji czy wprowadzenia zmian harmonicznnych, rytmicznych lub artykulacyjnych). Taka strategia sprawia, że w ramach jednej części mazurka może być zaprezentowany pewien odcinek wraz z jego wariantami.

części dodatkowo da się wyróżnić składające się na nią odcinki, mające zwykle po 8 lub 16 taktów.⁴⁸⁴ Warto podkreślić, że niektóre okresy muzyczne (zwykle struktury szesnastotaktowe, albo i dłuższe) są powtarzane, co odzwierciedla w zapisie nutowym znak repetycji. W późniejszych mazurkach Zarzyckiego – op. 36 i 38 kompozytor nie wzorował się już na budowie trzyczęściowej. Mazurki z op. 36 wykazują inne cechy budowy, głównie za sprawą powracającej (choć w zvariantowanej formie) części A,⁴⁸⁵ tym samym układ poszczególnych części daje pewne skojarzenia z budową rondową. Z kolei *Mazourka* op. 38 nie daje się wpisać w schematyczne ramy, sugerujące pewną powtarzalność wybranych struktur. Choć materiał muzyczny uporządkowany jest w nim również w oparciu o budowę okresową, to jednak w tym przypadku można mówić raczej o budowie odcinkowej dzieła, a nie o jego poszczególnych częściach. W przypadku tego konkretnego mazurka bardzo często odcinek odpowiada okresowi muzycznemu.

We wszystkich mazurkach Zarzyckiego dominująca jest, zgodnie z założeniami gatunkowymi, faktura homofoniczna, choć w niektórych z nich można zaobserwować zagęszczenie fakturalne przejawiające się w występowaniu nawet i czterogłosowych struktur. Fakt ten jednak nie przesądza o obecności polifonii, bowiem dodatkowe głosy nie uzyskują autonomii.

Aleksander Zarzycki w mazurkach stosuje zazwyczaj dwa typy melodyki – kantylenową i figuracyjną, bardzo często przeplatając je ze sobą. Kantylenowe przebiegi występują w różnych fragmentach mazurków, natomiast figuracje pojawiają się przeważnie jako pojedyncze motywy albo frazy, będące zakończeniem większych jednostek formotwórczych lub też jako dłuższe odcinki powstające wskutek stosowania techniki ewolucyjnej i wariantowania. W mazurkowym repertuarze Zarzyckiego zdecydowanie najrzadziej spotykana jest melodyka ornamentalna, która ograniczana jest jedynie do lokalnego używania ozdobników, zwykle przednutek długich.

Do doskonałym przykładem kształtowania jednostek tematycznych, w których przeplatają się melodyka kantylenowa i figuracyjna może być początek *Mazourka* op. 12 nr 1, w którym Zarzycki rozpoczyna zdanie muzyczne od przebiegów kantylenowych, a kończy je krótkim pochodem gamowym (por. przykład 57).

⁴⁸⁴ Bardziej złożona budowa odcinkowa daje się zaobserwować w dwóch mazurkach fortepianowych Zarzyckiego o większych rozmiarach. Pierwszym z nich jest *Mazourka* op. 12 nr 1 o budowie ABA₁. W ramach części A można wyróżnić odcinki: „a”, „b”, „b₁”, „a₁”; w ramach części B odcinki: „c” i „c₁”; z kolei w ramach części A₁ odcinki: „b”, „b₁”, „a₁” oraz rozbudowaną kodę. Części składające się z wielu odcinków występują także w *Mazourka* op. 20 nr 1, dla części A można wyróżnić odcinki: „a”, „b”, „a”, „b₁”, „a₁”, „a₁”; dla części B odcinki: „c”, „c₁”, „d”, „d₁”, „c₂”, „e”; natomiast dla części A₁ odcinki: „a”, „b₁”, „a₁”, „a₁”.

⁴⁸⁵ W przypadku *Mazourka* op. 36 nr 1 także części C.



Przykład 57. A. Zarzycki, *Mazurka op. 12 nr 1*, t. 1-4⁴⁸⁶

W kolejnych odcinkach tego samego mazurka figuracje są jeszcze silniej eksponowane i wykraczają poza struktury jednotaktowe. Podobną strategię prezentowania materiału muzycznego, gdzie pod koniec zdań lub okresów muzycznych wplatane są fragmenty figuracyjne, można zaobserwować niemal w każdym z mazurków Zarzyckiego. Nieco silniej eksponowana naprzemiennność w stosowaniu fraz kantylenowych i figuracyjnych występuje w *Mazurku op. 20 nr 1*, np. w taktach 33-43 (por. przykład 58).



Przykład 58. A. Zarzycki, *Mazurka op. 20 nr 1*, t. 33-34⁴⁸⁷

Kontrastowość części środkowych mazurków Zarzyckiego wyrażana jest m.in. poprzez zmiany w zakresie prowadzenia melodyki, a co z tym pośrednio związane – w niektórych przypadkach – także i zmiany fakturalne. Bardzo często w środkowych częściach mazurków – w przypadku repryzowych dzieł trzyczęściowych – wzmacnia się figuracyjność przebiegów lub też kompozytor decyduje się na użycie akordowych przebiegów, które skądinąd prowadzą do lokalnego zagęszczania faktury.

⁴⁸⁶ Źródło: Zarzycki, *Mazurki na fortepian*, op. cit.

⁴⁸⁷ Źródło: ibidem.

Pozostając przy kwestiach związanych z meliką, warto zwrócić uwagę na ambitus w mazurkach Zarzyckiego, który jest dość rozległy. Nierzadko partie obu rąk rozszerzane są poza ich standardowe zakresy – zdarza się, że partia prawej ręki przechodzi do dźwięków występujących poniżej oktawy razkreślnej, natomiast partia ręki lewej dochodzi do dźwięków nawet i z oktawy dwukreślnej. Interesującą strategię prezentowania głównej melodii można zaobserwować we fragmencie *Mazourka* op. 36 nr 2, w którym melodia „wędruje” pomiędzy partiami obu rąk. Początkowo kompozytor prezentuje strukturę tematyczną w partii prawej ręki (t.103-108) (por. przykład 59), a następnie – kilka taktów dalej (t.113-118) – pojawia się wariant tej struktury w partii lewej ręki (por. przykład 60).⁴⁸⁸



Przykład 59. A. Zarzycki, *Mazourka* op. 36 nr 2, t. 103-107⁴⁸⁹



Przykład 60. A. Zarzycki, *Mazourka* op. 36 nr 2, t. 113-117⁴⁹⁰

Inny sposób prezentowania myśli tematycznej, można zaobserwować w *Mazourka* op. 36 nr 1. Zarzycki zastosował w taktach 37-50 oktawowo prowadzenie melodii w partiach obu rąk, co dodatkowo uwypukla prezentowaną melodię (por. przykład 61).⁴⁹¹

⁴⁸⁸ Taka strategia jest z jednej strony ciekawym zabiegiem brzmieniowym (wariant melodii zostaje przeniesiony w inny rejestr), a z drugiej strony wymaga od grającego wysokich umiejętności. W partyturze brak bowiem adnotacji, a żeby grający miał zastosować przełożenie rąk – złożona struktura melo-rytmiczna, która początkowo prezentowana była w partii prawej ręki, w dalszej kolejności grana jest przez rękę lewą.

⁴⁸⁹ Źródło: Zarzycki, *Mazurki na fortepian*, op. cit.

⁴⁹⁰ Źródło: ibidem.

⁴⁹¹ W partiach obu rąk, w taktach 37-50, prowadzone melodie są niemal identyczne.



Przykład 61. A. Zarzycki, *Mazourka* op. 36 nr 1, t. 35-40⁴⁹²

W omawianych tu mazurkach, kompozytor nadrzędnie skupia się nie tyle na samym konturze melicznym utworów, co raczej na osadzeniu melodii w pewnym określonym, często powtarzającym się wzorcu rytmicznym. Krótkie kantylenowe – ale także i figuracyjne – frazy bardzo często tworzone są w oparciu o wzorec rytmiczny zawierający różne kombinacje następstw ósemki i szesnastki, często oddzielanych pauzą szesnastkową. Taka rytmika mocno podkreśla taneczną i zarazem ludową proveniencję mazurków Zarzyckiego, bo w sposób pośredni wywodzi się od wzorcowego schematu rytmicznego mazurka. Taki schemat przedstawić można jako następstwo dwóch ósemek i dwóch ćwierćnut, po których (w kolejnym już takcie) znajdują się dwie ósemki i półnuta.⁴⁹³ Oczywiście może on ulegać wielu modyfikacjom. Jedną z częściej stosowanych zmian we wspomnianym wzorcu rytmicznym jest przedłużanie kropką drugiej ćwierćnuty, nierzadko w połączeniu z rozdrobnionymi wartościami rytmicznymi w dalszym przebiegu.⁴⁹⁴ Opisany wzorec niejednokrotnie można odnaleźć w mazurkach Zarzyckiego, jednak zdecydowanie najczęściej pojawiającym się schematem rytmicznym jest wspomniany już motyw oparty na następstwie ósemki i szesnastki – oddzielanych często pauzą szesnastkową – który wplatany jest w rozmaite warianty rytmiki mazurkowej. Kilka takich wariantów przedstawiono w przykładach 62-64.



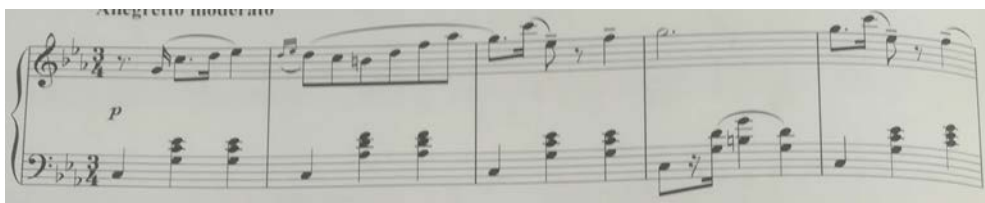
Przykład 62. A. Zarzycki, *Mazourka* op. 20 nr 2, t. 1-3⁴⁹⁵

⁴⁹² Źródło: Zarzycki, *Mazurki na fortepian*, op. cit.

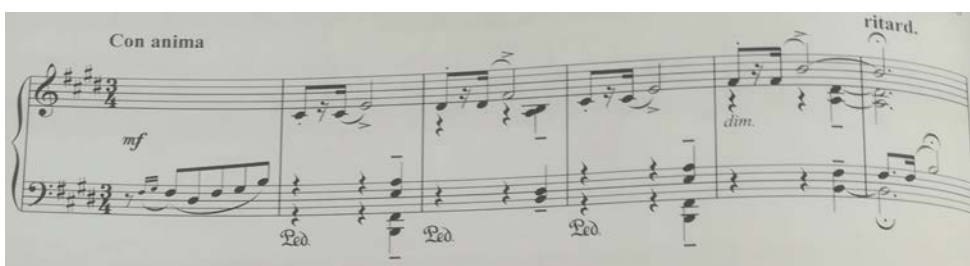
⁴⁹³ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne. Małe formy instrumentalne...*, op. cit., s. 245.

⁴⁹⁴ Ibidem.

⁴⁹⁵ Źródło: Zarzycki, *Mazurki na fortepian*, op. cit.



Przykład 63. A. Zarzycki, *Mazurek op. 32, t. 1-5*⁴⁹⁶



Przykład 64. A. Zarzycki, *Mazurka op. 38, t. 1-6*⁴⁹⁷

Zaprezentowane wyżej przykłady (62-64) organizacji rytmicznej, zawierające charakterystyczne dla mazurków Zarzyckiego motywy rytmiczne, można obserwować zarówno w partiach ręki prawej, jak i lewej omawianego repertuaru, choć zdecydowanie częściej pojawiają się one w partiach ręki prawej. Ręka lewa z kolei wielokrotnie wykonuje rytmikę opartą na następstwach trzech ćwierćnut w jednym takcie, podkreślając tym samym metrum 3/4. Z uwagi na wysokie walory artystyczne mazurków Zarzyckiego trudno jednak mówić o stosowaniu przez kompozytora (we wszystkich miniaturach w obrębie tego gatunku) stałych i jednorodnych pod względem swojej budowy schematów rytmicznych. W utworach tych odnaleźć można wiele odcinków reprezentujących zastosowanie rozdrobnionej rytmiki, chociażby w przebiegach figuracyjnych. Wówczas typowo mazurkowe schematy rytmiczne zostają chwilowo zawieszane na rzecz bardziej rozbudowanych struktur, w których dominują ósemki i szesnastki, czasem oddzielane pauzami lub wydłużane przez kropki. Szczególnie ciekawe rozwiązania rytmiczne w mazurkach Zarzyckiego obserwować można w momentach zagęszczania faktury, kiedy to pojawiają się nawet i czterogłosowe układy. Przykładem zastosowania nieco bardziej skomplikowanej i w efekcie też rozdrobnionej rytmiki, może być odcinek w taktach 115-117 w *Mazurka op. 36 nr 2*, kiedy to w partii ręki lewej pojawiają się triole szesnastkowe (por. przykład 65).

⁴⁹⁶ Źródło: Zarzycki. *Mazurki na fortepian*, op. cit.

⁴⁹⁷ Źródło: ibidem.



Przykład 65. A. Zarzycki, *Mazurka* op. 36 nr 2, t. 113-117⁴⁹⁸

Warto jednak podkreślić, że mimo wykorzystywania przez kompozytora zróżnicowanych wzorców rytmicznych wszystkie omawiane tu mazurki egzemplifikują zastosowanie dość regularnych podziałów rytmicznych, co skądinąd w pełni wpisuje się w założenia gatunków o proveniencji tanecznej.

Plan tonalny omawianych dzieł nie jest szczególnie nowatorski jak na tendencje wyłaniające się w polskiej muzyce XIX-wiecznej. W czterech mazurkach – op. 12 nr 1, op. 12 nr 2, op. 20 nr 2 i op. 36 nr 1 – Zarzycki niemal od początku do końca utrzymał tę samą tonację, nieco śmielsze rozwiązania w tym zakresie zaobserwować można z kolei w pozostałych czterech mazurkach. Chronologicznie, pierwszym z mazurków, w którym występują częste zmiany tonacji i modulacje jest *Mazurka* op. 20 nr 1. Jego tonacją wyjściową jest tonacja b-moll. Po pierwszym pokazie tematu w tonacji b-moll Zarzycki zastosował przejście do tonacji A-dur, która dalej prowadzi przez C-dur do F-dur, by finalnie zakończyć utwór w tonacji głównej – b-moll. Jak można zatem zauważyć kompozytor wykracza nie tylko poza akordy należące do triady harmoniczej tonacji zasadniczej, ale także przechodzi z tonacji bemolowych do krzyżykowych, a następnie wraca do tonacji wyjściowej b-moll. Inne nieoczywiste rozwiązania harmoniczne można dostrzec w *Mazurka* op. 38. Zarzycki rozpoczyna utwór w tonacji A-dur, która przechodzi o pół tonu niżej do As-dur. Dalej następuje modulacja do Des-dur (subdominanta dla As-dur), a finalnie utwór kończy się w E-dur, które skądinąd jest dominantą dla tonacji zasadniczej – A-dur. Mniej wyraźne, jednak także znaczące, zmiany tonalne występują także w *Mazurka* op. 36 nr 2, w którym to kompozytor zastosował klamrowy plan tonalny oparty na następstwie fragmentów muzycznych utrzymanych kolejno w tonacjach H-dur, es-moll i H-dur.

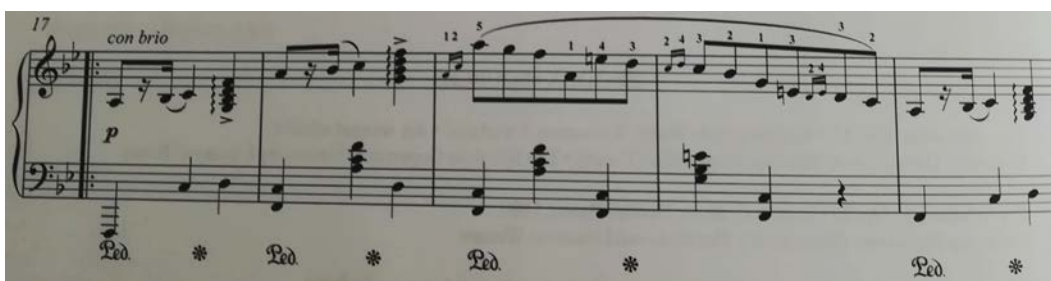
Interesujący w mazurkach Zarzyckiego jest także wykorzystany przez kompozytora plan dynamiczny, który przyjmuje dość konsekwentną postać w większości tych dzieł. Poza *Mazurka* op. 38, wszystkie mazurki Zarzyckiego rozpoczynają się od dynamiki *piano*⁴⁹⁹ i –

⁴⁹⁸ Źródło: Zarzycki, *Mazurki na fortepian*, op. cit.

⁴⁹⁹ Doprecyzowując, *Mazurka* op. 12 nr 1 i *Mazurka* op. 36 nr 1 rozpoczynają się od poziomu dynamicznego *mezzo piano*.

co ciekawe – kończą się w dynamice *piano* lub *pianissimo*. Można więc sformułować pewien ogólny wniosek, że na ogół mazurki Zarzyckiego – pod względem dynamicznym – skłaniają się w stronę minimalizacji siły brzmienia dźwięku. Nie brak jednak w tych utworach momentów kulminacji dynamicznych w postaci *forte* czy nawet *fortissimo*. Warto w tym miejscu zaznaczyć również, że z tej ogólnej tendencji niejako wyłamują się – wspomniany już – *Mazurka* op. 38⁵⁰⁰ i mazurki op. 12 nr 1 oraz op. 36 nr 2.⁵⁰¹

Kończąc problemowe ujęcie wniosków płynących z analiz mazurków należy wskazać jeszcze na obecność stylizacji muzyką ludową, która ujawnia się m.in. w stosowanych przez kompozytora współbrzmieniach. Mowa tutaj przede wszystkim o często używanych równoległych (lub powtarzających się co jakiś czas, głównie w partiach lewej ręki) kwintach (por. przykład 66).



Przykład 66. A. Zarzycki, *Mazurka* op. 12 nr 1, t. 17-21⁵⁰²

Nie brak w tym repertuarze także i elementów skalowych, świadczących o inspiracjach muzyką ludową. Doskonałym tego przykładem może być m.in. wycinek skali lidyjskiej – z charakterystycznym interwałem kwarty zwiększonej – pojawiający się chociażby w *Mazurka* op. 36 nr 1, w taktach 13-14 (por. przykład 67).



Przykład 67. A. Zarzycki, *Mazurka* op. 36 nr 1, t. 11-15⁵⁰³

Silnie zaznaczającym się ludowym elementem w omawianym repertuarze jest też, z oczywistych względów, aspekt rytmiczny, który jednoznacznie nawiązuje do rytmiki polskich

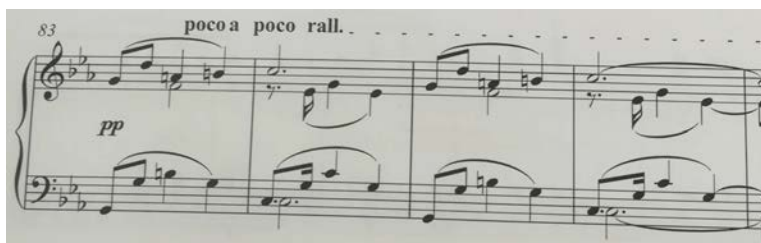
⁵⁰⁰ Ten mazurek rozpoczyna się od dynamiki *mezzo forte*, a kończy na *fortissimo*.

⁵⁰¹ Te mazurki z kolei kończą się dynamiką na poziomie *fortissimo*.

⁵⁰² Źródło: Zarzycki, *Mazurki na fortepian*, op. cit.

⁵⁰³ Źródło: ibidem.

tańców narodowych – mazura i oberka. Znacznie trudniej jednak w tym repertuarze można odnaleźć rytmiczne nawiązania do kujawiaka.⁵⁰⁴ Niemal wzorcowy schemat rytmiczny mazura odnaleźć można w *Mazurku* op. 32, zwłaszcza w t. 83-84 (por. przykład 68) czy też w kilku miejscach w *Mazurka* op. 36 nr 1.



Przykład 68. A. Zarzycki, *Mazurek* op. 32, t. 83-86⁵⁰⁵

Rytmikę oberka doskonale obrazują z kolei fragmenty zawarte m.in. w *Mazurka* op. 12 nr 1 (np. w t. 74-75) i *Mazurka* op. 20 nr 1 (np. w t. 22-23) (por. przykład 69).



Przykład 69. A. Zarzycki, *Mazurka* op. 20 nr 1, t. 22-23⁵⁰⁶

Niewątpliwie elementem świadczącym o obecności stylizacji ludowej mógłby być cytat z popularnej melodii ludowej w artystycznie opracowanej kompozycji. W przypadku dzieł Zarzyckiego nie odnaleziono jak dotąd przesłanek o stosowaniu przez kompozytora cytatów z konkretnych utworów, w tym także i ludowych. Niewykluczone jednak, że poszerzone badania muzykologiczne, pozwoliłyby odszukać ewentualne źródła inspiracji także i na tym polu.

Mazurki Aleksandra Zarzyckiego prezentują zróżnicowany poziom trudności. Można jednak przyjąć, że poziom ten wzrasta wraz z każdym opusem mazurka. W dziełach tych udaje się dość łatwo wyznaczyć zarówno cechy wspólne, jak i elementy wskazujące na różnice między nimi. Niewątpliwie cechami wspólnymi mazurków Zarzyckiego mogą być: faktura, wykorzystanie budowy okresowej jako podstawy konstrukcyjnej, odwoływanie się do podobnych wzorców rytmicznych czy także strategia dotycząca rozplanowywania dynamiki na przestrzeni całego utworu. Z kolei różnice występujące w omawianych mazurkach dobrze

⁵⁰⁴ Fakt ten nie dziwi, z uwagi na metrum kujawiaka – 3/8. W mazurkach Zarzyckiego nie występują zmiany metrum, we wszystkich tych dziełach kompozytor zastosował – od początku do końca – metrum 3/4.

⁵⁰⁵ Źródło: Zarzycki, *Mazurki na fortepian*, op. cit.

⁵⁰⁶ Źródło: ibidem.

oddają stosowane przez kompozytora wzorce formalne – choć i tutaj można zauważyć, że Zarzycki najczęściej korzystał z charakterystycznej dla mazurków budowy trzyczęściowej. Odmienny, w całym korpusie tego gatunku, jest także plan tonalny – niemal każdy z nich napisany jest w innej tonacji.⁵⁰⁷ Przedstawione cechy mazurków Zarzyckiego pozwalają zauważyć, że jest to repertuar doskonale wpisujący się w ówczesne konwencje twórcze i stanowiący ważną pozycję w literaturze muzycznej wśród mazurków fortepianowych z II połowy XIX wieku.

Walce

Kolejną grupą utworów fortepianowych o proveniencji tanecznej w dorobku Aleksandra Zarzyckiego są walce – kompozytor napisał ich pięć.⁵⁰⁸ Omówienie tych dzieł warto poprzedzić przybliżeniem kwestii związanych z samą proveniencją walców, a także ich recepcją w muzyce XIX-wiecznej. Jak zauważają autorzy *Małych form instrumentalnych*⁵⁰⁹ walc jest jednym z najpopularniejszych tańców nowożytnych i można wyróżnić jego dwa zasadnicze rodzaje – artystyczny (nazywany także koncertowym) oraz towarzyski (inaczej rozrywkowy/użytkowy), które w XIX wieku wykształciły się równocześnie.⁵¹⁰ Dokładne pochodzenie walca, ale także i samej jego nazwy, jest niejednoznaczne. Nazwa „walc” prawdopodobnie wywodzi się od niemieckiego czasownika *walzen* (i jego łacińskiego odpowiednika – *volvere*), oznaczającego „obracać się”. Pochodzenie walca jest z kolei przypisywane różnym źródłom. Jednym z nich jest francuski taniec renesansowy – volta.⁵¹¹ Inny prototyp walca wskazywany był w krajach germańskich. Był nim *länder* występujący czasami jako forma zhybrydyzowana z menuetem. Teoria ta nie utrzymała się jednak, głównie ze względu na nieco odmienne funkcje użytkowe obu tych tańców.⁵¹² *Ländler* był bowiem tańcem ludowym, tańczonym w środowiskach chłopskich, z kolei menuet – dworskim, tańczonym przez szlachtę. Walc, biorąc pod uwagę środowiska w jakich występował jako gatunek muzyki użytkowej, jest przejawem kultury mieszczańskiej, a także nowego stylu życia, który zapanował po rewolucji francuskiej. Pod koniec XVIII wieku walc pojawił się w dwóch europejskich ośrodkach – we Francji i Austrii, stąd też jego dwie odmiany, obie utrzymane w

⁵⁰⁷ Wyjątek stanowią tutaj jedynie *Mazourka* op. 20 nr 2 i *Mazourka* op. 38 – oba napisane w tonacji A-dur.

⁵⁰⁸ Pewne niejasności klasyfikacyjne budzi kompozycja *En valsant*, pochodząca ze zbioru *Trois morceaux* op. 34, która występuje także w wersji na skrzypce i fortepian. Ta wersja nie jest jednak autorstwa Zarzyckiego (por. początek części drugiej).

⁵⁰⁹ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne, Male formy instrumentalne...*, op. cit., s. 264.

⁵¹⁰ Ibidem.

⁵¹¹ A. Lamb, hasło: „Waltz” w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq98402c7.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029881?rskey=Ok2wQG&result=2> [dostęp: 10.08.2022].

⁵¹² Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne, Male formy instrumentalne...*, op. cit., s. 264.

metrum 3/4, są określane jako walc francuski i wiedeński. Walc francuski złożony jest z trzech tańców: wolnego *valse*, skoczniego i utrzymanego w tempie allegretto – *sautese* oraz szybkiego *jeté*, w którym następuje gradacja tempa od allegro do presto. Cechą charakterystyczną walca wiedeńskiego jest z kolei szybkie tempo, w konsekwencji którego w czasie trwania jednego taktu tancerze wykonują dwa, a nawet i trzy kroki.⁵¹³

Pod względem konstrukcyjnym walce bardzo często były tworzone w oparciu o proste melodie, odpowiadające ósmiotaktowym okresom. Takie okresy muzyczne powtarzano zwykle według zasady szeregowania. Wiele walców o takiej budowie miał w swoim dorobku m.in. Franz Schubert. Nieco inne strategie w kwestii samej konstrukcji walców stosował Carl Maria von Weber. W swoim *Invitation á la valse*⁵¹⁴ wykorzystał formę rondową. Kompozycja ta składała się ze wstępu oraz kilku skonstruowanych walców. Podobnie jak w walcach Schuberta, istotną rolę w porządkowaniu materiału muzycznego odgrywała w niej zasada szeregowania, jednak nie bez znaczenia pozostawała także reprzyzowość oraz ewolucjonizm. Taki schemat formalny – oparty na wieloczęściowości⁵¹⁵ – stał się wzorem dla walców towarzyskich. Dodatkowo w utworach tego typu istotnym elementem makroformy była występująca na końcu koda, w której materiał melodyczny opierano w dużej mierze na motywach pochodzących z wcześniejszych fragmentów danego walca. Mimo możliwości wyznaczenia cech charakterystycznych dla walca francuskiego i wiedeńskiego, z czasem obie te odmiany walca zaczęły się przenikać i tworzyć formy hybrydowe.⁵¹⁶

Z narracji prowadzonej przez autorów *Form Muzycznych*⁵¹⁷ można wywnioskować, że walce artystyczne – nazywane także koncertowymi – są utożsamiane z walcami stylizowanymi. Zauważyć w nich można stosowanie różnorodnych oznaczeń tempa – od *lento* do *vivace*, a także predylekcję do wykorzystywania budowy w układzie dwuczęściowym. W wielu przypadkach nie jest to jednak prosta dwuczęściowość. W nieco bardziej skomplikowanych walcach dość mocno zaznacza się czynnik ewolucyjny, który szczególnie widoczny jest w części drugiej. Część pierwsza stanowi swego rodzaju ekspozycję materiału muzycznego, który to w części drugiej ulega ewolucyjnemu przekształcaniu. Warto też zaznaczyć, że wspomniany ewolucjonizm dotyczy w głównej mierze rozbudowy środków harmonicznyc

⁵¹³ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne, Małe formy instrumentalne...*, op. cit., s. 264.

⁵¹⁴ Tytuł został przytoczony za autorami *Form Muzycznych*, oryginalny tytuł utworu brzmi *Aufforderung zum Tanz*.

⁵¹⁵ W tym przypadku – zgodnie z ustaleniami z wcześniejszych rozdziałów – pojęcie „część” nie należy utożsamiać z „ustępem”, który w myśl przyjętej na potrzeby pracy nomenklatury, oznaczałby większą jednostkę, nierzadko utożsamianą z całym utworem, wchodzącym w skład np. utworu cyklicznego.

⁵¹⁶ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne, Małe formy instrumentalne*, op. cit. ... s. 265-266.

⁵¹⁷ Ibidem.

walcach dwuczęściowych kompozytorzy stosują powtórzenia każdej z części, co dodatkowo uwypukla ich dualny układ. Zabieg ten dotyczy w głównej mierze walców o małych rozmiarach. Poza wykorzystywaniem wzorca dwuczęściowego wielu kompozytorów używało w walcach konstrukcji wieloczęściowej, takiej jak np. w układzie ronda.⁵¹⁸ Według Chomińskich kompozytorzy stosunkowo rzadko wykorzystywali wzorec trzyczęściowy, w praktyce jednak odnaleźć można sporo walców napisanych właśnie w takim układzie. Najczęściej pojawiającym się wzorcem jest wówczas układ repryzowy typu ABA₁.

Ważnym typem walca był, szczególnie popularny w okresie romantyzmu, *valse brillante*. Walce tego typu charakteryzowały się rozbudowaną strukturą, zawierającą elementy wirtuozowskie. Bardzo często w *valse brillante* – podobnie zresztą jak w walcach towarzyskich (rozrywkowych) – występują odcinki wstępne i kodalne.⁵¹⁹

W muzyce polskiej doby romantyzmu odnaleźć można wiele walców, zarówno tych, wpisujących się w konwencję miniatur fortepianowych, jak i będących wirtuozowskimi dziełami o większych rozmiarach oraz bardziej złożonej budowie. Niektóre z tych dzieł, jak np. walce Kolberga, miały przede wszystkim charakter użytkowy, inne – wykazywały wysokie walory artystyczne, które skądinąd często niwelowały ich użytkowe pochodzenie. Wśród tych ostatnich, za Ireną Poniatowską, wymienić można takie dzieła jak: *Valse de concert* op. 3 Józefa Wieniawskiego, *Valses de salon* Michała Zawadzkiego, *Valse-caprice* op. 9, op. 16 nr 2 i op. 34 nr 3 Władysława Żeleńskiego, *Valses romantiques* i *Valses expressives* Stanisława Pilińskiego, walce z op. 12 i 30 Stanisława Niewiadomskiego, walc op. 5 Romana Statkowskiego, walce z op. 13, 18 i 20 Karola Mikulego, walce programowe Teodora Leszetyckiego czy wreszcie *Grande valse* op. 18 Zarzyckiego.⁵²⁰ Walce pisał także Stanisław Moniuszko, odznaczały się one jednak sporym powinowactwem z pieśniami.⁵²¹

Wskazując kanoniczne pozycje w polskiej literaturze muzycznej wśród walców fortepianowych, nie sposób pominąć dzieł Fryderyka Chopina. Napisał on około 25 walców, z czego 18 z nich przetrwało do czasów współczesnych. Walce Chopina reprezentują różne odmiany tego gatunku, co wynika m.in. ze zróżnicowanych źródeł inspiracji. Z jednej strony Chopin czerpał z wpływów użytkowych tańców ludowych, z drugiej – niemałym źródłem inspiracji były dla niego walce Schuberta czy też Weбера. W jego dorobku twórczym można odnaleźć walce reprezentujące nurt lirycznych miniatur – np. *Walc h-moll* op. 69 nr 2, walce o

⁵¹⁸ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne, Male formy instrumentalne*, op. cit. ... s. 267.

⁵¹⁹ Ibidem, s. 268.

⁵²⁰ I. Poniatowska, *Historia Muzyki Polskiej...* op. cit., s. 315.

⁵²¹ Ibidem.

walorach wirtuozowskich jak *Walc e-moll* op. posth. oraz rozbudowane walce koncertowe, które dodatkowo można podzielić na dwie grupy. Pierwszą z nich reprezentują walce w stylu brillante, charakteryzujące się brawurową wirtuozerią, wyraziście podkreślonym wstępem i kodą, będącą kulminacyjnym punktem dzieła. Dobrymi przykładami walców utrzymanych w tym stylu mogą być *Walc Es-dur* op. 18 lub *Walc As-dur* op. 34 nr 1. Z kolei drugą grupą walców koncertowych są kompozycje utrzymane w melancholijnym nastroju, cechujące się sentymentalizmem oraz zastosowaniem wolniejszych temp. Do nich zaliczyć można *Walc a-moll* op. 34 nr 2 i *Walc cis-moll* op. 64 nr 2.⁵²²

Walce Zarzyckiego są w przeważającej mierze dość rozbudowanymi dziełami – jak na gatunek walca – w których odnaleźć można wiele cech charakterystycznych dla stylu brillante. Wstępne informacje na temat czterech walców fortepianowych Zarzyckiego zawiera tabela 14.

Utwór	Tonacja	Metrum	Tempo	Schemat formalny	Liczba taktów
Grande valse op. 4	g-moll	3/4	<i>Allegro</i>	Budowa odcinkowa ⁵²³	389
Valse brillante op. 8	As-dur	3/4	<i>Non troppo Allegro</i>	ABA ₁	432
Grande valse op. 18	D-dur	3/4	<i>Allegro moderato</i>	ABCD A ₁	392
Valse-Improptu op. 24 nr 2	Es-dur	3/4	<i>Vivo</i>	ABA ₁	203
En valsant op. 34 nr 3	B-dur	3/4	<i>Non troppo presto</i>	ABCB ₁ A ₁	115

Tabela 14. Zestawienie walców fortepianowych Zarzyckiego⁵²⁴

Już same tytuły walców zdradzają w pewnym stopniu ich cechy. Określenie „grande” niewątpliwie sugeruje większy rozmiar dzieła, „brillante” to z kolei odniesienie do stylu kompozycji, zaś „impromptu” sugerować może formę hybrydyczną, jak również konkretne nawiązanie już do samego trójdzielnego wzorca formalnego, jaki odnaleźć można w utworach tego typu.⁵²⁵ Trzy z przedstawionych w tabeli walców – które, należy podkreślić, występują jako samodzielne utwory – mają podobne rozmiary, czyli ok. 400 taktów. Dwa pozostałe są

⁵²² A. Bielecki, *Walce*, https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/gatunki/7_walce, [dostęp: 31.08.2022].

⁵²³ Budowa *Grande valse* op. 4 jest wieloodcinkowa. W ramach tego dzieła można wyznaczyć kilka części – a raczej ze względu na ich długość, właśnie odcinków – które za pomocą oznaczenia literowego można przedstawić w następujący sposób: „(w)abca₁||:d:|| ||:ed:|f|ga₂b₁h/c₁a₃(k)”. Taki wzorec z jednej strony pozwala na interpretację budowy tego walca jako zbliżonej do rondowej, z drugiej strony, pozwala również na uproszczenie konstrukcji do postaci ABA₁, gdzie w ramach części A zawierałyby się odcinki: („w”), „a”, „b”, „c” i „a₁”; w ramach części B, odcinki: „d”, „e”, „d₁”, „f”, „g”; a w ramach części A₁ odcinki: „a₂”, „b₁”, „h/c₁”, „a₃”.

⁵²⁴ Źródło: opracowanie własne.

⁵²⁵ Impromptu z jęz. fr. oznacza „improvizowany”. Jedna z definicji potwierdza fakt, że jest to fragment improwizacji w utworze. Ponadto w muzyce XIX-wiecznej impromptu stało się formą muzyczną, charakteryzującą się symetryczną budową trójdzielną. Por. A. Chodkowski, hasło: „impromptu” w: *Encyklopedia muzyki*, PWN, Warszawa 1995, s. 382 i M. Brown, hasło: impromptu, w: *Grove Music Online*, <https://www-oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9d80133.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013736?rskey=L6apy9&result=1>, [dostęp: 31.08.2022].

znacznie krótsze (ok. 200 i 100 taktów), w tym jednak przypadku może wynikać to z faktu, że są one częściami cykli. Cechą wspólną walców Zarzyckiego jest ich budowa – niemal każda z tych kompozycji posiada wstęp, kodę, a ich poszczególne części dają się – w przeważającej mierze – sprowadzić do trzyczęściowego wzorca formalnego ABA₁. Elementem wspólnym dla tych utworów jest także operowanie ośmiotaktową strukturą, odpowiadającą małemu okresowi muzycznemu, za pomocą którego kompozytor dokonuje organizacji formy. Innymi wspólnymi cechami walców Zarzyckiego są również metrum i tempo – wszystkie utrzymane są w metrum 3/4 i różnych odmianach temp szybkich.⁵²⁶ Kompozytor tylko w jednym z walców zastosował tonację w trybie mollowym, w pozostałych czterech występuje tryb durowy. Warto także zauważyć, że Zarzycki miał pewną predylekcję do stosowania tonacji bemolowych w swoich walcach, napisał on bowiem aż cztery walce w tonacjach bemolowych (g-moll, As-dur, Es-dur, B-dur) i tylko jeden w krzyżkowej (D-dur).

Mimo występowania podobieństw w zakresie niektórych elementów dzieła – w tym także sposobu porządkowania materiału muzycznego – w walcach Zarzyckiego można łatwo dostrzec ich odmienne budowy. Zdecydowanie najprostszą konstrukcją ma *Valse-Improptu* op. 24 nr 2. Występuje w nim reprzyzowy model trzyczęściowy ABA₁. Każda z części składa się z kilku odcinków, będących jednocześnie okresami, o zbliżonym materiale motywicznym, który jest jednak poddawany pewnym modyfikacjom. Początkowo są to bardzo niuansowe zmiany, a z każdym kolejnym pokazem są one intensyfikowane. Środkowa część walca jest kontrastowa w stosunku do pozostałych, głównie za sprawą faktury, a czasem również i harmoniki. Wzorce formalne pozostałych czterech walców również można uprościć do postaci ABA₁,⁵²⁷ jednak dość mocno zaznacza się w nich budowa odcinkowa.⁵²⁸ Odcinki te można wydzielać właśnie w ramach poszczególnych części, co dobrze obrazuje opis zawarty w przypisach 523 i 529.⁵²⁹ *Grande valse* op. 4, *Valse brillante* op. 8 i *Grande valse* op. 18

⁵²⁶ *Valse brillante* op. 8 utrzymany jest w tempie umiarkowanie szybkim.

⁵²⁷ W przypadku *En valsant* op. 34 nr 3 model trzyczęściowy z kontrastującą częścią środkową można uzyskać łącząc części A i B w jedną część, część C traktując jako część kontrastującą, natomiast części B₁ i A₁ traktując jako ekwiwalent ostatniej części reprzyzowej, w której jednak odwrócono kolejność występującego w niej materiału muzycznego.

⁵²⁸ W przypadku *Valse impromptu* także można wyznaczyć wewnętrzne odcinki, są to jednak krótkie 8-taktowe struktury, odpowiadające okresom muzycznym. Każdy okres muzyczny w ramach jednej części *Valse-impromptu* ma bardzo zbliżony materiał motywiczny. W przypadku zaś kolejnych walców wydzielone i wyszczególnione w przypisach odcinki nie są tożsame z okresami muzycznymi i dotyczą dłuższych struktur. Kolejne odcinki w tych walcach charakteryzują się również zastosowaniem bardziej zróżnicowanego materiału muzycznego niż w przypadku odcinków z *Valse-impromptu*.

⁵²⁹ Mimo zaklasyfikowania w tabeli 14 *Valse brillante* op. 8 jako walca o budowie trzyczęściowej, można w nim wyznaczyć nieco drobniejsze struktury, które z kolei mogłyby przemawiać za tym, że jest to walc charakteryzujący się budową odcinkową. Jego schemat formalny można by wówczas przedstawić następująco: „(w)aa₁bcbcb₁b₁a₂a₃(k)”. Po uproszczeniu, do części A przynależą odcinki „a” i „a₁”, do części B odcinki „b”, „c”, „b”, „c₁” i „b₁”, a do części A₁ odcinki „a₂” i „a₃”. Podobną możliwość interpretacyjną – dotyczącą budowy odcinkowej – stwarza

rozpoczynają się kilkunastotaktowymi wstępami,⁵³⁰ po których kompozytor prezentuje materiał muzyczny należący już do pierwszego odcinka w ramach części A. Co ciekawe, bardzo często podczas wyznaczania kolejnych odcinków – w ramach danej części – zauważyć można pewną prawidłowość: kompozytor najpierw prezentuje pierwszą myśl muzyczną, dalej prowadzi ją z zastosowaniem drobnych zmian, a przy kolejnych już pokazach – wykorzystuje technikę wariantowania. To zjawisko pozwala zauważyć kolejną strategię porządkowania materiału muzycznego, mianowicie zasadę szeregowania. Jak już wspomniano, dla kompozytora punktem wyjścia przy organizowaniu materiału muzycznego stała się budowa okresowa. Ośmiotaktowe okresy są jednak zestawiane ze sobą właśnie w myśl zasady szeregowania. W ten sposób dość łatwo można dostrzec tak podobieństwa występujących obok siebie okresów, a w dalszym przebiegu – także i ich różnice, wynikające właśnie z działania techniki wariantowania. Z samą zaś techniką wariantowania nierozzerwalnie związany jest ewolucjonizm tak przecież istotny przy rozwijaniu struktur w wirtuozerskich walcach typu brillante.

W walcach romantycznych nie bez znaczenia dla kształtowania makroformy danego utworu pozostaje reprzyzowość. Co wynika z wcześniejszych opisów, odnaleźć ją można w każdym z walców Zarzyckiego, choć warto pamiętać o tym, że budowa tych dzieł stwarza różne możliwości interpretacyjne. Doskonałym tego przykładem może być *Grande valse* op. 4, w którym to układ poszczególnych odcinków w pewnym stopniu sugeruje nawiązania do formy rondowej (por. przypis 523).

Możliwość wyznaczenia w trzech walcach Zarzyckiego wielu części, czy raczej biorąc pod uwagę ich długość – odcinków, jest także swego rodzaju nawiązaniem do idei tworzenia wieloczęściowych walców. Nie są to jednak kompozycje, w których wszystkie części każdorazowo mają autonomię i mogą być traktowane niemal jak samodzielny utwór, tak jak zaobserwować to można np. we wspomnianym już dziele Webera – *Invitation á la valse*. Niemniej, niektóre z części – zwłaszcza w *Grande valse* op. 18 – wykazują dużą, choć nie całkowitą, samodzielność. Mowa tutaj chociażby o fragmentach oznaczonych dodatkowo słownym określeniem – *molto cantabile* (od taktu 149) i *scherzando* (od taktu 239).

także i budowa *Grande valse* op. 18, którego dokładny schemat formalny przedstawić można następująco: (W)A||: B :|| CDA₁ (K). W ramach tego walca istnieje możliwość wyodrębnienia dodatkowych odcinków, których układ wyglądałby następująco: „(w)aa₁a₂||: b :|| cda₃(k)”. Z drugiej jednak strony nie jest całkowicie bezpodstawna także próba uproszczenia schematu formalnego walca do postaci trzyczęściowej, zastępując części B, C i D jedną częścią B i pozostawiając przy tym części A i A₁ w nienaruszonej formie.

⁵³⁰ W *Valse brillante* op. 8 wstęp ma aż 20 taktów. Warto zaznaczyć, że we wcześniej omówionym dziele – *Valse-Improptu*, wstęp miał zaledwie 4 takty.

Faktura we wszystkich walcach Zarzyckiego jest homofoniczna. W przeważającym stopniu Zarzycki prezentuje główną melodię w partii prawej ręki, z kolei partia lewej ręki – realizuje akompaniament. Warto jednak zaznaczyć, że lokalnie można zaobserwować występowanie quasi wielogłosu. Nie jest to jednak wielogłosowość, w której to każdy głos posiadałby autonomię, co skądinąd sugerowałoby występowanie faktury polifonicznej. Mowa tutaj raczej o miejscowym rozwarstwianiu się partii lewej, a czasem także i prawej ręki. W pewnym stopniu takie lokalne i stopniowe rozwarstwianie się partii lewej oraz/lub prawej ręki, zagęszcza fakturę danego dzieła i tym samym może przyczyniać się do uzewnętrzniania jego wirtuozerskiego charakteru.

Melodyka w walcach Zarzyckiego jest bardzo często budowana w oparciu o przebiegi figuracyjne. Fakt ten dodatkowo uwypukla wirtuozowski charakter tych dzieł. W *Grande valse* op. 4 Zarzycki wykorzystuje przede wszystkim melodykę figuracyjną z elementami melodyki ornamentальной, rzadziej zaś spotkać można w tym dziele melodykę kantylenową. Tuż po wstępie zaprezentowany zostaje pierwszy ósmiotaktowy okres muzyczny, będący podstawową jednostką formotwórczą części A. Rozpoczyna się on od prezentowanego w partii prawej ręki trylu, który w tej ósmiotaktowej strukturze pojawia się dwukrotnie. Dalej zaobserwować można krótkie kantylenowe frazy, a pod koniec okresu pojawiają się kolejne ozdobniki, tym razem są to szesnastkowe przednutki. W następnych pokazach ósmiotaktowego okresu zauważyć można oddziaływanie techniki ewolucyjnej, a także wariantowanie, które niewątpliwie wpływają na figuracyjność tych jednostek formotwórczych. Figuracyjne przebiegi dominują też w dalszych odcinkach tego walca, opierają się one głównie na pochodach gamowych i pasażowych. Zupełnie odmiennie skomponowana została partia lewej ręki, której przebieg bazuje na prostych, ćwierćnutowych następstwach pojedynczych dźwięków lub akordów. Taka nieskomplikowana struktura bardzo dobrze spełnia swoją funkcję akompaniamentu do melodii, prezentowanej w partii prawej ręki. Pierwszy, występujący tuż po wstępie, ósmiotaktowy okres *Grande valse* op. 4 przedstawia przykład 70.



Przykład 70. A. Zarzycki, *Grande valse* op. 4, t. 13-20⁵³¹

⁵³¹ Źródło: Zarzycki, *Walce na fortepian*, op. cit.

Valse brillante op. 8 już od samego początku prezentuje zastosowanie melodyki figuracyjnej, bazującej lokalnie na wycinkach gamowych czy też quasi-pasażowości. W tym utworze, rzadziej niż w przypadku *Grande valse* op. 4, zauważyć można elementy melodyki ornamentalnej. Zarzycki wykorzystuje w *Valse brillante* ósmiotaktowy okres muzyczny jako podstawę konstrukcyjną dzieła. Każdy z okresów składa się z czterech fraz. Przy pierwszym pokazie frazy pierwsza, druga i czwarta kończą się zwolnieniem ruchu z wykorzystaniem półnuty, po której następuje ćwierćnuta w kierunku opadającym. Przy kolejnych pokazach zasada ta zostaje zachwiana na rzecz ewolucyjnego rozwijania fraz. Z kolei fraza trzecia to w całości figuracyjny przebieg oparty na ósemkach. Pierwszy okres muzyczny – występujący tuż po wstępie – mieści się w taktach 21-28 (por. przykład 71).

Przykład 71. A. Zarzycki, *Valse brillante* op. 8, t. 20-32⁵³²

Mniejsze działanie czynnika figuracyjnego zaobserwować można w dwóch fragmentach *Valse brillante*, mianowicie w odcinku między taktami 116-126, dodatkowo oznaczonym określeniem *cantabile*, a także w taktach 148-176 (*con passione*). Partia lewej ręki w *Valse brillante* przybiera bardzo podobną postać jak w *Grande valse* op. 4 i pełni głównie funkcję akompaniamentu.

Figuracyjny jest także *Grande valse* op. 18, co jednak ciekawe na tle pozostałych walców Zarzyckiego, wyróżnia się on najbardziej zróżnicowaną wewnątrznie melodyką. Nie chodzi tutaj wyłącznie o używanie przez kompozytora różnych typów melodyki – figuracyjnej, kantylenowej czy incydentalnie również i ornamentalnej, ale również o sposób jej przedstawiania. W *Grande valse* op. 18 figuracyjne, jak również i kantylenowe przebiegi, pojawiają się na przestrzeni dłuższych odcinków nie tylko w partii prawej ręki, ale też w partii

⁵³² Źródło: ibidem.

lewej ręki – co trudno z kolei zaobserwować w pozostałych walcach. Partia lewej ręki nie jest więc ograniczona tutaj wyłącznie do pełnienia funkcji akompaniamentu. Doskonałym tego przykładem może być odcinek między taktami 80-88. W takcie 80 widać, jak obie ręce w oktawie prowadzą melodię, z kolei w taktach 87-88 można zaobserwować, że figuracja realizowana jest w partii lewej ręki, podczas gdy w prawej ręce grane są pojedyncze ćwierćnuty (por. przykład 72).



Przykład 72. A. Zarzycki, *Grande valse* op. 18, t. 79-90⁵³³

Strategia prezentowania materiału muzycznego w *Grande valse* op. 18 bardzo często polega więc na swego rodzaju „wymienności” partii obu rąk. Kompozytor stosuje np. figuracje w partii lewej ręki, a w partii prawej – prostsze akompaniujące struktury. W kolejnej frazie, role te zostają odwrócone i to partia prawej ręki realizuje figuracje, a partia ręki lewej – akompaniament lub prostą kantylenę. Nie jest to jednak żelazna zasada, bardzo często bowiem partie obu rąk prowadzą jednocześnie figuracje lub też realizują proste przebiegi. Takie strategie prezentowania materiału muzycznego występują nie tylko w dalszych odcinkach *Grande valse*, ale także już w pierwszym okresie muzycznym, który rozpoczyna się tuż po wstępie (por. przykład 73).

⁵³³ Źródła: Ibidem.

Przykład 73. A. Zarzycki, *Grande valse* op. 18, t. 13-26⁵³⁴

Kolejny z walców fortepianowych Zarzyckiego – *Valse-Improptu* op. 24 nr 2 – swoją przejrzystą budowę zawdzięcza m.in. konsekwentnie porządkowanemu materiałowi muzycznemu, który grupowany jest w jednostki (ośmio- lub szesnastotaktowe) odpowiadające okresom muzycznym. W skrajnych częściach tego dzieła w partii prawej ręki dominują figuracyjne przebiegi, podczas gdy w partii lewej ręki – realizowany jest prosty (często akordowy) akompaniament (por. przykład 74).

Przykład 74. A. Zarzycki, *Valse-Improptu* op. 24 nr 2, t. 1-16⁵³⁵

⁵³⁴ Źródło: ibidem.

⁵³⁵ Źródło: Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

Zależność ta zmienia się jednak w części środkowej omawianego walca, w której obecna jest znacznie większa różnorodność w zakresie wykorzystywanego materiału muzycznego, ale także i jego ekspozycji. Do taktu 109 w partiach obu rąk dominujące są przebiegi akordowe, podczas gdy figuracje pojawiają się dopiero w kolejnych taktach, ale wyłącznie w partii lewej ręki. Samo zakończenie części B także jest oparte na figuracyjnym przebiegu, który dodatkowo wykazuje pewne cechy struktury ostatecznej. Prezentacja tego materiału odbywa się jednak wyłącznie w partii prawej ręki.

Najkrótszym z walców Zarzyckiego jest *En valsant* op. 34 nr 3 należący do zbioru *Trios Morceaux*, który zadedykowany był Ignacemu Janowi Paderewskiemu. Zadedykowanie tego zbioru wybitnemu pianiście może implikować pewne wyobrażenia co do samego przebiegu walca jako wysoce wirtuozowskiego. W gruncie rzeczy jednak walc ten należy do najbardziej skomplikowanych. Co prawda występują w nim liczne fragmenty figuracyjne (np. pasażowe przebiegi, pochody gamowe czy fragmenty skali chromatycznej), jednak nie brak w tym utworze także i prostych kantylenowych przebiegów, które często przeplatane są z figuracjami (por. przykład 75).

The image shows the first eight measures of the piano introduction to 'En valsant'. The music is written for piano in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat major). The tempo is marked 'Non troppo presto' and the dynamics are 'p' (piano). The right hand features arpeggiated chords, while the left hand plays block chords. The piece begins with a half rest in the right hand and a quarter rest in the left hand, followed by the first notes in measure 1.

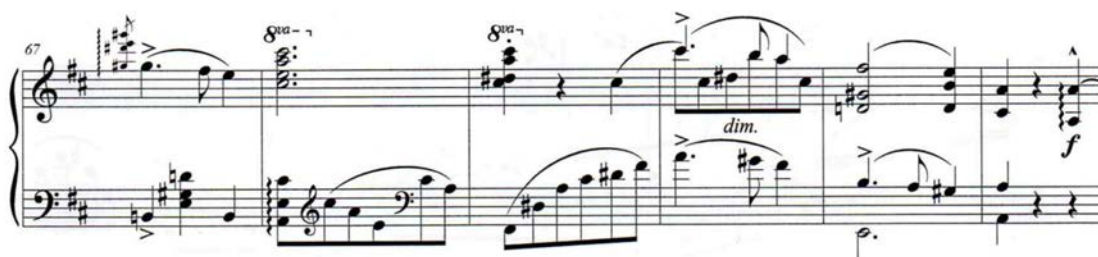
Przykład 75. A. Zarzycki, *En valsant* op. 34 nr 3, t. 1-8⁵³⁶

Ambitus we wszystkich omówionych walcach Zarzyckiego eksponuje pełnię brzmienia fortepianu, kompozytor sięga bowiem zakresem dźwięków od oktawy kontra do czterokreślnej. Najniższym dźwiękiem w *Grande valse* op. 4 jest dźwięk D, w *En valsant* op. 34 nr 3 dźwięk A, natomiast w pozostałych trzech walcach – dźwięk Es. Z kolei najwyższym dźwiękiem w

⁵³⁶ Źródło: Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

Grande valse op. 4 i op. 18 jest dźwięk a^3 , w *Valse brillante* i *En valsant* dźwięk f^4 , natomiast w *Valse-Improptu* dźwięk des^4 .

W formach o proveniencji tanecznej niezwykle istotnym elementem dzieła jest czynnik rytmiczny. Z uwagi na zastosowane przez kompozytora metrum 3/4 w walcach można się spodziewać, że to właśnie trzy ćwierćnuty w takcie będą wyznaczać stałą pulsację tych dzieł. I rzeczywiście w przypadku *Grande valse* op. 4, *Valse brillante* op. 8, *Valse-Improptu* op. 24 nr 2 oraz *En valsant* op. 34 nr 3 dokładnie tak się dzieje. W partii lewej ręki, która głównie przyjmuje postać stałego akompaniamentu, zazwyczaj pojawiają się trzy ćwierćnuty w takcie. Oczywiście można w tych czterech walcach zauważyć lokalne odchylenie od tej zasady. Dobrym tego przykładem może być chociażby środkowa część *Valse-Improptu* (t. 85-124), kiedy to w partii lewej ręki Zarzycki stosuje najpierw następstwo półnuty i ćwierćnuty, a w kolejnych taktach pojawiają się także i drobne figuracje. Odejścia od stosowania trzech ćwierćnut w partii lewej ręki zaobserwować można także w *En valsant*, *Valse brillante* i *Grande valse* op. 4, gdzie są one zauważalne jednak na przestrzeni krótszych odcinków niż w przypadku *Valse-Improptu* i dotyczą tak redukcji struktury rytmicznej, np. do jednej ćwierćnuty i dwóch pauz w takcie, jak i rozwinięcia struktury, np. do postaci ósemkowej figuracji. Zupełnie inną – powiedzieć można wręcz, odwrotną – strategię organizacji rytmicznej zauważyć można w *Grande valse* op. 18. W tym utworze dłużej utrzymująca się pulsacja ćwierćnutowa występuje jedynie lokalnie (np. w t. 149-156, 165-180 i 207-214). Na przestrzeni niemal całego utworu zauważyć można operowanie bardzo zróżnicowaną rytmiką. W partii lewej ręki kompozytor stosuje zarówno figuracje, prostsze przebiegi oparte na ćwierćnutach czy półnutach, krótkie kantylenowe motywy o bardziej zróżnicowanym wzorcu rytmicznym, ale także motywy zawierające elementy rytmiki punktowanej czy synkopy.⁵³⁷



Przykład 76. A. Zarzycki, *Grande valse* op. 18, t. 67-72⁵³⁸

⁵³⁷ Lokalne występowanie synkop, a także rytmiki punktowanej dają się zaobserwować także i w pozostałych walcach.

⁵³⁸ Zarzycki, *Walce na fortepian*, op. cit.

Widać więc, że zastosowana w walcach op. 4, 8, 24 nr 2 i 34 nr 3 regularna rytmika przyczynia się do podkreślenia użytkowej proveniencji tych tańców. Z kolei rytmika w *Grande valse* op. 18 niemal całkowicie pozbawia ten utwór właśnie takich walorów, tym samym uwypuklając jego wirtuozowski charakter.

Tonacje wykorzystane w omawianych walcach zostały wymienione już wcześniej. Warto jednak raz jeszcze przyjrzeć się, tym razem nieco dokładniej, strategiom jakie kompozytor zastosował w zakresie planów tonalnych tych dzieł. Dość konsekwentnie, bo w każdym walcu, zauważyć można wprowadzanie zmian tonacji. W *Grande valse* op. 4, w którym tonacją wyjściową jest tonacja g-moll, Zarzycki stosuje zmianę na tonację jednoimienną – G-dur. Dokonuje się ona od taktu 148 (*più lento*) i trwa aż do taktu 226. Tonacja zasadnicza powraca wraz z *tempo I*, od taktu 227. Znaczące odejście od tonacji wyjściowej (As-dur) zaobserwować można także w *Valse brillante* op. 8. Od taktów 245-258 zachodzą procesy modulujące do nowej tonacji, która pobrzmiewać będzie w taktach 259-277. Nie jest ona jednak prosta do jednoznacznego zidentyfikowania. Nowe znaki przykluczowe wskazują na tonację E-dur lub cis-moll, w praktyce jednak najmocniej w tym odcinku zaznaczają się akordy gis-moll (molowa dominanta do cis-moll), a także akord H-dur (durowa dominanta dla E-dur). Odcinek ten nie jest jednak zbyt długi i dość szybko powraca tonacja zasadnicza As-dur. Stosunkowo dużo procesów modulacyjnych zachodzi w *Grande valse* op. 18. Tonacją wyjściową jest w tej kompozycji tonacja D-dur. Pierwsza wyraźna zmiana, zaznaczona w partyturze nowymi znakami przykluczowymi, pojawia się od taktu 105, kiedy to rozpoczyna się przebieg w tonacji Des-dur (pół tonu niższa niż tonacja wyjściowa). Zmianę tę poprzedza szereg struktur o charakterze modulującym, zaś same przebiegi w tonacji Des-dur trwają aż do taktu 148. W kolejnym takcie kompozytor ponownie zmienia tonację, tym razem na A-dur – fragment w A-dur jest opatrzony określeniem *scherzando*. Tonacja zasadnicza (D-dur) powraca w takcie 259 i trwa już do końca. Natomiast *Valse – Impromptu* napisany jest w tonacji Es-dur i to właśnie w tej tonacji utrzymane są jego skrajne części. Kontrastowa część środkowa tego walca jest z kolei utrzymana w tonacji dominanty do tonacji głównej, czyli B-dur. Kilka mniej istotnych zmian tonalnych występuje także w *En valsant*, napisanym w tonacji B-dur. Stosowane przez Zarzyckiego tonacje różnicują poszczególne części tego dzieła, nie są jednak bardzo odległe od tonacji wyjściowej.⁵³⁹

Charakteryzując walce Zarzyckiego, warto zwrócić uwagę również na plan dynamiczny tych dzieł. W każdym z walców jest on nieco inny. *Grande valse* op. 4 rozpoczyna się w

⁵³⁹ Wybrane odcinki w *En valsant* występują np. w tonacji F-dur lub Des-dur.

dynamice *forte*. Kompozytor stosuje dłuższe odcinki, na przestrzeni których utrzymuje jeden poziom dynamiczny lub ewentualnie jego odmiany, tworząc w ten sposób efekt cieniowania dynamiki.⁵⁴⁰ W dalszym przebiegu zauważyć można naprzemiennosc w stosowaniu kontrastowych poziomów *forte-piano*, ale finalnie walc kończy się w dynamice *fortissimo*. Z uwagi na dominację strategii polegającej na naprzemiennym wykorzystywaniu poziomów dynamicznych, w *Grande valse* op. 4 można mówić o użyciu dynamiki falującej. Taką samą zasadę tworzenia planu dynamicznego zaobserwować można także w *En valsant* op. 34 nr 3. Inną strategię kształtowania planu dynamicznego Zarzycki wykorzystał z kolei w *Valse-Improptu* op. 24 nr 2. W tym przypadku zauważyć można brak częstej naprzemiennosci skrajnych poziomów dynamicznych. Kompozytor wychodzi od poziomu *piano*, utrzymuje go przez dłuższy czas, następnie dochodzi do kulminacji (*fortissimo*), która dalej jest stopniowo wygaszana od *forte* do *pianissimo*. Taki typ dynamiki można określić jako dynamikę narastająco-opadającą. Dynamikę crescendo można zaobserwować w op. 8 i 18, w obu tych utworach dynamika narasta – od *piano* do *fortissimo*. W *Valse brillante* op. 8 zakończenie w *fortissimo* jest osiągnięte poprzez szereg naprzemiennie stosowanych kontrastowych poziomów dynamicznych, co z kolei tylko lokalnie nadaje tej dynamice przebieg falujący. Końcowe *fortissimo* w *Grande valse* op. 18 zostaje osiągnięte poprzez stopniowe narastanie. Najpierw kompozytor wykorzystuje różne odmiany dynamiki *piano*, a następnie – po osiągnięciu punktu kulminacyjnego *fortissimo* – pozostaje już niemal do samego końca przy głośnej dynamice.

Już choćby pobieżne analizy walców Zarzyckiego pozwalają zauważyć, że niewątpliwie są to dzieła o wysokich walorach artystycznych. Obecny w nich pierwiastek wirtuozowski, najpełniej egzemplifikowany w *Grande valse* op. 18, świadczy o tym, że są to dzieła wymagające od pianistów wysokich umiejętności technicznych. Jednak mimo dominującej wirtuozerii, przemawiającej skądinąd za tym, by klasyfikować te dzieła jako walce artystyczne, można odnaleźć w nich zasadniczą cechę walców użytkowych. Mowa tutaj przede wszystkim o zachowaniu – przynajmniej w dominującej części walców op. 4, 8 i 24 nr 2 – stałej i regularnej rytmiki opartej na pulsie ćwierćnutowym. Walce Zarzyckiego, tak ze względu na ich rozbudowanie, ale także i wysoko rozwinięty czynnik wirtuozowski, z powodzeniem mogą uchodzić za dzieła reprezentatywne dla polskiej muzyki XIX wieku. Co więcej, można przyjąć, że dzieła te nie ustępują swoim poziomem nawet i walcem Chopina. Warto raz jeszcze podkreślić, że większość walców Zarzyckiego jest podobnych rozmiarów (ok. 400 taktów) i dodatkowo w każdym z nich sposobem organizacji materiału muzycznego jest budowa

⁵⁴⁰ Chodzi tutaj o odmianę typu *piano*, *pianissimo*, czyli dynamiki w ramach jednego poziomu głośności – w tym przypadku „cichego”.

okresowa. Ośmiotaktowy okres jest podstawowym nośnikiem materiału muzycznego, który dalej poddawany jest przekształceniom, wynikającym z działania techniki wariantowania i ewolucjonizmu. Wyżej wymienione cechy dodatkowo podkreślają te walory dzieł Zarzyckiego, które pozwalają wpisać je w panujące ówczesnie tendencje w zakresie omawianego tu gatunku.

Barkarole⁵⁴¹

Kolejnym przykładem miniatury fortepianowej, w której rytm jest czynnikiem formotwórczym jest barkarola.⁵⁴² Barkarola (z wł. *barca* – czółno) to oryginalnie pieśń, utrzymana w metrum 6/8, dawniej⁵⁴³ śpiewana przez weneckich gondolierów. Z czasem jednak gatunek ten został zaadoptowany również na grunt muzyki instrumentalnej. Podobnie jak barkarola wokalna, również barkarola instrumentalna utrzymana jest zwykle w metrum 6/8,⁵⁴⁴ w tempie umiarkowanym. Jej charakter w głównej mierze determinuje akompaniament, mający naśladować kołysanie łodzi (gondoli) na wodzie. Zachowanie regularnego akompaniamentu o falistym konturze melicznym sprawia, że przyjmuje on postać ostinata. Właśnie taka architektonika akompaniamentu znacząco wpływa na samą formę dzieła, która, co warto podkreślić, kształtowana jest na podstawie czynnika wariacyjnego i ornamentalnego.⁵⁴⁵

Barkarole fortepianowe skomponowali m.in. Chopin (*Barkarola Fis-dur* op. 60), Liszt (*Venezia e Napoli*) czy Mendelssohn (*Lieder ohne Worte* op. 19 nr 6, op. 30 nr 6, op. 62 nr 5). Także i polscy kompozytorzy, poza Chopinem, pisali barkarole na fortepian, które często odnosiły się do zdobyczy wypracowanych na gruncie tego gatunku właśnie przez europejskich mistrzów. Wśród polskich barkaroli XIX-wiecznych wskazać można m.in. takie kompozycje, jak: *Barcarolle* op. 228 Edwarda Wolffa (1814-1880), *Barkarola Ges-dur* op. 42 Józefa Nowakowskiego (1800-1865), nawiązująca do *Barkaroli* Chopina – *Barkarola-Kaprys* op. 9 nr 1 Józefa Wieniawskiego, *Barkarola As-dur* op. 31 Juliusza Zarębskiego (1854-1885), a także

⁵⁴¹ W tym miejscu będą przedstawione dwie barkarole fortepianowe Zarzyckiego, których tytuły występują w oryginalnej pisowni, tj. *Barcarolle*. W odniesieniu zaś do samego gatunku muzycznego stosowane będzie określenie w polskiej wersji językowej „barkarola”. W rozdziale drugim części drugiej, omawiane będą z kolei wokalne barkarole Zarzyckiego, których tytuły w oryginalnej pisowni występują w polskiej wersji językowej – *Barkarola*.

⁵⁴² Taką klasyfikację miniatur stosuje także Chomiński w *Formach Muzycznych*. W rozdziale zatytułowanym „Inne utwory, w których rytm jest czynnikiem formotwórczym” autor omawia marsza, scherzo, tarantelę oraz właśnie barkarolę.

⁵⁴³ Barkarole w formie pieśni były szeroko znane przede wszystkim w XVIII w., głównie na terenie Włoch, ale także i Francji. Por. M. Brown, hasło: „barcarolle”, w: *Grove Music Online*, <https://www-oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9sq00b2.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002021?rkey=eH1GB6&result=1> [dostęp: 8.082022].

⁵⁴⁴ Wyjątkiem może być tutaj *Barkarola* Chopina, w której kompozytor wykorzystał metrum 12/8.

⁵⁴⁵ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne. Małe formy instrumentalne*, op. cit., s. 309.

dwie barkarole na fortepian Aleksandra Zarzyckiego – *Barcarolle H-dur* op. 5 i *Barcarolle* op. 19 nr 2 ze zbioru *Deux morceaux*.⁵⁴⁶

Barkarole Zarzyckiego są dziełami, które w kilku kwestiach różnią się od siebie – chociażby pod względem długości i stopnia ich rozbudowania. Z drugiej jednak strony, reprezentując ten sam gatunek w ramach miniatur fortepianowych, posiadają także wiele cech wspólnych. Niewątpliwie jedną z nich jest obecny w obu dziełach czynnik wirtuozowski, a także mocno zaznaczająca się technika wariantowania, która w dużym stopniu determinuje formę tych dzieł. Z uwagi na kształtowanie narracji muzycznej, ale też formy obu barkaroli, można zaobserwować pewne ich powinowactwo z formą pieśni wariacyjnej.

Utwór	Tonacja	Metrum	Tempo	Schemat formalny/budowa	Liczba taktów
<i>Barcarolle</i> op. 5	H-dur	6/8	<i>Allegretto</i>	Budowa odcinkowa	151
<i>Barcarolle</i> op. 19 nr 2	f-moll	6/8	<i>Andantino con moto</i>	Budowa odcinkowa	68

Tabela 15. Zestawienie barkarol fortepianowych Aleksandra Zarzyckiego⁵⁴⁷

Zgodnie z tym, co przedstawia tabela 15, bardziej rozbudowaną barkarolą jest chronologicznie wcześniejsza *Barcarolle* op. 5. W ramach tego dzieła można wyznaczyć poszczególne odcinki (konstruowane według zasad budowy okresowej), które dodatkowo porządkowane są często według zasady szeregowania. Symetria poszczególnych okresów ulega jednak częstemu zachwianiu, zwłaszcza gdy na daną strukturę zaczyna oddziaływać technika ewolucyjna wraz z techniką wariantowania, a także ornamentalne rozwijanie jednostek motywiczych. *Barcarolle* op. 19 nr 2 wykazuje dość podobne cechy konstrukcyjne. Z uwagi jednak na jej mniejszy rozmiar i stosunkowo większe powinowactwo materiału muzycznego występującego w poszczególnych odcinkach, jej budowa przypomina w dużym stopniu konstrukcję pieśni wariacyjnej.⁵⁴⁸ Obie barkarole utrzymane są w typowym dla tego gatunku metrum 6/8 oraz umiarkowanym tempie. Z kolei zastosowane w tych dziełach tonacje egzemplifikują dwa odmienne tryby, ale także i przeciwne strony koła kwintowego – H-dur (tonacja z pięcioma krzyżykami), f-moll (tonacja z czterema bemolami).

⁵⁴⁶ W repertuarze Aleksandra Zarzyckiego odnaleźć można także dwie pieśni-barkarole na głos solowy i fortepian. Zostaną one omówione w rozdziale dotyczącym utworów wokalny-instrumentalnych. Warto jednak w tym miejscu podkreślić, że nie są znane dokładne daty powstania zarówno pieśni, jak i barkaroli na fortepian, niemniej – poza jedną pieśnią – znane są daty pierwszych wydań tych utworów. Są one oddalone od siebie o ok. 10 lat. Z tego też względu można przypuszczać, że prawdopodobnie Zarzycki nie tworzył tych dzieł w podobnym czasie.

⁵⁴⁷ Źródło: opracowanie własne.

⁵⁴⁸ W pieśni wariacyjnej opracowanie każdej zwrotki jest inne – wariacyjne. Materiał muzyczny kształtowany jest przez działanie techniki wariantowania.

W ramach *Barcarolle* op. 5 wyznaczyć można kilkanaście odcinków,⁵⁴⁹ które zazwyczaj odpowiadają jednemu, dwóm lub trzem okresom muzycznym. Utwór ten rozpoczyna się od rozbudowanego⁵⁵⁰ wstępu, po którym następuje pokaz właściwego materiału muzycznego.⁵⁵¹ Cała kompozycja skonstruowana jest w taki sposób, że początkowy odcinek (pojawiający się tuż po wstępie), występuje w zvariantowanej wersji także i na końcu – w efekcie czego kompozytor uzyskał formę klamrową. *Barcarolle* op. 5 obfituje w wiele struktur – zarówno krótszych, jak i dłuższych – które w sposób szczególny wyznaczają makroformę dzieła, jak również przyczyniają się do kształtowania jego narracji muzycznej.⁵⁵² Spośród tych struktur zdecydowanie najwyraźniej wyróżniają się trzy z nich – dwie przyjmujące postać zdania muzycznego i jedna będąca frazą złożoną z dwóch krótkich motywów. Pierwsza ze wspomnianych struktur, będąca zdaniem muzycznym, oparta jest na kantylenowej melodii prowadzonej za pomocą równoległych dwudźwięków w interwale tercji. Kolejna struktura to – występująca w relacji następnika – fraza złożona z dwóch motywów prowadzonych w równoległych tercjach i oddzielonych od siebie pauzą szesnastkową. Charakterystycznym elementem tej frazy jest także ozdobnik, występujący w połowie każdego motywu. Trzecia struktura, która podobnie jak pierwsza jest zdaniem muzycznym, rozpoczyna się od akordu tonicznego, dalej przechodzi przez akord dominantowy (Fis-dur), po czym kończy się na tonicznym H-dur. Także i w tym przypadku Zarzycki zastosował równoległe dwudźwięki, prowadzące kantylenową melodię, jednak nie w interwale tercji – jak w poprzednich strukturach – a w interwale seksty. Cały wskazany wyżej odcinek charakteryzuje się sporą „śpiewnością”, co zostało przez kompozytora dodatkowo uwypuklone określeniem słownym – *cantabile* (por. przykład 77).

⁵⁴⁹ Odcinki te można przedstawić symbolicznie jako: „(w)aa₁bcdee₁fa₂(z)”. Zapis ten pozwala unaocznic pewne pokrewieństwo występujące pomiędzy wybranymi odcinkami (np. „a” i „a₁”, „a₂” oraz „e” i „e₁”), warto jednak podkreślić, że w charakteryzowanym utworze mocno zaznacza się technika wariantowania i każdy z odcinków zawiera pewne elementy nawiązujące do odcinka pierwszego – „a”, tak więc każdy z następnych odcinków, w różnym stopniu, wykazuje pokrewieństwo z pierwszym.

⁵⁵⁰ Wstęp w *Barcarolle* op. 5 można podzielić na dwie części. Pierwsze osiem taktów to prowadzone głównie oktawowe pochody, oparte przede wszystkim na figuracyjnych przebiegach. Kolejne dziewięć taktów to z kolei pokaz struktur, będących zapowiedzią głównej motywiki dzieła.

⁵⁵¹ Mowa tutaj o pokazie odcinka „a”, jego wariantach i dalej – kolejnych odcinkach.

⁵⁵² W tym miejscu pominięte zostały struktury charakterystyczne dla lewej ręki, która realizuje przebiegi ostinatowe, typowe dla gatunku barkaroli. Niewątpliwie mają one ogromne znaczenie w kształtowaniu formy utworu i narracji muzycznej, jednak nie wykazują znamion tematycznych.

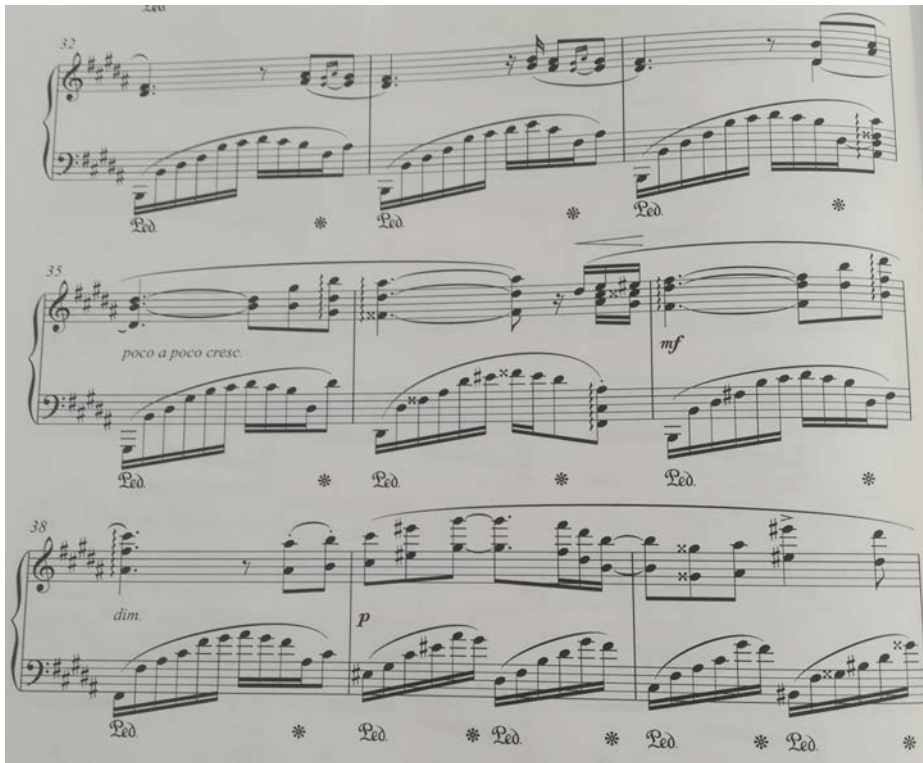
The image shows a page of musical notation for A. Zarzycki's Barcarolle op. 5, measures 20-28. The score is in G major and 3/4 time. It features a cantabile melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. Pedal points are marked with 'Ped.' and asterisks. A 'cresc.' marking is present in measure 27.

Przykład 77. A. Zarzycki, *Barcarolle* op. 5, t. 20-28⁵⁵³

Wskazane wyżej struktury pojawiają się niemal na przestrzeni całej *Barcarolle* op. 5, jednak dość rzadko w swojej pierwotnej postaci. Zarzycki bardzo często wykorzystuje technikę wariantowania wraz z ewolucyjnym rozwijaniem fraz. Doskonały przykład zastosowania techniki wariantowania odnaleźć można np. w taktach 34-38. Pierwowzorem tej struktury jest zdanie muzyczne z taktów 24-28. W jego wariacie Zarzycki zastosował sporo zmian (por. przykład 78).⁵⁵⁴

⁵⁵³ Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 1, op. cit.

⁵⁵⁴ Warto zaznaczyć, że podczas ponownej prezentacji drugiego zdania muzycznego (trzeciej struktury formotwórczej), Zarzycki przedstawił jej dwa warianty – jeden po drugim – stosując dodatkowo zasadę szeregowania. Każdy z wariantów przedstawił w formie zredukowanej horyzontalnie, przy jednoczesnym zagęszczeniu fakturalnym (rozwinięciu wertykalnym).



Przykład 78. A. Zarzycki, *Barcarolle* op. 5, t. 32-40⁵⁵⁵

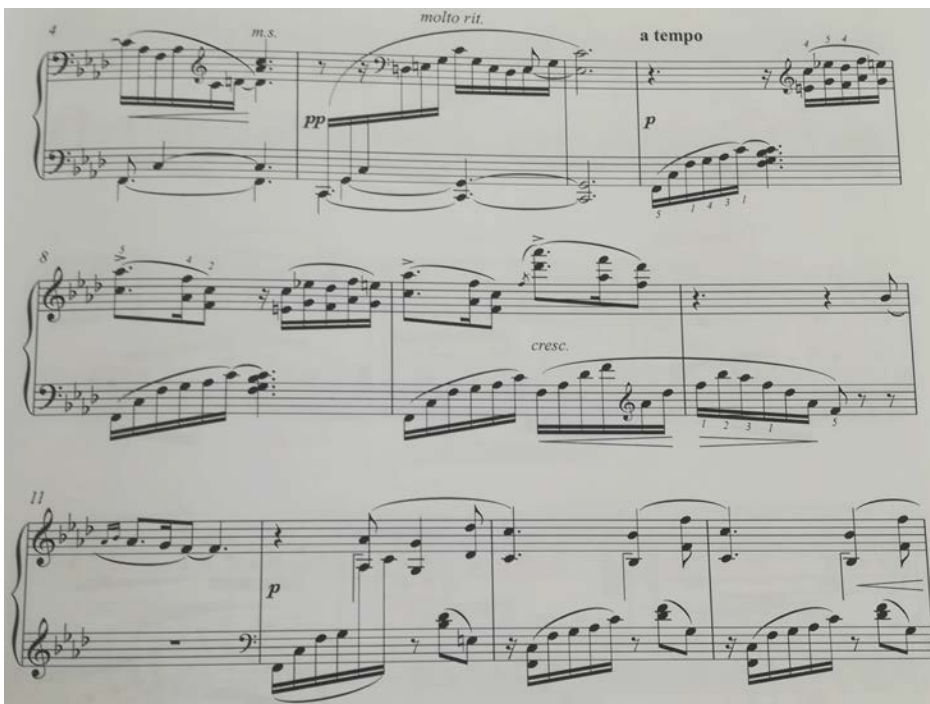
Istotną rolę w kształtowaniu formy barkarol w ogóle, ale też szczególnie w przypadku *Barcarolle* op. 5 przyjmuje akompaniament, który ma postać ostinata opartego na figuracyjnych przebiegach w ruchu falującym.

Barcarolle op. 19 nr 2 egzemplifikuje z kolei zastosowanie mniej skomplikowanej budowy formalnej niż *Barcarolle* op. 5, choć i tutaj można mówić o wykorzystaniu budowy odcinkowej.⁵⁵⁶ Rozpoczyna się ona od pięcioletowego wstępu, po którym pojawia się prezentacja pierwszego odcinka – „a”. Podobnie jak w poprzedniej barkaroli, również i w tym przypadku ostatni odcinek – pod względem motywiki – nawiązuje do odcinka pierwszego (tym samym kompozytor ponownie zastosował budowę klamrową). Mimo zastosowania przez Zarzyckiego w *Barcarolle* op. 19 nr 2 nieco innego wzorca formalnego niż w dziele poprzednim, zauważyć można jego podobne podejście do eksponowania wybranych jednostek formotwórczych oraz poddawania ich technice ewolucyjnej. W obu barkarolach materiał motywiczny, stanowiący podstawę konstrukcyjną i główną oś narracji dzieła, prezentowany jest w pierwszym jego odcinku – „a”, a dalej ukazywane są jego warianty. W przypadku *Barcarolle* op. 19 nr 2 organizacja formy dokonuje się w oparciu nie tyle o zdania muzyczne, a raczej o sukcesywnie prezentowane motywy i frazy.

⁵⁵⁵ Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

⁵⁵⁶ Odcinki te można wyznaczyć w następujący sposób: (w)aa₁bca₂(z).

Podobnie jak w *Barcarolle* op. 5, również i w *Barcarolle* op. 19 nr 2 wyróżnić można trzy główne struktury formotwórcze. Pierwszą charakterystyczną dla *Barcarolle* op. 19 nr 2 strukturą formotwórczą jest dwutaktowa fraza, która zostaje powtórzona w zvariantowanej postaci. Fraza ta rozpoczyna się od quasi-pasażowego przebiegu w lewej ręce na szesnastkach, zakończonym akordem, a po nim następuje przejście do partii prawej ręki, w której to ukazane są dwa motywy – pierwszy jest oparty na następstwie szesnastkowych równoległych sekst w ruchu sekundowym (kontur falujący) oraz drugi – oparty na dwudźwiękach w interwale następujących po sobie dwóch sekst i kwinty w kierunku opadającym. Dalej pojawia się ponownie szesnastkowy motyw oparty na następstwie równoległych sekst. Druga charakterystyczna dla tej barkaroli struktura to motyw z ozdobnikiem i wydłużoną na jego końcu wartością rytmiczną (t. 10-11). Co ciekawe, pod względem rytmiki, melodyki, a także użycia ozdobnika – przypomina on strukturę drugą z *Barcarolle* op. 5. Ostatnią z wyróżnionych struktur będących podstawą formotwórczą dla *Barcarolle* op. 19 nr 2 jest motyw oparty na następstwie ósemek i ćwierćnut (także ćwierćnuty z kropką) w równoległych oktawach (por. przykład 79). Motyw ten ukazywany jest zawsze z kilkoma powtórzeniami, będąc jednocześnie rozwijanym lub redukowanym przy kolejnych pokazach.



Przykład 79. A. Zarzycki, *Barcarolle* op. 19 nr 2, t. 4-14⁵⁵⁷

⁵⁵⁷ Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

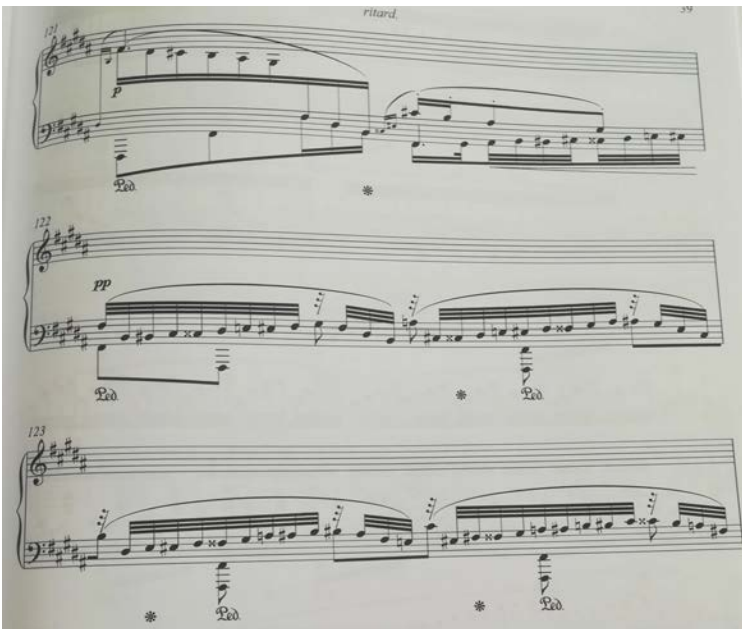
Jak wspomniano już wcześniej w obu barkarolach poszczególne odcinki – także te, oznaczone w prezentowanej tu analizie nowymi literami – wykazują ze sobą spore powinowactwo. Różnice między odcinkami wynikają głównie ze stopnia zaawansowania oddziaływania techniki ewolucyjnej i wariantowania. W *Barcarolle* op. 5 dalsze odcinki (występujące po odcinkach „a” i „a₁”) nawiązują do odcinków wcześniejszych, jednak stopień zaawansowania oddziaływania wspomnianych już technik, pozwala oznaczyć je odrębnymi literami. W przypadku *Barcarolle* op. 19 nr 2, w której także istnieje możliwość wyodrębniania nowych odcinków (oznaczanych kolejnymi literami alfabetu), powinowactwo między poszczególnymi odcinkami jest znacznie większe. Wynika to głównie ze stosowanych przez kompozytora wspólnych dla poszczególnych odcinków motywów. Taką sytuację doskonale obrazuje materiał muzyczny zawarty w odcinku „b” tego utworu, w którym Zarzycki z jednej strony poddaje wariantowaniu motywikę pochodzącą z odcinków „a” i „a₁”, a z drugiej – wprowadza nowe motywy (choć też powiązane z materiałem z poprzednich odcinków), będące swego rodzaju zapowiedzią kolejnego odcinka – „c”. Zastosowanie takiej strategii pozwoliło na zintegrowanie całego dzieła, właśnie za sprawą użycia pokrewnej motywiki.

W obu barkarolach Zarzycki zastosował, typową dla dzieł z tego gatunku, fakturę homofoniczną. Pomimo lokalnego rozwarstwiania się dwugłosowych przebiegów na nawet i trzygłosowe, nie przesądza to w żadnym stopniu o skłonnościach do polifonizacji. W *Barcarolle* op. 19 nr 2, dostrzec można inne ciekawe zjawisko, związane z lokalnym „rozrzedzaniem faktury”. Podczas wprowadzania niektórych motywów muzycznych kompozytor rezygnuje z jednoczesnego kontynuowania akompaniamentu, tym samym dochodzi od sytuacji, w której partia jednej z rąk realizuje dany motyw, a partia drugiej ręki nie gra wcale. Przykładami dla stosowania takiej strategii mogą być chociażby takty 6 i 11 (por. przykład 79).

Kształtowanie meliki w barkarolach jest w większości zdeterminowane przez wyznaczniki tego gatunku. Z jednej strony na szczególną uwagę zasługuje partia lewej ręki (partia basowa), realizująca często ostinatowe przebiegi, których kontur melicznych przybiera kształt falujący. Właśnie taka falująca melodyka ma oddawać skojarzenia z ruchem łodzi na wodzie. Zgodnie z założeniami gatunku tego typu rozwiązania można zaobserwować w obu barkarolach Zarzyckiego. Omawiając melikę w tych dziełach nie sposób pominąć tak istotnego elementu, jak ich wokalna proveniencja. Nie dziwi zatem fakt, że także i w fortepianowych barkarolach Zarzyckiego melodie umieszczane w partiach prawej ręki bardzo często – choć podkreślić należy, że nie zawsze – kształtowane są na wzór liryki wokalnej, opierając się głównie na melodyce kantylenowej. Stosowanie „śpiewnych” linii melodycznych jest w

Barcarolle op. 5 dodatkowo dwukrotnie uwypuklone poprzez słowne dookreślenia np. *cantabile*.

Mimo znacznej przewagi w stosowaniu melodyki kantylenowej nad innymi typami melodyk, nierzadko w instrumentalnych barkarolach Zarzyckiego odnaleźć można także i melodykę figuracyjną lub przynajmniej pewne jej elementy. Fakt ten należy wiązać również z oddziaływaniem techniki ewolucyjnej. W *Barcarolle* op. 19 nr 2 elementy melodyki figuracyjnej są mniej transparentne niż w *Barcarolle* op. 5 i ograniczają się one zwykle do wirtuozerskich przebiegów opartych na szesnastkach, realizowanych głównie w partii lewej ręki. W rozbudowanej *Barcarolle* op. 5 Zarzycki – podkreślić należy jako wirtuoz fortepianu – znacznie częściej stosuje figuracje, które nie ograniczają się tylko do szybkich przebiegów w partiach lewej ręki. Doskonałym tego przykładem mogą być chociażby arabeski, które widoczne są w taktach 50 czy 83, ale także dłuższy figuracyjny odcinek mieszczący się w taktach 121-132 (fragment przebiegu ilustruje przykład 80). Właśnie w tym odcinku Zarzycki stosuje bardzo szybkie przebiegi nawiązujące swym materiałem do przebiegów gamowych, ale również i chromatycznych (często z wykorzystaniem trzydziestodwójek). Dodatkowo zaobserwować można w tym fragmencie częste zmiany rejestrów, a także prowadzone równoległe w partiach obu rąk motywy ostinatowe zakończone arabeską.



Przykład 80. A. Zarzycki, *Barcarolle* op. 5, t. 121-123⁵⁵⁸

⁵⁵⁸ Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

Ambitus w obu omawianych barkarolach jest rozległy, tym samym oddaje on realia utworów instrumentalnych, a nie odnosi się do pieśniowej proveniencji, która skądinąd mogłaby sugerować zastosowanie ambitusu odpowiadającego głosowi wokalnemu.⁵⁵⁹ W *Barkaroli* op. 5 ambitus mieści się w przedziale *Fis-fis*⁴, natomiast w *Barkaroli* op. 19 nr 2 między *As-as*⁴.

Jak zaznaczono już w początkowej części rozważań na temat barkarol, niezwykle istotnym elementem w kształtowaniu ich formy jest rytmika. W barkarolach instrumentalnych Zarzyckiego zauważyć można, podobnie jak w innych utworach tego typu, stosowanie dość stałej pulsacji w partii lewej ręki. W *Barcarolle* op. 5, po wstępie, niemal cały czas do końca utworu w partii lewej ręki utrzymuje się stała pulsacja szesnastkowa. Utrzymanie stałej pulsacji w partii lewej ręki można zaobserwować także w *Barcarolle* op. 19 nr 2. Również i w tym dziele Zarzycki stosuje stały, szesnastkowy puls. Jest on jednak lokalnie zatrzymywany pauzami lub dłuższymi wartościami rytmicznymi. Warto podkreślić, że puls ten nie zostaje całkowicie przerwany, a jedynie zatrzymany w partii lewej ręki i kontynuowany w partii prawej ręki. W partiach prawej ręki – w obu barkarolach – występuje większa zmienność wzorców rytmicznych, która też poniekąd wiąże się z prezentacją różnych (wskazanych wyżej) struktur formotwórczych oraz ich wariantów. Stosowanie drobniejszych wartości daje się zaobserwować wraz z pojawieniem się figuracji, podczas gdy kantylenowe przebiegi zwykle prezentowane są w nieco większych wartościach.

Organizacja tonalna i harmoniczna w obu barkarolach jest dość stała. *Barcarolle* op. 5 utrzymana jest niemal w całości w tonacji H-dur. W utworze pojawiają się jedynie drobne modulacje czy lokalne odejście od tonacji głównej, w przeważającej mierze jednak w dziele tym występują funkcje harmoniczne w obrębie triady tonacji H-dur oraz paralele akordu tonicznego, dominantowego i subdominantowego. Podobnie sytuacja wygląda w *Barcarolle* op. 19 nr 2, w której tonacją zasadniczą jest tonacja As-dur.

Także plan dynamiczny w omawianych tu dziełach jest zbliżony. W obu dziełach kompozytor wychodzi od dynamiki *pianissimo* i na tym samym poziomie dynamicznym kończy te dzieła. Zarówno w *Barcarolle* op. 5, jak i *Barcarolle* op. 19 nr 2 ogólny plan dynamiczny przyjmuje postać falującą (naprzemiennie występują poziomy *forte* i *piano*). W pierwszej połowie *Barcarolle* op. 19 nr 2 utrzymuje się jednak dynamika *piano* – wraz z jej

⁵⁵⁹ W *Barcarolle* op. 5 ambitus partii prawej ręki (odpowiadający wiodącej melodii) mieści się w zakresie *eis-eis*⁴. Nie jest to więc zakres, który przemawiałby za kształtowaniem melodii na wzór melodii wokalnej. Z kolei w *Barcarolle* op. 19 nr ambitus partii prawej ręki mieści się w zakresie *f-as*⁴.

różnymi odmianami – i dopiero od połowy pojawia się pierwsza kulminacja *forte*, która aż do samego końca dzieła ukazywana jest naprzemiennie z poziomem dynamicznym *piano*.

Barcarolle op. 5 i *Barcarolle* op. 19 nr 2 Aleksandra Zarzyckiego doskonale realizują założenia gatunku należącego do kręgu miniatur fortepianowych. W obu tych przypadkach mocno zaznacza się czynnik wirtuozowski wraz z charakterystycznym dla barkaroli figuracyjnym ostinatem. Nie bez znaczenia pozostają także techniki ewolucyjna i wariantowania, które wpływają na kształtowanie formy obu dzieł.

Miniatury liryczne

Omówione powyżej miniatury fortepianowe nawiązują przede wszystkim do form tanecznych lub też należą do gatunków, w których aspekt rytmiczny odgrywa bardzo istotną – a wręcz nadrzędną – rolę w procesie formotwórczym. Kolejną grupą kompozycji fortepianowych Zarzyckiego są dzieła które – jak wskazuje Irena Poniatowska⁵⁶⁰ – można ogólnie nazwać miniaturami lirycznymi. Pod tym pojęciem autorka klasyfikuje nokturny, preludia, *moment musical*, pieśni bez słów, *impromptu*, arabeski, romanse, serenady, miniatury o tytułach programowych i inne.⁵⁶¹ Warto w tym miejscu wskazać jeszcze na inną klasyfikację utworów, określaną mianem liryki instrumentalnej, jaką proponują Chomińscy w *Formach Muzycznych*.⁵⁶² Według badaczy miniatury fortepianowe można podzielić na utwory o jednolitym wyrazie emocjonalnym (izomorficzne) i utwory o różnorodnym wyrazie emocjonalnym (polimorficzne).⁵⁶³ Kompozycje izomorficzne charakteryzują się jednolitością melodyczną, formalną lub też jednolitością fakturalną czy rytmiczną.⁵⁶⁴ Wszystkie te elementy niewątpliwie mogą przekładać się na ogólną energetykę dzieła. Przykładem izomorficznej liryki instrumentalnej może być zatem większość „pieśni bez słów”, w których dominuje jednolity wyraz emocjonalny.⁵⁶⁵ Z kolei utwory o różnorodnym wyrazie emocjonalnym – które, podkreślić należy, stanowią większość repertuaru liryki instrumentalnej – charakteryzują się zastosowaniem przejrzystego wzorca formalnego i najczęściej jest to forma trzyczęściowa typu reprzyzowego z kontrastującą częścią środkową.⁵⁶⁶ Zatrzymując się w pierwszej kolejności na

⁵⁶⁰ Poniatowska, *Historia Muzyki...*, op. cit., s. 284. Poniatowska, obok miniatur lirycznych, wyróżnia także inne kategorie kompozycji fortepianowych, charakterystycznych dla romantyzmu: formy epicko-dramatyczne (scherzo, ballada), tańce i poematy taneczne, etiudy i inne.

⁵⁶¹ Ibidem.

⁵⁶² Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne. Małe formy instrumentalne...* op. cit.

⁵⁶³ Ibidem, s. 311 i 324.

⁵⁶⁴ Jednolitość może dotyczyć wybranych elementów dzieła lub wszystkich wyżej wymienionych.

⁵⁶⁵ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne. Małe formy instrumentalne...* op. cit., s. 311-312.

⁵⁶⁶ Ibidem, s. 324-326.

wskazanych już nokturnach, należy zauważyć, że również i ten gatunek został podjęty przez Aleksandra Zarzyckiego.

Nokturny

Nokturn (z jęz. wł. *notturmo*) to utwór, którego źródłem inspiracji jest poetycki nastrój nocy. Pierwsze nokturny powstawały już w okresie klasycyzmu, jednak wówczas przyjmowały one inną postać niż w romantyzmie, nawiązując – głównie pod względem budowy – do serenady czy divertimenta.⁵⁶⁷ Dziewiętnastowieczne nokturny były przede wszystkim kompozycjami fortepianowymi, a ich budowa formalna najczęściej przyjmowała postać trzyczęściową typu repryzowego z kontrastującą częścią środkową. Nie było to jednak regułą. Jak można przeczytać w *Historii Muzyki*⁵⁶⁸ „również nokturny odzwierciedlają typowe dla romantyzmu przenikanie się różnych form, a to chroniło je przed schematyzmem budowy”.⁵⁶⁹ Dobrym przykładem mogą być tutaj wybrane nokturny Chopina, w których kompozytor stosował szeregowanie odcinków, co z kolei przyczyniło się do uzyskania utworów o bardziej swobodniej budowie. Zazwyczaj w nokturnach podstawą konstrukcyjną jest budowa okresowa, która najwyraźniej zaznacza się w częściach kantylenowych (zwykle skrajnych) i słabnie w odcinkach figuracyjnych, gdzie dominujący staje się czynnik ewolucyjny (zwykle w częściach środkowych). Takie cechy nokturnów romantycznych pozwalają przypisać je do jednego z dwóch nurtów liryki instrumentalnej, o którym wspomniano już wcześniej, mianowicie do miniatur o różnorodnym wyrazie emocjonalnym.⁵⁷⁰ Za twórcę nokturnów uchodzi John Field (1782-1837), natomiast szczególny typ nokturnu z kontrastem agogicznym ustanowił już Fryderyk Chopin. To właśnie ci dwaj kompozytorzy uważani są za głównych twórców nokturnów, którzy przyczynili się do rozwinięcia i jednocześnie utrwalenia tego gatunku w romantyzmie. Niemniej, można odnaleźć także i innych europejskich kompozytorów piszących nokturny, m.in.: Roberta Schumanna (*Nachtstücke* op. 23) czy Ferenc Liszta (*Marzenia miłosne* – cykl 3 nokturnów).⁵⁷¹ Tytuł kompozycji Liszta pozwala zauważyć pewną tendencję do nazywania nokturnów nie poprzez nazwę gatunkową (nokturn, *nocturne*, *Nachtstücke*), ale często tytułując je w sposób, sugerujący określony rodzaj emocji czy nastroju. W repertuarze polskiej muzyki nokturny, poza Chopinem, tworzyli również inni kompozytorzy, m.in.: Edward

⁵⁶⁷ M. Brown, hasło: „nocturne”, w: Grove Music Online, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9yc05ac.han.amu.edu.pl/grovemusic/search?q=nocturne&searchBtn=Search&isQuickSearch=true> [dostęp: 7.07.2022].

⁵⁶⁸ Poniatowska, *Historia Muzyki Polskiej...* op. cit.

⁵⁶⁹ Ibidem, s. 114.

⁵⁷⁰ Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formach Muzycznych. Małe formy instrumentalne...* op. cit., s. 324.

⁵⁷¹ Brown, op. cit.

Wolff (1816-1880), Julian Fontana (1810-1869), Ignacy Dobrzyński, Karol Mikula (1819-1897), Kazimierz Wenik (1828-1859), Ignacy Krzyżanowski (1826-1905), Józef Lubowski (1824-1855), Natalia Jonotha (1856-1932), Gustaw Roguski (1839-1921)⁵⁷² czy właśnie Zarzycki. Warto jednak podkreślić, że w gruncie rzeczy to nokturny Chopina stanowiły główny punkt odniesienia dla kompozycji wymienionych twórców.

W dorobku twórczym Aleksandra Zarzyckiego znajduje się kilka utworów, wykazujących cechy typowe dla nokturnu, jednak tylko dwa z nich, już w samej nazwie, posiadają właśnie taką przynależność gatunkową. Pozostałe, podobnie jak w przypadku kompozycji Liszta, to dzieła, których tytuły wskazują na nastój, stan lub emocje, nie zaś na gatunek. Nokturny w dorobku twórczym Aleksandra Zarzyckiego reprezentują dwie kompozycje ze zbioru *Deux Nocturnes* op. 10. Są to dzieła wydane po raz pierwszy w 1868 r. przez lipskie wydawnictwo F. Kistner. Zbiór ten Zarzycki zadedykował niemieckiemu kompozytorowi i wirtuozowi fortepianu – Adolfowi von Henseltowi.⁵⁷³ Aby lepiej uchwycić różnice i podobieństwa występujące między nokturnami z op. 10, warto przyrzeć się tabeli 16.

Utwór	Tonacja	Metrum	Tempo	Schemat formalny	Liczba taktów
<i>Nocturne</i> op.10 nr 1	Ges-dur	4/4	<i>Andantino</i>	ABA ₁	90
<i>Nocturne</i> op.10 nr 2	A-dur	6/8	<i>Allegretto cantabile</i>	AA ₁ A ₂	99

Tabela 16. Zestawienie nokturnów Aleksandra Zarzyckiego⁵⁷⁴

Z powyższego zestawienia wynika, że oba nokturny znacznie różnią się od siebie pod względem formy, tonacji i zastosowanego metrum. Z kolei cechą wspólną obu tych dzieł jest zbliżona liczba taktów, a sądząc po zastosowaniu porównywalnych temp – również i sam czas ich trwania.

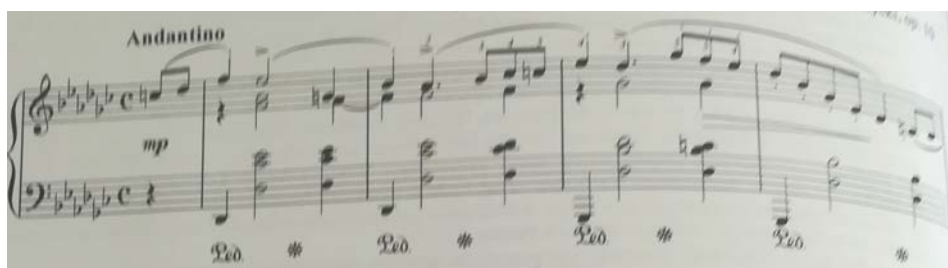
Budowa obu nokturnów, pomimo wykazywania cech charakterystycznych dla budowy okresowej, jest głównie kształtowana w oparciu o czynnik ewolucyjny. To właśnie ewolucjonizm, polegający tutaj przede wszystkim na rozbudowywaniu fraz, jest w tych utworach podstawową strategią kształtowania narracji muzycznej, ale też i samej architektоники kompozycji. *Nocturne* op. 10 nr 1 egzemplifikuje zastosowanie wzorca budowy trzyczęściowej typu reprzyzowego, z kontrastującą częścią środkową. Również drugi z nokturnów – *Nocturne* op. 10 nr 2 – został skonstruowany w oparciu o budowę trzyczęściową. W tym przypadku każda

⁵⁷² Poniatowska, *Historia Muzyki Polskiej...* op. cit., s. 308.

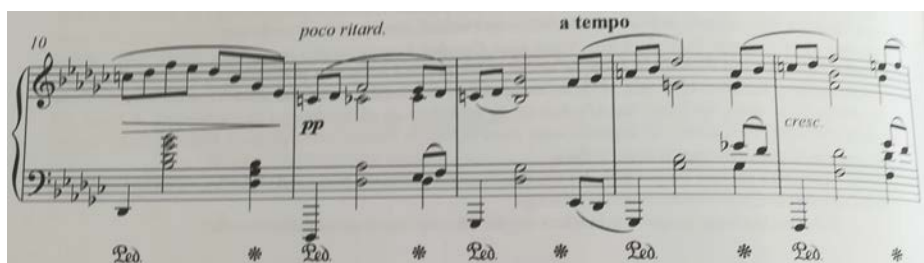
⁵⁷³ Niewątpliwie zadedykowanie tego zbioru wirtuozowi fortepianu mogło budzić pewne przypuszczenia, że dzieło to nie będzie pozbawione wysokich walorów artystycznych, a także elementów popisowych.

⁵⁷⁴ Źródło: opracowanie własne.

z części bazuje na tym samym materiale motywicznym, jednak poddawany technice wariantowania. W obu omawianych nokturnach zauważyć można stosowanie idiomatycznej dla Zarzyckiego strategii kompozytorskiej, która dotyczy konstrukcji dzieła. Początkowo kompozytor operuje większą jednostką strukturalną, w tym przypadku czterotaktowym zdaniem muzycznym, a następnie powtarza je w zwanym wariantowanej formie. Przy tym powtórzeniu jednak dodatkowo dochodzi do rozbudowywania zdań lub też redukcji – wcześniejsze zdania muzyczne reprezentowane są wówczas przez frazy a nawet pojedyncze motywy.⁵⁷⁵ Aby dobrze uchwycić działanie ewolucjonizmu w *Nocturne op. 10 nr 1* warto porównać ze sobą dwa przykłady nutowe (przykład 81 i 82). Przykład 81 obrazuje pierwszy pokaz pierwszego zdania muzycznego (będącego początkiem tematu), a przykład 82 – działanie techniki ewolucyjnej, która doprowadza do redukcji zdania, poprzez operowanie jedynie motywem z czoła tematu, dodatkowo poddawanemu wariantowaniu.



Przykład 81. A Zarzycki, *Nocturne op. 10 nr 1*, t. 1-4⁵⁷⁶



Przykład 82. A Zarzycki, *Nocturne op. 10 nr 1*, t. 10-14⁵⁷⁷

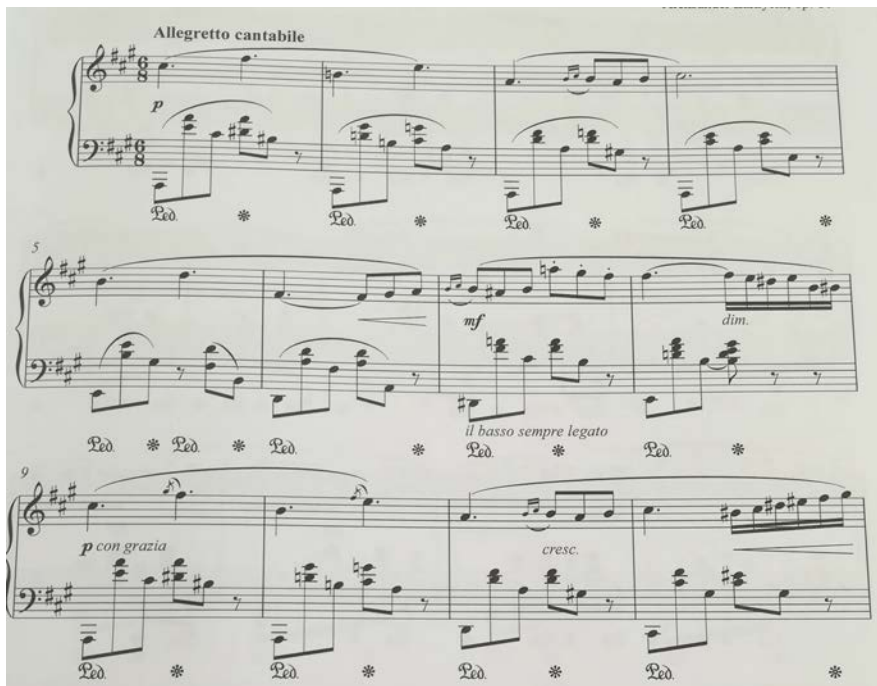
Przykład 82 doskonale obrazuje to, jak w *Nocturne op. 10 nr 1* początkowo czterotaktowe zdanie zostaje zredukowane do postaci kilku motywów. W *Nocturne op. 10 nr 2* zauważyć można nieco inne podejście kompozytora do kształtowania architektury dzieła – polegające na opóźnionym stosowaniu redukcji struktur. Zarzycki najpierw przedstawia

⁵⁷⁵ Powtarzanie wybranych sekwencji (bezpośrednio po sobie), przy jednoczesnym stosowaniu techniki wariantowania jest strategią charakterystyczną nie tylko dla nokturnów, ale dla większości dzieł instrumentalnych Zarzyckiego.

⁵⁷⁶ Źródło: Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

⁵⁷⁷ Źródło: ibidem.

ośmiotaktowy temat, a następnie przedstawia jego wariant (por. przykład 83). Dopiero w dalszym przebiegu pojawiają się redukcje dotyczące materiału z tematu.



Przykład 83. A. Zarzycki, *Nocturne op. 10 nr 2*, t. 1-12⁵⁷⁸

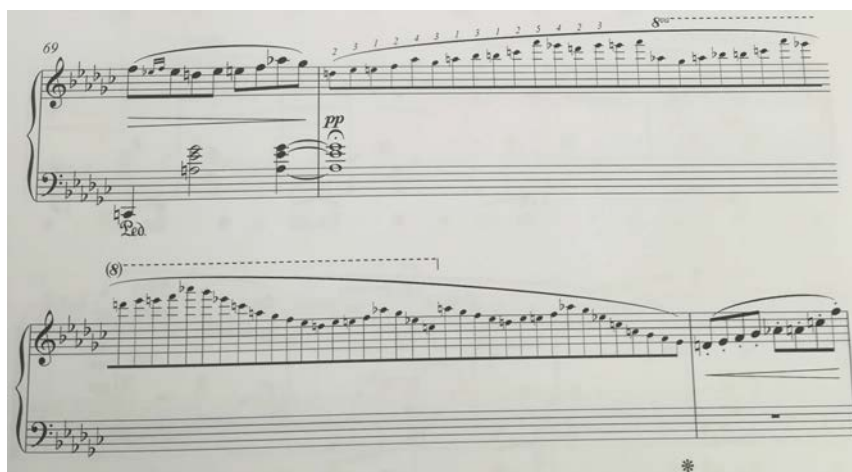
Faktura w obu tych dziełach jest – zgodnie z wyznacznikami gatunkowymi – homofoniczna, choć lokalnie można zauważyć pewne odstępstwa od tej zasady. Widoczne są one zwłaszcza w *Nocturne op. 10 nr. np.* w t. 11-14, gdzie prezentowane są kontrapunktujące ze sobą krótkie, ósemkowe motywy. Warto jednak w tym miejscu podkreślić, że takie rozwiązania w zakresie fakturalnym nie są przyczynkiem do interpretowania faktury jako polifonicznej.

Omawiając nokturny nie sposób pominąć tak istotnego dla kształtowania narracji muzycznej czynnika, jakim jest melodyka. Zgodnie z założeniami gatunkowymi, w nokturnach – gdzie kluczowe jest oddanie poetyckiego nastroju nocy – często wykorzystywana będzie melodyka kantylenowa i to zwykle w częściach skrajnych. Aby jednak odpowiednio zaznaczyć kontrastowość w utworach tego typu, kantylenowość przeciwstawiana jest figuracyjności, która z kolei daje się zaobserwować w częściach środkowych. Podobne zależności można również dostrzec w nokturnach Zarzyckiego, nie są one jednak przestrzegane przez kompozytora restrykcyjnie.

W *Nocturne op. 10 nr 1* część A egzemplifikuje, w głównej mierze, wykorzystanie melodyki typu kantylenowego o falistym konturze melicznym. Taka melodyka daje się

⁵⁷⁸ Źródło: Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

najpełniej zaobserwować w najwyższym głosie, podczas gdy pojawiający się głos altowy i tenorowy⁵⁷⁹ najczęściej realizują proste struktury oparte na repetowaniu pojedynczych dźwięków lub krótkich sekwencji dwóch bądź trzech dźwięków. Partia basowa z kolei realizuje przebiegi oparte na stałym następstwie pojedynczego dźwięku, po którym następują dwa trójdźwięki. Znacząca zmiana w prowadzeniu melodii jest dostrzegalna wraz z pojawieniem się części B (t. 29). W tym fragmencie partie obu rąk realizują quasi-pasażowe, a czasem także i gamowe lub chromatyczne przebiegi, które dodatkowo – lokalnie – prowadzone są oktawowo, zaś sam kontur meliczny przyjmuje postać falującą. Część B, wraz z postępem czasowym utworu, charakteryzuje się coraz to większym udziałem figuracyjnych przebiegów. Jednym z przykładów figuracyjnych rozwiązań jest tu przenoszenie melodii opartych na ósemkach między różnymi rejestrami fortepianu (przenoszeniu melodii towarzyszy także częste stosowanie zmian kluczy w zapisie nutowym). Końcowy fragment części B zmierza do uspokojenia, opierając się na krótkich i powtarzających się ósemkowo-szesnastkowych motywach. Część A₁ (t. 57) rozpoczyna się od kantylenowych melodii, niemal identycznych, jak w części A z tym, że w jej dalszym toku wzmacnia się działanie techniki ewolucyjnej i rozwój figuracyjnych przebiegów. Doskonałym tego przykładem może być chociażby fragment, w którym pojawiają się ósemkowe, figuracyjne pochody chromatyczne (por. przykład 84, t. 70). Między innymi za sprawą stosowania szeroko zakresowych figuracji, ambitus tego nokturnu jest bardzo szeroki.



Przykład 84. A. Zarzycki, *Nocturne op. 10 nr 1*, t. 69-72⁵⁸⁰

⁵⁷⁹ Aby uniknąć hierarchizowania poszczególnych głosów, które mogłoby sugerować nadrzędność i podrzędność wyróżnionych linii melodycznych, na potrzeby niniejszej analizy przyjęto nazewnictwo głosów takie, jak w utworach wokalnych. Głosem najwyższym jest więc sopran i dalej kolejno – alt, tenor i bas (jako głos najniższy). Głos altowy i tenorowy realizują zazwyczaj przebiegi będące dopełnieniem prezentowanych struktur, zdarza się jednak również i tak, że także te głosy wprowadzają myśli tematyczne.

⁵⁸⁰ Źródło: A. Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

W *Nocturne* op. 10 nr 2 Zarzycki stosuje naprzemiennie dwa typy melodyki – kantylenowy i figuracyjny. Część A (t. 1-20) zdominowana jest przez melodykę kantylenową o falistym konturze. Temat muzyczny wprowadzany zostaje przez partię prawej ręki i opiera się właśnie na kantylenowej melodii, choć co warto podkreślić, bardzo często występujące w temacie zdania muzyczne kończą się schromatyzowanymi, szybkimi przebiegami szesnastkowymi. Z kolei lewa ręka realizuje struktury oparte na naprzemiennym następstwie pojedynczych dźwięków i dwudźwięków, które to łącznie można identyfikować jako motyw. Po każdym takim motywie, pojawia się pauza ósemkowa. W dalszym przebiegu utworu czynnik figuracyjny zyskuje jeszcze bardziej na znaczeniu – Zarzycki częściej stosuje szybkie, figuracyjne przebiegi, zarówno w partii ręki prawej, jak i lewej. Warto jednak podkreślić, że za sprawą naprzemiennego stosowania fragmentów opartych na melodyce kantylenowej i figuracyjnej, które odbywa się niemal od samego początku dzieła, poszczególne odcinki, występujące w ramach części tego nokturnu są dość jednorodne.

Ambitus w obu dziełach jest podobny i w *Nocturne* op. 10 nr 1 obejmuje dźwięki \underline{F} - as^4 , z kolei w *Nocturne* op. 10 nr 2 – dźwięki \underline{A} - d^4 .⁵⁸¹

Czynnik rytmiczny w nokturnach nie ma aż tak istotnej roli w kształtowaniu charakteru dzieła, jak miało to miejsce w utworach o proveniencji tanecznej (np. mazurkach i walcach). Nie jest on jednak bez znaczenia, zarówno dla architektoniki dzieła, jak i budowania samego nastroju. Pierwszy z nokturnów utrzymany jest w metrum 4/4. Podstawą rytmiczną dla tej kompozycji jest wzorzec oparty na następstwie ćwierćnuty, półnuty i ćwierćnuty. Właśnie taki schemat rytmicznym, dość regularny – choć czasem też modyfikowany – występuje w skrajnych częściach *Nocturne* op. 10 nr 1, w partii lewej ręki. W utworze tym pojawiają się jednak pewne zachwiania stałej pulsacji np. podczas wprowadzania nieregularnych podziałów, czy też w odcinkach figuracyjnych. Pulsacja w *Nocturne* op. 10 nr 1 zmienia się w części środkowej, zdominowanej przez figuracje. Wówczas pojawiają się dość stałe przebiegi ósemkowe, które co jakiś czas są zatrzymywane przez zastosowanie dłuższych wartości lub pauz.

W *Nocturne* op. 10 nr 2 kompozytor użył z kolei metrum 6/8, które zdeterminowało w większości przebiegu utworu zastosowanie pulsacji ósemkowej, realizowanej w partii lewej ręki. Czasem ósemkowa rytmika zostaje lokalnie rozdrabniana przez zastosowanie szesnastek

⁵⁸¹ Ambitus partii prawej ręki, prowadzącej melodię, w *Nocturne* op. 10 nr 1 mieści się w zakresie As - as^4 , z kolei w *Nocturne* op. 10 nr 2 w zakresie cis - cis^4 .

albo też zatrzymywana poprzez użycie pauz. W partii prawej ręki z kolei występuje znacznie większe zróżnicowanie rytmiczne, choć należy zaznaczyć, że różnorodność ta dotyczy stosowania zarówno drobnych wartości rytmicznych, jak i wartości dłuższych takich jak ćwierćnuty, ćwierćnuty z kropką, a nawet półnuty.

Czynnik harmoniczny w omawianych nokturnach jest elementem niezwykle istotnym, nie tylko z uwagi na funkcję stabilizacji tonalnej, ale także ze względu na budowanie określonego nastroju. W obu dziełach zauważyć można częste sięganie po akordy septymowe, zwiększone, zmniejszone czy też bardziej złożone, które nie ograniczają się do podstawowych składników trójdźwięku (prymy, tercji i kwinty). Zwykle wprowadzają one efekt chwilowej dysonansowości. *Nokturn* op. 10 nr 1 utrzymany jest w tonacji Ges-dur i, co typowe dla materiału muzycznego należącego do tej tonacji, nierzadko pobrzmiewa w nim akord dominantowy – Des-dur. W utworze brak dłużej utrzymujących się zmian tonalnych, ale występują w nim wspomniane już akordy zmniejszone i zwiększone, a także – incydentalnie – alteracje prowadzące do zmiany akordu utrzymanego w tonacji bemolowej na akord w tonacji krzyżkowej.

Drugi z nokturnów napisany jest w tonacji A-dur i to właśnie w tej tonacji utrzymane są skrajne części tego dzieła. Część środkowa z kolei występuje w tonacji C-dur. Modulacja z tonacji A-dur do C-dur odbywa się jak gdyby przez akord subdominanty na drugim stopniu tonacji głównej, czyli przez tonację H-dur. W ten sam sposób kompozytor wraca z tonacji C-dur do A-dur.

Nostalgiczny nastrój w *Deux Nocturnes* op. 10 Zarzyckiego podkreślają dodatkowo takie elementy dzieła muzycznego jak agogika i dynamika. Oba nokturny utrzymane są w tempach umiarkowanych, które ułatwiają spokojne prowadzenie kantyleny. Nie bez znaczenia dla ogólnego nastroju, kształtowania narracji muzycznej, jak również samej energetyki dzieła, pozostaje także czynnik dynamiczny. Mimo występowania w obu nokturnach – i to dość regularnie – punktów kulminacyjnych dynamiki na poziomie dynamiki *forte*, to jednak w przeważającej mierze w obu tych dziełach dominuje dynamika *piano* lub nawet *pianissimo*.

Poésies musicales (poematy muzyczne)

Pełne muzycznej zadumy są także i inne miniatury fortepianowe Zarzyckiego, które podobnie jak nokturny można zaklasyfikować do nurtu miniatur lirycznych. Doskonałym tego przykładem są dwa zbiory – *Trois Poésies musicales* op. 1 i *Trois Poésies musicales* op. 3.⁵⁸²

⁵⁸² Niemal we wszystkich publikacjach op. 1 i op. 3 Zarzyckiego nazwane są właśnie *Trois Poésies musicales*, wyjątek stanowi jedynie wykaz dzieł Zarzyckiego znajdujący się na stronie culture.pl, gdzie zbiory op. 1 i op. 3 nazwane są *Trois pièces musicales*, co można przetłumaczyć nie jako „trzy poematy muzyczne”, a „trzy kawałki

Już same nazwy tych cykli, dające się przetłumaczyć jako „trzy poematy muzyczne”, sugerują jasne skojarzeniem z nurtem liryki. Zbiory, zgodnie z sugestią zawartą już w nazwie, zawierają po trzy kompozycje. Tabela 17 przedstawia zestawienie wszystkich sześciu utworów z uwzględnieniem ich tonacji, metrum, tempa, schematu formalnego i liczby taktów.

Nazwa zbioru	Tytuł	Tonacja	Metrum	Tempo	Schemat formalny	Liczba taktów
<i>Trois Poésies musicales</i> op. 1	(-) <i>Presto</i> ⁵⁸³	fis-moll	6/8	<i>Presto</i>	AA ₁ ⁵⁸⁴	125
<i>Trois Poésies musicales</i> op. 1	<i>Berceuse</i>	As-dur	6/8	<i>Allegretto</i>	AB ⁵⁸⁵	80
<i>Trois Poésies musicales</i> op. 1	<i>Romance</i>	H-dur	4/4	<i>Moderato</i>	AB	82
<i>Trois Poésies musicales</i> op. 3	<i>Élégie</i>	fis-moll	4/4	<i>Largo</i>	AA ₁ ⁵⁸⁶	91
<i>Trois Poésies musicales</i> op. 3	<i>Priere</i>	C-dur	4/4	<i>Moderato ma non troppo</i>	ABA ₁	70
<i>Trois Poésies musicales</i> op. 3	<i>Plainte</i>	g-moll	4/4	<i>Allegro agitato</i>	ABA ₁	56

Tabela 17. Zestawienie fortepianowych poematów muzycznych Zarzyckiego⁵⁸⁷

W każdym z cykli kompozytor wykorzystuje różne rodzaje miniatur – w przypadku kompozycji z op. 1 są to: forma dwuczęściowa, kołysanka i romans, z kolei w op. 3 znajdują się elegia, modlitwa i skarga (lament). Mimo sięgania przez Zarzyckiego po odmienne formy miniatur w ramach każdego cyklu, można przyjąć pewną hipotezę dotyczącą ich integracji. Czynnikiem integrującym miniatury w obrębie danego cyklu może być odwoływanie się przez kompozytora do pewnej myśli przewodniej, obecnej w każdej z miniatur. Tego typu zabieg kojarzy się z założeniami muzyki programowej i możliwością przypisywania dziełom pozamuzycznych cech znaczeniowych.

muzyczne”. Jest to jednak odosobniony przypadek, który prawdopodobnie wynika z pomyłki edytora. Por. M. Kosińska, *Aleksander Zarzycki*, <https://culture.pl/pl/tworca/aleksander-zarzycki>, [dostęp: 2.03.2021].

⁵⁸³ W literaturze opisującej twórczość Zarzyckiego pierwsza kompozycja w ramach op. 1 występuje pod nazwą *Presto*, która jest nawiązaniem do tempa zastosowanego w utworze. Taki zapis spotkać można np. w *Encyklopedii Muzyki PWM*. Z kolei w wydaniu nutowym tego dzieła określenie *presto* pojawia się jedynie jako oznaczenie tempa, nie zaś jako tytuł. Doskonałym tego przykładem może być wydanie dzieła pod redakcją Marka Szlezera – Aleksander Zarzycki. *Utwory zebrane*, Vol. 2, op. cit.

⁵⁸⁴ Schemat formalny tego dzieła można przedstawić także jako: ABA₁C. Część C, pod względem konstrukcyjnym, posiada pewne nawiązania do części B, tym samym schemat formalny tego utworu można przedstawić także jako ABA₁ B₁. Takie oznaczenie pozwala również na interpretację formy jako dwuczęściowej, gdzie na pierwszą część składają się wcześniej wydzielone części A i B, a na drugą – A₁ i B₁.

⁵⁸⁵ Tak zarysowany schemat formalny, podobnie jak w poprzednim utworze, wynika także z możliwości wyróżnienia czterech części dzieła, a następnie zredukowana ich do dwóch. Schemat formalny *Berceuse* można przedstawić również jako: AA₁BC. Na część pierwszą składają się wówczas części A i A₁, natomiast na część drugą – B i C.

⁵⁸⁶ Wzorec formalny kompozycji można przedstawić w sposób bardziej szczegółowy jako ABA₁B₁. Powtarzalność poszczególnych części pozwala jednak zredukować ten schemat do postaci dwuczęściowej.

⁵⁸⁷ Źródło: opracowanie własne.

Niewątpliwymi mediami programowości muzycznej⁵⁸⁸ w omawianych tu dziełach są ich tytuły, jak również i sam materiał muzyczny.

Cykl *Trois Poésies musicales* op. 1 i zawarte w nim kompozycje – *Presto*, *Berceuse* i *Romance* można interpretować jako próbę przedstawienia poszczególnych etapów rozwijającego się uczucia. Zbiór otwiera dwuczęściowa miniatura utrzymana w szybkim tempie, metrum 6/8 i tonacji fis-moll. W *Presto* występują nagłe zwolnienia, utrzymujące się przez kilka taktów, częste zmiany dynamiczne (w tym *sf*), a także oznaczenia słowne, jak np. *espressivo*, które podkreślają pełne niepokoju i niestabilności zmiany emocjonalne. Dobór właśnie takich środków muzycznych można interpretować jako chęć muzycznego zobrazowania uczuć, towarzyszących osobie zakochującej się w kimś. Za pomocą muzyki ukazane są tu nagłe zmiany emocjonalne związane z jednej strony z pobudzeniem i ekscytacją, ale i również z poczuciem niepewności.

Berceuse, czyli kołysanka,⁵⁸⁹ utrzymana jest już w nieco wolniejszym, bo umiarkowanym tempie – *allegretto*. Zarzycki już pod koniec *Presto* zastosował zwolnienie (*rall.*), które mogło być swego rodzaju przygotowaniem – pod względem nastroju i właśnie tempa – dla kolejnego utworu. Druga kompozycja z cyklu jest także zbudowana w oparciu o wzorzec dwuczęściowy i utrzymana w metrum 6/8, w tonacji As-dur. Kołysanka Zarzyckiego charakteryzuje się zastosowaniem stałego akompaniamentu, w którym mocno zaznacza się motyw prezentowany w partii lewej ręki, oparty na quasi-pasażowym postępie w kierunku wznoszącym. Taki stały akompaniament tworzy atmosferę spokoju i pewnej przewidywalności. Lokalnie w przebiegu pojawiają się zwolnienia i wyciszenia, które zgodnie z charakterystyką kołysanki – mogą obrazować pewne zatrzymania związane z westchnieniem czy zadumą. W kontekście całego cyklu kołysanka może być też interpretowana jako moment uspokojenia,

⁵⁸⁸ Określenie „media programowości muzycznej” odnaleźć można w publikacji Ryszarda Daniela Goliańka – *Muzyka programowa XIX-wieku. Idea i interpretacja*. Autor wśród mediów programowości wyróżnia m.in. właśnie program i tytuł dzieła. Por. R. D. Goliańek, *Muzyka programowa XIX-wieku. Idea i interpretacja*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1998, s. 86-87.

⁵⁸⁹ Kołysanka była pierwotnie gatunkiem wokalnym, z czasem także i instrumentalnym. Dodatkowo kołysanki posiadały funkcję użytkową, były bowiem śpiewane dzieciom – głównie przez kobiety – podczas ich usypiania. Podobnie jak w lamencie, charakterystycznymi elementami dla kołysanki są: operowanie linią melodyczną przyjmującą descendentalny kierunek, częste portamento, a także tworzenie efektu westchnień lub płaczu. W uwagi na narracyjny charakter, kołysanka posiada pewne elementy wspólne także i z balladą. Za utwór definiujący fortepianowe kołysanki uchodzi *Berceuse Des-dur* op. 57 Chopina. Do charakterystycznych cech tego dzieła można zaliczyć chociażby utrzymanie cichej dynamiki, kołyszący akompaniament i melodię, która początkowo jest dość prosta, a z czasem przybiera postać figuracyjną. Por. K. Hemilton, hasło „berceuse” w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9dt0027.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002749#omo-9781561592630-e-0000002749>, [dostęp: 27.09.2022].

ustabilizowania, nie pozbawiony jednak emocjonalnych zawirowań. Op. 1 zamyka romans⁵⁹⁰ (*Romance*) utrzymany w metrum 4/4, tempie moderato i tonacji H-dur. Ostatni z utworów w ramach cyklu *Trois Poésies musicales* op. 1 może symbolizować zawiązanie się bliskiej relacji pomiędzy dwoma osobami. Właśnie w tej kompozycji faktura ulega zagęszczeniu, m.in. za sprawą pojawiającego się w partii prawej ręki dwugłosu, który skądinąd skłania do interpretacji jakoby pojawiające się dwa głosy symbolizowały dwa byty, które próbują się zjednoczyć. W *Romance* także nie brak silnie zaznaczonej emocjonalności, wyrażanej chociażby określeniami *con somma espressione* czy pojawiającym się pod koniec utworu *poco a poco ritenuto a morendo*.⁵⁹¹

Drugi z cykli Zarzyckiego również stwarza możliwość postawienia hipotezy, że kompozytor kreując dzieło odwoływał się do treści programowych. *Trois Poésies musicales* op. 3 zawiera następujące kompozycje: *Élégie* (elegię)⁵⁹², *Prière* (modlitwę)⁵⁹³ i *Plainte* (lament/skargę). Widać więc, że już pod względem ogólnego charakteru poszczególnych miniatur, Zarzycki ujął w jednym cyklu kompozycje kojarzące się z powagą, nostalgią, a nawet lamentacją i bólem związanym z opłakiwaniem straty czy wręcz śmierci kogoś bliskiego. Otwierająca cykl *Élégie* utrzymana jest w powolnym tempie (*largo*), w metrum 4/4 i tonacji fis-moll.⁵⁹⁴ Towarzyszy jej, zgodnie z wyznacznikami gatunkowymi, ciężki, pełen patosu charakter, przepelniony bólem i jednocześnie majestatycznością. Takie nastroje uwypuklają

⁵⁹⁰ Podobnie jak kołysanka, romans to forma, która początkowo odnosiła się do utworu wokalnego i dodatkowo ma wiele cech wspólnych z balladą. Instrumentalny XIX-wieczny romans charakteryzował się brakiem jasno określonego schematu formalnego – wcześniej jednak utwory tego typu bardzo często wykorzystywały budowę typu ABA lub rondową. Niezmiennie na przestrzeni wieków romans, zarówno ten instrumentalny, jak i wokalnoinstrumentalny, cechował się liryzmem oraz silnym eksponowaniem przeżyć związanych z szerokorozumianym romantyzmem i miłością. W polskiej, ale i europejskiej muzyce XIX wieku romans występował jako odrębna kompozycja instrumentalna – np. na fortepian solo, skrzypce solo, skład kameralny, orkiestrę symfoniczną – ale także jako część większego dzieła. J. Sage, S. Friedmann, R. Hickman, hasło: „romance”, w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq93j002d.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023725?rskey=N1TAB3&result=1>, [dostęp: 27.09.2022].

⁵⁹¹ Określenie „morendo” czyli „zamierając”. Można interpretować także jako zakończenie całego romansu, które to poprzedzało przejście przez wszystkie etapy zakochania.

⁵⁹² Z założenia gatunkowego, może być to utwór zarówno wokalny, jak i instrumentalny, a dodatkowo – może posiadać myśl programową, związaną najczęściej z wyrażaniem smutku po śmierci pewnej osoby. Nie ma określonego wzorca formalnego elegii, jednak często w utworach tego typu występują elementy budowy okresowej czy formy reprzykowej. Jedną z popularniejszych polskich XIX-wiecznych elegii na fortepian jest *Elegia na śmierć Tadeusza Kościuszki* autorstwa Karola Kurpińskiego. M. Boyd, hasło: „elegy”, w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq97q001c.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008701?rskey=4VTvay&result=1>, [dostęp: 27.09.2022].

⁵⁹³ Trudno jest wskazać konkretne elementy muzyczne, jakimi powinna cechować się modlitwa. Dobór odpowiednich środków zależeć będzie niewątpliwie od rodzaju modlitwy, jaką kompozytor pragnął wyrazić w swoim dziele. Modlitwa może być bowiem formą dziękczynienia, prośbą lub holdem. Przykładem umuzycznionej modlitwy na fortepian może być dobrze znana *Modlitwa dziewicy* Tekli Bądarzewskiej.

⁵⁹⁴ Co ciekawe, podobnie jak w przypadku op. 1, również i cykl op. 3 otwiera kompozycja napisana w tonacji fis-moll.

dotatkowo słowne określenia: *e flebile* (smętnie, żałośnie), *con dolore* (z bólem), *lamentoso* (żałośnie), *maestoso e funebre* (majestatycznie żałobnie), *pesante* (ciężko), *con somma dolore* (z najwyższym bólem) czy *morendo* (umierająco). *Élégie* Zarzyckiego może więc zostać odebrana jako przejaw silnych emocji związanych ze śmiercią.

W *Prière* następuje przyspieszenie tempa – w stosunku do wcześniejszej *Élégie* – do umiarkowanego (*moderato ma non troppo*). Utwór ten można interpretować jako rodzaj pokornej prośby z elementami składania hołdu. Pokora może przejawiać się w dominacji dynamiki *piano*, a także poprzez konkretne, lokalne uwypuklenie tego poziomu dynamiki. Dobrym tego przykładem może być fragment rozpoczynający się w taktu 35, kiedy to pojawia się słowne określenie *dolente* (boleśnie). Także i w tym fragmencie występuje dynamika *piano* – nie *forte*. Użycie dynamiki *forte* właśnie w tym miejscu, mogłoby sugerować swego rodzaju pretensję skierowaną do bytu wyższego. Modlitewną pokorę może podkreślać także, zawarte już na samym początku utworu, słowne określenie *religioso e cantabile*. Z wychwalaniem Boga czy też składaniem mu hołdu można z kolei utożsamiać fragment rozpoczynający się od taktu 25 (*fortissimo*), gdzie w dalszym przebiegu (t. 29) pojawia się dodatkowo słowne określenie *con elevazione* (ze wzniosłością). Ostatni z poematów muzycznych z op. 3 jest utrzymany w szybkim tempie – *allegro agitato* (szybko, burzliwie), metrum 4/4 i tonacji g-moll. Jest to lament, który przedstawiony w szybkim tempie może sugerować brak pogodzenia ze stratą osoby i trwanie we wzburzonym stanie emocjonalnym (niemniej, również i tutaj – jak w modlitwie – dominującym poziomem dynamicznym jest *piano*).

Przedstawione interpretacje, związane z obecnością cech programowych we wskazanych wyżej poematach muzycznych Zarzyckiego, są oczywiście jedynie pewną propozycją. Dzieła te obfitują w różnorodne środki wyrazowe i tym samym stwarzają duże możliwości interpretacyjne dla kolejnych badaczy. Trudno jednak nie zauważyć tak logicznie – pod względem symboliki – powiązanych ze sobą utworów, występujących w ramach jednego cyklu muzycznego. Jak wiadomo, dzieła programowe bardzo często bywały inspirowane prawdziwymi zdarzeniami, w tym osobistymi przeżyciami ich twórców. Przyglądając się jednak wnikliwiej życiorysowi Zarzyckiego, trudno doszukać się w nim źródeł inspiracji dla wskazanych wyżej dzieł. Nie wiadomo bowiem nic na temat życia miłosnego kompozytora, poza faktem jego zaślubin, które miały miejsce dopiero w 1874 r. (op. 1 i op. 3 były wydane w 1862 r.). Także i tragiczne wydarzenia – śmierć osób z rodziny lub bliskich przyjaciół, nie wiąże się z datą powstania poematów.

Dla wszystkich przedstawionych w tabeli 17 kompozycji podstawą konstrukcyjną jest budowa okresowa. Każda z miniatur charakteryzuje się dużą symetrią – kompozytor operuje

przede wszystkim ósmiotaktowym okresem muzycznym i czterotaktowym zdaniem. Jedynie lokalnie struktury te ulegają wydłużeniom, np. w momentach przechodzenia z jednej części do drugiej,⁵⁹⁵ a także na wstępie lub zakończeniu utworu. Miniatury ze zbiorów op. 1 i 3 prezentują zastosowanie wzorców formalnych dwu- lub trzy-częściowych. Budowę dwuczęściową reprezentują wszystkie kompozycje z op. 1 oraz *Élégie* op. 3 nr 1, z kolei zastosowanie modelu trzyczęściowego zauważyć można w *Prière* op. 3 nr 2 i *Plainte* op. 3 nr 1. Działanie techniki ewolucyjnej nie jest tutaj tak silne, jak w przypadku wcześniej omawianych dzieł; wariantowanie z kolei pojawia się tylko lokalnie i w gruncie rzeczy dotyczy jedynie formuł zakończeniowych danych struktur, co skądinąd wynika ze stosowanych zmian harmoniczych. Pewne przejawy zastosowania techniki wariantowania można odnaleźć w środkowej części *Prière*, w której to kompozytor odwołuje się do motywiki prezentowanej w części pierwszej, zaprezentowanej jednak z pewnymi zmianami (głównie harmonicznymi).

Faktura w miniaturach należących do obu cykli o tytule *Trois Poésies musicales* jest homofoniczna. Podobnie jednak jak w innych miniaturach Zarzyckiego, także w „poematkach” odnaleźć można wiele fragmentów lokalnie prowadzonych wielogłosowo. Taka wielogłosowość nie determinuje jednak układów polifonicznych, jest jedynie zjawiskiem, w którym jeden głos prowadzi wiodącą melodię, a pozostałe głosy poprzez swoistą motywikę są jedynie wypełnieniem harmonicznym.

Dla omawianych utworów, należących do nurtu liryki instrumentalnej, nie bez znaczenia pozostaje także kwestia prowadzenia i kształtowania melodii. W *Presto* ujawniają się dwie zasadnicze strategie prowadzenia głosów. Pierwsza z nich polega na prezentowaniu dwóch równoległych głosów w pulsie ósemkowym (w partii prawej i lewej ręki), druga strategia jest nieco bardziej złożona. Polega ona na prowadzeniu melodii w pulsie ósemkowym w partii prawej ręki i jednoczesnym rozwarstwieniu na głos basowy i tenorowy partii lewej ręki. Głos basowy realizowany jest wówczas przez długo wybrzmiewające, statyczne dźwięki (zwykle legowane półnuty z kropką) a głos tenorowy oparty jest na przebiegach ćwierćnutowych, repetowanych lub prowadzonych ruchem sekundowym.

W *Berceuse* op. 1 nr 2 charakterystyczną figurą jest stały motyw znajdujący się w partii lewej ręki oparty na następstwie ósemki, dwóch szesnastek, ósemki i ćwierćnuty. Linia melodyczna tego motywu to quasi pasażowy postęp w kierunku wznoszącym (por. przykład 85). Figura ta wypełnia fakturę dzieła, zwłaszcza w momentach, gdy partia prawej ręki opiera

⁵⁹⁵ Chodzi tutaj o przejścia pomiędzy częściami A-A₁/ B. Nie zaś o przejścia pomiędzy poszczególnymi numerami dzieł w ramach całego opusu.

się na dłuższych wartościach rytmicznych. Można też zauważyć, że partie obu rąk bardzo często zazębiają się, tworząc przy tym jednak efekt „pytania i odpowiedzi”.



Przykład 85. A. Zarzycki, *Berceuse* op. 1 nr 2, t. 15-18⁵⁹⁶

Dość urozmaiconą strukturę pod względem fakturalnym posiada także *Romance* op. 1 nr 3. W utworze tym Zarzycki operuje głównie trzy- i czterogłosem. Warto podkreślić jednak, że głosy te nie wykazują całkowicie autonomicznych cech – zwykle trzy głosy stanowią dopełnienie harmoniczne dla głosu górnego, w którym to zazwyczaj prezentowana jest główna myśl muzyczna. Dodatkowe wypełnienie fakturalne dokonuje się także za sprawą przesunięcia rytmicznego, zachodzącego zwykle w głosie tenorowym (por. przykład 86).



Przykład 86. A. Zarzycki, *Romance* op. 1 nr 3, t. 29-33⁵⁹⁷

Podobne strategie prezentowania melodii występują także w *Élégie* op. 3 nr 1, w której Zarzycki zagęszcza fakturę poprzez operowanie trzema, a czasem nawet i czterema głosami. Co więcej, w kompozycji tej zaobserwować można fragmenty oktawowego prowadzenia głosów (por. przykład 87).



Przykład 87. A. Zarzycki, *Élégie* op. 3 nr 1, t. 17-19⁵⁹⁸

⁵⁹⁶ Źródło: Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

⁵⁹⁷ Źródło: ibidem.

⁵⁹⁸ Źródło: ibidem.

Wielogłosowa faktura obecna jest także w *Prière* z op. 3. Warto jednak podkreślić, że również i w tych dziełach głosy stanowią swego rodzaju wypełnienie harmoniczne lub też, lokalnie, dublują głos prowadzący główną melodię. Ciekawym fragmentem, w którym inaczej przedstawia się relacja między poszczególnymi głosami jest odcinek rozpoczynający się od taktu 49 w utworze *Plainte*. Zarzycki aplikuje do niego krótkie motywy kanonicznej imitacji (por. przykład 88).

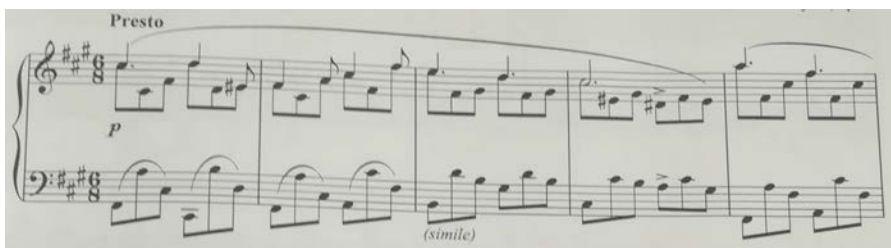


Przykład 88. A. Zarzycki, *Plainte* op. 3 nr 3, t. 46-52⁵⁹⁹

W miniaturach lirycznych niezwykle ważnym elementem dzieła jest oczywiście melodyka, która zazwyczaj przyjmuje postać kantylenową. Jest to związane z potrzebą uwypuklenia lirycznego charakteru dzieła. „Poematy muzyczne” Zarzyckiego nie są pozbawione melodyki kantylenowej, nie jest to jednak jedyny sposób prowadzenia melodii w tych utworach, co więcej – trudno także orzec o znaczącej dominacji stosowania właśnie takiego typu melodyki w omawianych tu kompozycjach.

Rozpoczynając od chronologicznie pierwszego „poematu muzycznego” – *Presto* op. 1 nr 1, należy zauważyć, że melodia – zarówno prowadzona w partii prawej, jak i lewej ręki – oparta jest w głównej mierze o figuracje. Są to bardzo często struktury ostinatowe, czasem także i fragmenty skalowe. Z uwagi na figuracyjny charakter tych struktur, Zarzycki wykorzystuje głównie rytmikę ósemkową. Figuracyjne przebiegi grupowane są w czterotaktowe zdania, które zwykle (choć nie zawsze) kończy półnuta z kropką (por. przykład 89).

⁵⁹⁹ Źródło: ibidem.



Przykład 89. A. Zarzycki, *Presto* op. 1 nr 1, t. 1-4⁶⁰⁰

W *Presto* fragmenty oparte na kantylenowych przebiegach pojawiają się bardzo rzadko i co ciekawe – jedynie w partii lewej ręki. Ambitus w tej kompozycji jest dość rozległy, sięga bowiem aż pięciu oktaw – od \underline{E} do e^3 .⁶⁰¹

Melodyka kantylenowa zdecydowanie pełniej przedstawiona zostaje w *Berceuse* op. 1 nr 2. Warto jednak podkreślić, że ten typ melodyki – chociaż dominuje w utworze – jest zastosowany wyłącznie w partii prawej ręki. W partii lewej ręki z kolei występuje – niemal nieprzerwanie – stała, ostinatowa struktura. Zarzycki operuje w kołysance głównie dwutaktową jednostką formotwórczą, która odpowiada frazie. Zdanie muzyczne składa się z dwóch fraz oddzielonych pauzą ósemkową (por. przykład 90).



Przykład 90. A. Zarzycki, *Berceuse* op. 1 nr 2, t. 1-9⁶⁰²

Takie prowadzenie melodii, z użyciem pauzy w środku zdania, można utożsamiać z charakterystycznym dla kołysanek efektem westchnień. Pierwsza fraza (występująca tuż po dwutaktowym wstępie) to następstwo pięciu ósemek, ćwierćnuty, ósemki i ćwierćnuty z kropką. Melodia prowadzona jest ruchem sekundowym, a dopiero przedostatni dźwięk

⁶⁰⁰ Źródło: ibidem.

⁶⁰¹ Ambitus partii prawej ręki mieści się w przedziale $e-a^3$.

⁶⁰² Źródło: Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

osiągnięty jest skokiem kwinty w dół, po którym następuje rozwiązanie poprzez zastosowanie interwału tercji w przeciwnym kierunku. Druga fraza przedstawia większe zróżnicowanie rytmiczne, choć melodycznie również wykazuje przebieg kantylenowy. Drugie zdanie muzyczne – pod względem swojej budowy – nawiązuje do zdania pierwszego. Zauważyć można jednak zmiany melodyczno-harmoniczno-rytmiczne wynikające z konieczności zachowania zasady relacji poprzednika i następnika.

Kolejne pokazy zdań muzycznych są dosłownym powtórzeniem przedstawionych wcześniej struktur (np. struktury z t. 11-14 odpowiadają strukturom z t. 3-6), albo ich wariantami (np. wariantem struktury z t. 7-10 jest struktura z t. 15-18). Wariantowe zmiany często dotyczą zastosowania ozdobników. W ten sposób melodyka, choć tylko lokalnie, może przyjmować także i postać ornamentalną. Zakres dźwięków w *Berceuse* op. 1 nr 2 obejmuje taki sam pięciooktawowy ambitus, jak w przypadku *Presto* op. 1 nr 1, mieści się on jednak w przedziale dźwiękowym od \underline{G} do g^3 .⁶⁰³

Typ melodyki zastosowanej w *Romance* op. 1 nr 3 dobrze oddaje wokalną proveniencję tej kompozycji. Na ogół Zarzycki wykorzystał tu bowiem melodykę kantylenową. Śpiewność utworu dodatkowo uwypukla słowne określenie *cantando*, które znajduje się już na samym początku utworu. Jak już wcześniej wspomniano, w utworze tym zauważyć można obecność kilku głosów (od dwóch do czterech). Jeden z głosów, zwykle głos sopranowy, prowadzi główną melodię. Głos basowy najczęściej realizuje proste przebiegi bazujące na długo wybrzmiewających dźwiękach. Z kolei głos tenorowy i altowy – pełnią zwykle funkcję wypełnienia harmonicznego. Właśnie w tych dwóch głosach Zarzycki stosuje odmienny typ melodyki, mianowicie melodykę deklamacyjną. Repetycje dźwięków są przeważnie czterokrotne i występują pod postacią dwudźwięków (por. przykład 91).



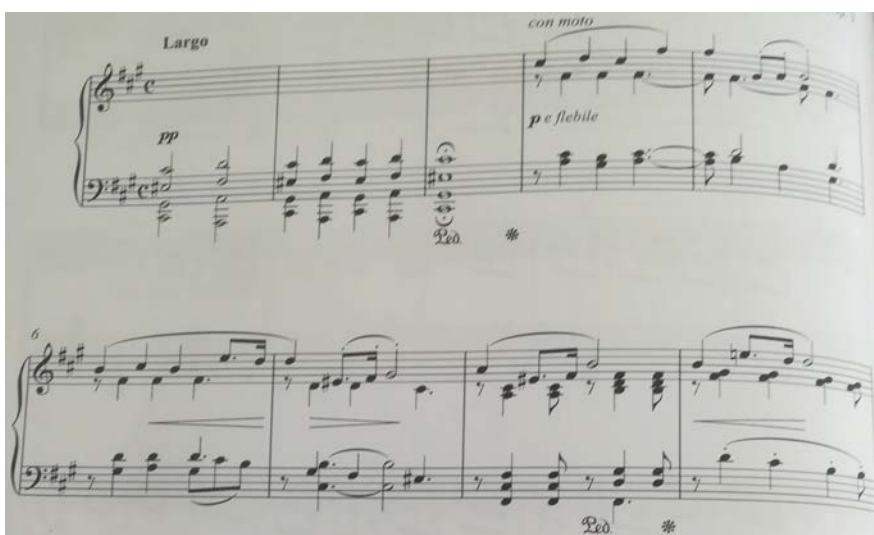
Przykład 91. A. Zarzycki, *Romance* op. 1 nr 3, t. 10-14⁶⁰⁴

⁶⁰³ Mimo wokalnej proveniencji *Berceuse* także i w tym przypadku ambitus partii prawej ręki nie odzwierciedla swoim zakresem swojej „wokalności” i mieści się w przedziale *as-f*[♯].

⁶⁰⁴ Źródło: Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

Podobnie jak we wcześniejszych utworach z op. 1, również i w przypadku *Romance* op. 1 nr 3, kompozytor operuje czterotaktowym zdaniem i w efekcie – ośmiotaktowym okresem muzycznym. Ambitus w utworze mieści się w zakresie \underline{F} do g^3 .⁶⁰⁵

Utworem mającym oddać swego rodzaju powagę i smutny nastrój jest niewątpliwie *Élégie* op. 3 nr 1. Dlatego Zarzycki zrezygnował w nim niemal całkowicie z zastosowania melodyki figuracyjnej. Użycie właśnie takiego typu melodyki mogłoby niekorzystnie wpłynąć na uzyskanie efektu powagi i majestatyczności dzieła. Po trzytaktowym, akordowym wstępie prezentowana jest główna melodia, której kontur meliczny jest kreowany w charakterze kantyleny – Zarzycki prowadzi ją przede wszystkim ruchem sekundowym i głównie ćwierćnutami, nieco rzadziej pojawiają się ósemki z kropką, ósemki i szesnastki. (por. przykład 92). Również i w tej kompozycji zasadniczą jednostką formotwórczą jest czterotaktowe zdanie muzyczne, które w kolejnych pokazach, poddawane jest ewolucyjnej redukcji, ale też wariantowaniu.



Przykład 92. A. Zarzycki, *Élégie* op. 3 nr 1, t. 1-9⁶⁰⁶

Co warto zauważyć, melodia – lub jej fragmenty – czasami prezentowana jest w dwóch głosach jednocześnie w interwale oktawy (por. przykład 93).

⁶⁰⁵ Ambitus partii prawej ręki w *Romance* op. 1 nr 3 nie jest aż tak rozległy jak w większości omawianych tutaj miniatur i mieści się w zakresie niecałych trzech oktaw (*cis-ais*²). Jest to zakres, który można łączyć z wokalną proveniencją utworu. Linia melodyczna prezentowana w partii prawej ręki mogłaby bowiem zostać zaśpiewana przez głos kontraltowy.

⁶⁰⁶ Źródło: Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.



Przykład 93. A. Zarzycki, *Élégie* op. 3 nr 1, t. 23-26⁶⁰⁷

Ambitus zastosowany w *Élégie* także podkreśla jej charakter, jest on bowiem osadzony w niższych rejestrach niż w przypadku wcześniejszych utworów i mieści się w zakresie od *C subkontra* do *a*².⁶⁰⁸

W *Prière* op. 3 nr 2 każdy z czterech głosów realizuje swoje zadanie, przekładające się na kształtowanie faktury. Głos najwyższy realizuje zazwyczaj kantylenowe przebiegi, które dodatkowo prowadzone są dwudźwiękami (zwykle tercjowo lub sekstowo). Głos basowy opiera się zwykle na długo wybrzmiewających całych nutach, które przybierają postać burdonu, z kolei w głosy środkowe najczęściej wprowadzają figuracje (por. przykład 94). Jednostką strukturalną, w której Zarzycki zamyka dłuższe myśli muzyczne – podobnie jak w pozostałych poematach – w czterotaktowe zdanie muzyczne.



Przykład 94. A. Zarzycki, *Prière* op. 3 nr 2, t. 1-7⁶⁰⁹

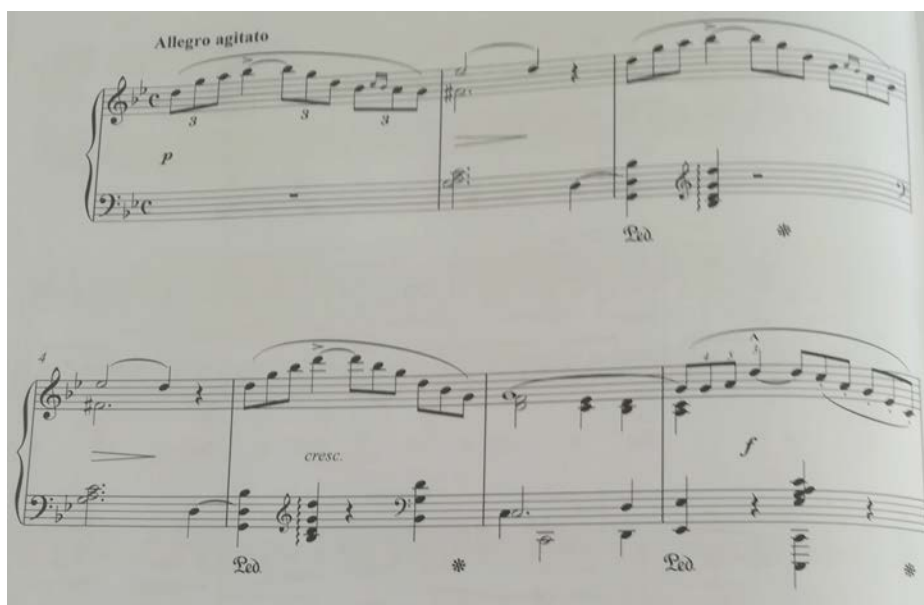
⁶⁰⁷ Źródło: ibidem.

⁶⁰⁸ Ambitus najwyższego głosu w *Élégie* mieści się w zakresie *h-c*². Jest to więc stosunkowo wąski zakres (w stosunku do pozostałych miniatur), który mógłby odpowiadać głosowi sopranowemu.

⁶⁰⁹ Źródło: Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

Przedstawione w przykładzie 94 niepełny okres muzyczny w dalszych przebiegach ulega wariantowaniu. Zakres dźwięków występujący w op. 3 nr 2 mieści się w przedziale $G-e^3$.⁶¹⁰

Melodyka zastosowana w *Plainte* op. 3 nr 3 jest trudna do jednoznacznego określenia. Można przyjąć, że główna melodia prowadzona jest kantylenowo-figuracyjnie. Za kantyleną przemawia dominacja stosowania ruchu sekundowego, figuracyjność jest z kolei egzemplifikowana zastosowaniem quasi-pasażowych przebiegów, budowanych z wykorzystaniem triol ósemkowych (por. przykład 95). Wszystkie te struktury wykazują cechy tematyczne.



Przykład 95. A. Zarzycki, *Plainte* op. 3 nr 3, t. 1- 7⁶¹¹

W części B (t. 13-36) *Plainte* Zarzycki także korzysta z motywiki przedstawionej w części A, jednak już w zredukowanej formie. W środkowej części jedną z podstawowych jednostek formotwórczych nie jest już zdanie muzyczne, a motyw oparty na następstwie trioli ósemkowej i ćwierćnuty, zwykle w kierunku wznoszącym. Wraz z reprzyzą i powrotem części A, temat jest ponownie prezentowany za pomocą pełnych zdań muzycznych, a nie wyłącznie motywów. Takie wnioski z analizy stają się podstawą do stwierdzenia, że Zarzycki mocno eksponuje w *Plainte* operowanie dwutaktowymi frazami (składających się z dwóch motywów) i czterotaktowymi zdaniami muzycznymi, które w dalszym przebiegu często ulegają wariantowaniu. Ambitus tej kompozycji obejmuje dźwięki $C-d^3$.⁶¹²

⁶¹⁰ Ambitus najwyższego głosu w *Prière* mieści się w zakresie $b-es^3$.

⁶¹¹ Źródło: Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

⁶¹² Ambitus najwyższego głosu w *Plainte* mieści się w zakresie $g-d^2$.

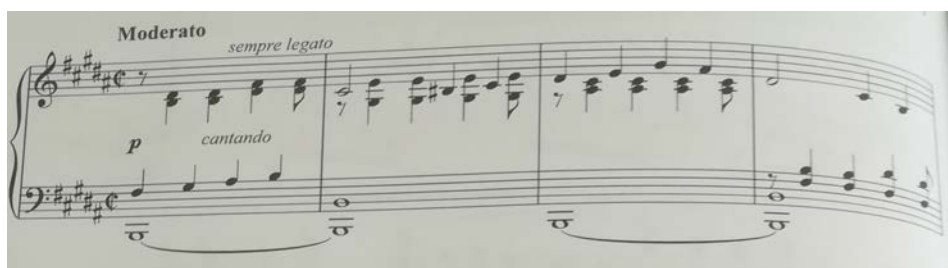
W miniaturach lirycznych jednym z ważniejszych czynników dzieła jest niewątpliwie omówiona już melodyka. Nie bez znaczenia jednak pozostaje także aspekt rytmiczny, tak przecież silnie sprzęgnięty z samym kształtowaniem melodii. Pewne aspekty dotyczące rytmiki w op. 1 i op. 3 zostały już wspomniane, chociażby przy okazji omówienia kształtowania przez kompozytora formy, ale także i melodyki. W tym miejscu warto jednak choćby ogólnie omówić kwestie związane z rytmiką w „poematkach muzycznych” Zarzyckiego.

Utwór otwierający op. 1 – *Presto* został napisany w metrum 6/8. Zastosowanie tego metrum jest doskonale odzwierciedlone przez użycie stałego pulsu ósemkowego, który niemal nieprzerwanie występuje na przestrzeni całego utworu. Grupowanie ósemek po trzy może dodatkowo stanowić wskazówkę dla wykonawców dotyczącą odpowiedniego frazowania i akcentuacji. Z pewnością w kompozycji tej próżno szukać fragmentów polirytmicznych. Pod względem możliwości interpretacyjnych, zastosowanie takiego wzorca rytmicznego może symbolizować swego rodzaju wzburzenie – za sprawą drobnych wartości i co z tym związane, szybkiego przebiegu melodii – ale także i zachowanie pewnej stałości uczuć (poprzez operowanie prawie niezmiennymi wzorcami rytmicznymi).

Nieco inna struktura rytmiczna zapewniła stałość pulsu w kolejnym utworze z op. 1- *Berceuse*, w metrum 6/8. Zgodnie z charakterem kołysanki, powinno zawrzeć się w niej struktury imitujące kołysanie, które nadadzą całemu dziełu pewną regularność. Tak też dzieje się w kołysance Zarzyckiego. Kompozytor zastosował stałą figurę opartą na następstwie ósemek i szesnastek w kierunku wznoszącym, która to występuje zawsze w partii lewej ręki. Struktura ta ma pewne stałe elementy – rozpoczyna się od dwóch ósemek (pierwsza z nich przypada na ostatnią miarę poprzedniego taktu) i kończy na ćwierćnucie. W jej środku z kolei zawsze występują szesnastki albo szesnastki z ósemkami. Co ciekawe struktura składająca się z następstwa ósemki i czterech szesnastek bardzo często pojawia się także w partii prawej ręki, w której równie często odnaleźć można także i przebiegi złożone z samych ósemek lub samych szesnastek. Można więc zauważyć, że Zarzycki w op. 1 nr 2 sięga przeważnie po stosunkowo drobne wartości rytmiczne – ćwierćnuty i półnuty pojawiają się z kolei zazwyczaj przy zakończeniach fraz.

Romance op. 1 nr 3 to jedyna kompozycja w całym cyklu, którą Zarzycki napisał w metrum 4/4. Wielogłosowa faktura kompozycji stwarza większe możliwości do uzyskiwania lokalnej lub utrzymującej się na dłuższej przestrzeni utworu polirytmii. W głosie najniższym, w partii lewej ręki, Zarzycki na początku operuje długo wybrzmiewającymi legowanymi całymi nutami, które w dalszym przebiegu rozdrabnia do dwóch półnut lub czterech ćwierćnut. W kolejnych taktach kompozytor już bardziej różnicuje wartości rytmiczne w głosie

najniższym. Głos sopranowy jest z kolei najczęściej realizowany przez ćwierćnuty (czasem rozdzielane półnutami lub ósemkami). Ciekawe rozwiązania dotyczące rytmiki w *Romance* można zaobserwować w części A (t. 1-60), w głosach środkowych – altowym i tenorowym. Już od pierwszego taktu kompozytor wprowadza głos altowy⁶¹³ w bardzo nietypowy sposób. Jego melodia nie rozpoczyna się w równym pulsie w stosunku do pozostałych głosów, a z pewnym opóźnieniem. Poprzez użycie na początku taktu pauzy ósemkowej, a po niej trzech ćwierćnut i ósemki (por. przykład 96). Podobną strategię Zarzycki stosuje także w głosie tenorowym (por. przykład 96, t. 4).



Przykład 96. A. Zarzycki, *Romance* op. 1 nr 3, t. 1-4⁶¹⁴

Nieco inna rytmika występuje w części B omawianego dzieła. W głosie najniższym występują dość proste przebiegi oparte najczęściej na półnutach lub ćwierćnutach, z kolei melodia prezentowana w partii prawej ręki bardzo często budowana jest w oparciu o rytmikę triolową.

Także w dziełach z op. 3 odnaleźć można kilka ciekawych i zarazem podobnych w stosunku do op. 1, rozwiązań w zakresie rytmiki. W *Élégie* op. 3 nr 1, napisanej w metrum 4/4, kompozytor korzysta z bardzo zróżnicowanych wzorców rytmicznych. Jedną ze strategii prezentowania melodii w poszczególnych głosach jest sposób opisany już przy okazji op. 1 nr 3. Również w *Élégie* Zarzycki chętnie wprowadza głosy środkowe z pewnym opóźnieniem wobec głosu sopranowego, poprzedzając prezentację melodii pauzą ósemkową. Kolejną charakterystyczną dla *Élégie* strukturą rytmiczną jest często pojawiający się motyw oparty na następnym ćwierćnucie, ósemki z kropką, szesnastki i półnuty. Motyw ten pojawia się w każdej części dzieła.

Zróżnicowanie rytmiczne wynikające z zastosowania faktury wielogłosowej⁶¹⁵ występuje także w kolejnym utworze z op. 3 – *Prière*, utrzymanym w metrum 4/4. Podobnie

⁶¹³ W pierwszym taktie głos sopranowy jest wyciszony pauzą. Zwrócenie lasek nut w dół sugeruje więc, że najwyższy głos w taktie pierwszym jest głosem altowym.

⁶¹⁴ Źródło: A. Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, vol. 2, op. cit.

⁶¹⁵ Podobnie jak we wcześniej omawianych dziełach, również i w tym przypadku faktura wielogłosowa nie determinuje występowania polifonii.

jak w poprzednich „poematach muzycznych” Zarzyckiego, również i tutaj kompozytor wykorzystuje w najniższym głosie najdłuższe wartości rytmiczne – całe nuty, półnuty, rzadziej ćwierćnuty i incydentalnie ósemkowe przebiegi. Co interesujące, w głosie najwyższym Zarzycki obiera bardzo podobną strategię – zdecydowanie częściej wykorzystuje całe nuty, półnuty i ćwierćnuty niż drobniejsze wartości. Największą ruchliwość zaobserwować można z kolei w głosach środkowych, to właśnie w nich kompozytor wykorzystuje najczęściej pulsację ósemkową, nierzadko poprzedzając takie motywy pauzą ósemkową (podobnie zresztą jak we wcześniej omawianych utworach) (por. przykład 94).

Odmienne strategie w zakresie kształtowania rytmiki Zarzycki zastosował w *Plainte* op. 3 nr 3, chociaż także i w tym utworze największe wartości rytmiczne pojawiają się najczęściej w głosie basowym. Kompozycja ta napisana została w metrum 4/4. Pod względem rytmiki charakterystyczną cechą tego utworu jest częste używanie triol ósemkowych. Triole pojawiają się przy okazji prezentowanie głównej myśli tematycznej utworu i występują głównie w głosie sopranowym.

W utworach nazywanych „poematami muzycznymi” można by – zgodnie z tradycją gatunku – doszukiwać się pewnych pozamuzycznych treści, związanych z wyznacznikami muzyki programowej. Niewątpliwie doskonałym nośnikiem tych treści, dającym duże możliwości aplikowania retoryki muzycznej, jest tonalność. W „poematach muzycznych” Zarzyckiego trudno jednak doszukiwać się nowatorskich – czy choćby nieprzeciętnych – rozwiązań harmoniczych, co za tym idzie – także i szczególnie wyszukanych, z punktu widzenia retoryki muzycznej, zabiegów związanych ze zmianami tonacji. Większość z tych dzieł wykorzystuje harmonikę bazującą na funkcjach w obrębie triady harmoniczej głównej tonacji danego dzieła. Mimo wszystko jednak, z uwagi na podjęcie próby interpretacji tych sześciu poematów muzycznych także pod kątem ich treści pozamuzycznych, warto zastanowić się nad doбором poszczególnych tonacji do danych miniatur, a co za tym idzie – nad ich znaczeniem.⁶¹⁶

Presto op. 1 nr 1 utrzymane jest w tonacji fis-moll, która to dominuje w większości przebiegu utworu. Tonacja ta kojarzona jest z takimi kategoriami jak m.in powaga, szalony ból, okrucieństwo czy tragizm, a także w późnym romantyzmie z cierpieniem, tajemniczością czy

⁶¹⁶ W tych interpretacjach niezwykle pomocna okazała się publikacja Jarosława Mianowskiego – *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII-XIX wieku*. Autor w pierwszej części swojej książki przedstawia znaczenie poszczególnych tonacji na przestrzeni wieków w ujęciu różnych badaczy, zestawienie to przedstawione jest w tabeli. Dla wczesnego romantyzmu Mianowski przywołuje interpretacje Müllera, Handa, Berlioz, Köstlina i Gevaert’a, z kolei dla późnego romantyzmu – Pauer’a, Laviganc’a, Ertel’a i Henning’a. Na potrzeby niniejszej pracy to właśnie te interpretacje będą tutaj przywoływane.

etrycznością.⁶¹⁷ Dość często obserwować można operowanie zmianami trybu np. z fis-moll na Fis-dur⁶¹⁸ czy h-moll⁶¹⁹ na H-dur. Być może zmiany trybów w obrębie danej tonacji z dur na moll mogą symbolizować pewne zmiany emocjonalne. Kolejny utwór z tego cyklu – *Berceuse* op. 1 nr 2 – jest z kolei napisany w tonacji durowej, As-dur, która może symbolizować m.in. element nadzmysłowy, nieskończoność, sentymentalizm czy głębokie wewnętrzne uczucie.⁶²⁰ Funkcje harmoniczne dające się zidentyfikować w tym dziele, także bazują na akordach pochodzących z triady harmoniczej tego dzieła. Podobne strategie w tworzeniu planu tonalnego występują w utworze zamykającym cykl – *Romance*, nie ma w nim bowiem znaczących odejść od tonacji zasadniczej. Kompozycja ta została napisana w tonacji H-dur. Poznając semantykę tej tonacji zauważyć można, że Zarzycki chciał odzwierciedlić kojarzącą się z romanssem upartość, pewność siebie, moc czy gwałtowność, które to właśnie symbolizować może tonacja H-dur.⁶²¹

Cykl op. 3 otwiera *Élégie*, napisana w tonacji, której przypisywany jest tragizm, ból i okrucieństwo⁶²² – fis-moll. Co ciekawe również op. 1 rozpoczynało się od utworu napisanego w tej samej tonacji. Molowy tryb kompozycji może dodatkowo podkreślać charakter tożsamy dla elegii, egzemplifikowany aurą smutku i zadumy. Spośród omawianych tutaj „poematów muzycznych” Zarzyckiego najwięcej zmian harmoniczných zaobserwować można w op. 3 nr 2 – *Prière*, utrzymanej w tonacji C-dur. Według tabel w publikacji Mianowskiego tonacja C-dur symbolizować może siłę, majestat, stanowczość, człowieczeństwo, a nawet radość życia.⁶²³ Pierwsze znaczące zmiany w zakresie tonalności zachodzą już w taktie 15, gdzie następuje zmiana tonacji z C-dur na Es-dur.⁶²⁴ Fragment w tonacji Es-dur pokrywa się niemal całkowicie z wyznaczoną dla tego utworu jego częścią środkową – B. Od taktu 46 powraca tonacja zasadnicza – C-dur. Op. 3 zamyka *Plainte* w tonacji g-moll, dodatkowo uwypuklającej żalność.⁶²⁵ Jak wyjaśniono już wcześniej słowo *plainte* można przetłumaczyć jako

⁶¹⁷ Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII-XIX wieku*, wyd. Adam Marszałek, Toruń 2000, s. 40.

⁶¹⁸ Według przywołanych przez Mianowskiego badaczy tonacja Fis-dur może symbolizować m.in. szlachetność czy przeładowanie burzliwością.

⁶¹⁹ Za Handem Mianowski podaje, że tonacja h-moll uchodzi za najbardziej miękką, kojarzącą się ze śpiewami żalobnymi. Mianowski, op. cit., s. 42.

⁶²⁰ Ibidem, s. 43.

⁶²¹ Ibidem, s. 42.

⁶²² Ibidem, s. 40.

⁶²³ Ibidem, s. 41.

⁶²⁴ Tonacja Es-dur uchodzi za tonację o wieloznacznym charakterze, kojarzącą się z majestatycznością i brzmiącą poważnie acz słodko. J. Mianowski, op. cit., s. 43.

⁶²⁵ Tonacja g-moll wykorzystywana jest do podkreślenia żalności i jednocześnie radości. Ma charakter tragiczno-sentymentalny, wyniosły i melancholijny.

„skargę/lament”. Lamentacyjny charakter może więc dodatkowo uwypuklać zastosowanie tonacji mollowej.

Inne elementy dzieła w „poematach muzycznych” Zarzyckiego zostały już omówione na początku rozważań o tym repertuarze – kwestie związane z agogiką, dynamiką czy też ogólnym wyrazem utworów.

Morceaux („kawalki”)

Kolejną grupą miniatur lirycznych na fortepian w dorobku Aleksandra Zarzyckiego są dzieła zawarte w cyklach, które w swojej nazwie zawierają słowo *morceaux*, dające się przetłumaczyć jako „części/kawalki”. Taka nazwa zbioru nie sugeruje więc konkretnych odniesień gatunkowych. W tego typu cyklach odnaleźć bowiem można dość zróżnicowane pod względem gatunkowym miniatury, co zresztą dobrze oddają także i cykle Zarzyckiego. I tak w zbiorze zatytułowanym *Deux morceaux* op. 19 znajdują się utwory *Chant d’amour* i *Barcarole*, w zbiorze *Deux morceaux* op. 24 kompozycje *Serenade* i *Valse-Improptu*, z kolei w zbiorze *Trois morceaux* op. 34 znajdują się miniatury *Chant du printemps*, *Romance* oraz *En valsant*. Widać więc, że kompozytor w każdym ze zbiorów umieszcza utwory będące typowym przykładem liryki instrumentalnej – nawiązujące swą proveniencją do pieśni – a także kompozycje o charakterze tanecznym albo też dzieło, w którym rytmika jest głównym czynnikiem formotwórczym (jak w przypadku *Barcarole*). Z uwagi na fakt, iż utwory o proveniencji tanecznej i te, w których podstawowym czynnikiem formotwórczym jest rytm były już omówione wcześniej (por. s. 164-198), w tym miejscu przedstawione zostaną analizy pozostałych kompozycji ze zbiorów zawierających w swej nazwie określenie „*morceaux*”, które to z kolei wpisują się w nurt lirycznych miniatur fortepianowych.

Tabela 18 przedstawia utwory z op. 19, 24 i 34, będące lirycznymi miniaturami fortepianowymi wraz ze wskazaniem ich tonacji, metrum, schematu formalnego oraz liczby taktów.

Nazwa zbioru	Tytuł	Tonacja	Metrum	Tempo	Schemat formalny	Liczba taktów
<i>Deux morceaoux</i> op. 19	<i>Chant d’Amour</i>	E-dur	4/4	<i>Moderato</i>	Budowa odcinkowa	65
<i>Deux morceaoux</i> op. 24	<i>Sérénade</i>	As-dur	4/4	<i>Moderato non troppo</i>	AA ₁ A ₂	77
<i>Trios morceaoux</i> op. 34	<i>Chant du printemps</i>	G-dur	2/4	<i>A piacere/ Allegro moderato</i>	AA ₁	94
<i>Trios morceaoux</i> op. 34	<i>Romance</i>	Es-dur	4/4	<i>Moderato/ Più lento</i>	AB	95

Tabela 18. Zestawienie miniatur lirycznych a. Zarzyckiego z op. 19, 24 i 34⁶²⁶

⁶²⁶ Źródło: opracowanie własne.

Dwa z przytoczonych utworów, już w swojej nazwie, jasno nawiązują do formy pieśni – *chant* – jednak pozostałe dwa to także utwory o proveniencji wokalne. Przypomnieć można w tym miejscu, że serenada początkowo była formą pieśni wykonywaną przy akompaniamencie gitary, z kolei romans był rodzajem pieśni, w której idiomatyczną dla niej cechą było silne eksponowanie uczuć miłosnych.

Chant d'Amour op. 19 nr 1 to licząca zaledwie 65 taktów miniatura, którą Zarzycki skonstruował w oparciu o budowę okresową. Jej tytuł można przetłumaczyć jako „pieśń miłosna”, co z kolei idealnie wpisuje się w nurt popularnych ówczesnie utworów romantycznych, które były artystycznym wyrażeniem uczuć i emocji towarzyszących osobom silnie zakochanym. Materiał muzyczny nie jest w tym utworze mocno zróżnicowany, można go podzielić na kilka odcinków – liczących zwykle ok. 8 taktów, które zestawiane sukcesywnie tworzą poszczególne części utworu. Mimo sporego powinowactwa materiału muzycznego, można dostrzec w nim ślady działania techniki wariantowania, wówczas ośmiotaktowe odcinki poddawane są pewnym modyfikacjom w stosunku do odcinka zaprezentowanego na samym początku. Zmiany te dotyczą przede wszystkim linii melodycznej i jej urozmaicenia poprzez użycie dodatkowych dźwięków, a co z tym związane także i stosowania rozdrobnionej rytmiki. Nie jest to jednak jedyny element dzieła poddawany wariantowaniu, zmianie ulega też np. harmonika poprzez wprowadzanie dodatkowych znaków akcydentalnych, które lokalnie zmieniają tonację. Zastosowanie właśnie takiej strategii może przywoływać pewne skojarzenia z pieśnią wariacyjną.

Niewiele dłuższą kompozycją jest *Sérénade* op. 24 nr 1, w ramach której wydzielić można wstęp, części A, A₁ i A₂ oraz kodę. Wstęp w *Sérénade* jest dość długi jak na rozmiary całej kompozycji, z kolei części A, A₁ i A₂ swoją długością, ale także i wykorzystanym w nich materiałem muzycznym, przypominają zwrotki pieśni wariacyjnej. Mimo że także i w tej miniaturze Zarzycki korzysta z ośmiotaktowych okresów muzycznych, to szczególnie mocno zaznaczają się w niej dwutaktowe frazy, które ulegają częstym powtórzeniom, jednak w zvariantowanych formach.

Bardzo podobną konstrukcję dzieła zauważyć można w *Chant du printemps*⁶²⁷ op. 34 nr 1. Także i ten utwór rozpoczyna się kilkunastotaktowym wstępem, po którym prezentowana jest najpierw część A, a następnie jej wariant – A₁. Całość kończy koda.

⁶²⁷ Tytuł ten można przetłumaczyć jako pieśń wiosny lub pieśń młodości. Nie jest to dzieło, które powstało w młodzieńczym okresie twórczości Zarzyckiego, jednak tytuł może budzić pewne skojarzenia programowe. Częste użycie szybkich, wirtuozerskich figuracji można odczytywać w sposób symboliczny jako młodzieńcze szaleństwo, śmiałość i ruchliwość.

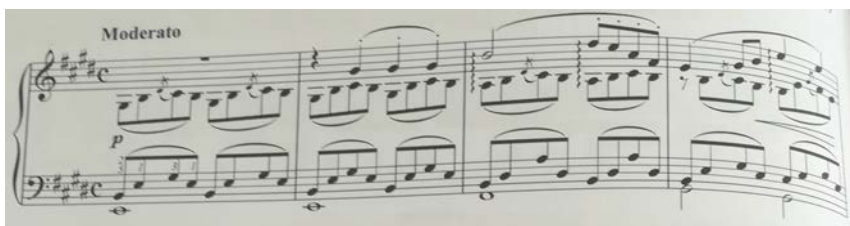
W przypadku *Chant du printemps* idiomatyczną jednostką formotwórczą jest czterotaktowe zdanie muzyczne. Widać więc, że przedstawione dotąd trzy utwory, znajdujące się w zbiorach zawierających w nazwie określenie „*morceaux*”, spełniają dość podobne założenia konstrukcyjne, nawiązując do budowy pieśni wariacyjnej.

Romance op. 34 nr 2 to z kolei najbardziej zróżnicowane pod względem konstrukcyjnym dzieło spośród lirycznych „kawałków” Zarzyckiego. Jest to miniatura, w której mocno zaznaczono dwudzielną budowę formalną. Każdej z części towarzyszy inne oznaczenie agogiczne, odmienna faktura, a także odmienny sposób kształtowania melodyki – a co z tym silnie związane – także i rytmiki. Podobnie jednak jak w poprzednich utworach, w ramach każdej z części zauważyć można częste wariantowanie wybranych odcinków muzycznych. Podstawową jednostką formotwórczą w tym utworze jest dwutaktowa fraza.

W każdej z omawianych tu lirycznych miniatur fortepianowych Zarzycki zastosował fakturę homofoniczną, co podkreśla pieśniową proveniencję utworów. Warto podkreślić, że pomimo występowania w omawianych miniaturach opracowań nawet i czterogłosowych, poszczególne głosy nie są na tyle autonomiczne, by mówić w tym przypadku o występowaniu polifonii.

Z uwagi na pieśniową naturę miniatur lirycznych, warto nieco dokładniej przyjrzeć się kształtowaniu melodyki we wskazanych powyżej czterech dziełach, które w dużej mierze nawiązuje do strategii charakterystycznych dla kształtowania melodyki gatunków wokalnych czy wokalnie-instrumentalnych.

W *Chant d'Amour* op. 19 nr 1 zauważyć można obecność faktury czterogłosowej. Głos najniższy zwykle prowadzony jest za pomocą długo wybrzmiewających całych nut lub półnut, które stanowią doskonałą podporę harmoniczną, nieco przypominające charakterystyczne dla muzyki ludowej dźwięki burdonowe. Głosy środkowe – tenorowy i altowy – realizują z kolei stałe quasi-pasażowe przebiegi, najczęściej w pulsie ósemkowym, przyjmujące funkcję struktur ostinatowych. Melodia prezentowana jest z kolei w głosie sopranowym. Taka strategia prowadzenia głosów jest stosowana konsekwentnie do samego końca utworu – nie ma więc w nim takiej sytuacji, w której to melodia przechodziłaby np. do głosu altowego czy tenorowego. (por. przykład 97).



Przykład 97. A. Zarzycki, *Chant d'Amour* op. 19 nr 1, t. 1-4⁶²⁸

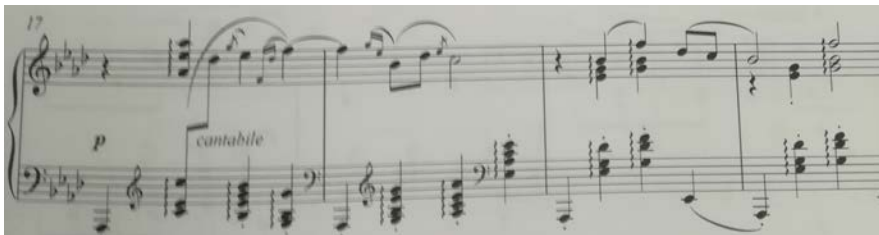
Charakterystyczna dla *Chant d'Amour* struktura formotwórcza mieści się w ośmiotaktowym okresie, który można podzielić na dwa czterotaktowe zdania muzyczne. Pierwsze zdanie pierwszego okresu rozpoczyna się w głosie sopranowym repetytywnym następstwem trzech ćwierćnut, po których pojawia się półnuta osiągnięta skokiem tercjowym w górę. Ten muzyczny motyw (trzy powtórzone na tym samym dźwięku ćwierćnuty i następujący po nich skok w górę na półnutę) pojawia się na przestrzeni całego utworu, z kolei jego rozwinięcie – występujące w dalszym przebiegu utworu – wielokrotnie ulega wariantowaniu. Przykład 97 doskonale obrazuje wykorzystanie melodyki kantylenowej w głosie najwyższym i jednocześnie korzystanie z przebiegów figuracyjnych przez głos altowy i tenorowy. Motyw inicjujący melodię przywodzi z kolei na myśl pewne nawiązanie do melodyki deklamacyjnej, jest to jednak jedynie trzykrotne powtórzenie danego dźwięku a nie dłużej utrzymująca się repetytywność w prowadzeniu linii melodycznej. Cała kompozycja bazuje na dźwiękach z zakresu niemal całej klawiatury fortepianu, ambitus tego utworu mieści się bowiem w przedziale $\underline{E}-d^3$.⁶²⁹

Ciekawy sposób prowadzenia melodii zaobserwować można w *Sérénade* op. 24 nr 1, w której to Zarzycki doskonale odnosi się do tradycji tego gatunku – pieśni śpiewanej pod oknem ukochanej przy akompaniamencie instrumentu strunowego. Miniatura rozpoczyna się kilkunastotaktowym wstępem opartym na akordowych przebiegach granych *arpeggio*, co doskonale imituje grę na gitarze czy lutni, tak przecież jednoznacznie kojarzącą się z serenadą. Od taktu 17 *arpeggiowy* akompaniament nie jest już pierwszoplanowy, a staje się tłem dla prowadzonej kantylenowo – choć urozmaicanej ozdobnikami – melodii. (por. przykład 98). Poza obecnością charakterystycznych dla melodyki kantylenowej cech, „śpiewność” przebiegu zostaje dodatkowo uwypuklona słownym określeniem *cantabile*. Między taktami 17 a 36 zauważyć można „międzygłosową” realizację głównej melodii – która prezentowana jest

⁶²⁸ Źródło: Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

⁶²⁹ Ambitus głosu najwyższego w *Chant d'Amour* jest dość wąski (potwierdza to wokalną proveniencję utworu) i obejmuje niecałe dwie oktawy, mieszczące się w przedziale d^1-cis^3 .

przede wszystkim w głosie sopranowym, choć czasem przechodzi także do głosu altowego lub tenorowego – z akompaniamentem *arpeggiowym*.



Przykład 98. A. Zarzycki, *Sérénade* op. 24 nr 1, t. 17-20⁶³⁰

W części A₁ sposób prezentowania materiału muzycznego ulega pewnym zmianom. Nie ma w tej części już tak transparentnego przenikania *arpeggiowego* akompaniamentu do melodii, co więcej – *arpeggia* nie są już stałym elementem akompaniamentu.⁶³¹ Linia melodyczna ulega swego rodzaju rozwarstwieniu, co doskonale obrazuje przykład 99. W taktach 42-45 rozwarstwienie to polega na prezentowaniu wybranych motywów melodii w głosie sopranowym i tenorowym, podczas gdy głos altowy i basowy stanowią uzupełnienie harmonicjno-melodyczne. W dalszym przebiegu rozwarstwienie zanika, a melodia pojawia się wyłącznie w głosie sopranowym, podczas gdy pozostałe głosy są jedynie harmonicznym uzupełnieniem.



Przykład 99. A. Zarzycki, *Sérénade* op. 24 nr 1, t. 42-45⁶³²

W *Sérénade* op. 24 nr 1 Zarzycki do kształtowania melodyki sięgał po rozwiązania charakterystyczne dla typu melodyki kantylenowej, ale wzbogaconej o elementy figuracyjne, a także ornamentalne. Te ostatnie realizowane są za sprawą lokalnego wprowadzania przednutek. Ambitus w tym dziele jest bardzo rozległy, mieści się w przedziale od *C subkontra* do *as*⁴.⁶³³

⁶³⁰ Źródło: Zarzycki, *Utworky zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

⁶³¹ Wyjątek stanowią takty 46-49, które odpowiadają pojawiającym się już wcześniej taktom 25-28. W obu tych odcinkach *arpeggia* w akompaniamentcie są stałym elementem przebiegu.

⁶³² Źródło: Zarzycki, *Utworky zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

⁶³³ Ambitus najwyższego głosu w *Sérénade* op. 24 nr 1 realizowany w partii prawej ręki (nie uwzględniający *arpeggiowych* akordów, które ewidentnie pełnią funkcję akompaniamentu) mieści się z kolei w nieco ponad dwuoktawowym zakresie (*c*¹-*es*³). Zakres ten odpowiada głosowi sopranowemu.

Pozostałe dwie kompozycje należą do zbioru *Trois Morceaux* op. 34 – są nimi *Chant du printemps* i *Romance*. Warto przypomnieć, że cały ten zbiór był zadedykowany znakomitemu pianiście – Ignacemu Paderewskiemu. Fakt ten pozostaje nie bez znaczenia, należy bowiem zwrócić uwagę na sposób kształtowania melodyki w obu miniaturach – mimo niewątpliwej dominacji melodyki typu kantylenowego, bardzo istotnym elementem kształtowania narracji muzycznej tych dzieł jest także melodyka figuracyjna. Być może chęć zadedykowania zbioru wybitnemu pianiście zdeterminowała użycie wirtuozowskich przebiegów z figuracjami.

Miniatura *Chant du printemps* rozpoczyna się kilkunastotaktowym wirtuozowskim wstępem opartym na złożonych figuracjach. Początkowo kompozytor wykorzystuje we wstępie sześćdziesięcioczwórki, a dalej realizuje przebiegi w oparciu o pulsację szesnastkową. Figuracyjne sześćdziesięcioczwórki pojawiają się także na końcu utworu, w kodzie. Części A i A₁ kształtowane są w oparciu o przebiegi kantylenowe (w partii prawej ręki), a także kantylenowo-figuracyjne (w partii lewej ręki). Charakterystyczną strukturą dla op. 19 nr 1 jest czterotaktowe zdanie muzyczne, złożone z dwóch fraz muzycznych, które w dalszym przebiegu poddawane jest wariantowaniu. Pierwszy pokaz tego zdania ma miejsce w taktach 16-19. Jego pierwsza fraza składa się z następstwa ćwierćnuty, po której w interwale tercji w górę występują trzy ósemki prowadzone ruchem sekundowym w górę, a następnie ósemka w interwale seksty w dół i ćwierćnuta w interwale tercji w górę. Fraza druga z kolei jest rozwinięciem melodycznym frazy pierwszej i składa się z następstwa dwóch ósemek z kropką, ósemki, szesnastki i ćwierćnuty z kropką. Każda z tych fraz przyjmuje kształt łukowy.



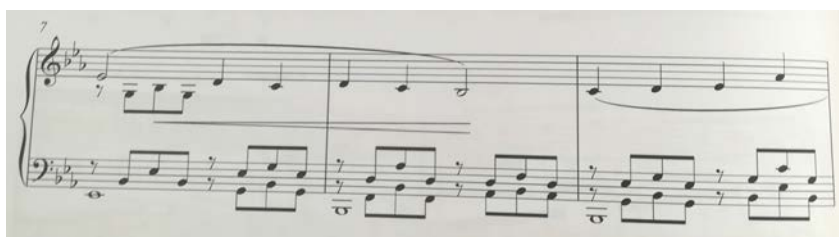
Przykład 100. A. Zarzycki, *Chant du printemps* op. 34 nr 1, t. 16-19⁶³⁴

Przedstawione wyżej zdanie muzyczne, a także jego warianty, są podstawą konstrukcyjną dla całej miniatury. Figuracje natomiast są podstawowym materiałem muzycznym dla wspomnianego już wstępu i kody. Ambitus w *Chant du printemps* mieści się w zakresie $H-d^4$.⁶³⁵

⁶³⁴ Źródło: Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

⁶³⁵ Ambitus najwyższego głosu w partii prawej ręki, w której realizowana jest melodia *Chant du printemps*, mieści się w zakresie $h-fis^3$. W zakresie tym nie są uwzględniane figuracyjne fragmenty, pojawiające się w partii prawej ręki, które realizują akompaniament.

Nieco bardziej złożoną kompozycją – zarówno pod względem samej budowy, jak i wykorzystanego materiału muzycznego – jest *Romance* op. 34 nr 2. Warto w tym miejscu raz jeszcze zaznaczyć, że jest to utwór dwuczęściowy typu AB – gdzie dla każdej z części zastosowano odmienne strategie kształtowania melodii. Część A rozpoczyna się krótkim, dwutaktowym wstępem, w którym melodia przybiera falisty kontur meliczny i realizowana jest w stałym, ósemkowym pulsie. Materiał dźwiękowy tej struktury opiera się wyłącznie na składnikach akordu Es-dur. W kolejnych taktach zaobserwować można rozwarstwienie melodii z dwóch głosów na cztery. Partia prawej ręki obejmuje głos sopranowy – w którym to prezentowana jest myśl muzyczna, zawierająca się w dwutaktowych, kantylenowych frazach – i głos altowy, który pełni funkcję wypełnienia harmonicznego. W partii lewej ręki także występuje rozwarstwienie na dwa głosy – tym razem na basowy i tenorowy. W głosie basowym pojawiają się zazwyczaj długo wybrzmiewające całe nuty, pełniące funkcję podpory harmonicznej. Głos tenorowy jest z kolei bardzo podobny, pod względem budowy, do głosu altowego – oparty jest na stałym następstwie pauzy ósemkowej i trzech ósemek – i także pełni funkcję wypełnienia harmonicznego (por. przykład 101).



Przykład 101. A. Zarzycki, *Romance* op. 34 nr 2, t. 7-9⁶³⁶

Występowanie opisanych wyżej struktur, prowadzonych w czterogłosowym opracowaniu, jest dominujące dla części A, warto jednak zauważyć, że w jej środku – za sprawą działania techniki ewolucyjnej – melodia ulega znacznemu rozdrobnieniu i tym samym z melodii kantylenowej przeobraża się w figuracyjną. Tak zvariantowany odcinek występuje w taktach 33-58.

Nieco inaczej kształtowana jest melodyka w części B *Romance*, zmiana ta jest zdeterminowana w dużym stopniu także zastosowaniem odmiennego rytmu. W niektórych taktach kompozytor wykorzystał jedynie dwugłosowe opracowanie, niemniej w głównej mierze zauważyć można operowanie fakturą trzygłosową, rzadziej zaś czterogłosową. Reprezentatywne dla tej części struktury doskonale obrazują takty 67-68 (por. przykład 102). W głosie najwyższym – podobnie jak w części A – prezentowana jest kantylenowa melodia

⁶³⁶ Źródło: Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

oparta na dłuższych wartościach rytmicznych (ćwierćnuty i półnuty), w głosie altowym i tenorowym figuracje, które czasami opierają się na pochodach gamowych lub quasi-pasażowych. Głos basowy ulega redukcji i pojawia się jedynie incydentalnie. Ambitus w *Romance* jest bardzo rozległy i mieści się w zakresie *Es kontra* do *es*^{4 637}.



Przykład 102. A. Zarzycki, *Romance* op. 34 nr 2, t. 67-68⁶³⁸

Mimo iż w miniaturach lirycznych o proveniencji wokalne czynnik rytmiczny nie determinuje ich formy w takim samym stopniu jak w przypadku dzieł tanecznych, jest on również istotny i niewątpliwie wpływa na charakter utworu. W *Chant d'Amour* op. 19 nr 1, utrzymanym w metrum 4/4, mocno zaznacza się pulsacja ósemkowa. Na przestrzeni niemal całego utworu puls ósemkowy jest stale utrzymywany w głosie altowym i tenorowym. Inną, stałą strukturę rytmiczną można zauważyć w głosie sopranowym, w momencie, gdy inicjowany jest kolejny pokaz nowego okresu muzycznego – wówczas pojawia się następstwo pauzy ćwierćnotowej i trzy ćwierćnuty.

Sérénade op. 24 nr 1, utrzymana w metrum 4/4 opiera się przede wszystkim na rytmice ćwierćnotowej. Podobnie jak w przypadku *Chant d'Amour*, jednostki formotwórcze w *Sérénade* prezentowane są w głosie sopranowym i bardzo często poprzedzane pauzami ćwierćnotowymi – co daje efekt „opóźnionego” wejścia danej frazy lub motywu.

W kolejnych dwóch utworach – tym razem z jednego zbioru, *Trois Morceaux* op. 34 – występuje znacznie większe zróżnicowanie rytmiczne. Jest to związane m.in. ze zwiększonym udziałem czynnika figuracyjnego w kształtowaniu linii melodycznych utworów. Początkowo w *Chant du printemps* wirtuozerskie przebiegi prezentowane są bez ściśle ustalonego tempa (*A piacere*) w rytmice sześćdziesięcioczwórkowej (t. 1-6), a dalej w pulsie szesnastkowym (t. 7-15). Po wirtuozerskim wstępie wzorzec rytmiczny w *Chant du printemps* ulega pewnemu ustabilizowaniu. Jak wspomniano już wcześniej, charakterystyczną jednostką formotwórczą dla tego utworu jest zdanie muzyczne i to właśnie na przestrzeni zdań muzycznych zaobserwować można pewną powtarzalność (połączoną z lokalnym wariantowaniem) w

⁶³⁷ Ambitus najwyższego głosu w tym utworze mieści się z kolei w zakresie *e-es*⁴, trudno więc w tej kwestii mówić o nawiązaniu do proveniencji wokalne utworu.

⁶³⁸ Źródło: Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

stosowaniu wzorców rytmicznych. Najpełniej zaznacza się ona w partii lewej ręki, gdzie w ramach jednego zdania muzycznego najczęściej występuje następstwo: dwóch ósemek, dwóch szesnastek i ósemki, dalej czterech szesnastek, dwóch ósemek – i w kolejnych taktach – dwóch ósemek, dwóch szesnastek i ósemki oraz czterech szesnastek, ósemki i pauzy ósemkowej. Taki schemat rytmiczny, z pewnymi zmianami, powtarza się niemal w każdym zdaniu, aż do taktu 47. W dalszym przebiegu, zaprezentowane wcześniej figury melo-rytmiczne, ulegają kolejnemu wariantowaniu. W całej kompozycji dominuje heterorytmia.

Stosunkowo duża stałość rytmiczna występuje w *Romance* op. 34 nr 2, utrzymanym w metrum 4/4. W pierwszej części tego dzieła, stały puls prezentowany jest w partii głosu altowego i tenorowego – to właśnie w tych głosach kompozytor zastosował trzy ósemki, oddzielane między sobą pauzami ósemkowymi. Dopiero od taktu 33 puls ten zostaje zachwiany w momencie działania techniki ewolucyjnej, a sama rytmika ulega większemu zróżnicowaniu. W drugiej części *Romance* Zarzycki zastosował pulsację opartą na szesnastkach, prowadzonych równoległe w partiach obu rąk, która prowadzi aż do taktu 88. Od taktu 89 pulsacja szesnastkowa zachowana jest w partii prawej ręki, natomiast w partii lewej – zmienia ją na pulsację ósemkową.

Plan tonalny w miniaturach lirycznych Zarzyckiego nie jest skomplikowany i opiera się na zasadach systemu dur-moll. W każdym z dzieł kompozytor realizuje przebiegi skupione wokół akordów triady harmoniczej danej tonacji. *Chant d'Amour* op. 19 nr 1 to utwór napisany w tonacji E-dur. W ramach całej kompozycji wyróżnić można jedynie krótki odcinek, w którym zastosowano akordy spoza tonacji E-dur. Mowa o fragmencie w taktach 27-30. W tym odcinku występują takie akordy jak Dis-dur, Cis-dur i Gis-dur, wzbogacane czasami septymami lub nonami – które nie są akordami z triady harmoniczej dla tonacji E-dur, a jedynie bardzo odległymi dominantami dalszego rzędu. Bardzo szybko jednak, bo już w takcie 30, następuje powrót do tonacji zasadniczej – E-dur.

Pochodząca ze zbioru *Deaux Morceaux* op. 24 – *Sérénade* również nie posiada w swoim przebiegu dłużej utrzymujących się odejść od tonacji zasadniczej – As-dur. Fragment, który jest lokalnym odejściem od tonacji zasadniczej – i co warte zauważenia, przechodzi z tonacji bemolowej do krzyżykowej – znajduje się w taktach 70-71. Właśnie w tym fragmencie pojawiają się takie akordy jak G⁷ i E⁷. Bardzo szybko jednak następuje powrót do tonacji bemolowej z akordu E⁷ na g-moll, a dalej na kolejne akordy należące do tonacji As-dur.

Rozpoczynające utwór *Chant du printemps* op. 34 nr 1 szybkie chromatyczne figuracje, mogłyby sugerować sięgnięcie przez kompozytora po bardziej śmiało rozwiązania w zakresie organizacji tonalnej tego dzieła. Jednak tuż po zakończeniu kilkunastotaktowego wstępu, ciąg

dalszy utworu prowadzony jest konsekwentnie, aż do samego końca, w tonacji G-dur. Także i w *Romance* op. 34 nr 2 zastosowana już na początku tonacja Es-dur prowadzona jest niemal nieprzerwanie do samego końca utworu. Pewnym wyjątkiem od tej reguły może być odcinek w taktach 40-46, gdzie pojawiają się akordy spoza tonacji, jak choćby akord A-dur.

Konsekwentnie stosowane strategie kompozytorskie można dostrzec w omawianych tu miniaturach także w odniesieniu do planu dynamicznego. W każdej z czterech miniatur Zarzycki rozpoczyna wprowadzanie materiału muzycznego od cichego poziomu dynamiki (*piano* – w przypadku *Chant d'Amour* i *Chant du printemps* oraz *pianissimo* – w pozostałych miniaturach). Inną wspólną cechą dotyczącą dynamiki we wszystkich czterech miniaturach jest bardzo częste rozpoczynanie kolejnych okresów muzycznych również od dynamiki *piano* lub *pianissimo*. W tym kontekście, jak i ze względu na fakt, że kulminacja dynamiczna w postaci *fortissimo* w każdym z tych dzieł pojawia się wyłącznie jeden raz można zastosowaną tu dynamikę określić mianem crescendowej, której rozplanowanie wskazuje na stopniowe, jednorazowe osiągnięcie kulminacji dynamicznej.

Miniatury liryczne Zarzyckiego, pochodzące ze zbiorów zawierających w swych nazwach określenie *morceaux*, prezentują dość podobny poziom trudności. Z jednej strony obecne są w nich cechy charakterystyczne dla utworów o proveniencji wokalne, z drugiej zaś zaobserwować w nich można także elementy wirtuozowskie – zwłaszcza w dwóch kompozycjach z op. 34, które, podkreślić należy, dedykowane były wybitnemu pianiście – Ignacemu Paderewskiemu.

Chants sans paroles (pieśni bez słów)

Ostatnią grupą fortepianowych miniatur lirycznych w dorobku Zarzyckiego są utwory pochodzące ze zbioru zatytułowanego *Deux chants sans paroles* op. 6, zadedykowane Mieczysławowi Starzewskiemu. Sam tytuł zbioru, który można przetłumaczyć jako „dwie pieśni bez słów” jednoznacznie kojarzy się z kanonicznym już dziełem Felixa Mendelssohna-Bartoldy’ego – *Lieder ohne Worte*. Termin „pieśni bez słów” po raz pierwszy został użyty właśnie przez Mendelssohna w odniesieniu do skomponowanych w latach 1829-1845 czterdziestu ośmiu miniatur lirycznych, zawartych w ośmiu zbiorach. Utwory te są dość zróżnicowane pod względem nastroju, jednak każdy z nich – swoją stylistyką – nawiązuje do gatunku pieśniowego. Nawiązania te dotyczą m.in. stosowania tematów o charakterze

pieśniowej kantyleny a także obecności krótkich wstępów i zakończeń, które przywodzą na myśl pieśniowe preludium i postludium.⁶³⁹

W cyklu Zarzyckiego „pieśniami bez słów” są kołysanka (*Berceuse*)⁶⁴⁰ i sielanka/idylla (*Idylle*).⁶⁴¹ Podstawowe informacje na temat tych dwóch utworów (tonacja, metrum, tempo, schemat formalny i liczba taktów) przedstawia tabela 19.

Nazwa zbioru	Tytuł	Tonacja	Metrum	Tempo	Schemat formalny	Liczba taktów
<i>Deux chants sans paroles</i> op. 6	<i>Berceuse</i>	E-dur	6/8	<i>Non troppo lento</i>	ABA	98
<i>Deux chants sans paroles</i> op. 6	<i>Idylle</i>	H-dur	4/4	<i>Andantino</i>	AA ₁	35

Tabela 19. Zestawienie miniatur lirycznych – pieśni bez słów Aleksandra Zarzyckiego z op. 6⁶⁴²

Informacje zawarte w tabeli 19 pozwalają zauważyć, że dzieła zawarte w zbiorze *Deux chants sans paroles* op. 6 znacznie różnią się od siebie pod względem każdej ze wskazanych w tabeli cech. *Berceuse* to obszerniejsze dzieło – bo zawierające aż 98 taktów – o budowie trzyczęściowej typu repryzowego. Podstawą konstrukcyjną jest w nim budowa okresowa, w której każdy z okresów składa się z dwóch czterotaktowych zdań. Nie bez znaczenia dla samej budowy dzieła jest także obecność techniki wariantowania.

Idylle jest z kolei bardzo krótkim, 35-taktowym utworem, którego schemat formalny przybiera postać AA₁, tym samym przywodząc na myśl pewne skojarzenie z prostą budową pieśni wariacyjnej. Tak jak w *Berceuse*, również w *Idylle* utwór skonstruowany jest w oparciu o budowę okresową, jednak w tym przypadku Zarzycki nie posługuje się zdaniem muzycznym jako głównym nośnikiem treści muzycznej, a dwutaktową frazą. Materiał każdej z fraz jest do siebie dość podobny, dopiero przy dalszych pokazach, ulegają one wariantowemu przekształceniu.

W *Berceuse* dominująca jest faktura trzygłosowa, ale lokalnie w kompozycji tej zaobserwować można także i odcinki czterogłosowe. Warto jednak podkreślić, że fakt ten nie determinuje występowania polifonii, ponieważ kantylenowa melodia prezentowana jest w głosie najwyższym – rozpoczyna się ona od dłuższej wartości rytmicznej (ćwierćnuty z kropką

⁶³⁹ M. Brown, hasło: „song without words” w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9760065.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026214?rsk=YZNrOC&result=1>, [dostęp: 14.11.2022].

⁶⁴⁰ Cechy charakterystyczne dla kołysanki zostały już wspomniane przy okazji omówienia dzieł z op. 1.

⁶⁴¹ Muzyczna idylla, zwana też sielanką lub bukoliką odnosi się do utworu literackiego o takiej samej nazwie. W literaturze idylle są utworami opisującymi uroki życia wiejskiego, czasem przedstawiając go w sposób wyidealizowany. W. Kopaliński, hasło: „sielanka” w: *Słownik mitów i tradycji kultury*, tom III, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2007, s. 188.

⁶⁴² Źródło: opracowanie własne.

zlegowanej z ósemką), po której pojawia się następstwo pięciu ósemek. Pierwszą frazę kończy sekundowe zejście w dół na ćwierćnucie i ósemce. Dwutaktowa fraza jest powtórzona w zvariantowanej formie i razem z poprzednią frazą tworzy czterotaktowe zdanie muzyczne. (por. przykład 103).



Przykład 103. A. Zarzycki, *Berceuse* op. 6 nr 1, t. 1-10⁶⁴³

Kolejne zdanie jest wariantem zdania pierwszego z zachowaniem zasady poprzednik-następnik. Głos altowy nie występuje w całym przebiegu utworu, jednak w momencie, gdy się pojawia, przyjmuje funkcję wypełnienia harmonicjno-melodycznego (nie jest więc głosem samodzielny). W partii lewej ręki zaobserwować można z kolei struktury, które za sprawą kilkakrotnych powtórzeń przyjmują postać quasi-ostinatową. Przy kolejnych pokazach okresów muzycznych – już w zvariantowanej wersji – powtarzalność tych fraz jest mniejsza, same zaś frazy poddawane są działaniu techniki ewolucyjnej. W dalszym przebiegu występują kolejne warianty całych okresów muzycznych i wszystkich prezentowanych w tych strukturach głosów.

Tak jak w *Berceuse*, również i w *Idylle* Zarzycki zastosował fakturę wielogłosową – głównie operując trzygłosem i nieco rzadziej czterogłosem – jednak i w tym przypadku wielogłosowość nie determinuje obecności polifonii. Melodia występująca w głosie sopranowym to kantylena o falistym konturze melicznym, która prezentowana jest za pomocą szeregu dwutaktowych fraz. W głosie najniższym występuje dość duża różnorodność, pod względem zastosowania jednostek motywicznych, zarówno rytmiczna, jak i melodyczna. Są to jednak przede wszystkim nieskomplikowane motywy oparte na naprzemiennych ósemkach i

⁶⁴³ Źródło: Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 1, op. cit.

ćwierćnutach. (por. przykład 104). Głosy altowy i tenorowy (jeśli nie zostają lokalnie zredukowane) pełnią z kolei funkcję wypełnienia harmonicjno-melodycznego i zwykle są prowadzone w oparciu o pojedyncze dźwięki lub dwudźwięki, które są często repetowane w ramach jednego taktu.



Przykład 104. A. Zarzycki, *Idylle* op. 6 nr 2, t. 1-3⁶⁴⁴

Z uwagi na tytuł zbioru, nawiązujący do wokalne proveniencji utworów w nim zawartych, warto przyjrzeć się ambitusowi tych kompozycji, zwłaszcza w ich głosie najwyższym, który prowadzi melodię. Ambitus w *Berceuse* mieści się w zakresie $A-fis^3$, zaś melodia w najwyższym głosie jest realizowana w zakresie dźwiękowym $g-fis^3$. Z kolei ambitus w *Idylle* mieści się w przedziale $Fis-e^3$, natomiast melodia najwyższego głosu⁶⁴⁵ w partii prawej ręki ma wąski zakres, odpowiadający głosowi sopranowemu (fis^1-h^2).

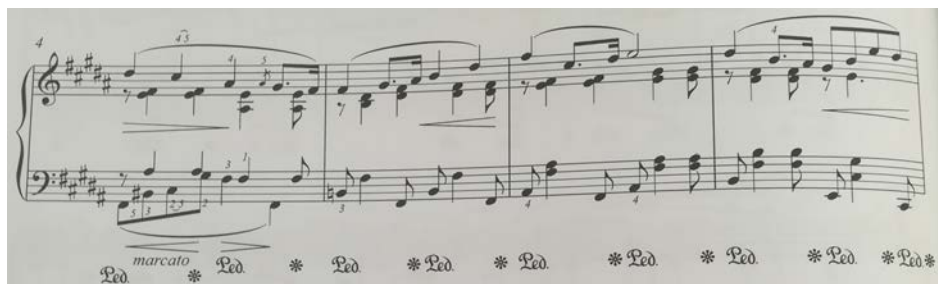
Zgodnie z założeniami gatunkowymi kołysanki, *Berceuse* utrzymana jest w dość wolnym tempie, w metrum 6/8. Całemu utworowi towarzyszy stały puls ósemkowy, który realizowany jest w różnych głosach (nie zawsze jest to głos najniższy, choć zdecydowanie najczęściej to właśnie w nim zachowana jest stała pulsacja). Wyjątek od tej reguły stanowią jedynie dwa fragmenty – pierwszy z nich w taktach 61-62, a drugi już w samym zakończeniu.

W drugim utworze z cyklu *Deux chants sans parole (Idylle)* Zarzycki wykorzystał metrum parzyste – 4/4 w umiarkowanym tempie *andantino*. Nie ma w nim jednak stałej, powtarzalnej pulsacji. Głos basowy jest najczęściej kształtowany w oparciu o naprzemienne ósemki i ćwierćnuty, niemniej – nie jest to stała zasada porządkowania rytmu. Często powtarzającą się strukturą rytmiczną jest motyw oparty na następstwie ósemki z kropką i szesnastki, po którym najczęściej pojawia się ćwierćnuta lub półnuta. Takie elementy rytmiki punktowanej spotykane są na przestrzeni całego utworu, jednak wyłącznie w głosie najwyższym. Co interesujące, bardzo często głos altowy i tenorowy prowadzone są symultanicznie, jednocześnie z pewnym opóźnieniem (zwykle o wartość ósemki lub

⁶⁴⁴ Źródło: Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 1, op. cit.

⁶⁴⁵ Nie dotyczy to taktu 20, w którym akompaniament przechodzi z klucza basowego do wiolinowego i osiąga dźwięk e^3 .

ćwierćnuty) w stosunku do głosów sopranowego i basowego. W ten sposób można zaobserwować lokalne występowanie quasi-polirytmii. Doskonale tego przykład występuje w taktach 4-7 (por. przykład 105).



Przykład 105. A. Zarzycki, *Idylle* op. 6 nr 2, t. 4-7⁶⁴⁶

W obu kompozycjach tonalność jest dość stabilna i bazuje na założeniach systemu dur-moll. *Berceuse* utrzymana jest w tonacji E-dur, która to dominuje w skrajnych częściach tej kompozycji. W części środkowej B – Zarzycki odchodzi od tonacji zasadniczej i poprzez modulację przechodzi do tonacji G-dur. *Idylle* jest z kolei napisana w tonacji H-dur, która to utrzymana jest przez cały niniejszy utwór. Incydentalnie wprowadzane w niej chromatyzmy przyczyniają się do powstawania akordów zwiększonych i zmniejszonych.

Plan dynamiczny w *Deux Chants sans paroles* idealnie oddaje nastrój zawartych w tym zbiorze utworów – usypiającej kołysanki oraz spokojnej sielanki. W obu tych dziełach dominująca jest bowiem dynamika *piano*, od której rozpoczyna się każda miniatura. Co interesujące w *Berceuse* Zarzycki wprowadza, stosunkowo rzadko spotykane w jego dziełach, oznaczenie *pianissimo possible*. Przypada ono na koniec części A, tuż przed rozpoczęciem części środkowej – B. Kulminacje dynamiczne pojawiają się w tych miniaturach stosunkowo rzadko (około dwa, trzy razy) i nigdy nie osiągają poziomu wyższego niż *forte*.

Obie miniatury zawarte w zbiorze *Deux Chans sans paroles* op. 6 idealnie wpisują się w panujące ówczesnie tendencje i realizują założenia miniatur lirycznych o proveniencji wokalnej, nawiązując do wyznaczników pieśni solowej nie tylko za sprawą samej nazwy, ale także ze względu na właściwości czysto muzyczne tych utworów.

Utwory nieopusowane

Wśród dzieł na fortepian solo w dorobku twórczym Zarzyckiego odnaleźć można jeszcze trzy utwory, które nie są powszechnie znane. Prawdopodobnie ze względu na brak opusowania tych dzieł są one bardzo często pomijane w wykazach utworów kompozytora. Nie

⁶⁴⁶ Źródło: Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 1, op. cit.

bez znaczenia dla tych pominięć jest także „pochodzenie” dwóch z tych kompozycji, które nie są utworami autorskimi Zarzyckiego, a jedynie artystycznymi opracowaniami fortepianowymi znanych pieśni religijnych.

Te artystyczne opracowania pieśni na fortepian zawarte są w zbiorze *Deux chants religieux*, wydanym w 1862 r. w Berlinie przez wydawnictwo Bote & Bock. Ani sam wydawca, ani też kompozytor nie przytacza tytułów pieśni, które zostały opracowane i wydane w zbiorze. W literaturze można jednak odnaleźć szczątkowe informacje na temat drugiego utworu, który (jak podaje m.in. Chmara-Żaczekiewicz) jest fortepianowym opracowaniem pieśni *Boże coś Polskę*.⁶⁴⁷ I rzeczywiście prześledzenie konturu melicznego tego utworu pozwala utożsamiać go ze znaną pieśnią religijną o charakterze hymnicznym – *Boże coś Polskę* (por. przykład 106)



Przykład 106. A. Zarzycki, *Deux chants religieux*, nr 2, t. 1-4⁶⁴⁸

Żadne źródła nie podają jednak, jakiego utworu dotyczy pierwsze opracowanie fortepianowe w zbiorze *Deux chants religieux*. Przeprowadzone badania⁶⁴⁹ pozwoliły jednak ustalić, że pierwsza kompozycja w zbiorze *Deux chants religieux* jest prawdopodobnie fortepianowym opracowaniem pieśni *Z dymem pożarów* (por. przykład 107).



Przykład 107. A. Zarzycki, *Deux chants religieux*, nr 1, t. 1-8⁶⁵⁰

⁶⁴⁷ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 333.

⁶⁴⁸ Źródło: A. Zarzycki, *Deux chants religieux*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1912.

⁶⁴⁹ Badania te polegały na porównaniu partytur kilku popularnych ówczesnych pieśni z opracowaniem fortepianowym Zarzyckiego. Niezwykle pomocnym narzędziem w tym procesie okazała się baza źródeł muzycznych RISM, <https://rism.info> [dostęp: 1.03.2023].

⁶⁵⁰ Źródło: Zarzycki, *Deux chants religieux*, op. cit.

Jest to bardzo możliwa identyfikacja z uwagi na charakter obu pieśni, bowiem Zarzycki w zbiorze *Deux chants religieux* zawarł utwory, które są opracowaniami z jednej strony pieśni religijnych, ale też pieśni o symbolice patriotycznej, które pełniły również ważną dla podkreślenia tożsamości narodowej funkcję hymnów. Oba opracowania zawarte w *Deux chants religieux* utrzymane są w tempie *lento*, tonacji Es-dur i metrum 4/4, cechuje je także akordowość przebiegów.

Trzecią nieopusowaną kompozycją na fortepian solo Zarzyckiego jest utwór *Berceuse*, czyli kołysanka, której podtytuł to *Dernière Pensée musicale*,⁶⁵¹ co można przetłumaczyć jako „ostatnia myśl muzyczna”. Kompozycja ta nie występuje w żadnym z wykazów dzieł Zarzyckiego, poza katalogiem internetowym *Hofmeister XIX*,⁶⁵² jednak została ponownie wydana w przywoływanym już wielokrotnie zbiorze – A. Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*⁶⁵³ jako utwór zamykający cały zeszyt nutowy. Autorzy tego wydania wskazują oryginał partytury, będący punktem odniesienia dla nowej edycji. Jest nim druk wydany w Berlinie przez wydawnictwo Bote & Bock i pozyskany z zasobów biblioteki Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego. Niestety przy wskazaniu pierwodruku nie jest zaznaczony rok wydania. Informacja ta jednak zawarta jest w katalogu *Hofmeister XIX*. Dzieło to było wydane w 1896 r., a więc rok po śmierci Zarzyckiego – być może więc jest to ostatnia kompozycja artysty. Nie wiadomo, czy podtytuł, który można tłumaczyć jako „ostatni myśl muzyczna” pochodzi od samego kompozytora, czy też został już dodany przez wydawcę.

Berceuse to 104-taktowa miniatura fortepianowa w tonacji f-moll, metrum 6/8 i tempie *andantino quasi allegretto*. Charakteryzują ją szesnastkowe figuracje, występujące w całym utworze, a także silnie oddziałująca technika ewolucyjna. Sama forma utworu przyjmuje postać trzyczęściową, którą determinują zmiany fakturalne, ale też i tonalne. W części A dostrzegana jest technika wariantowania. Zarzycki na początku prezentuje pewien dłuższy odcinek, a następnie powtarza go w zvariantowanej formie. W części B najbardziej zauważalna jest zmiana fakturalna polegająca na pojawieniu się akordowych przebiegów w miejscu wcześniej prowadzonych kantylen w partii prawej ręki. Zmiana ta wiąże się również ze wzmożonym działaniem techniki ewolucyjnej. W części C z kolei (w której Zarzycki zastosował zmianę

⁶⁵¹ Por. Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, op. cit.

⁶⁵² Katalog internetowy *Hofmeister XIX*,

https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/content/database/indices/composers/composer/compo_037923.html?fieldTxt=composers&startTxt=Za-Zz¤t=compo_037923&field1Txt=Zarzycki,%20Alexandre, [dostęp: 22.02.2023].

⁶⁵³ *Ibidem*.

tonacji z f-moll na jednoimienne F-dur) najmocniej zaznaczają się figuracje, które występują już w sposób ciągły w partiach obu rąk.

Kompozycja *Berceuse* w pewnym stopniu może zostać potraktowana jako kwintesencja twórczości fortepianowej Zarzyckiego, jest w niej bowiem zawarty aspekt wirtuozowski (w postaci szybkich, figuracyjnych przebiegów), ale też idiomatyczne dla jego twórczości wariantowanie i ewolucjonizm. Nie brak w tym utworze także aspektu „wokalnego” przejawiającego się w krótkich kantylenach w najwyższym głosie oraz predylekcji do utrzymywania niskiego poziomu dynamicznego (kompozytor rozpoczyna kołysankę w *piano* i kończy w *pianissimo*).

Miniatury fortepianowe Zarzyckiego obejmują łącznie 27, odkrytych jak dotąd, kompozycji. Proporcje pomiędzy liczbą dzieł o proveniencji tanecznej a liczbą utworów nawiązujących do liryki wokalne są dość zbliżone. Pod względem realizacji określonego gatunku miniatur najliczniej reprezentowane są w tym dorobku mazurki, których jest aż osiem, a w dalszej kolejności „poematy muzyczne”, których – sięgając po zróżnicowane wzorce formalne i gatunkowe – kompozytor napisał sześć. Ogólny poziom trudności i walory artystyczne w omawianych tu miniaturach są dość zróżnicowane. Z jednej strony są to stosunkowo proste utwory o niewielkich rozmiarach i utrzymane w stylu salonowym, jak np. 35-taktowa *Idylle* ze zbioru *Deux chans sans paroles* op. 6, a z drugiej – bardziej złożone i rozbudowane kompozycje, odznaczające się wysokim poziomem wirtuozerii, czego doskonałym przykładem może być 432-taktowy *Valse brillante* op. 8. Mimo zróżnicowanego poziomu trudności miniatur Zarzyckiego, niemal w każdej z nich odnaleźć można choćby krótki fragment egzemplifikujący zastosowanie wirtuozerskich rozwiązań. Taka praktyka jest doskonałym odzwierciedleniem także i pozakompozytorskich doświadczeń Zarzyckiego, właśnie jako pianisty-wirtuoza. Kolejną idiomatyczną cechą – nie tylko dla omówionych tu miniatur Zarzyckiego, ale dla jego całej twórczości instrumentalnej – jest częste korzystanie z ewolucjonizmu i techniki wariantowania. Kompozytor wielokrotnie stosuje tę zasadę kształtowania materiału muzycznego, prezentując w pierwszej kolejności pewne myśli muzyczne (okresy, zdania, a czasem krótsze jednostki formotwórcze, takie jak frazy czy nawet motywy), które dalej poddawane są większym lub mniejszym modyfikacjom wskutek zastosowania wariantowania lub rozwoju wynikającego z ewolucjonizmu.

We wszystkich omawianych miniaturach dominuje faktura homofoniczna, z kolei pod względem budowy dzieł, Zarzycki najczęściej sięga po wzorce dwu- lub trzyczęściowe (np. AA₁, AB, ABA₁ itp.). Ich melodyka kształtowana jest przede wszystkim w oparciu o przebiegi kantylenowo-figuracyjne. W ten sposób kompozytor odwołuje się do wokalnej proweniencji niektórych z miniatur i jednocześnie aplikuje w utworach elementy wirtuozerii. Rytmika realizowana jest głównie w oparciu o nieskomplikowane układy, a w kilku przypadkach odwołuje się ona dodatkowo do wzorców tanecznych. Także pod względem tonalnym omawiany repertuar jest dość prosty, czego potwierdzeniem może być niewielka ilość zastosowanych bardziej wyszukanych rozwiązań harmonicznyc, jak stosowane trójdźwięki zmniejszone i zwiększone i krótkie modulacje.

2. Dzieła wokalne i wokально-instrumentalne

Sporą część dorobku twórczego Aleksandra Zarzyckiego zajmują utwory wokально-instrumentalne, zwłaszcza pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu. Z uwagi na dużą dostępność materiałów nutowych, współcześnie możliwe jest wykonywanie tych dzieł, a także podejmowanie refleksji badawczych na ich temat. Większe trudności pojawiają się natomiast w pozyskaniu partytur pieśni chóralnych, ale też pieśni i innych form wokalnych z towarzyszeniem orkiestry lub składu kameralnego.

Pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu są więc współcześnie jedynym – jak się wydaje – w pełni zachowanym materiałem źródłowym, który pozwala stworzyć obraz twórczości wokально-instrumentalnej Zarzyckiego. Duży potencjał badawczy tego repertuaru zaowocował napisaniem przez autorkę niniejszej dysertacji pracy magisterskiej poświęconej właśnie wybranym pieśniom solowym z towarzyszeniem fortepianu Aleksandra Zarzyckiego.⁶⁵⁴ Materiałem badawczym stały się wówczas utwory pisane do słów Adama Asnyka (1838-1897) i Heinricha Heinego (1797-1856), których liczba wynosi 22, czyli około 1/3 całego repertuaru pieśni w tej obsadzie. Z uwagi na aktualność wyników prowadzonych badań – uzyskanych w czasie przygotowania wspomnianej pracy magisterskiej – w niektórych miejscach niniejszej dysertacji będą przywoływane jej fragmenty,⁶⁵⁵ będzie to jednak wcześniej wyraźnie sygnalizowane.

2.1. Pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu

Próba nakreślenia charakterystyki gatunkowej pieśni jest zadaniem niełatwym, głównie ze względu na jej bardzo złożoną genezę, długą historię i wynikające z tego liczne jej typy. W powyższym kontekście przybliżona zostanie jedynie pieśń solowa charakterystyczna dla epoki romantyzmu, ze szczególnym uwzględnieniem pieśni polskiej.

Cechy tego gatunku jako utworu słowno-muzycznego, są determinowane w głównej mierze przez tekst słowny. Pod względem tematyki pieśni można najogólniej podzielić na utwory świeckie i sakralne, jednak podział ten nie oddaje w pełni różnorodności funkcjonujących w literaturze muzycznej podgatunków pieśni. Dokładniejszy podział – uwzględniający m. in. szczegółową tematykę pieśni, ale też jej cechy strukturalne – przedstawia Mieczysław Tomaszewski w swojej publikacji *Pieśni Moniuszki w kontekście swego czasu i miejsca*.⁶⁵⁶

⁶⁵⁴ K. Popielska, *Pieśni solowe z fortepianem Aleksandra Zarzyckiego...*, op. cit.

⁶⁵⁵ Ibidem.

⁶⁵⁶ M. Tomaszewski, *Pieśni Moniuszki w kontekście swego czasu i miejsca*, w: M. Tomaszewski (red.), *O Muzyce Polskiej w perspektywie intertekstualnej, Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.

Wśród podgatunków polskiej pieśni, nazywanych przez Mieczysława Tomaszewskiego „gatunkami” można wymienić: *piosenki sielskie, dumy i dumki, ballady, romanse, pieśni psalmo- i hymno-pochodne, pieśni patriotyczne oraz pieśni liryczne*.⁶⁵⁷ Piosenki sielskie nazywane przez Tomaszewskiego także „pieśniami idyllicznymi”⁶⁵⁸ mogą uchodzić za uproszczone wersje *pieśni*⁶⁵⁹ o nieskomplikowanej budowie formalnej, wykorzystujące proste teksty literackie, często o proveniencji ludowej. *Duma* to z kolei ludowa pieśń epicka, pochodząca z obszarów Ukrainy. Charakteryzuje się niestabilną stroficznością, recytatywną melodyką i swobodną rytmiką. Słyszalne są w niej także wpływy orientalne. Odmianą *dumy* jest *dumka*, nazywana *piosenką* lub *piosnką ukraińską*,⁶⁶⁰ w której tekst oparty jest na podaniach ludowych.⁶⁶¹ *Ballada* jest podgatunkiem pieśni, sięgającym czasów średniowiecznych. Dawniej była ona wykonywana przez wędrownych trubadurów przy akompaniamencie instrumentu. Wątki tematyczne podejmowane w *balladach* były najczęściej związane z erotyką lub mitologią. Średniowieczne *ballady* zazwyczaj posiadały ustaloną budowę formalną, w przeciwieństwie do *ballad* z okresu romantyzmu. Jednym z podstawowych wyznaczników romantycznej *ballady* był epicki charakter tekstu, czerpany z twórczości romantycznych poetów lub z twórczości ludowej.⁶⁶² Według Tomaszewskiego *ballady* można zaliczyć do nurtu pieśni fantastycznych.⁶⁶³ *Romans* jest pieśnią liryczno-sentymentalną, która, podobnie jak *ballada*, wywodzi się z jednej strony z liryki wokalne trubadurów, z drugiej – nawiązuje również do hiszpańskiej *romancy*.⁶⁶⁴ Jest to pieśń zbudowana najczęściej w oparciu o model zwrotkowy, poruszająca tematy miłosne, czy ogólniej mówiąc – tematy obyczajowe.⁶⁶⁵ *Pieśni psalmo- i hymno-pochodne* są głównie pieśniami religijnymi, które jak sama nazwa wskazuje swoje źródła mają w psalmach i hymnach, pochodzących z Biblii.⁶⁶⁶ *Pieśni patriotyczne* są z kolei pieśniami o charakterze narodowym, podkreślającymi w swych tekstach takie wartości jak: poszanowanie dla ojczyzny, Bóg, honor, bohaterstwo czy zdolność do ofiarności w imię dobra własnego narodu. Ostatnim z wymienianych przez Tomaszewskiego podgatunków pieśni jest *pieśń liryczna*, którą badacz utożsamia z pieśnią miłosną i uznaje za odpowiednik niemieckiego gatunku *lied*.⁶⁶⁷

⁶⁵⁷ Tomaszewski, *Pieśni Moniuszki w kontekście swego czasu i miejsca*, op. cit., s. 68 – 69.

⁶⁵⁸ Ibidem.

⁶⁵⁹ W przypadku stawiania rozgraniczeń między *piosenką* a *pieśnią*, głównym kryterium staje się poziom skomplikowania utworu. Przy takim zestawieniu *pieśnią* można nazwać więc utwór posiadający wyższy poziom skomplikowania (czy to pod względem budowy, czy stosowanych środków muzycznych oraz tekstowych).

⁶⁶⁰ Można więc zauważyć, iż relacja między *dumą* a *dumką* jest porównywalna do relacji między *pieśnią* a *piosenką*.

⁶⁶¹ A. Chodkowski (red.), hasło: „duma” i „dumka”, w: *Encyklopedia Muzyki*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 206.

⁶⁶² J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne. Pieśń*, PWM, Kraków 1974, op. cit., s. 113-119.

⁶⁶³ Tomaszewski, *Pieśni Moniuszki...* s. 68 – 69.

⁶⁶⁴ Romanca – hiszpański utwór liryczny, o charakterze epickim. Pod względem formalnym jest zbliżona do ballady, różni się jedynie brakiem elementu dramatycznego.

⁶⁶⁵ Chodkowski (red.), hasło: „romans”, w: *Encyklopedia...* op. cit., s. 764. Według Tomaszewskiego *romans* jest egzemplifikacją nurtu pieśni nazywanych „pieśniami obyczajowymi” (por. Tomaszewski M., *Pieśni Moniuszki...*)

⁶⁶⁶ Tomaszewski, *Pieśni Moniuszki...*, s. 68-69.

⁶⁶⁷ Popielska, *Pieśni solowe z fortepianem Aleksandra Zarzyckiego*, op. cit., s. 11-13.

Największy rozwój pieśni solowej nastąpił niewątpliwie w epoce romantyzmu. W tym czasie swoje pieśni tworzyli najwięksi mistrzowie tego gatunku, m.in. Franz Schubert (1797-1828), Robert Schumann (1810-1856), Johannes Brahms (1833-1897), Hugo Wolf (1860-1903), Piotr Czajkowski (1840-1893), Modest Musorgski (1839-1881) czy Stanisław Moniuszko. Pieśń solowa z towarzyszeniem fortepianu była jednym z najpopularniejszych ówczesnie gatunków muzycznych i jednocześnie kojarzona była z muzycznym symbolem epoki. W tym czasie ważnymi źródłami inspiracji dla twórców pieśni była kultura ludowa, ale także literatura, która najczęściej dotyczyła tematu uczuć podmiotu lirycznego i wiązała się z subiektywizmem. Pojawienie się pieśni Schuberta wywołało wiele zmian w zakresie samej formy tego gatunku, w tym okresie rozwinęły się jej trzy podstawowe wzorce: zwrotkowy, wariacyjny i przekomponowany. Formy te bardzo często przenikały się tworząc hybrydy, np. formę zwrotkowo-wariacyjną lub zwrotkowo-przekomponowaną. Wskazane wzorce budowy pieśni z czasem ulegały kolejnym przemianom nie tylko pod względem formalnym, ale stylistycznym, co związane było ze zindywidualizowanymi podejściami do gatunku pieśni różnych kompozytorów sięgających po nowe środki wyrazowe. Stosowanie w pieśniach nowych rozwiązań stylistycznych niewątpliwie przyczyniło się także do powstania wokalnoinstrumentalnej miniatury lirycznej, a później także do tworzenia z co najmniej kilku miniatur – cykli pieśniowych.⁶⁶⁸

Zdobycze wypracowane przez mistrzów zachodnioeuropejskich – głównie niemieckich – miały swoją kontynuację również w twórczości polskich kompozytorów.

Pieśni polskie prezentują bardzo zróżnicowany repertuar, co wynika m.in. z wielkiej różnorodności źródeł inspiracji, po które sięgali kompozytorzy podczas procesu twórczego. Z jednej strony przed-romantyczne pieśni polskie odnosiły się do muzyki francuskiej, czy do włoskiej opery.⁶⁶⁹ Z czasem jednak na ziemi polskiej dotarł także niemiecki repertuar pieśniowy, który stał się najistotniejszym obcojęzycznym punktem odniesienia dla rodzimych kompozytorów. Mimo wszystko jednak, podobnie jak w Rosji czy Czechach, w pieśni polskiej ważnym – jeśli nie najważniejszym – elementem było odwoływanie się do muzyki ludowej. Tak jak w innych krajach Europy nadrzędną tematyką pieśni była tematyka miłosna, jednak w Polsce – będącej pod zaborami i nie posiadającej własnych granic – tematom miłosnym często towarzyszyły wątki patriotyczne, takie jak walka w imię wolności ojczyzny.⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ M. Tomaszewski, *Studia nad pieśnią romantyczną. Od wyznania do wołania*, Akademia Muzyczna, Kraków 1997, s. 68.

⁶⁶⁹ G. Chew, hasło: „song”, w: S. Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 23, Oxford University Press, Wielka Brytania 2002, s. 713.

⁶⁷⁰ Popielska, *Pieśni solowe z fortepianem Aleksandra Zarzyckiego*, op. cit., s. 24-25.

Ze względu na dużą różnorodność gatunkową pieśni polskiej w XIX wieku, badacze wyodrębnili kilak jej nurtów, biorąc pod uwagę m.in. takie kryteria jak: profesjonalizm *versus* amatorskość, okoliczności i miejsce wykonywania pieśni, odbiorcy pieśni, rodzaj przekazu pieśni oraz środki muzyczne. Szersze omówienie tego problemu można odnaleźć w *Pieśni polskiej „wieku uniesień”* Mieczysława Tomaszewskiego, w której badacz wyróżnia cztery nurty pieśni polskiej (po dwa nurty dla „pieśni wysokich” i „pieśni niskich”).⁶⁷¹ Cechy pieśni „wysokich” i „niskich”, według charakterystyki Tomaszewskiego, przedstawia tabela 20.

Pieśni				
	Wysokie		Niskie	
	Elitarne	Egalitarne	Powszechnie	Ludowe
Obsada	Śpiew solowy z towarzyszeniem instrumentu	Śpiew solowy z towarzyszeniem instrumentu	Śpiew unisonowy bez określonego instrumentu towarzyszącego	Śpiew unisonowy bez określonego instrumentu towarzyszącego
Autorzy	Znani	Znani	Anonimowi lub nieznani	Anonimowi lub nieznani
Przekaz	Zapis nutowy	Zapis nutowy	Oralny	Oralny
Kompozytorzy i wykonawcy	Profesjonalni muzycy	Profesjoniści, jak i amatorzy	Spółeczność współuczestnicząca w śpiewie	Blżej niedookreślona społeczność wiejska
Odbiorcy	Intelektualiści „z wyższych klas społecznych”	Intelektualiści „z wyższych i średnich klas społecznych”	Spółeczność współuczestnicząca w śpiewie	Blżej niedookreślona społeczność wiejska
Miejsce wykonania	Duże salony, estrady koncertowe	Domowe zacisza	Domowe zacisza	Domowe zacisza, wykonania na otwartej przestrzeni
Stylistyka	Zachodnioeuropejska	Rodzima	Nieznana proveniencja, częste kontrafaktry, zabarwienie narodowe	Nieznana proveniencja, zabarwienie narodowe, ale w odmianie regionalnej

Tabela 20. Zestawienie cech pieśni elitarnych, egalitarnych, powszechnych i ludowych⁶⁷²

Warto zaznaczyć, że polska solowa pieśń romantyczna ulegała zmianom na przestrzeni czasu. Każda mniejsza faza historyczna, w obrębie romantyzmu, miała swoich przedstawicieli zarówno w postaci wybitnych poetów, jak i kompozytorów.

⁶⁷¹ M. Tomaszewski, *Pieśń polska „wieku uniesień”, Rekonesans*, w: W. Nowik (red.), *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, Tom I, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, s. 54.

⁶⁷² Źródło: opracowanie własne.

Pierwszą fazą jeszcze przed-romantycznej pieśni, przypadającą na lata 1795-1820 była „faza pieśni preromantycznej”. W tym czasie pieśni solowe tworzyli m.in. Michał Kleofas Ogiński (1765-1833), Maciej Radziwiłł (1749-1800), Józef Elsner (1769-1854), Franciszek Lessel (1780-1838) oraz Karol Kurpiński (1785-1857).⁶⁷³ Spośród wymienionych twórców zdecydowanie największy wkład w rozwój pieśni polskiej miał Karol Kurpiński. Pieśni Kurpińskiego pisane były do tekstów o tematyce patriotycznej, sentymentalnej i religijnej. Kompozytor sięgał najczęściej po model pieśni zwrotkowej. Istotne miejsce w twórczości pieśniowej Kurpińskiego zajmował zbiór ośmiu pieśni napisanych podczas powstania listopadowego. Pieśni te wykazywały ówczesnie aktualność treściową oraz cechowała je urozmaicona melodyka, która nawiązywała do muzyki ludowej.⁶⁷⁴

Kolejną fazą polskiej pieśni romantycznej była pieśń „wczesnoromantyczna”, przypadająca na lata 1820-1836. Kompozytorem reprezentującym ten okres był w dalszym ciągu Karol Kurpiński, ale również Maria Szymanowska (1789-1831) oraz Fryderyk Chopin (1810-1849).⁶⁷⁵ Ostatni z wymienionych kompozytorów jako postać niezwykle istotna dla historii muzyki, wywarł również ogromny wpływ na ukształtowanie pieśni na obszarach polskich. Chopin skomponował dziewiętnaście pieśni i piosnek, które powstawały bardzo często jako improwizacje inspirowane tekstami ówczesnych poetów. Kompozytor dokonał syntezy pieśni powszechnej, ludowej i artystycznej, ponadto utrwalił zainicjowany przez Elsnera typ piosnki sielskiej oraz zapoczątkowany przez Kurpińskiego typ dumki.⁶⁷⁶

Po fazie „wczesnoromantycznej” pieśni, w latach 1836-1865 następowała faza „szczytowo-romantyczna”. W tym czasie tworzył jeszcze swoje późne pieśni Fryderyk Chopin. Jego następcami byli: Ignacy Feliks Dobrzyński (1807-1867), Ignacy Komorowski (1824-1857) oraz największy twórca pieśniowy w kręgu polskojęzycznym – Stanisław Moniuszko (1819-1872).⁶⁷⁷ Moniuszko skomponował zdecydowanie najwięcej pieśni spośród wszystkich polskich kompozytorów, bo aż ponad trzysta. Kompozytor postawił sobie za cel stworzenie repertuaru pieśniowego, zawierającego cechy idiomatyczne pieśni polskiej. Repertuar ten miał być przeznaczony dla narodu polskiego. Pieśni Moniuszki charakteryzowały się bardzo

⁶⁷³ Ibidem.

⁶⁷⁴ T. Przybylski, hasło: „Karol Kurpiński”, w: E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia...* op. cit., Tom V, PWM, Kraków 1997, s. 241.

⁶⁷⁵ Tomaszewski, *Pieśń polska „wieku uniesień”*, op. cit., s. 59.

⁶⁷⁶ M. Tomaszewski, hasło: „Chopin Fryderyk,” w: E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia...* op. cit., Tom II, s. 151-152.

⁶⁷⁷ Tomaszewski, *Pieśń polska „wieku uniesień”*, op. cit., s. 59.

zróżnicowanym poziomem, z jednej strony kompozytor pisał utwory naśladowujące proste pieśni ludowej, z drugiej – pieśni artystyczne, oparte na tekstach poetyckich.⁶⁷⁸

Największa kulminacja gatunku pieśniowego na terenach Polski miała miejsce w fazie „szczytowo-romantycznej”, jednak w fazach kolejnych gatunek ten nie tracił na znaczeniu. W fazie „późnoromantycznej” (1865-1896) działają kolejne generacje kompozytorów uprawiających pieśń, których niekiedy można nazwać epigonami Moniuszki. Wśród najbardziej znaczących nazwisk można wymienić: Zygmunta Noskowskiego (1846-1909), Władysława Żeleńskiego (1837-1921), Ignacego Jana Paderewskiego (1860-1941), Mieczysława Karłowicza (1876-1909), a także Aleksandra Zarzyckiego (1834-1895).⁶⁷⁹

Przedstawiona powyżej charakterystyka pieśni polskiej, wraz z jej odmianami i fazami rozwojowymi, pozwala bardziej świadomie osadzić dorobek pieśniowy Zarzyckiego w kontekście polskiej twórczości pieśniarskiej XIX wieku. Aleksander Zarzycki napisał około sześćdziesiąt pieśni solowych z towarzyszeniem fortepianu, które egzemplifikują różnorodne rodzaje i typy pieśni. Niektóre z tych utworów odznaczają się wysokim poziomem artystycznym, a inne wpisują się w pełni do nurtu pieśni egalitarnych. Tak zróżnicowany – przede wszystkim pod względem walorów artystycznych – repertuar budził wśród odbiorców często skrajne odczucia.

Pieśni Zarzyckiego bywały krytykowane m.in. za niewłaściwie stosowany kontrapunkt czy też błędy związane z akcentuacją i prozodią tekstu słownego.⁶⁸⁰ Tym niemniej wiele pieśni Zarzyckiego odznaczało się wysokim poziomem artystycznym, dorównującym choćby popularnym wówczas – i cieszącym się szerokim uznaniem – pieśniom Moniuszki.⁶⁸¹ Niewątpliwie więc pieśni Zarzyckiego są reprezentatywnymi i ważnymi dziełami reprezentującymi polską pieśń romantyczną.

W XIX wieku pieśni solowe Zarzyckiego spotykały się także – pomimo wzmiankowanych powyżej głosów krytyki – z wieloma pochlebnymi opiniami, wyrażanymi głównie przez szerokie grono odbiorców. Słuchacze cenili w nich proste i łatwo zapadające w pamięć melodie, dobór tekstów poetyckich o wysokich walorach artystycznych, a także akompaniament, podkreślający nastrój i wyrazowość pieśni.⁶⁸² Jedną w popularniejszych

⁶⁷⁸ Poniatowska, *Historia Mmuzyki Polskiej*, op. cit., s. 166-167.

⁶⁷⁹ Popielska, *Pieśni solowe z fortepianem Aleksandra Zarzyckiego*, op. cit., s. 25-27. Tomaszewski w swojej periodyzacji pieśni polskiej wyróżnia także jej ostatnią fazę rozwojową – postmodernistyczną (1896-1918). W kontekście niniejszej pracy nie ma jednak konieczności rozwijania tego wątku, dlatego zostaje on celowo pominięty.

⁶⁸⁰ W. Późniak, *Pieśń solowa po Moniuszce*, w: A. Nowak-Romanowicz, *Z dziejów polskiej kultury muzycznej. Od oświecenia do Młodej Polski*, Tom II, PWM, Kraków 1966, s. 452.

⁶⁸¹ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 334.

⁶⁸² Ibidem.

ówcześnie pieśni była kompozycja *Między nami nic nie było* pochodząca ze *Śpiewnika na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 13, którą w sposób szczególny – na przełomie XIX i XX w. – rozślawiła znana polska śpiewaczka Marcelina Sembrich-Kochańska. Artystka często włączała tę pieśń do swojego stałego repertuaru koncertowego, także podczas występów zagranicznych (nie tylko w Europie, ale również w Stanach Zjednoczonych).⁶⁸³ Pieśni Zarzyckiego budziły również wielkie uznanie w środowisku kompozytorskim. Serdeczny przyjaciel Zarzyckiego – Władysław Żeleński – w następujący sposób opisywał jego pieśni w wydanym po śmierci Zarzyckiego tekście:

Z całego dorobku artystycznego śp. Aleksandra, najwyżej cenimy pieśni, które wzbogaciły naszą literaturę muzyczną prawdziwymi perłami natchnienia. W nich okazał się Zarzycki prawdziwym poetą (...). To istotne diamenciki, w których blask i oprawa artystyczne sprawiają wrażenie. Wszystko w nich wytworne i szlachetne.⁶⁸⁴

Okresy, w których powstawały pieśni Zarzyckiego przypadają na dwie fazy rozwojowe pieśni polskiej, wyróżnione przez Tomaszewskiego.⁶⁸⁵ Mowa tutaj o fazie szczytowo-romantycznej, do której zaliczyć można pieśni z op. 2 i 9 oraz fazie późnoromantycznej, do której przynależą pozostałe pieśni. Klasyfikacja pieśni Zarzyckiego według faz rozwojowych wyznaczonych przez Tomaszewskiego sprawdza się również pod względem stosowanych przez kompozytora wierszy poetów, których twórczość przypisywana jest także do tych konkretnych dwóch faz. Warto jednak mieć na uwadze fakt, że wyznaczone przez Tomaszewskiego fazy rozwojowe pieśni są jedynie pewną wskazówką pozwalającą uporządkować ten repertuar. W gruncie rzeczy bowiem pieśni wielu kompozytorów wykazują cechy stylistyczne charakterystyczne nie tylko dla jednej czy nawet dwóch konkretnych faz, lecz cechy, które wybiórczo należałoby przypisywać do kilku faz rozwojowych pieśni polskiej.

Zarzycki w swoich pieśniach wykorzystywał wiersze różnych poetów, zarówno tych popularnych wśród szerokiego grona odbiorców, jak i tych mniej znanych. Zróżnicowanie autorów tekstów dotyczyło także ich narodowości, Zarzycki sięgał bowiem do tekstów poetów rodzimych, ale też i zagranicznych. Warto również wspomnieć o tym, że często niezależnie od tematyki pieśni, kompozytor łączył je w zbiory, zawierające od dwóch do kilkunastu kompozycji.

Prześledzenie repertuaru pieśniowego Zarzyckiego pozwala zauważyć, że kompozytor wykazywał pewne preferencje dotyczące wyboru tekstów poetyckich. Zdecydowanie częściej

⁶⁸³ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 334.

⁶⁸⁴ Żeleński, op. cit., s. 569.

⁶⁸⁵ Tomaszewski, *Pieśń polska „wieku uniesie”*, op. cit., s. 59.

pisywał pieśni do słów poetów polskich (ponad czterdzieści razy) niż zagranicznych (zaledwie kilkanaście). Upodobania kompozytora związane z umuzycznieniem konkretnych wierszy można rozpatrywać bardziej szczegółowo, w odniesieniu do twórczości konkretnych poetów. W przypadku polskich poetów Zarzycki najczęściej pisał pieśni do słów Adama Asnyka (aż szesnaście razy), czterokrotnie wykorzystał utwory Aleksandra Adama Michaux (ps. Miron), napisał po trzy pieśni do słów Józefa Ignacego Kraszewskiego, Leona Kaplińskiego i Tofila Lenartowicza, a także dwukrotnie stworzył pieśni do słów A. Pruszkowej⁶⁸⁶ i Narcyzy Żmichowskiej. Wybór tekstów właśnie tych poetów mógł być częściowo podyktowany względami osobistymi, bowiem niektóre z przywołanych tu postaci, bywały – podobnie jak sam Zarzycki – w posiadłości hrabiego Seweryna Mielżyńskiego w Miłosławiu. Zgodnie z sugestią zawartą już w rozdziale biograficznym, niewykluczone, że kompozytor znał tych poetów osobiście i być może w wyniku sympatii czy też po prostu uzyskanej zgody na wykorzystanie tekstu, opracował muzycznie ich wiersze.

Także przy wyborze tekstów zagranicznych poetów Zarzycki miał pewne upodobania, sięgając kilkakrotnie po wiersze tego samego twórcy. W tym jednak przypadku wiersze wyłącznie dwóch zagranicznych poetów zostały wykorzystane przez Zarzyckiego kilkakrotnie. Zarzycki napisał sześć pieśni do słów niemieckiego poety – Heinricha Heinego i trzy do słów austriackiego pisarza – Nikolaus’a Lenau.

Warto również zwrócić uwagę na fakt, że wykorzystane przez Zarzyckiego w pieśniach teksty zagranicznych poetów przeważnie tłumaczono na język polski.⁶⁸⁷ Autorami takich artystycznych przekładów byli polscy poeci. Polskie wersje językowe zagranicznych wierszy były na tyle atrakcyjne – i w gruncie rzeczy bardziej zrozumiałe dla polskiego odbiorcy – że to właśnie one (a nie ich oryginały) stały się podstawą słowną dla pieśni. Tym niemniej sześć pieśni Zarzyckiego bazuje na oryginalnych (niemieckich) wersjach wierszy, są nimi utwory ze zbiorów *Drei deutsche Lieder* op. 11 i *Drei Lieder* op. 22. W repertuarze pieśni solowych z towarzyszeniem fortepianu Zarzyckiego można spotkać się także z odwrotną praktyką, polegającą na skomponowaniu pieśni pierwotnie do tekstu polskiego, a w dalszej kolejności stworzeniu jej alternatywnej wersji niemieckojęzycznej.⁶⁸⁸ Taki zabieg mógł przyczynić się do

⁶⁸⁶ Na kartach tytułowych pieśni widnieje właśnie taki zapis autorki tekstu „A. Pruszkowa”, być może chodzi tutaj o polską poetkę – Sewerynę Duchlińską primo voto Pruszkowa (1816-1905), wątpliwość budzi jednak inicjał sugerujący pierwszą literę imienia.

⁶⁸⁷ Praktyka ta dotyczy niemal wszystkich pieśni Zarzyckiego napisanych do tekstów zagranicznych poetów. Jedynym wyjątkiem są tutaj dwa zbiory – *Drei deutsche Lieder* op. 11 oraz *Drei Lieder* op. 22, które nie zostały przetłumaczone na język polski.

⁶⁸⁸ Pieśniami, w których zastosowano taką praktykę są m.in. utwory z op. 33, a także pieśń *Między nami nic nie było*.

popularyzacji pieśni także na arenie międzynarodowej lub po prostu mógł wynikać z faktu, że wielu polskich kompozytorów XIX-wiecznych wydawało swoje dzieła w niemieckich oficynach.

W niniejszym rozdziale zostaną przedstawione analizy wszystkich – ok. 60 – zidentyfikowanych jak dotąd pieśni solowych z towarzyszeniem fortepianu w repertuarze Aleksandra Zarzyckiego. Z uwagi jednak na szeroki zakres badanego materiału, analizy te zostaną przedstawione problemowo i dotyczyć będą takich kwestii jak tematyka pieśni, sposoby opracowania tekstu za pomocą muzyki, forma utworu, istotne cechy partii solowej i akompaniamentu, a także przybliżone zostaną plany tonalne i dynamiczne utworów. Bardziej szczegółowe analizy znacznej części tego repertuaru (pieśni do słów Asnyka i Heinego) można odnaleźć w przywołanej już pracy magisterskiej.

W celu uporządkowania omówienia tego gatunku w korpusie dzieł Zarzyckiego pieśni są przedstawiane w ramach typów zbiorów, w których się znajdują. Najpierw przedstawione są pieśni pochodzące ze *Śpiewników*, w dalszej kolejności pieśni z małych zbiorów, tytułowanych jako „pieśni” lub „śpiewy”. Następnie przedstawione zostaną pieśni ze zbiorów, zawierających w tytule określenie „lied” i nawiązujące wprost do tradycji pieśni niemieckich. Dalej omówione zostaną pieśni religijne egzemplifikowane repertuarem psalmowym, zaś na samym końcu pojedyncze pieśni nieopusowane.

Śpiewniki

Aleksander Zarzycki znaczną część swoich pieśni umieścił w dwóch obszernych zbiorach – *Śpiewnikach*. Pierwszy z nich – *Śpiewnik na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 13 – wydany był w 1871 r. w Warszawie przez wydawnictwo Gustawa Sennewalda. Zawiera on czternaście pieśni do słów poetów rodzimych, a także do polskich tłumaczeń wierszy Heinricha Heinego. *Drugi śpiewnik na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 14 był z kolei wydany dwa lata później, w 1873 roku, przez to samo wydawnictwo i zawiera trzynaście pieśni do słów poetów polskich i do tłumaczeń wierszy poetów zagranicznych.

W niektórych publikacjach można spotkać się ze stwierdzeniem, że *Śpiewniki* Zarzyckiego były wzorowane na *Śpiewnikach domowych* Moniuszki.⁶⁸⁹ Niewątpliwie podobnie jak Moniuszko, Zarzycki podążał za ideą stworzenia repertuaru przystępnego dla szerokiego grona odbiorców, ale także egzemplifikującego różnorodność pieśni, czy to pod względem formalny czy także artystycznym. Nie bez znaczenia pozostawały także kwestie tekstów pieśni,

⁶⁸⁹ Taką opinię przywołuje m.in. Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 334, a także Poniatowska, *Historia...*, op. cit., s. 175.

obaj kompozytorzy starali się bowiem wykorzystywać w swoich utworach niebagatelną poezję, głównie autorstwa polskich poetów, skupioną wokół tematów miłosnych.

Poza Moniuszką i Zarzyckim, także i inni polscy kompozytorzy XIX-wieczni publikowali swe pieśni w formie śpiewników, spełniając przy tym założenia egalitarnego repertuaru dla rodaków. Przykładami takich śpiewników mogą być *Śpiewy polskie* Ignacego Komorowskiego (1824-1857) wydane w Warszawie w 1856 r., *Śpiewnik* Ignacego Krzyżanowskiego (1826-1905) wydany w Warszawie w 1878 r., a także *Pieśni, dumki i szumki ruskoho naroda na Podoli, Ukraini i w Małorosiji* Antoniego Kocipińskiego (1816-1866) wydane w Kijowie w 1861 r.⁶⁹⁰

Śpiewnik na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu op. 13⁶⁹¹

W *Śpiewniku* op. 13 Zarzycki umieścił czternaście pieśni, skupionych głównie wokół tematyki miłosnej. Miłość ta przedstawiona jest jednak z różnych perspektyw, skupiając się na ukazaniu różnych odczuć podmiotu lirycznego. Miłość niespełniona, związana często z odrzuceniem przez ukochaną podmiotu lirycznego, przedstawiona jest w pieśniach *Między nami nic nie było*,⁶⁹² *Moje słońce, Ach jak mi smutno*⁶⁹³ i *Gdyby kwiatki to wiedziały*. Opisy silnego uczucia, któremu często towarzyszy niepewność i oczekiwanie, opisane są z kolei w pieśniach *Piękna rybaczko zatrzymaj się w biegu*⁶⁹⁴ i *Czyliż on zgadnie*. Nieco inne wizje miłości ukazują pieśni *Pamiętaj!*, *Moja piosenka* i *Widzę Cię zawsze we snach nocnych moich*. Każda z tych pieśni kojarzy się z elementem marzeń sennych lub wspomnień, tak przyjemnych, jak i bolesnych. *Serenada*⁶⁹⁵ i *Oczywistość*⁶⁹⁶ są natomiast sielankowymi apoteozami miłości, w których podmiot liryczny zachęca ukochaną właśnie do poddania się uczuciu. Z kolei pieśni *Ona* i *Tęsknota*⁶⁹⁷ nie dotyczą wprost tematu miłości. Pierwsza z pieśni w żartobliwy sposób

⁶⁹⁰ Poniatowska, *Historia Muzyki Polskiej*, op. cit., s. 165.

⁶⁹¹ Tytuły zbiorów z pieśniami będą przytaczane w nagłówkach podrozdziałów w pełnej nazwie, z uwzględnieniem obsady. Warto jednak zaznaczyć, że bardzo często nazwy tych zbiorów funkcjonują w obiegu w wersjach skróconych, w których pomija się wskazanie obsady. Z tego też względu, w dalszym opisie konkretnego zbioru będzie stosowana jego skrócona nazwa.

⁶⁹² Wiersz Asnyka *Między nami nic nie było* umuzyczniony został także przez innych polskich kompozytorów, m.in. przez Zbigniewa Bilińskiego (op. 12), Ignacego Friedmana (op. 4) czy też Stanisława Niewiadomskiego (op. 4).

⁶⁹³ Ten wiersz Asnyka został z kolei umuzyczniony także przez Zygmunta Stojowskiego.

⁶⁹⁴ Do wiersza Heinego, opowiadającym o losie pięknej rybaczki, swoje pieśni napisało wielu polskich kompozytorów, warto jednak podkreślić, że teksty tych pieśni często bazują na nieco odmiennych tłumaczeniach, a także same tytuły pieśni są różne. Przykładem takich muzycznych opracowań wiersza Heinego mogą być np. *Rybaczka* Moniuszki, a także *Piękna rybaczka* Jana Karola Galla.

⁶⁹⁵ Pieśni do tego wiersza Asnyka napisali także Stanisław Niewiadomski – *Serenada wiosenna* (op. 39 nr 1), a także Zygmunt Stojowski – *Serenada*.

⁶⁹⁶ Wiersz Żmichowskiej *Oczywistość* był opracowany w formie pieśni także przez Jana Kleczyńskiego.

⁶⁹⁷ Wiersz *Tęsknota* Żmichowskiej cieszył się szczególnym zainteresowaniem w gronie kompozytorów piszących pieśni solowe z fortepianem, o czym świadczą liczne opracowania tego tekstu w formie muzycznej. Swoje pieśni

opowiada o zmienności nastroju kobiety, a druga porusza problem odwiecznej tęsknoty za tym, czego aktualnie się nie ma.

Pieśni zebrane w op. 13 to kompozycje zróżnicowane nie tylko pod względem tematyki. Kilka podstawowych cech tych utworów zestawiono w tabeli 21.

do wiersza *Tęsknota*, poza Zarzyckim, napisali również m.in. Zygmunt Stojowski, Władysław Żeleński, Gustaw Rogulski.

Tytuł	Autor tekstu	Tonacja	Metrum	Tempo	Forma	Liczba taktów
Serenada	Asnyk	As-dur	3/4	<i>Moderato</i>	Zwrotkowa (AAAA)	44 + repetycje
Moja piosenka	Kraszewski	Des-dur	9/4	<i>Largo</i>	Zwrotkowa ⁶⁹⁸ (AAA)	23 + repetycje
Pamiętaj!	Lenartowicz	E-dur	4/4	<i>Andante</i>	Zwrotkowa ⁶⁹⁹ (AAA)	48 + repetycje
Między nami nic nie było	Asnyk	C-dur	2/4	<i>Allegro gioioso</i>	Repryzowa ⁷⁰⁰ (ABA ₁)	47
Widzę cię zawsze we snach nocnych moich	Heine	c-moll	4/4	<i>Adagio lugubre</i>	Repryzowa ⁷⁰¹ (AABA ₂)	32
Ona	Kraszewski	A-dur	3/4	<i>Alegretto</i>	Zwrotkowa (AAA)	25 + repetycje
Tęsknota	Żmichowska	a-moll	2/4	<i>Moderato non troppo</i>	Zwrotkowo-wariacyjna ⁷⁰² (AAA ₁)	57 + repetycje
Piękna rybaczko zatrzymaj się w biegu	Heine	As-dur	12/8	<i>Con moto</i>	Wariacyjna (AA ₁ A ₂)	40
Oczywistość	Żmichowska	C-dur	2/4	<i>Vivo</i>	Wariacyjna (AA ₁ A ₂)	44
Moje słońce	Berwiński	C-dur	12/8	<i>Lento pathetico</i>	Wariacyjna ⁷⁰³ (AA ₁ BA ₂)	40
Ach jak mi smutno!	Asnyk	e-moll	4/4	<i>Allegro</i>	Wariacyjna ⁷⁰⁴ (AA ₁ B)	38
Różne lzy	Asnyk	d-moll	4/4	<i>Andantino</i>	Zwrotkowo-wariacyjna (AAA ₁)	43 + repetycja
Czyliż on zgadnie	Magdusia	Es-dur	6/8	<i>Allegro</i>	Zwrotkowa (AAAA)	27 z repetycjami
Gdyby kwiatki to wiedziały	Heine	f-moll	2/4	<i>Vivace assai</i>	Wariacyjna (AA ₁ A ₂ A ₃)	75

Tabela 21. Zestawienie pieśni z op. 13 Aleksandra Zarzyckiego⁷⁰⁵

⁶⁹⁸ Po każdej zwrotce występuje krótka, dwuwiersowa struktura, wykazująca cechy refrenu, dwukrotnie rozpoczyna się od słów „A nie” i raz od „Nie, ja”, natomiast każdorazowo kończy się słowami „boleść i tęsknotę”. Opracowanie muzyczne jest zaś każdorazowo takie samo.

⁶⁹⁹ Pierwsza zwrotka opracowana jest niemal identycznie jak pozostałe dwie, są w nich jednak niuansowe zmiany dotyczące melodyki. Zwrotka pierwsza jest oddzielona od dwóch pozostałych krótką wstawką instrumentalną.

⁷⁰⁰ Czterostrofowy wiersz Zarzycki opracował w jednozwrotkowej pieśni. Strofy wiersza nie są w pieśni na tyle wyraźnie oddzielone, by móc mówić o pieśni wielozwrotkowej, tym niemniej struktura materiału muzycznego, a także sama treść wiersza pozwalają dostrzec w tym utworze znamiona formy repryzowej ABA₁. Krótka część A zawierałaby wówczas dwutaktowy wstęp i ośmiotaktowy przebieg już z partią wokalną, a repryzowa część A₁ zawierałaby sześciotaktowy przebieg z partią wokalną i sześciotaktowe instrumentalne zakończenie. W obu tych częściach pojawiają się słowa „Między nami nic nie było”. Najobszerniejsza część środkowa – B – zawierająca dwadzieścia sześć taktów przypada z kolei na wszystkie wersy wiersza, rozpoczynające się od słowa „prócz”.

⁷⁰¹ Pieśń ta początkowo realizuje założenia formy zwrotkowej. Trzecia zwrotka z kolei opiera się na podobnej rytmice co zwrotki wcześniejsze, jednak kontur meliczny jest zupełnie inny. W końcowej fazie pieśni powraca też niedługa struktura, nawiązująca do części A – A₂. Taki układ poszczególnych części pieśni pozwala interpretować jej formę jako repryzową.

⁷⁰² W trzeciej zwrotce Zarzycki bardzo mocno wykorzystuje technikę wariantowania. Nie przytacza całych tematów melodycznych z poprzednich zwrotek, a jedynie wybrane motywy i frazy, które często są powtarzane i poddawane wariantowaniu. Pod koniec trzeciej zwrotki pojawia się również nowy materiał melodyczny.

⁷⁰³ Trzecia zwrotka w pewnym stopniu nawiązuje do motywiki pozostałych zwrotek, jednak pojawia się w niej nowy materiał dźwiękowy, modulacje, a także zmiany fakturalne. Jest ona więc zwrotką bazującą również na nowym materiale i wykazującą jednocześnie cechy bardzo odległego wariantu.

⁷⁰⁴ Zwrotka B zawiera elementy nawiązujące do zwrotki A, ale występuje w niej też nowy materiał melodyczny.

⁷⁰⁵ Źródło: opracowanie własne.

Porównując dane z tabeli 21 można zauważyć, że pieśni Zarzyckiego z op. 13 są kompozycjami niewielkich rozmiarów, jednak o zróżnicowanej liczbie taktów. Najkrótsza pieśń ma zaledwie 38 taktów bez repetycji (*Ach jak mi smutno*), natomiast najdłuższe 44 z trzema repetycjami (*Serenada*) i 57 z dwoma repetycjami (*Tęsknota*).

W pieśniach z op. 13 Zarzycki stosował dość proste wzorce formalne, najczęściej bowiem opracowywał swoje pieśni zwrotkowo, czyli opierając teksty kolejnych zwrotek⁷⁰⁶ na tym samym materiale muzycznym. Doskonałym przykładem takich pieśni są: *Serenada*, *Moja piosenka* (w niej dodatkowo można wyróżnić także powtarzający się refren), *Pamiętaj!*, *Ona i Czyliż on zgadnie*. Pieśni *Tęsknota* i *Różne łzy* przedstawiają z kolei model budowy, w którym dwie zwrotki opierają się na identycznym materiale muzycznym, natomiast jedna jest ich wariantem, są więc to pieśni w typie zwrotkowo-wariacyjnym. Model wariacyjny, gdzie każda kolejna zwrotka bazuje na zvariantowanym materiale zwrotki pierwszej, występuje z kolei w pieśniach *Piękna rybaczko zatrzymaj się w biegu*, *Oczywistość* i *Gdyby kwiatki to wiedziały*. Wariacyjne modele uwidaczniają się także w pieśniach *Ach jak mi smutno* i *Moje słońce*, jednak w jednej ze zwrotek pojawia się w nich nowy materiał muzyczny. Najbardziej złożoną budowę zaobserwować można z kolei w najkrótszej (uwzględniając brak repetycji) pieśni z całego *Śpiewnika* op. 13 – *Widzę cię zawsze we snach nocnych moich*. W gruncie rzeczy również i ta pieśń skomponowana jest w oparciu o typ wariacyjny, jednak znajdująca się w jej środku zwrotka B i jej końcowe zwrotki, bazujące na zbliżonym materiale muzycznym pozwalają identyfikować jej formę jako reprzyzową.

Tempa zastosowane w pieśniach także odzwierciedlają ich różnorodność i jednocześnie podkreślają panujący w nich nastrój. Doskonałym tego przykładem mogą być wolne tempa (*largo* i *adagio*) występujące w pieśniach, w których pojawiają się aspekty związane z nieodwzajemnionym uczuciem lub z miłością niespełnioną, będącą tylko w sferze marzeń. Takie połączenie wolnych temp ze sferą tematyczną nieszczęśliwej miłości nie jest jednak żelazną zasadą stosowaną przez Zarzyckiego. W *Ach jak mi smutno* zauważyć można zupełnie odwrotną strategię, bo polegającą na zastosowaniu tempa *allegro* w pieśni mówiącej o utracie miłości. Należy jednak podkreślić, że cierpienie podmiotu lirycznego nie jest wyrazem cichego żalu, a raczej łączy się ze swego rodzaju wzburzeniem i rozgoryczeniem, co właśnie doskonale podkreśla szybkie tempo.

Zarzycki w swoich pieśniach korzysta z różnych oznaczeń metrycznych. Wiąże się to bezpośrednio z rytmiką danej pieśni oraz odpowiednim rozłożeniem akcentów. Ten ostatni

⁷⁰⁶ Należy podkreślić, że nie zawsze zwrotka pieśni jest tożsama ze strofą wiersza. Na jedną zwrotkę pieśni może składać się jedna lub więcej strof wiersza.

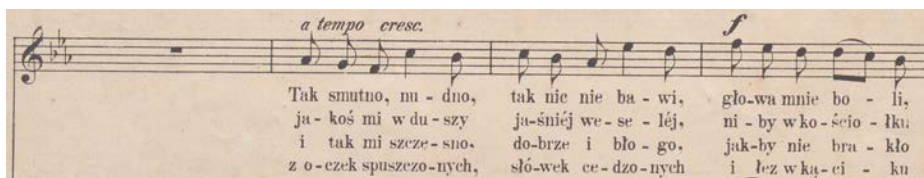
czynnik jest z kolei nie bez znaczenia dla samej prozodii tekstu i odpowiedniego uwypuklenia treści wiersza. Dość nietypowe metrum można spotkać w pieśni *Moja piosenka* do słów Kraszewskiego. Zarzycki wykorzystał w niej metrum 9/4, którego zastosowanie doskonale obrazuje partia fortepianowa. W partii sopranowej z kolei Zarzycki nie ogranicza się wyłącznie do prowadzenia głosu ćwierćnutowo, co więcej bardzo często stosuje dłuższe wartości rytmiczne, akcentując przy tym przede wszystkim pierwszą, czwartą i siódmą miarę taktu.

W *Śpiewniku* op. 13 występuje więcej pieśni w tonacjach durowych (9) niż mollowych (5). W przypadku tych ostatnich, można zauważyć, że są one w utworach, którym towarzyszy aura smutku, choć – co warto podkreślić – nie wszystkie pieśni o mało pozytywnej wymowie są w tym zbiorze zawsze łączone z tonacjami molowymi, czego doskonałym przykładem jest pieśń *Między nami nic nie było*. Jeśli chodzi o predylekcję do stosowania tonacji krzyżykowych lub bemolowych, w tym zakresie występuje równowaga. Te same tonacje w pieśniach pojawiają się z kolei w pięciu pieśniach z op. 13. Zarzycki aż trzykrotnie wykorzystuje tonację C-dur (w pieśniach *Między nami nic nie było*, *Oczywistość* i *Moje słońce*) oraz dwukrotnie tonację As-dur (w pieśniach *Serenada* i *Piękna rybaczko zatrzymaj się w biegu*).⁷⁰⁷

Sposób opracowywania wiersza w pieśniach ze *Śpiewnika* op. 13 jest bardzo indywidualny. W większości pieśni ingerencja w tekst słowny jest nieznaczna, dotyczy ona przede wszystkim powtórzeń pojedynczych słów lub ostatnich wersów strof (jak w *Tęsknocie*, *Widzę Cię zawsze we snach nocnych moich* czy *Gdyby kwiatki to wiedziały*). Większą ingerencję kompozytora w tekst słowny można zaobserwować np. w *Serenadzie*, która powstała do wiersza zbudowanego z ośmiu strof. Zarzycki w swej pieśni połączył strofy po dwie, uzyskując pieśń czterozwrotkową. Dodatkowo na zakończenie każdej zwrotki występuje dwukrotne powtórzenie ostatnich słów (finalnie wypowiedane są trzykrotnie, każdorazowo z innym opracowaniem muzycznym). Podobny zabieg, polegający na łączeniu kilku strof wiersza w jedną, można zauważyć także w pieśni *Między nami nic nie było*. W tym przypadku jednak Zarzycki połączył wszystkie trzy strofy wiersza w jak gdyby jedną zwrotkę pieśni dodatkowo rozbudowaną przez kilka powtórzeń wybranych wersów.

Partie wokalne w pieśniach z op. 13 są prowadzone w oparciu o kantylenowe melodie, których kontur meliczny jest falisty. Tekst zaś jest opracowany przede wszystkim sylabicznie i jedynie pojedyncze sylaby w danej pieśni są śpiewane na dwóch lub rzadziej trzech dźwiękach (Por. przykład 108).

⁷⁰⁷ Z uwagi jednak na odmienne nastroje i charaktery pieśni napisanych w tych samych tonacjach, trudno interpretować ich tonacje w kategoriach pozamuzycznej semantyki.



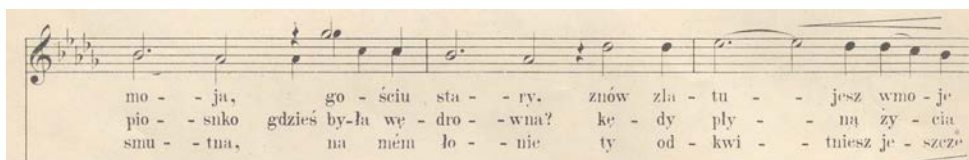
Przykład 108. A. Zarzycki, op. 13 nr 13, Czyliż on zgadnie, partia wokalna, t. 10-13⁷⁰⁸

W repertuarze tym brak przebiegów ornamentalnych, jedynym przejawem tego typu melodyki może być incydentalne stosowanie ozdobników – przednutek – które występują np. w pieśni *Ona*. (por. przykład 109).



Przykład 109. A. Zarzycki, op. 13 nr 6, Ona, partia wokalna, t. 13-16⁷⁰⁹

Kantylenowe melodie w omawianych pieśniach są prowadzone przede wszystkim w oparciu o drobne wartości rytmiczne – głównie ósemki lub ćwierćnuty. Półnuty (i większe wartości) pojawiają się z kolei zazwyczaj na zakończenie wersu tekstu albo w celu podkreślenia wybranego słowa. Mimo tej ogólnej tendencji, w pieśni *Moja piosenka* Zarzycki znacznie częściej używa większych wartości rytmicznych i to nie tylko na zakończenie wersów. (por. przykład 110).⁷¹⁰



Przykład 110. A. Zarzycki, op. 13 nr 2, Moja piosenka, partia wokalna, t. 4-6⁷¹¹

W większości pieśni z op. 13 Zarzycki stosuje dość konsekwentnie strategię dotyczącą prezentowania fraz lub zdań. Wersy wiersza, odpowiadające zwykle właśnie frazom lub zdaniom muzycznym, są przeważnie prezentowane w oparciu o kantylenowe przebiegi, które kończą się dłuższą wartością rytmiczną lub pauzą. W ten sposób śpiewaczka może swobodnie

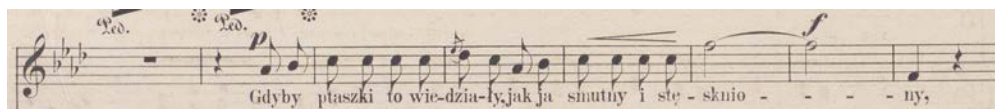
⁷⁰⁸ Źródło: A. Zarzycki, *Śpiewnik na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 13, G. Sennewald, Warszawa 1871.

⁷⁰⁹ Ibidem.

⁷¹⁰ Być może taki zabieg ma na celu podkreślenie bólu i smutku, wyrażanego przez wolniejsze i mniej ruchliwe przebiegi.

⁷¹¹ Źródło: Zarzycki, *Śpiewnik na jeden głos...*, op. cit.

zaczepnąć powietrze wraz z kończącą się frazą czy też zdaniem, ale również dzięki temu zostaje zachowana interpunkcja wersu wiersza (por. przykład 111).⁷¹²



Przykład 111. A. Zarzycki, op. 13 nr 14, *Gdyby kwiatki to wiedziały*, partia wokalna, t. 24-31⁷¹³

Zupełnie inaczej jest prowadzona melodia w pieśni *Między nami nic nie było*, w której brak wyraźnie zaznaczonych miejsc przestankowych, a sama narracja zdaje się przebiegać bez przerwy (por. przykład 112).

Przykład 112. A. Zarzycki, op. 13 nr 4, *Między nami nic nie było*, partia wokalna, t. 1-15⁷¹⁴

Ambitus partii wokalnych w pieśniach z tego zbioru jest stosunkowo wąski i zazwyczaj obejmuje oktawę, a w maksymalnym wymiarze sięga undecymy. Pieśni rozpoczynają się dźwiękami z zakresu oktawy razkreślnej (c^1 , d^1 , e^1 , es^1 , eis^1 , g^1), zaś kończą się dźwiękami z oktawy dwukreślnej (e^2 , f^2 , g^2 , a^2). Wskazane dźwięki pozwalają zauważyć, że ambitus ten jest charakterystyczny dla głosu sopranowego, jednak co ciekawe – nie solowego, a chóralnego (teoretycznie sopran solowy powinien sięgnąć nawet dźwięku c^3). Ambitus oraz brak dużych skoków w przebiegach linii melodycznej, sprawia, że repertuar ten jest bardziej dostępny do wykonywania nawet dla mniej wyspecjalizowanych wokalistek, a więc spełnia założenia nurtu pieśni egalitarnych.

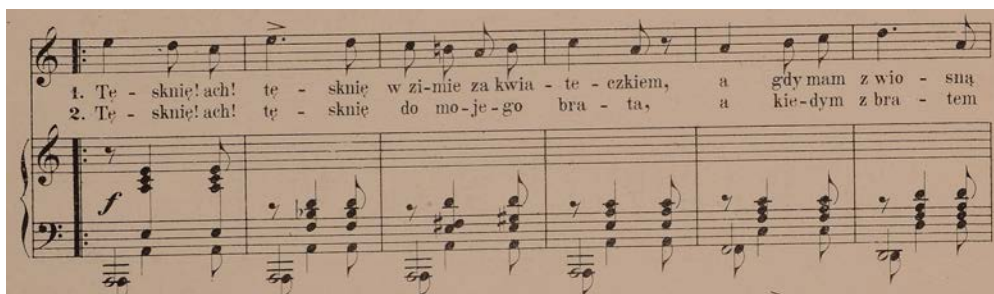
Akompaniament w omawianym repertuarze pełni – zgodnie z wyznacznikami gatunku – przede wszystkim funkcję podpory harmoniczej, choć przyczynia się także do kształtowania nastroju pieśni. Dodatkowo czasem spełnia funkcję ilustracyjną lub także dubluje partię

⁷¹² Przykład 109 pozwala zaobserwować występujące w pieśniach z op. 13 krótkie deklamacyjne motywy polegające na repetycjach danego dźwięku. Nie są to jednak struktury dłużej utrzymujące się.

⁷¹³ Źródło: Zarzycki, *Śpiewnik na jeden głos...*, op. cit.

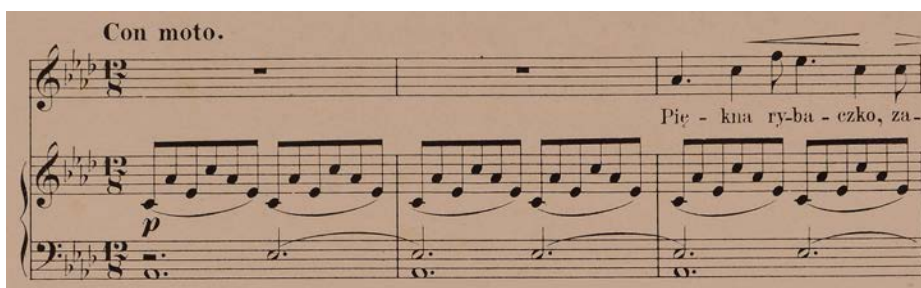
⁷¹⁴ Źródło: ibidem.

wokalną. W sporej grupie pieśni Zarzycki korzysta z prostego, akordowego akompaniamentu, który z jednej strony jest stabilną podporą harmoniczną, a z drugiej – przez swoją drugoplanowość – pozwala na dominację partii wokalnej. Taki akordowy akompaniament Zarzycki wykorzystał m.in. w pieśni *Tęsknota* (por. przykład 113).



Przykład 113. A. Zarzycki, op. 13 nr 7, *Tęsknota*, t. 8-13⁷¹⁵

Nieco inny rodzaj akompaniamentu można zauważyć w pieśni *Piękna rybaczko zatrzymaj się w biegu*. Kompozytor wykorzystał w niej stałe struktury ostinatowe realizowane przez przebiegi ósemkowe w partii lewej ręki, które dodatkowo pełnią funkcję ilustracyjną. Falujące ostinata mogą być bowiem kojarzone z ruchem łodzi unoszonej przez wodę, o której mowa w wierszu. (por. przykład 114).



Przykład 114. A. Zarzycki, op. 13 nr 8, *Piękna rybaczko zatrzymaj się w biegu*, t. 1-3⁷¹⁶

Ilustracyjną funkcję akompaniamentu można odnaleźć także w *Serenadzie*, w której Zarzycki zastosował akordowy akompaniament grany *arpeggio*. Ma on ilustrować grę na gitarze, która nawiązuje do tradycji gatunkowej serenady, czyli pieśni miłosnej śpiewanej pod oknem ukochanej właśnie przy akompaniamencie gitary (por. przykład 115).

⁷¹⁵ Źródło: ibidem.

⁷¹⁶ Źródło: ibidem.

Przykład 115. A. Zarzycki, op. 13 nr 1, *Serenada*, t. 1-6⁷¹⁷

Dublowanie głosu solowego przez akompaniament jest dość częstym zjawiskiem w omawianym tu repertuarze, zabieg ten przyjmuje jednak różny zasięg. W niektórych pieśniach jedynie pojedyncze motywy są intonowane jednocześnie w partii solowej i akompaniamentu, podczas gdy w innych pieśniach dublowanie głosu solowego występuje nawet i na dłuższych odcinkach (por. przykład 116).

Przykład 116. A. Zarzycki, op. 13 nr 10, *Ach jak mi smutno*, t. 1-4⁷¹⁸

Rozwiązania harmoniczne w pieśniach z op. 13 są dość typowe i skupiają się wokół akordów tożsamyh dla danej tonacji pieśni, a przede wszystkim tych z triady harmoniczej i jej molowych paralel. Zdarzają się jednak mniej typowe rozwiązania, o działaniu lokalnym lub długotrwałym. Chwilowe zmiany harmoniczne, chociażby w postaci pojawienia się pojedynczego, dysonującego akordu mogą podkreślać semantykę tekstu i wiązać się z kategoriami smutku czy grozy. Doskonałym przykładem ilustrującym zmiany stanów emocjonalnych podmiotu lirycznego za pomocą środków harmonicznycyh jest fragment pieśni *Widzę cię zawsze we snach nocnych moich*. Utwór napisany w tonacji c-moll, opowiada o przeżyciach podmiotu lirycznego i jego niespełnionej miłości, pozostającej jedynie w sferze sennyh marzeń. Od taktu 20, kiedy w pewnym sensie zmienia się sytuacja podmiotu

⁷¹⁷ Źródło: ibidem.

⁷¹⁸ Źródło: ibidem.

lirycznego i w jego śnie spotkanie z ukochaną jest na wyciągnięcie ręki („tajemnym szeptem odzywasz się do mnie, odzywasz się do mnie, bukiet cyprysu dajesz mi do ręki”), zmianie ulega także plan tonalny. Tonacja c-moll przez modulację w taktach 18-19 (przez akordy B-dur i G-dur) dochodzi do jednoimiennego C-dur. Akord ten jest jednak intonowany z septymą małą, co pozostawia element dysonansu i być może symbolizuje pojawiającą się w tekście „tajemniczość”. W odcinku w taktach 20-26 pojawiają się jeszcze takie akordy jak b-moll (z dodatkową sekstą i sekundą małą), D-dur z septymą małą, a także G-dur z septymą małą. W momencie, gdy podmiot liryczny budzi się („ach znika cyprys”), powraca tonacja wyjściowa c-moll (por. przykład 117).

Przykład 117. A. Zarzycki, op. 13 nr 5, *Widzę cię zawsze we snach nocnych moich*, t. 17-27⁷¹⁹

Zmiany harmoniczne zachodzące na krótszych odcinkach mogą nie tylko podkreślać semantykę słów, ale także wprowadzać element urozmaicenia materiału muzycznego. Doskonałym tego przykładem może być końcówka pieśni *Serenada*, gdzie przy powtarzaniu słów „o luba mów”, każdorazowo pojawia się nowe opracowanie harmoniczne. Najpierw

⁷¹⁹ Źródło: ibidem.

Zarzycki wychodzi od tonacji As-dur, następnie przez f^o z septymą do G-dur z dźwiękami pobocznymi, a na samym końcu – ponownie wraca do wyjściowego As-dur (por. przykład 118).

Przykład 118. A. Zarzycki, op. 13 nr 1, *Serenada*, t. 31-36⁷²⁰

Nie bez znaczenia dla nastroju pieśni i jej ogólnego wyrazu jest także plan dynamiczny. Dynamika *piano* kojarzy się zwykle z kategoriami cichych, nostalgicznych przemyśleń podmiotu lirycznego, z kolei *forte* z silnym wybuchem uczuć. W większości pieśni z op. 13 Zarzycki stosuje dynamikę falującą, która zazwyczaj rozpoczyna się i kończy zbliżonymi poziomami dynamicznymi (np. *piano* – *piano* lub *piano* – *pianissimo*). Tematyka pieśni omawianego zbioru uzasadnia także fakt, że prawie żadna z pieśni z op. 13 nie rozpoczyna się od dynamiki *forte* (lub zbliżonego poziomu). Jedynym wyjątkiem jest pieśń ostatnia – *Gdyby kwiatki to wiedziały* – której wstęp rozpoczyna się od dynamiki *forte*. Jednak w momencie pojawienia się partii wokalne, prezentowanym przebiegom towarzyszy już dynamika *piano*.

Drugi śpiewnik na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu op. 14

Drugi śpiewnik op. 14 Zarzyckiego zawiera kilkanaście kompozycji do tekstów poetów polskich (osiem pieśni) i zagranicznych (pięć pieśni). W przypadku tych ostatnich nie są to już wyłącznie polskie tłumaczenia wierszy Henricha Heinego, ale także Victora Hugo, Nicolaus’a Lenau czy Tivadara Bakody’ego. Tematyka pieśni z op. 14, podobnie jak w zbiorze op. 13, zdominowana została przez wątki miłosne, w których jednak szczególnie mocno zaznacza się uczucie tęsknoty (*Jeśli ten kwiat złoty*, *Tęsknota*,⁷²¹ *Pieśń wiosenna*,⁷²² *Zielona jabłonka*, *Biały kwiat*, *Nad jeziorem*,⁷²³ *Pożegnanie*, *Śpiewak tęskniący*⁷²⁴). Idealizacja ukochanej, związana z postrzeganiem jej jako najważniejszej istotny na ziemi widoczna jest z kolei w pieśniach *Pod*

⁷²⁰ Źródło: ibidem.

⁷²¹ Pieśń do wiersza Asnyka *Tęsknota* napisał również m.in. Henryk Opieński (op. 8 nr 5).

⁷²² *Pieśń wiosenną* do słów Michaux napisał również Władysław Wiślicki.

⁷²³ Pieśń pod tytułem *Na jeziorze* napisaną do tego samego wiersza Lenau napisał Stanisław Niedzielski (op. 31).

⁷²⁴ Wiersz Zaleskiego *Śpiewak tęskniący* umuzyczył w formie pieśni także Adam Gross (*Melodye daurskie*), a także Antoni Teichman.

ócz moich łzami czy *Gołąbki i róże*. Hedonistyczna wizja miłości przemawia zaś w pieśni *O zmroku*, w której to podmiot liryczny zachęca ukochaną do złożenia pocałunku. Nieco inne treści, choć nadal skupione wokół miłości, emanują w utworach *Majowa rosa* i *Pożegnanie*. W obu tych pieśniach pojawia się wątek śmierci jako tragicznej wizji rozłąki kochających się osób. Dodatkowo w *Pożegnaniu* występuje fragment tekstu, który może sugerować nawiązanie do wątków patriotycznych. Podmiot liryczny zwraca się do ukochanej słowami: „ja idę tam, gdzie kwitną sławy wawrzyny, gdzie pieśń i czyn. Czekaj aniele jedyny u nieba bram”. Słowa te pozwalają przypuszczać, że podmiot liryczny idzie na wojnę, a jego bohaterskie czyny przyniosą mu pośmiertną sławę. Jedna z pieśni z op. 14 znacząco różni się tematycznie od pozostałych. Mowa tutaj o utworze *Idź dalej*, która nie skupia się wokół tematyki miłosnej, a porusza kwestię problemów egzystencjalnych. Podmiot liryczny wspomina o braku sił do życia i chęci zakończenia go, co jednak nie może się dokonać, gdyż (prawdopodobnie) jego wewnętrzny głos nie pozwala mu się poddać („idź dalej”).

Krótkie nakreślenie tematyki pieśni zawartych w *Drugim śpiewniku* op. 14 pozwala płynnie przejść do wskazania wyników analizy tych dzieł. Niektóre cechy pieśni przedstawiono w tabeli 22.

Tytuł	Autor tekstu	Tonacja	Metrum	Tempo	Forma	Liczba taktów
Jeśli ten kwiat złoty	Hugo	G-dur	4/4	<i>Moderato</i>	Zwrotkowo-wariacyjna (AAA ₁)	50 + repetycja
Pod ócz moich łzami	Heine	G-dur	6/8	<i>Allegretto</i>	Repryzowa (ABA ₁)	38
Majowa rosa	Illicka	e-moll	4/4	<i>Allegretto</i>	Wariacyjna (AA ₁)	58
Gołąbki i róże	Heine	D-dur	2/4	<i>Vivo</i>	Przekomponowana ⁷²⁵ (AB)	44
Tęsknota	Asnyk	g-moll	6/8	<i>Andante</i>	Wariacyjna (AA ₁)	49
Pieśń wiosenna	Michaux	G-dur	6/8	<i>Con moto</i>	Repryzowo-Wariacyjna ⁷²⁶ (AA ₁ BA ₂)	67
Zielona jabłonka	Glücksberg	h-moll	2/4	<i>Andantino</i>	Repryzowa (ABA ₁)	79
O zmroku	Michaux	B-dur	2/4	<i>Vivace</i>	Repryzowa ⁷²⁷ (ABA)	48
Idź dalej	Asnyk	d-moll	12/8	<i>Moderato – non troppo lento</i>	Przekomponowana ⁷²⁸ (ABC)	38
Biały kwiat	Bakody	As-dur	3/4	<i>Andantino</i>	Repryzowa (ABA ₁)	48
Nad jeziorem	Lenau	F-dur	2/4	<i>Moderato</i>	Repryzowa (ABA ₁)	54
Pożegnanie	Michaux	G-dur	6/8	<i>Larghetto</i>	Wariacyjna (AA ₁)	45
Śpiewak tęskniący	Zaleski	a-moll	6/8	<i>Moderato non troppo</i>	Balladowa (ABCDEA ₁)	63

Tabela 22. Zestawienie pieśni z op. 14 Aleksandra Zarzyckiego⁷²⁹

Tabela 22 pozwala zauważyć, że pieśni z op. 14, podobnie jak te z poprzedniego zbioru, nie mają zbyt dużych rozmiarów. Najdłuższa z pieśni ma 79 taktów (*Zielona jabłonka*), natomiast najkrótsze po 38 (*Pod ócz moich łzami* i *Idź dalej*). Co więcej, tylko w jednej z pieśni

⁷²⁵ Część B nawiązuje rytmicznie do części A, jednak nie na tyle mocno, by mówić tutaj o wariacie części A. Pojawienie się nowej części dodatkowo podkreśla zmianę kierunku ostatecznego akompaniamentu. Argumentami przemawiającymi za interpretacją formy jako przekomponowanej może być z jednej strony różniące się opracowanie każdej ze zwrotek pieśni (wynikające też z zmiany wymowy tekstu), a z drugiej dążenie do ujednoczenia materiału muzycznego pieśni (co także jest wyznacznikiem formy przekomponowanej). Ujednoczenie to jest szczególnie widoczne w konstrukcji akompaniamentu, który nieprzerwanie budowany jest w oparciu o ostateczne przebiegi (w każdej ze zwrotek zmienia się jedynie kierunek linii akompaniamentu), a także w odcinkach instrumentalnych – zwłaszcza wstępu i zakończenia, które zawierają struktury charakterystyczne dla akompaniamentu obu zwrotek.

⁷²⁶ Część B niniejszej pieśni bazuje na zupełnie nowym materiale muzycznym, taki układ poszczególnych zwrotek pozwala zaklasyfikować formę tej pieśni jako repryzowo-wariacyjną.

⁷²⁷ Powracająca część A bazuje nie tylko na tym samym materiale muzycznym co pierwsza część A, ale także wykorzystany jest w niej ten sam tekst.

⁷²⁸ Każda ze zwrotek tekstu zyskuje odmienne opracowanie muzyczne, które jest jednak integralne na przestrzeni całego utworu. Co częste dla formy przekomponowanej, w tej pieśni nierzadko pojawiają się deklamacyjne opracowania tekstu słownego.

⁷²⁹ Źródło: opracowanie własne.

(*Jeśli ten kwiat złoty*) Zarzycki stosuje repetycję, której użycie determinuje wykorzystanie w pieśni wzorca zwrotkowego.

Formy pieśni z *Drugiego śpiewnika* op. 14 są zdecydowanie bardziej złożone i różnorodne niż w przypadku pieśni ze *Śpiewnika* op. 13. W op. 14 nie ma bowiem ani jednej pieśni czysto zwrotkowej, w której to materiał muzyczny dla każdej zwrotki byłby taki sam. Najprostsza formą pieśni w tym repertuarze jest zwrotkowo-wariacyjna i występuje w utworze *Jeśli ten kwiat złoty*. Dwie pierwsze zwrotki opierają się na tym samym materiale muzycznym (druga zwrotka w opracowaniu muzycznym jest powtórzeniem pierwszej zwrotki), natomiast trzecia zwrotka opracowana jest wariantowo. Typowo wariacyjną formę przyjmują dwuzwrotkowe pieśni *Majowa rosa*, *Tęsknota* i *Pożegnanie*, natomiast nieco bardziej złożoną formę wariacyjną – bo połączoną z formą reprzyzową – ma *Pieśń wiosenna*. Najpierw zostaje ukazana w niej pierwsza zwrotka (A), dalej jej wariant (A₁), a potem zwrotka bazująca na nowym materiale muzycznym (B). Na samym zaś końcu powraca motywika z pierwszej zwrotki, jednak w zredukowanej formie (A₂). Zdecydowana większość pieśni z op. 14 przyjmuje formę trzyczęściową reprzyzową typu ABA lub ABA₁ (*O zmroku*, *Pod ócz moich łzami*, *Zielona jabłonka*, *Biały kwiat*, *Nad jeziorem*). Formę przekomponowaną⁷³⁰ z nowym materiałem muzycznym dla każdej zwrotki – który też odzwierciedla zmieniającą się wymowę tekstu słownego – można z kolei dostrzec w dwuzwrotkowej⁷³¹ pieśni *Goląbki i róże* oraz trzyzwrotkowej pieśni *Idź dalej*. Jedną z najciekawszych form pieśni w całym op. 14 ma niewątpliwie kompozycja *Śpiewak tęskniący*, nawiązująca w swej formie i treści do ballady.⁷³² Zarzycki wykorzystał w niej wiersz Zaleskiego złożony z sześciu strof, który opowiada o losach wędrownego śpiewaka. Sama tematyka utworu przywodzi na myśl tradycję średniowiecznych trubadurów, wykonujących przy własnym akompaniamencie pieśni o charakterze epickim. Podobnie jest również ze *Śpiewakiem tęskniącym*, pieśń ta bowiem – tak jak i sam wiersz – ma charakter epicki i dodatkowo niemal każda muzyczna zwrotka posiada nowe opracowanie. Wyjątkiem jest tutaj jednak ostatnia zwrotka, która jest wariantem zwrotki pierwszej.⁷³³

⁷³⁰ W kontekście niniejszych analiz forma przekomponowana dotyczy pieśni, w których dla każdej zwrotki zastosowano odmienne opracowanie muzyczne, przy jednoczesnym zachowaniu zasady (charakteryzującej pieśń przekomponowaną) jednolitości całej pieśni. Por. Chomiński, Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne, Pieśń*, op. cit., s. 235-236.

⁷³¹ W trzecim tomie *Form Muzycznych*, poświęconym w całości gatunkowi pieśni można przeczytać, że formę przekomponowaną bardzo często miały pieśni o budowie AB, w których kompozytorzy wykorzystywali krótkie teksty słowne. Tak też dzieje się w przypadku dwóch omawianych tutaj pieśni Zarzyckiego. Por. Chomiński i Wilkowska-Chomińska, *Formy Muzyczne, Pieśń*, op. cit., s. 229.

⁷³² Sam wiersz Zaleskiego w niektórych publikacjach widnieje jako „dumka”. Fakt ten jest bardzo istotą wskazówką interpretacyjną, pozwala bowiem zauważyć, że niewątpliwie pieśń ta ma charakter epicki, a odmienne opracowanie muzyczne dla poszczególnych zwrotek dodatkowo je uwypukla.

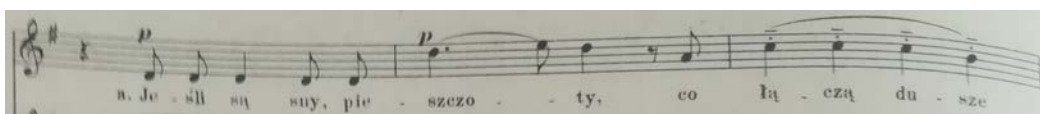
⁷³³ Powtarzalność materiału muzycznego w pierwszej i ostatniej zwrotce daje pewne znamiona reprzyzowości.

W pieśniach z op. 14 Zarzycki najczęściej stosuje umiarkowane tempa, jedynie w dwóch pieśniach pojawiają się tempa wolne – *larghetto* w *Pożegnaniu* i *moderato non troppo lento* w *Idź dalej*. Zastosowanie właśnie w tych pieśniach temp wolnych doskonale uwypukla ich refleksyjny charakter. Zdecydowanie szybsze tempa pojawiają się także jedynie w dwóch pieśniach w całym op. 14 – *vivo* w *Gołąbki i róże* oraz *O zmroku*. Obie piosenki traktują o przyjemnych aspektach miłości, związanych z burzliwym zakochaniem.

Oznaczenia metryczne są w pieśniach z op. 14 zróżnicowane, choć nie tak bardzo jak w przypadku pieśni z op. 13. Dostatecznie równo rozkładają się też proporcje pomiędzy metrami dwudzielnymi a trójdzielnymi – Zarzycki w sześciu pieśniach zastosował metra trójdzielne, z kolei w siedmiu – dwudzielne.

Niestety z uwagi na trudności w odnalezieniu pierwowzorów niektórych wierszy wykorzystanych w pieśniach z op. 14 nie można w pełni dokonać porównań pomiędzy ich oryginalnymi formami a tekstami zawartymi w pieśniach. Tym niemniej, na podstawie tych dostępnych wierszy i sposobów ich wykorzystania w omawianych tu pieśniach można zauważyć, że Zarzycki w nieznacznym stopniu ingeruje w oryginalną strukturę tekstów słownych. Zmiany pojawiające się w tekstach pieśni – w stosunku do ich pierwowzoru – dotyczą zwykle powtórzeń wybranych wersów wiersza, które służą nadbudowaniu formy lub szczególnego podkreślenia powtarzanych treści.

Partie wokalne w omawianym repertuarze są typowe dla tego gatunku – kształtują je kantylenowe przebiegi o konturze falistym z sylabicznym opracowaniem tekstu słownego. Mimo to bardzo często można w nich spotkać dłuższe deklamacyjne przebiegi, czego doskonałym przykładem mogą być fragmenty pieśni: *Idź dalej*, *Śpiewak tęskniący* czy też *Jeśli ten kwiat złoty* (por. przykład 119).

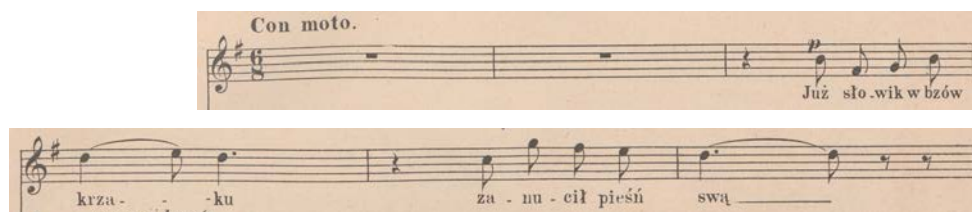


Przykład 119. A. Zarzycki, op. 14 nr 1, *Jeśli ten kwiat złoty*, partia wokalna, t. 26-28⁷³⁴

W przeważającej mierze Zarzycki prowadzi melodię w taki sposób, by oddawała ona strukturę tekstu. Chodzi tutaj przede wszystkim o wyraźne wskazania zakończeń poszczególnych wersów za pomocą użycia większych wartości rytmicznych (np. półnut) lub

⁷³⁴ Źródło: A. Zarzycki, *Drugi śpiewnik na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 14, G. Sennewald, Warszawa 1873.

pauz. Taka strategia występuje niemal w każdej z omawianych tu pieśni, np. w *Pieśni wiosennej* (por. przykład 120).



Przykład 120. A. Zarzycki, op. 14 nr 1, *Jeśli ten kwiat złoty*, partia wokalna, t. 1-6⁷³⁵

Ambitus pieśni z op. 14 nie jest specjalnie rozległy, liczy on bowiem od oktawy (tylko w pieśni – *O zmroku*) do duodecymy (w pieśniach *Idź dalej* i *Pieśń wiosenna*). Najczęściej jednak mieści się w undecymie – aż w dziewięciu pieśniach – i zwykle obejmuje dźwięki d^1 - g^2 . Są więc to pieśni przystosowane do głosu sopranowego.

Akompaniament pełniąc funkcję podpory harmoniczej jednocześnie doskonale współgra z tekstem i staje się przestrzenią do budowania nastroju pieśni. W utworze *Majowa rosa* dominuje akordowy akompaniament opierający się głównie na całych nutach i półnutach. Utwór ten opowiada o żalobie, która niewątpliwie kojarzy się z bólem, ale też powagą i ciężarem. Właśnie ten ciężar jest doskonale zilustrowany za pomocą długo wybrzmiewających akordowych bloków (por. przykład 121).



Przykład 121. A. Zarzycki, op. 14 nr 3, *Majowa rosa*, t. 5-9⁷³⁶

Znacznie ruchliwszy akompaniament – oparty na szesnastkowych strukturach ostinatowych – występuje w pieśni *Gołąbki i róże*, która opowiada o stanach emocjonalnych osoby zakochanej. W pierwszej zwrotce pieśni (A) – podmiot liryczny wspomina to, co kochał zanim poznał swoją ukochaną – akompaniament w prawej ręce realizowany jest wówczas przez dwie niemal zawsze identyczne grupy szesnastek, obie postępujące w kierunku wznoszącym. (por. przykład 122). Z kolei w drugiej zwrotce (B) – gdy podmiot liryczny deklaruje, że to

⁷³⁵ Źródło: ibidem.

⁷³⁶ Źródło: ibidem.

ukochana stała się dla niego całym światem – druga grupa szesnastek, z partii prawej ręki, przyjmuje kierunek opadający. Partia lewej ręki, w całym przebiegu, realizowana jest przez dłuższe wartości (głównie półnuty).



Przykład 122. A. Zarzycki, op. 14 nr 4, *Gołębki i róże*, t. 5-9⁷³⁷

Ciekawy akompaniament zastosował Zarzycki w pieśni *Pożegnanie*, będącej właśnie pożegnaniem podmiotu lirycznego (wybierającego się prawdopodobnie na wojnę) ze swoją ukochaną. Kompozytor w partii fortepianu wykorzystał stałą strukturę motywiczną rozpoczynającą się od bardzo niskiego dźwięku intonowanego w partii lewej ręki, po której pojawia się następstwo akordów – pierwsze dwa są ósemkowe, a ostatni oparty jest na ćwierćnucie z kropką i często wzbogacony jest *arpeggiową* artykulacją (por. przykład 123). Niski dźwięk inicjujący motyw może być kojarzony z elementem grozy, który jest dodatkowo potęgowany wieńczącym motyw *arpeggio* na akordzie np. septymowym (por. przykład 123, t. 9, 10).



Przykład 123. A. Zarzycki, op. 14 nr 12, *Pożegnanie*, t. 9-12⁷³⁸

Podążający za narracją utworu jest niewątpliwie akompaniament w pieśni *Śpiewak tęskniący*, w której to Zarzycki zastosował odmienny akompaniament niemal dla każdej zwrotki. Takie rozwiązanie dodatkowo uwypukla epicki charakter pieśni. W pierwszej zwrotce

⁷³⁷ Źródło: ibidem.

⁷³⁸ Źródło: ibidem.

akompaniament przyjmuje akordowo-kantylenowy przebieg i lokalnie dubluje również partię wokalną, z kolei w drugiej zwrotce jest on realizowany przez figuracyjne ostinata (por. przykład 124, t.16).



Przykład 124. A. Zarzycki, op. 14 nr 13, *Śpiewak tęskniący*, t. 13-16⁷³⁹

W trzeciej zwrotce *Śpiewaka tęskniącego* akompaniament charakteryzuje się repetytywnymi następstwami współbrzmień (przeważnie oktavami), a w zwrotce kolejnej ponownie powraca akompaniament akordowy, choć z dodatkowymi quasi-burdonowymi dźwiękami w partii lewej ręki. Akordowy akompaniament występuje także i w piątej zwrotce, jednak na samym początku Zarzycki operuje wyłącznie akordami opartymi na półnutach lub całych nutach. Ostatnia zwrotka pieśni bazuje na materiale muzycznym zbliżonym do zwrotki pierwszej.

Harmonika pieśni z op. 14 jest dość typowa jak na polskie pieśni XIX-wieczne i nie wybiega poza podstawowe środki systemu dur-moll. Kompozytor operuje zwykle akordami gamowłasciwymi dla danej pieśni, zwłaszcza triadą harmoniczną. Plan tonalny pieśni często ma swoje odzwierciedlenie także w formie utworów czy też uwypukla semantykę tekstu słownego. W pieśniach z op. 14 Zarzycki wielokrotnie korzysta z repryzowego wzorca trzyczęściowego. Część środkowa różni się od części skrajnych zwykle fakturą – i co z tym związane, bardzo często również sposobem prowadzenia akompaniamentu. Nierzadko dodatkowym elementem wyróżniającym część środkową na tle pozostałych jest zastosowanie w niej nieco odmiennych środków harmoniczných. Doskonały tego przykład można odnaleźć chociażby w pieśni *Biały kwiat*, napisanej w tonacji As-dur. Jest to pieśń przedstawiająca sytuację podmiotu lirycznego zakochanego w kobiecie, która jednak ma już swojego partnera. Opis ukochanej pojawia się w pierwszej zwrotce (A), a opis podmiotu lirycznego w ostatniej (A₁). Obie zwrotki operują zbliżonym materiałem muzycznym, a co z tym związane – mają również podobny plan tonalny. Nieco inaczej wygląda z kolei środkowa zwrotka (B) opisująca obecnego partnera ukochanej podmiotu lirycznego, który przedstawiony jest jako intruz.

⁷³⁹ Źródło: ibidem.

Zmianie ulega nie tylko sama melodia czy akompaniament, ale także zastosowane środki harmoniczne. Pojawia się wiele chromatyzmów, za sprawą których z tonacji bemolowej następuje przejście do tonacji krzyżykowej, z mocno zaznaczającym się akordem D-dur z septymą małą. W odcinku tym nie brak też dysonujących, sekundowych współbrzmień, podkreślających napięcie związane z postacią miłosego „rywala”.

Także i lokalnie wprowadzane rozwiązania harmoniczne przyczyniają się do uwypuklenia w pieśniach konkretnej treści, czy wręcz pojedynczego słowa. W pieśni *Majowa rosa* napisanej w tonacji e-moll takiemu harmonicznemu podkreśleniu ulegają słowa „w dalekim grobie”. Kompozytor zastosował w akompaniamentcie następstwo akordowe, które w szczególny sposób podkreśla napięcie, jakie kojarzy się z tymi słowami. Na początku pojawia się mocno dysonujący akord z dźwiękiem *g* w basie i *cis* w sopranie (trytonowe współbrzmienie), wzbogacone dźwiękami *eis* i *h*.⁷⁴⁰ Dalej, poprzez przejście dźwięku *h* na *ais*, intonowany jest akord *cis*^o z septymą małą – w obrębie jednego taktu, w akompaniamentcie zachodzi więc zmiana trybu akordu, a także zmiana rozmiaru septymy. Samo słowo „grobie” wybrzmiewa z kolei na tle akordu H-dur bez kwinty, jednak z septymą i sekundą (*a* i *c*), które na drugiej mierze taktu rozwiązują się na dźwięk *h* (por. przykład 125).



Przykład 125. A. Zarzycki, op. 14 nr 3, *Majowa rosa*, t. 10-14⁷⁴¹

Dynamika w pieśniach z op. 14 jest falująca, jednak podobnie jak w utworach z op. 13, w przeważającej mierze rozpoczyna się i kończy od poziomu *piano* lub *pianissimo*. Wyjątek stanowią jedynie dwie pieśni, ukazujące pozytywne aspekty miłości (brak w nich opisów problemów egzystencjalnych, sam zaś tekst ma walory sielankowe) – *Gołąbki i róże* oraz *O zmroku*. Obie pieśni rozpoczynają się w dynamice *piano*, jednak kończą się w *forte*. Dodatkowo bardzo często za pomocą dynamiki (kulminacji dynamicznych) uwypuklane są konkretne słowa w pieśniach, zwykle związane z kategoriami miłości lub bólu i cierpienia, albo też treści podkreślające wzburzony stan podmiotu lirycznego. Dobrym tego przykładem może być podkreślenie dynamiką *forte* słowa „czekaj” w pieśni *Pożegnanie*, w której podmiot liryczny zwraca się do swej ukochanej, by ta (po jego śmierci) czekała na niego w niebie.

⁷⁴⁰ Dźwięki te składają się na akord Cis-dur ze zmniejszoną kwintą i septymą wielką.

⁷⁴¹ Źródło: Zarzycki, *Drugi śpiewnik na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. cit.

Małe zbiory – „pieśni” i „śpiewy”

Zarzycki poza *Śpiewnikami* wydał także kilka mniejszych zbiorów pieśni, nazywając je „pieśniami” lub „śpiewami”. Zbiory te zawierają zazwyczaj dwa lub trzy utwory i rzadko odznaczają się cechami charakterystycznymi dla cyklu pieśniowego, w którym to pieśni połączone są pewną wspólną myślą przewodnią.

Wyjątkiem od tej reguły jest najobszerniejszy z małych zbiorów pieśni Zarzyckiego – cykl *Pięć pieśni. Z motywów ludowych* op. 15, wydany ok. 1870 r. przez warszawską oficynę G. Sennewald.⁷⁴²

Pięć pieśni. Z motywów ludowych na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu op. 15

Wszystkie pięć pieśni z op. 15 powstały do wierszy Adama Asnyka, które są swego rodzaju ukłonem w stronę kultury ludowej, sentymentalizmu i wiejskiej obyczajowości. W skład cyklu op. 15 wchodzi pięć pieśni o tytułach: 1. *Siwy koniu*, 2. *Szumi w gaju brzezina*, 3. *Błąka się wichra w polu*, 4. *Nie będę cię rwała*, 5. *Siedzi ptaszek na drzewie*. Warto w tym miejscu zauważyć, że pieśni napisane właśnie do tych wierszy Asnyka mieli w swoim repertuarze także inni polscy kompozytorzy.⁷⁴³ W *Czterech pieśniach na głos i fortepian* op. 7 Ignacego Paderewskiego występują pieśni *Siwy koniu* i *Szumi w gaju brzezina*. Stanisław Niewiadomski w swoich *Pieśniach do słów Asnyka* op. 40 zawarł m.in. pieśni: *Słonko*,⁷⁴⁴ *Szumi w gaju brzezina*, *Siwy koniu*, *Siedzi ptaszek na drzewie* oraz *Nie będę cię rwała*. Także w *Śpiewniku na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* Ignacego Krzyżanowskiego odnaleźć można pieśni *Szumi w gaju brzezina*, *Siwy koniu* i *Nie będę cię rwała*.

Pieśni z op. 15 także wpisują się w pewien kanon tematyczny liryki wokalne i dotyczą głównie tematyki miłosnej. Wszystkim historiom przedstawionym w pieśniach towarzyszy przyroda, która często bywa „spowiednikiem” podmiotu lirycznego lub też jest „świadkiem” rozgrywających się zdarzeń. Pieśń *Siwy koniu* przedstawia sytuację podmiotu lirycznego, który został porzucony przez ukochaną. Swoją historię opowiada koniowi i postanawia z jego pomocą odszukać dziewczynę, by tej nie stało się nic złego („moja miła nas rzuciła nie wyrzekłszy słowa, jak nie znajdziem do niej drogi, zginąć nam gotowa”). Taki obraz tworzy pewne skojarzenie z baśniową wizją rycerza na koniu, który wyrusza na ratunek swojej

⁷⁴² W haśle encyklopedycznym Chmary-Żaczekiewicz można przeczytać, że zbiór ten był wydany ok. 1890 r., jednak jedno z wydań nutowych tego opusu, dostępne m.in. w bibliotece cyfrowej Polona, datowane jest na ok. 1870 r. Z uwagi na chronologię wydań pozostałych dzieł, data ta jest bardziej prawdopodobna niż ta podawana w *Encyklopedii PWM*.

⁷⁴³ W niniejszej pracy wskazywane są wyłącznie niektóre z takich pieśni (tylko w celu ukazania popularności tych wierszy), w praktyce jest ich bowiem znacznie więcej.

⁷⁴⁴ Także Zarzycki napisał pieśń do wiersza Asnyka – *Słonko*. Jest to jednak dzieło nieopusowane, pozostające jedynie w formie rękopisu dostępnego w Bibliotece Uniwersytetu Jagiellońskiego.

ukochanej. Druga pieśń – *Szumi w gaju brzezina* – także opowiada o zawodzie miłośnym. Przedstawia historię dziewczyny, która została porzucona. Pointa pieśni mówi o tym, że czas leczy rany i miłość znów może pojawić się w jej życiu. *Błąka się wichler w polu* to z kolei alegoria zbłąkanego, zbolełego serca. W pieśni tej podmiot liryczny oplakuje ukochanego, który zginął. Rozpacząca dziewczyna pragnie być razem z ukochanym – w domyśle pragnie śmierci również dla siebie. Co interesujące, w utworze pojawia się motyw, który można skojarzyć z ludowymi legendami. Chodzi tutaj o postać fantastycznej „zjawy”, będącej świadkiem niektórych wydarzeń i oplakującej losy podmiotu lirycznego. Pieśń *Nie będę cię rwala* jest doskonałym przykładem sielskiego utworu, w klimacie wiejskiej obyczajowości. Podmiotem lirycznym jest dziewczyna, która czeka na powrót swojego wybranka, by wówczas zerwać kwiaty i upleść wianek, który będzie mogła włożyć na ślubnym kobiercu. Od pozostałych pieśni mocno odstaje pod względem podejmowanej tematyki pieśń *Siedzi ptaszek na drzewie*. Opowiada ona o problemie egzystencjalnym i drodze do osiągnięcia szczęścia. Ptaszek jest cichym obserwatorem codziennych ludzkich zmaganiań, które mają przybliżać ludzi do osiągnięcia szczęścia. W gruncie rzeczy pogoń za szczęściem może doprowadzić do zatracenia się i śmierci bez poczucia spełnienia. Warto w tym miejscu podkreślić, że „ludowość” tych pieśni dotyczy zdecydowanie bardziej aspektów tekstowych aniżeli muzycznych.

Pieśni do słów Asnyka egzemplifikują utwory o różnych rozmiarach, formach i zastosowanych w nich środkach, co doskonale obrazuje tabela 23.

Tytuł	Autor tekstu	Tonacja	Metrum	Tempo	Forma	Liczba taktów
Siwy koniu	Asnyk	e-moll/ E-dur ⁷⁴⁵	2/4	<i>Allegro assai</i>	Zwrotkowa ⁷⁴⁶ (ABAB)/ (AA)	43 + repetycja
Szumi w gaju brzezina	Asnyk	C-dur	6/8	<i>Moderato</i>	Wariacyjna (AA ₁)	43
Błąka się wicher w polu	Asnyk	a-moll	4/4	<i>Allegro</i>	Wariacyjna ⁷⁴⁷ (AA ₁ BA ₂ A ₁ BA ₃)	92
Nie będę cię rwała	Asnyk	F-dur	2/4	<i>Allegretto</i>	Wariacyjna ⁷⁴⁸ (ABA ₁ B ₁)	84
Siedzi ptaszek na drzewie	Asnyk	D-dur	3/4	<i>Moderato</i>	Repryzowo-wariacyjna ⁷⁴⁹ (AA ₁ BB ₁ A ₂)	59

Tabela 23. Zestawienie pieśni z op. 15 Aleksandra Zarzyckiego⁷⁵⁰

Najkrótszą z *Pięciu pieśni* jest niewątpliwie *Szumi w gaju brzezina*, licząca zaledwie 43 takty, najdłuższa zaś jest pieśń ponad dwukrotnie dłuższa – *Błąka się wicher w polu*, mająca aż 92 takty.

Człon tytułu zbioru „z motywów ludowych” częściowo mógłby sugerować proveniencję pieśni w nich zawartych, a co z tym związane, także i ich charakter. Utwory ludowe cechują się prostotą, także pod względem swojej konstrukcji. Mimo tej sugerowanej zależności pieśni solowe ze zbioru op. 15 nie wykazują najprostszej możliwej dla pieśni formy, czyli formy typowo zwrotkowej. Częściowo założenia formy zwrotkowej spełnia pieśń *Siwy koniu*, w której opracowania muzyczne czterech zwrotek można oznaczyć jako ABAB. Zarzycki połączył w niej po dwie strofy wiersza (A i B), które można by potraktować jako jedną, dwuczęściową zwrotkę pieśni, następnie stosuje repetycję przedstawionych struktur z nowym tekstem. W ten sposób strofy pierwsza i trzecia oraz druga i czwarta bazują na tych samych opracowaniach muzycznych. Zwrotki nieparzyste prezentowane są w tonacji E-dur, zaś zwrotki parzyste w e-moll (tak zresztą jak sam wstęp pieśni). Dość zbliżoną konstrukcję ma także pieśń *Nie będę cię rwała*, z tą jednak różnicą, że w tym przypadku Zarzycki nie stosuje repetycji (która powtarzałaby dosłownie materiał muzyczny ze strof A i B), lecz wykorzystuje technikę wariantowania, opracowując trzecią strofę jako wariant strofy pierwszej i czwartą

⁷⁴⁵ Wstęp oraz zwrotki B występują w tonacji e-moll, z kolei zwrotki A – w tonacji E-dur.

⁷⁴⁶ Istnieje możliwość interpretacji formy jako zwrotkowej (AA), gdzie każda ze zwrotek składałaby się z dwóch strof wiersza o odmiennych opracowaniach muzycznych. Zmiana między wyznaczonymi zwrotkami A i B jest jednak bardzo wyraźna i podąża również za tekstem wiersza.

⁷⁴⁷ W pieśni tej poza wariantami zwrotki A pojawiają się także dwie zwrotki B. Powtarzalność zwrotek A₁ oraz B w przedstawionym wyżej układzie, nieco przypomina formę rondową.

⁷⁴⁸ Jednoznaczne ustalenie modelu tej pieśni jest problematyczne. Zarzycki prezentuje zwrotki po dwie, najpierw pojawiają się dwie zwrotki (A i B), po nich występuje krótka wstawka instrumentalna, a następnie wariantowe powtórzenie zwrotek (A₁ i B₁). Powtarzalność struktur, oddzielonych intermezzem, pozwalałaby również na interpretację formy jako wariacyjnej – AA₁, wówczas w ramach części A znajdowałby się zwrotki A i B, natomiast w ramach części A₁ – zwrotki A i B₁.

⁷⁴⁹ Istnieje także możliwość interpretacji formy tej pieśni jako trzyczęściowej typu ABA₁. Część A odpowiadałaby zwrotkom A i A₁, część B zwrotkom B i B₁, natomiast część A zwrotce A₂.

⁷⁵⁰ Źródło: opracowanie własne.

strofę jako wariant drugiej. Najmniej skomplikowaną budową odznacza się z kolei pieśń *Szumi w gaju brzezina*, złożona z dwóch zwrotek, gdzie zwrotka druga jest wariantem zwrotki pierwszej. Najbardziej złożoną budowę mają zaś pieśni *Błąka się wicher w polu* i *Siedzi ptaszek na drzewie*, w których kompozytor korzysta z dwóch struktur muzycznych (A i B), poddawanych wariantowaniu w różnych konfiguracjach.

Tempa wykorzystane w tym repertuarze to wyłącznie tempa szybkie i umiarkowane, choć warto podkreślić, że w pieśniach tych nie brak lokalnie stosowanych zwolnień tempa. Najczęściej, bo dwukrotnie, pojawiającym się metrum jest metrum 2/4, które w sposób szczególny odznacza się w pieśni *Siwy koniu*, gdzie akompaniament – za sprawą synkopującej rytmiki – imituje cwał konia. Dwudzielne metrum występuje również w pieśni *Błąka się wicher w polu*, z kolei metra trójdzielne występują w pozostałych dwóch pieśniach – *Siedzi ptaszek na drzewie* i *Szumi w gaju brzezina* (w tym przypadku metrum 6/8, z przewagą ruchu ósemkowego, doskonale współgra z narracją tekstu opowiadającej o kołyszących się na wietrze gałęziach brzozy).

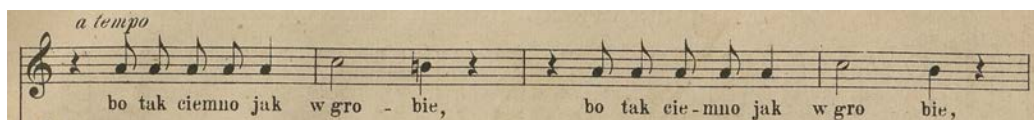
Pod względem wykorzystanych tonacji Zarzycki sięga przeważnie po tonacje krzyżkowe (wyjątkiem jest pieśń *Nie będę cię rwała* w tonacji F-dur). Częściej też pojawiają się tonacje durowe niż molowe. Tonacja molowa, utrzymująca się przez większość pieśni występuje w kompozycji *Błąka się wicher w polu*, która pośrednio dotyka tematu śmierci. Tryb molowy podkreśla więc w niej aurę smutku i cierpienia.

Największą ingerencję kompozytora w tekst słowny można zaobserwować w pieśni *Siwy koniu*. Zarzycki powtórzył niemal każdy wers wiersza, nadbudowując w ten sposób formę utworu. W pozostałych utworach teksty pieśni w nieznacznym stopniu różnią się od poetyckich oryginałów, a zachodzące w nich zmiany dotyczą jedynie powtórzeń pojedynczych wersów lub zmian pisowni niektórych wyrazów.⁷⁵¹ Dodatkowo, w pieśniach *Nie będę cię rwała* i *Szumi w gaju brzezina*, strofy wiersza łączone są po dwie, tworząc w ten sposób jedną zwrotkę pieśni.

Opracowanie partii wokalnych w pieśniach z op. 15 jest typowe dla tego gatunku w muzyce XIX-wiecznej, są to więc kantylenowe przebiegi, w których dominujący jest ruch sekundowy. Tekst słowny zwykle opracowywany jest sylabicznie, choć pewne odstępstwa od tej reguły występują niemal w każdej pieśni, wówczas na jedną sylabę przypadają dwa, a rzadziej trzy, dźwięki. Przeważającymi wartościami rytmicznymi są ósemki i ćwierćnuty, wartości dłuższe, wymiennie z pauzami, pojawiają się z kolei zwykle na zakończenie wersu tekstu. Taki zabieg pozwala na swobodniejsze śpiewanie pieśni.

⁷⁵¹ Zmiany te dotyczą zwykle staropolskiej pisowni niektórych wyrazów, zwłaszcza zamiany liter „y” na „j”.

Odejścia od typowego, kantylenowego prowadzenia melodii w partii wokalne można spotkać w pieśni *Błąka się wicher w polu*, gdy zaprezentowane zostają krótkie, odcinki deklamacyjne (por. przykład 126).



Przykład 126. A. Zarzycki, op. 15 nr 3, *Błąka się wicher w polu*, partia wokalna, t. 68-71⁷⁵²

Tak jak w poprzednich dotąd omawianych pieśniach, również w kompozycjach z op. 15 ambitus partii wokalnych sięga od oktawy (*Szumi w gaju brzezina*) do duodecymy (*Siedzi ptaszek na drzewie* i *Siwy koniu*). Mieści się w zakresie dźwięków d_1 - g^2 , jest charakterystyczny dla głosu sopranowego, mimo że podmiotem lirycznym w tych utworach nie zawsze jest kobieta.

Zgodnie z wyznacznikami gatunkowymi akompaniament pełni funkcję podpory harmonicznego, ale także przyczynia się do budowania nastroju pieśni. Funkcję ilustracyjną akompaniamentu można dostrzec w sposób szczególny w dwóch pieśniach – *Siwy koniu* i *Błąka się wicher w polu*. W pierwszym przypadku Zarzycki w akompaniamentcie wielokrotnie korzysta z rytmiki synkopującej, imitującej cwałowanie konia, prowadzonej w szybkim tempie *allegro assai* (por. przykład 127).

Przykład 127. A. Zarzycki, op. 15 nr 1, *Siwy koniu* t. 1-10⁷⁵³

W pieśni *Błąka się wicher w polu* akompaniament ilustruje ruchy „błądzącego wiatru”. Prawa ręka realizuje ciężkie akordowe następstwa, które wprowadzane są synkopująco,

⁷⁵² Źródło: A. Zarzycki, *Pięć pieśni. Z motywów ludowych na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 15, G. Sennewald, Warszawa 1890.

⁷⁵³ Źródło: ibidem.

podczas gdy w lewej ręce prezentowane są kantylenowe frazy o łukowym konturze, grane *legato* i *espressivo* (por. przykład 128).



Przykład 128. A. Zarzycki, op. 15 nr 3, *Błaka się wicher w polu*, t. 1-4⁷⁵⁴

W partii akompaniamentu bardzo często jest też dublowana partia wokalna, co dodatkowo uwypukla brzmienie melodii partii wokalnej. Przebiegi te są dublowane wiernie i na dłuższych przestrzeniach jak np. w *Szumi w gaju brzezina* lub też tylko lokalnie, w postaci pojedynczych motywów (jak w pozostałych pieśniach poza *Błaka się wicher w polu*).

Rozwiązania harmoniczne w pieśniach z op. 15 są dość typowe dla tego repertuaru. Ciekawy zabieg z tonacjami jednoimiennymi zastosował Zarzycki w pieśni *Siwy koniu*. Kompozytor użył w pieśni naprzemiennie tonacje e-moll i E-dur. Tonacja e-moll pojawia się we wstępie oraz w drugiej i czwartej zwrotce, natomiast tonacja E-dur występuje w zwrotce pierwszej i trzeciej. Zwrotki nieparzyste ilustrują sytuację, w której podmiot liryczny jest w pełnej gotowości i bohatersko gna na swoim koniu, by odszukać ukochaną. Z kolei zwrotki parzyste wyrażają rodzaj rezygnacji („moja miła nas rzuciła”, „ciężej sercu memu”), doskonale podkreślonej właśnie tonacją molową.

W większości pieśni dominuje dynamika falująca (polegająca na naprzemiennym stosowaniu dynamiki cichej i głośniejszej z jej odmianami), która rozpoczyna się i kończy od poziomu dynamicznego *piano* lub *pianissimo*. Nieco inny plan dynamiczny można zaobserwować w pieśni *Nie będę cię rwała*. Choć w niej także dominuje dynamika *piano*, to jednak sama pieśń kończy się radosnym wspomnieniem o „zaślubinach”, któremu towarzyszy dynamika *forte*. Zupełnie odmienna pod względem planu dynamicznego jest pieśń *Szumi w gaju brzezina*, która od samego początku do końca, utrzymana jest w dynamice *piano*

Dwie pieśni na głos z towarzyszeniem fortepianu op. 2

Jednym z pierwszych zbiorów pieśni Zarzyckiego jest zbiór *Dwie pieśni op. 2* wydany w 1862 r. w Warszawie przez wydawnictwo J. Kaufmann & F. Hösicke.⁷⁵⁵ W jego skład

⁷⁵⁴ Źródło: ibidem.

⁷⁵⁵ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 333.

wchodzą pieśni *Barkarola* do słów A. Pruszkowej⁷⁵⁶ i *Pajęczyna* do słów Władysława Syrokomli. Cały ten zbiór zadedykowany został hrabinie Franciszce Mielżyńskiej. Warto zauważyć jednak, że mimo wydania tych pieśni w jednym zbiorze, trudno doszukiwać się w nich jakiejś wspólnej idei czy myśli przewodniej – choćby pod względem samej tematyki.

Barkarola opowiada o rozterkach kobiety płynącej łodzią, która słyszy słowika. Śpiew ptaka przywodzi na myśl wspomnienia miłosne, które początkowo są bardzo przyjemne, ale z czasem kojarzą się negatywnie – ze złudnym uczuciem. Płynięcie łodzią może symbolizować swego rodzaju „bujanie w obłokach” podmiotu lirycznego. Pieśń *Pajęczyna*⁷⁵⁷ to z kolei utwór kojarzący się z sielską piosnką. Opowiada o pająku, który snuje nici i wiezie spokojne życie na swoich pajęczych sieciach. Do pająka porównany jest śpiewak, który także coś tworzy, jednak nie sieci, a pieśni. Podobnie jak pajęczne sieci, pieśni krążą „od wsi do wsi” przez co stają się coraz bardziej popularne i mogą dotrzeć do szerokiego grona odbiorców, ujmując przy tym nawet najbardziej „zatwardziałe serca”.

Tabela 24 zestawia obie pieśni z op. 2, ukazując ich podstawowe elementy, wśród których są: tonacja, metrum, tempo, forma i liczba taktów.

Tytuł	Autor tekstu	Tonacja	Metrum	Tempo	Forma	Liczba taktów
Barkarola	Pruszkowa	G-dur	6/8	<i>Con moto</i>	Repryzowo-wariacyjna ⁷⁵⁸ (AA ₁ BA ₁ 'CDA ₂)	87
Pajęczyna	Syrokomla	Es-dur	3/4	<i>Vivo</i>	Repryzowa ⁷⁵⁹ ABCA ₁	116

Tabela 24. Zestawienie pieśni A. Zarzyckiego z op. 2⁷⁶⁰

Zarówno *Barkarola*, jak i *Pajęczyna* są stosunkowo długimi pieśniami, w których dostrzec można budowę wieloodcinkową (czy raczej wieloczęściową) z elementami wariacyjnymi. Obie pieśni napisane są w tonacjach durowych, w żywych tempach i metrach trójdzielnych.

Zarzycki w nieznacznym stopniu ingerował w tekst słowny obu pieśni, powtórzeniu ulegają jedynie pojedyncze wersy. Oba wiersze są oryginalnie dość długie i prawdopodobnie dlatego kompozytor nie miał potrzeby dodatkowego wydłużania tekstu poprzez powtórzenia.

⁷⁵⁶ Nieznane jest pełne imię autorki.

⁷⁵⁷ Pieśń *Pajęczyna*, do tego samego wiersza Syrokomli, napisał także Władysław Żeleński (op. 6).

⁷⁵⁸ Forma tej pieśni jest niełatwa do jednoznacznej interpretacji, powracające części A pozwalają zauważyć dodatkowo powinowactwo tej formy z formą rondową.

⁷⁵⁹ Dodatkowo w pieśni tej występuje element wariacyjny, związany z powtarzalnością materiału muzycznego zawartego w skrajnych zwrotkach.

⁷⁶⁰ Źródło: opracowanie własne.

Warto również dodać, że podobnie jak we wcześniej omawianych pieśniach, także i w tych utworach Zarzycki łączy po dwie strofy wiersza w jednej zwrotce pieśni.

Zarówno pieśń *Barkarola*, jak i *Pajęczyna* prezentują zastosowanie formy repryzowej, z tym jednak wyjątkiem, że w pieśni *Barkarola* – poprzez częste powracanie wariantowanej części A – forma wykazuje pewne nawiązania do ronda.

Partie wokalne prowadzone są kantylenowo, a tekst zwykle opracowany jest sylabicznie. W *Barkaroli* jednak dość regularnie pojawiają się opracowania pojedynczych sylab na więcej niż jednym dźwięku (por. przykład 129).



Przykład 129. A. Zarzycki, op. 2 nr 1, *Barkarola*, t. 21-26⁷⁶¹

W kontekście poprzednio przedstawionych pieśni, dość zaskakujący jest ambitus partii wokalnych w pieśniach z op. 2, jest on bowiem wyraźnie szerszy niż w przypadku pieśni z op. 13, 14 i 15. W pieśni *Pajęczyna* ambitus mieści się w tercdecymie (c^1-g^2), a w *Barkaroli* aż w kwartdecymie ($h-g^2$).

Akompaniament w *Barkaroli* prowadzony jest przede wszystkim w oparciu o figuracyjne, ostinatowe, szesnastkowe przebiegi, które za sprawą swojego falistego konturu melicznego przywodzą na myśl ruch łodzi, unoszącej się na wodzie. Właśnie taki akompaniament jest bardzo typowy dla pieśni tego typu. W *Pajęczynie* z kolei akompaniament jest przede wszystkim akordowy i dodatkowo często (choć nie w całości) dubluje partię wokalną.

Plan tonalny pieśni jest dość interesujący, zachodzą w nich bowiem procesy modulacyjne. W *Pajęczynie* pojawia się jedna dłużej utrzymująca się zmiana tonalna, która na pierwszy rzut oka wygląda dość niepozornie. Mniej więcej w połowie utworu (od t. 47) znaki przykluczowe ulegają zmianie i sugerują zmianę tonacji z Es-dur na As-dur. Zmiana ta wydaje się nie być szczególnie zauważalna, zważywszy na fakt, iż akord As-dur jest subdominantą w tonacji Es-dur, jednak wkrótce z tonacji As-dur Zarzycki przechodzi do jej molowej paraleli – f-moll. Od taktu 75 powraca tonacja główna – Es-dur.

⁷⁶¹ Źródło: A. Zarzycki, *Barkarola*, op. 2 nr 1, wyd. Kaufman & Hösick, Warszawa 1862.

Znacznie bardziej zaawansowane zmiany tonalne zachodzą w pieśni *Barkarola*, napisanej w tonacji G-dur. Wraz z pojawieniem się nowej zwrotki (C, t. 32) zmienia się określenie agogiczne na *un poco piu lento*, a także tonacja. Nowe znaki przykluczowe sugerują tonację F-dur, jednak w pierwszych taktach zwrotki mocniej pobrzmiewa akord dominanty dla tej tonacji (C-dur). W kolejnych taktach pojawia się także akord F-dur oraz jego jednoimienna wersja molowa (f-moll). Przebieg w nowej tonacji kończy się figuracją, która na początku zawiera materiał dźwiękowy tożsamy dla akordu d-moll. Od taktu 57 pojawia się nowa zwrotka (A₂), której towarzyszy określenie *con dolore*. Występuje ona w tonacji g-moll – czyli tonacji jednoimiennej w stosunku do tonacji głównej – i utrzymana jest do końca utworu.

Każda z pieśni ma nieco odmienny plan dynamiczny. W pieśni *Barkarola* Zarzycki rozpoczyna i kończy utwór od dynamiki *pianissimo*, a w trakcie przebiegu stosuje dynamikę falującą z naprzemiennymi poziomami dynamiki *piano*, *forte* oraz ich odmianami. *Pajęczyna* z kolei rozpoczyna się w dynamice *piano*, zachowanej przez dłuższy czas do momentu, w którym pojawia się poziom dynamiczny *forte* (także rozciągający się na przestrzeni wielu taktów) i dopiero pod koniec przebiegu widać większą naprzemiennność poziomów dynamicznych *piano-forte*. Utwór kończy się w dynamice *forte*. Tak naprzemiennie stosowane poziomy dynamiczne zdają się podążać za narracją utworu, jednocześnie ukazując równorzędność opowieści o pająku i śpiewaku. Równorzędność ta dotyczy stosowania takich samych poziomów dynamicznych dla fragmentów tekstu, przedstawiających analogiczne treści. Np. w momencie opisywania pająka („pająk jestem”) i opisywania śpiewaka („śpiewak jestem”) występuje dynamika *piano*, z kolei poziom dynamiczny *forte* można odnaleźć np. w momentach opisu „wytworów” obu tych podmiotów lirycznych (opisy sieci i opisy pieśni).

Dwie pieśni na głos z towarzyszeniem fortepianu op. 9

Następnym chronologicznie zbiorem pieśni w dorobku Zarzyckiego jest zbiór *Dwie pieśni* op. 9, wydany w Warszawie przez oficynę G. Sennewald w 1865 r.⁷⁶² W skład tego zbioru wchodzi dwie pieśni do słów Teofila Lenartowicza – *Moja srebrna złota* oraz *Dwie zorze*.⁷⁶³ Oba utwory opowiadają o sielskiej miłości, ujętej jednak z różnych perspektyw. W pieśni *Moja srebrna złota* podmiot liryczny jest stęskniony za swoją ukochaną. Nie wie, gdzie ona się znajduje, dlatego postanawia o to zapytać słońce. Taki brak bliskiej osoby jest porównywany w pieśni do słońca za chmurami. *Dwie zorze* to z kolei zawołanie podmiotu

⁷⁶² Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 333.

⁷⁶³ Pieśń *Dwie zorze* do słów Lenartowicza napisał również Stanisław Moniuszko.

lirycznego do dziewczyny, które jest swego rodzaju wyrażeniem pragnienia miłości. Liryczne „ja” porównuje urodę dziewczyny do zorzy na niebie.

Kolejne elementy dzieła przedstawiono w tabeli 25, która pozwala zauważyć różnice i podobieństwa występujące pomiędzy omawianymi pieśniami.

Tytuł	Autor tekstu	Tonacja	Metrum	Tempo	Forma	Liczba taktów
Moja srebrna złota	Lenartowicz	G-dur	3/4	<i>Allegretto</i>	Repryzowa (ABA ₁)	82
Dwie zorze	Lenartowicz	As-dur	2/4	<i>Allegro assai</i>	Zwrotkowo-wariacyjna (AAA ₁)	65 + repetycja

Tabela 25. Zestawienie pieśni A. Zarzyckiego z op. 9⁷⁶⁴

Obie pieśni mają dość zbliżone rozmiary – biorąc pod uwagę zastosowaną w pieśni *Dwie zorze* repetycję – i oscylują wokół 80 taktów. Zdecydowanie prostszą formę ma pieśń *Dwie zorze* – pierwsze dwie zwrotki są analogiczne pod względem materiału muzycznego, z kolei zwrotka trzecia jest ich wariantem. W pieśni *Moja srebrna złota* Zarzycki wykorzystał model trzyczęściowy repryzowy z kontrastującą częścią środkową. Trzeba jednak zaznaczyć, że w ramach każdej z wydzielonej części można dokonać wewnętrznego podziału, który, wynika m.in. z ilości strof zawartych w jednej zwrotce (części) pieśni. Do pierwszej zwrotki pieśni (A) należą bowiem trzy strofy, do zwrotek B i A₁ – po jednej strofie, jednak z licznymi powtórzeniami tekstu.

Oznaczenia agogiczne obu pieśni prezentują tempa szybkie lub umiarkowane, z kolei metrum jest różne dla każdej pieśni – w pieśni *Moja srebrna złota* występuje metrum trójdzielne, a w pieśni *Dwie zorze* dwudzielne. W obu utworach kompozytor zastosował tonacje durowe.

Zarzycki w sposób nieznaczny ingerował w tekst wiersza *Dwie zorze*, powtórzył w nim jedynie ostatni wers na samym końcu. Nieco więcej powtórzeń można z kolei zaobserwować w pieśni *Moja srebrna złota*. Kompozytor w trzech pierwszych strofach zastosował kilka powtórzeń wybranych wersów, z kolei w strofie czwartej i piątej – powtórzył niemal każdy wers z danej strofy. W obu pieśniach można zauważyć strategię łączenia niektórych strof w celu stworzenia jednej zwrotki pieśni – w *Moja srebrna złota* połączono strofy pierwszą, drugą i trzecią w ramach pierwszej zwrotki pieśni, natomiast w *Dwie zorze* strofę pierwszą i drugą dla pierwszej zwrotki pieśni oraz trzecią i czwartą w ramach drugiej zwrotki pieśni.

⁷⁶⁴ Źródło: opracowanie własne.

Partia wokalna w obu pieśniach jest dość typowa dla tego gatunku – prowadzona jest w oparciu o przebiegi kantylenowe, tekst zaś opracowany jest przeważnie sylabicznie. Ambitus z kolei w obu pieśniach nieznacznie wykracza poza jedną oktawę, mieszcząc się w zakresach d^1 - e^2 w *Moja srebrna złota* oraz e^1 - f^2 w *Dwie zorze*.

Akompaniament w pieśni *Moja srebrna złota* jest budowany głównie akordowo, choć pojawiają się w nim także krótkie wstawki kantylenowe. Na szczególną uwagę zasługuje partia lewej ręki, która ulega zmianie nie tylko na przestrzeni zmieniających się zwrotek pieśni, ale także samych strof. W pierwszej strofie partia lewej ręki realizuje zwykle przebiegi oparte na krótkich kantylenach, w których często pojawiają się dwudźwięki. Wraz z pojawieniem się drugiej strofy w lewej ręce dominujące stają się ćwierćnutowe przebiegi polegające na naprzemiennym intonowaniu dźwięku g (G - g) w interwale oktawy. Trzecia strofa jest realizowana podobnie do pierwszej, natomiast wraz z pojawieniem się już nowej zwrotki B (czyli czwartej strofy) akompaniament w lewej ręce ponownie budowany jest w oparciu o następstwa ćwierćnut, jednak tym razem nie w interwale oktawy, a kwinty (E - H). Ostatnia zwrotka A_1 bazuje na materiale dźwiękowym nawiązującym do zwrotki A.

Ciekawie prowadzony akompaniament występuje także w pieśni *Dwie zorze*. W zwrotekach A oparty jest on na powtarzającym się motywie wykorzystującym rytmikę synkopującą. Lewa ręka intonuje nieprzerwanie półnuty (najpierw jako oktawowo współbrzmienie, a potem już jako pojedyncze dźwięki), natomiast prawa realizuje motyw oparty na trioli ósemkowej (rozpoczynającej się od pauzy), po której pojawia się ćwierćnutowy akord. Akord ten powstaje po dołożeniu dodatkowego dźwięku lub dźwięków do wybrzmiątego chwilę wcześniej współbrzmienia ósemkowego (por. przykład 130). W miarę postępowania utworu, motyw ten ulega wariantowaniu.

Przykład 130. A. Zarzycki, op. 9 nr 2, *Dwie zorze*, t. 5-9⁷⁶⁵

W zwrotce A_1 przybiera z kolei postać figuracyjną i opiera się na szybkich szesnastkowych przebiegach.

⁷⁶⁵ Źródło: A. Zarzycki, *Dwie pieśni* op. 9, G. Sennewald, Warszawa 1865.

Pieśń *Dwie Zorze* ma dość zachowawczy plan tonalny, bazując przede wszystkim na akordach gamowłaściwych. Procesy modulacyjne zaobserwować można z kolei w pieśni *Moja srebrna złota*, napisanej w tonacji G-dur. Wraz z pojawieniem się zwrotki środkowej (B), w której podmiot liryczny wspomina o ukochanej, tonacja zmienia się na jednoimienne g-moll. Pod koniec zwrotki zostaje mocno zaintonowany akord A-dur, a od zwrotki A₁ powraca już tonacja główna (G-dur).

W obu pieśniach Zarzycki zastosował dynamikę falującą. *Moja srebrna złota* rozpoczyna się wstępem w dynamice *mezzoforte*, jednak z wejściem partii solowej, dynamika zostaje ściśniona do *piano*. Ten sam poziom dynamiczny towarzyszy zakończeniu pieśni. W pieśni *Dwie zorze* plan dynamiczny jest niemal taki sam, jak w pieśni *Moja srebrna złota*, z tą jednak różnicą, że dynamika *piano* występuje już we wstępie pieśni.

Trzy pieśni na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu op. 21

W kolejnym zbiorze pieśni Zarzycki zawarł już trzy utwory – pieśni *Dola*,⁷⁶⁶ *Dziewczę i gołąb*⁷⁶⁷ oraz *Nie mów*. Zbiór ten został wydany w Warszawie w 1880 r. przez wydawnictwo G. Sennewald.⁷⁶⁸

Op. 21 otwiera pieśń *Dola*. Jest to kompozycja o charakterze piosnki sielskiej, w której podmiot liryczny utyskuje na swój los, pragnąc dla siebie pewnej odmiany. Sielski charakter jest utrzymany także w kolejnej pieśni – *Dziewczę i gołąb*. Podmiotem lirycznym jest dziewczyna, która pragnie pocałować gołębia. Szybko zauważa jednak, że gołąb się wyrывa i nie chce pocałunku. Dziewczyna dostrzega analogię pomiędzy gołębiem a chłopcem, którego darzy uczuciem. Podobnie jak gołąb, chłopak nie jest zainteresowany dziewczyną, ta zaś im bardziej jest odpychana, tym bardziej się zakochuje. Wreszcie postanawia przyjąć „strategię gołębia” i odpychać swoich potencjalnych adoratorów, by ci byli nią bardziej zainteresowani. Nieco inny wydźwięk ma treść ostatniej z pieśni do słów Asnyka – *Nie mów*. Porusza ona problemy egzystencjalne. Podmiot liryczny nawołuje do tego, by nie twierdzić, że czegoś nie ma, tylko na podstawie własnych doświadczeń. Być może ktoś inny posiada to, czego my nie mamy lub jest spełniony w dziedzinie, w której my sami nie doświadczamy spełnienia.

Długość poszczególnych pieśni z op. 21, ich formy oraz inne elementy zestawiono w tabeli 26.

⁷⁶⁶ Do tego samego tekstu Syrokomli swoją pieśń napisał także Józef Doroszenko.

⁷⁶⁷ Pieśń *Dziewczę i gołąb* do słów Odyńca napisali również Emanuel Kania i Ludwik Nowicki.

⁷⁶⁸ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 333.

Tytuł	Autor tekstu	Tonacja	Metrum	Tempo	Forma	Liczba taktów
Dola	Syrokomla	h-moll	4/4	<i>Allegro</i>	Repryzowa ⁷⁶⁹ (ABCA ₁)	42
Dziewczę i gołąb	Odyniec	As-dur	2/4	<i>Allegro moderato</i>	Wariacyjna (AA ₁)	97
Nie mów	Asnyk	B-dur	2/4	<i>Andantino</i>	Wariacyjna (AA ₁ A ₂)	78

Tabela 26. Zestawienie pieśni A. Zarzyckiego z op. 21⁷⁷⁰

Najkrótszą z pieśni z op. 21 jest niewątpliwie *Dola* licząca zaledwie 42 takty, pozostałe dwie pieśni są znacznie dłuższe. Co jednak interesujące, w dłuższych pieśniach Zarzycki zastosował prostsze wzorce formalne – pieśni *Dziewczę i gołąb* oraz *Nie mów* napisał w formie wariacyjnej, z kolei w pieśni *Dola* występuje model repryzowy z elementami wariacyjnymi (wariantowość dotyczy skrajnych zwrotek).

W pieśniach z op. 21 Zarzycki ani razu nie zastosował tempa wolnego, najwolniejszy przebieg ma pieśń *Nie mów* (*andantino*), z kolei dwóm pozostałym pieśniom towarzyszy szybkie tempo. Oznaczenia metryczne wskazują na stosowanie przez Zarzyckiego wyłącznie metrum dwudzielnego. W pieśniach z op. 21 kompozytor dwukrotnie wykorzystał tonacje durowe, bemolowe, z kolei raz pojawia się tonacja molowa, krzyżkowa.

Ingerencja w tekst słowny omawianych tu pieśniach jest nieznaczna. W pieśni *Dola* występują drobne powtórzenia niektórych wersów wiersza, a każda jego strofa odpowiada jednej zwrotce pieśni. Podobnie wygląda konstrukcja pieśni *Nie mów*. Również w pieśni *Dziewczę i gołąb* powtarzane są pojedyncze wersy wiersza, jednak w tym przypadku na jedną zwrotkę pieśni składają się cztery strofy wiersza.

Tekst w pieśniach opracowywany jest sylabicznie, sama zaś melodia prowadzona jest kantylenowo. Są to więc typowe rozwiązania w zakresie prowadzenia melodii głosów w romantycznych pieśniach solowych z towarzyszeniem fortepianu. Ambitus we wszystkich pieśniach jest dość zbliżony, w pieśni *Dola* mieści się w zakresie e^1-g^2 , w pieśni *Dziewczę i gołąb* w es^1-as^2 , a w pieśni *Nie mów* w es^1-ges^2 .

W pieśni *Dola* akompaniament bardzo często dubluje partię wokalną i prowadzony jest głównie akordowo, choć warto zauważyć, że jego faktura zmienia się niemal w każdej zwrotce. Zmiany te dotyczą głównie rozwarstwiania się partii prawej i lewej ręki miejscami nawet do postaci czterogłosowej. Również akordowy akompaniament, który jednocześnie dubluje partię wokalną, występuje w pieśni *Dziewczę i gołąb*. Zupełnie inaczej prowadzona jest z kolei partia

⁷⁶⁹ W formie tej występują także elementy wariacyjne (w skrajnych zwrotek), natomiast kontrastowa część środkowa składa się z dwóch odmiennie opracowanych zwrotek.

⁷⁷⁰ Źródło: opracowanie własne.

fortepianu w pieśni *Nie mów*. Partia lewej ręki realizuje długo wybrzmiewające, często legowane dźwięki lub krótkie kantyleny, a w partii prawej ręki prezentowane są natomiast figuracyjne przebiegi szesnastkowe (por. przykład 131).



Przykład 131. A. Zarzycki, op. 21 nr 3, *Nie mów*, t. 5-8⁷⁷¹

Plan tonalny pieśni z op. 21 nie wykracza poza standardowe rozwiązania dla tego gatunku. W utworach tych brak modulacji, a incydentalnie pojawiająca się chromatyka zwykle mieści się w obrębie akordów gamowłaściwych.

Co interesujące, plan dynamiczny pieśni z op. 21 wyróżnia się na tle pozostałych zbiorów, w których panowała zasada polegająca na rozpoczynaniu i kończeniu pieśni w cichej dynamice. Ta praktyka jest zastosowana w pieśni *Nie mów*, tym niemniej w pozostałych dwóch utworach ulega to zmianie. Obie pieśni rozpoczynają się w dynamice *piano*, jednak kończą w *forte*.

Dwa śpiewy na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu op. 28

Zbiór zawierający dwie pieśni do słów Adama Asnyka – *Panienczka* i *Astry*⁷⁷² – został wydany w Warszawie w 1884 r. przez oficynę G. Sennewald.⁷⁷³ Otwiera go sielska pieśń *Panienczka*, w której pierwsza strofa opowiada o dziewczynie czeszącej włosy (czynność ta może symbolizować zmysłowość i zalotność), a kolejne o liliach marzących o tym, bo ogrzać się w słońcu. Ostatnia strofa jest swego rodzaju pointą mówiąca o tym, że „o miłości dziewczę marzy, a o słońcu kwiat”. Druga pieśń – *Astry* – także dotyczy wątków miłosnych. Opisom uczuć towarzyszą również opisy zmieniającej się przyrody, w szczególności kwiatów. Podmiotowi lirycznemu udziela się przygnębiający nastrój jesienny, który jest trudniejszy do zniesienia niż zwykle. Spotęgowanie tych negatywnych odczuć związane jest z tęsknotą do ukochanej.

Podstawowe informacje dotyczące obu kompozycji przedstawia tabela 27.

⁷⁷¹ Źródło: A. Zarzycki, *Trzy pieśni* op. 21, G. Sennewald, Warszawa 1880.

⁷⁷² Pieśń *Astry* do słów Asnyka napisali także Stanisław Niewiadomski i Zygmunt Noskowski.

⁷⁷³ Hofmeister, op. cit., W haśle encyklopedycznym Chmary-Żaczekiewicz można jednak przeczytać, że zbiór ten był wydany dopiero w 1890 r.

Tytuł	Autor tekstu	Tonacja	Metrum	Tempo	Forma	Liczba taktów
Panienczka	Asnyk	C-dur	2/4	<i>Andantino</i>	Wariacyjno-przekomponowana (ABB ₁ CDEFB ₂)	91
Astry	Asnyk	d-moll	4/4	<i>Moderato non troppo</i>	Repryzowo-wariacyjna (AA ₁ BB ₁ A ₂ A ₃)	67

Tabela 27. Zestawienie pieśni A. Zarzyckiego z op. 28⁷⁷⁴

Pieśni z op. 28, a zwłaszcza pieśń *Panienczka*, są stosunkowo długie, co prawdopodobnie wynika m.in. z faktu, iż do obu tych kompozycji wykorzystano rozbudowane, siedmio- i ośmiostroficzne wiersze.

Użycie przez kompozytora dłuższych tekstów poetyckich, w których dodatkowo narracja ma dynamiczny rozwój, mogło także zdeterminować zastosowanie określonych form pieśni. W *Panienczce* Zarzycki wykorzystał model przekomponowany z elementami wariacyjnymi. Niemal dla każdej strofy kompozytor wykorzystał nowe opracowanie muzyczne, które jednocześnie zachowuje cechy integralne. Z kolei w pieśni *Astry* układ i opracowania muzyczne poszczególnych strof pozwalają dostrzec zastosowanie formy repryzowej.

W zbiorze op. 28 Zarzycki wykorzystał wyłącznie tempa umiarkowane oraz metra parzyste, a także tonacje krzyżkowe. W pieśni *Panienczka* – raz jeszcze należy podkreślić – o sielskim charakterze zastosowano pogodną tonację C-dur, z kolei w pieśni *Astry*, przedstawiającej nastrój smutku i tęsknoty, Zarzycki użył tonację molową d-moll.

Kompozytor w niewielkim stopniu zmienił strukturę tekstów wierszy, wykorzystanych w pieśniach. Zmiany te dotyczą jedynie powtórzeń pojedynczych wersów – w pieśni *Panienczka* powtórzone zostają dwa ostatnie wersy strofy piątej i ostatniej, natomiast w pieśni *Astry* powtórzone są wyłącznie dwa ostatnie wersy ostatniej strofy.

Partia wokalna w obu pieśniach prowadzona jest kantylenowo, a przeważającymi wartościami rytmicznymi są w nich ćwierćnuty i ósemki. Ambitus partii wokalnej w obu pieśniach – pod względem swojej rozpiętości – jest taki sam, w pieśni *Panienczka* mieści się w przedziale d^1 - g^2 , a w pieśni *Astry* w c^1 - f^2 . Tercdecymowy ambitus pieśni osadzonej w dźwiękach z oktawy raz- i dwukreślnej sugeruje przeznaczenie pieśni na głos sopranowy, mimo że podmiotem lirycznym obu pieśni mógłby być męski podmiot liryczny. Tekst słowny jest zaś opracowany przede wszystkim sylabicznie. Pauzy lub dłuższe wartości rytmiczne wyznaczają z kolei zakończenia strof. Wyjątek od tej zasady stanowią początkowe takty pieśni

⁷⁷⁴ Źródło: opracowanie własne.

Panienczka, w których pauzy pojawiają się nie tylko na zakończenia strof, ale także już po pierwszym słowie. Co ciekawe, *Panienczka* to jedyna z pieśni Zarzyckiego, w której brak instrumentalnego wstępu (por. przykład 132).

Przykład 132. A. Zarzycki, op. 28 nr 1, *Panienczka*, t. 1-13⁷⁷⁵

Akompaniament w *Panienczce* jest dość oszczędny i bazuje głównie na akordowych przebiegach, wybrzmiewających zwykle na półnutach (por. przykład 132). Zwiększenie ruchu następuje dopiero pod koniec pieśni, kiedy to Zarzycki wykorzystuje kilkunastotaktowe figuracyjne zakończenie, w tle którego pojawia się jeszcze powtórzenie ostatnich wersów wiersza. Zdecydowanie bardziej złożoną strukturę ma akompaniament w pieśni *Astry*. W partii prawej ręki występują ostinatowe struktury bazujące przede wszystkim na naprzemiennie powtarzanych dźwiękach prowadzonych w ósemkowym pulsie. Z kolei partia lewej ręki zostaje rozwarstwiona na dwa głosy – w niższych rejestrach pojawiają się długie wartości rytmiczne (przeważnie całe nuty, zwykle legowane) pełniące funkcje quasi-burdonu, z kolei w głosie wyższym lewej ręki pojawiają się zdwojenia linii wokalne (por. przykład 133).

Przykład 133. A. Zarzycki, op. 28 nr 2, *Astry*, t. 5-8⁷⁷⁶

⁷⁷⁵ Źródło: A. Zarzycki, *Dwa śpiewy* op. 28, G. Sennewald, Warszawa 1884.

⁷⁷⁶ Źródło: ibidem.

Plan tonalny omawianych tu pieśni nie jest szczególnie nowatorski, w obu kompozycjach występują głównie akordy gamowłaściwe dla tonacji głównych. Mimo to na przestrzeni krótkich odcinków – lub wręcz w obrębie jednego taktu – można odnaleźć mniej typowe akordy, które w ciekawy sposób podkreślają wymowę tekstów pieśni. W pieśni *Panienczka* dość nietypowym akordem – cis^o z septymą – zostaje podkreślone słowo „szczęście” (t. 46, 50). Warto nadmienić, że w wierszu Asnyka szczęście przedstawione jest jako coś złudnego i chwilowego, tak więc zastosowanie zmniejszonego akordu, dodatkowo z septymą, może podkreślać pasujące w tym kontekście napięcie łączące się ze słowem „szczęście”. Dość nietypowe akordy występują także w pieśni *Astry*, które jednak nie mają tak silnego związku semantycznego z konkretnymi słowami, co raczej tworzą ogólny – pełen smutku i zrezygnowania – nastrój pieśni. Mowa tutaj o takich akordach jak e^o i h^o, w których współbrzmieniach wyraźnie słyhać interwał trytonu.

Przeważającym poziomem dynamicznym w obu pieśniach jest dynamika *piano* (wraz z jej odmianami). Pieśń *Panienczka* rozpoczyna się i kończy w *pianissimo*, z kolei pieśń *Astry* rozpoczyna się w *piano*, a kończy w *pianissimo*. W tych kompozycjach kulminacja dynamiczna *forte* pojawia się zaledwie dwa (*Astry*) i trzy (*Panienczka*) razy i zwykle obowiązuje na bardzo krótkich odcinkach.

Dwa śpiewy na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu op. 30

Kolejnym małym zbiorem pieśni Zarzyckiego są *Dwa śpiewy op. 30*, które po raz pierwszy zostały wydane w Warszawie w 1884 roku przez wydawnictwo G. Sennewald.⁷⁷⁷ Obie pieśni traktują o miłości, jednak z zupełnie różnych perspektyw. W pieśni *Barkarola*⁷⁷⁸ podmiot liryczny opowiada o płynięciu łodzią po falującym morzu, taka podróż jest w wierszu metaforą miłości, w której można doświadczać wiele wzlotów i upadków. Podobnie jak niebezpieczna może być morska wyprawa, także miłość może okazać się zgubna. Tekst pieśni *Zawsze i wszędzie*⁷⁷⁹ jest z kolei szeregiem prośb podmiotu lirycznego skierowanych do jego ukochanej. Podmiot liryczny zwraca się do niej, by po jego śmierci nie mówiła o nim źle, ponieważ wszelkie jego działania podyktowane były miłością. Sam tekst tego wiersza ma ciekawą konstrukcję. Pierwsze dwie strofy rozpoczynają się od słów „O nie mów o mnie, gdy mnie już nie będzie”, z kolei strofy trzecia i czwarta od słów „Ale mów o mnie, gdy mnie już

⁷⁷⁷ Hofmeister, op. cit.

⁷⁷⁸ Do wiersza Asnyka *Barkarola* swoje pieśni napisali także Władysław Żeleński (pieśń na dwa głosy i fortepian), Jan Kleczyński (pieśń na głos i fortepian) i Zygmunt Noskowski (pieśń na czterogłosowy chór męski).

⁷⁷⁹ Wiersz Krasińskiego *Zawsze i wszędzie* w swoich pieśniach wykorzystali także m.in. Władysław Żeleński oraz Kazimierz Lubomirski.

nie będzie”. Każda strofa z kolei kończy się słowami „Zawsze i wszędzie”. Taka regularność już na poziomie samego tekstu poetyckiego uwydatnia jego pieśniowy potencjał. Regularnie pojawiające się na koniec strof słowa można bowiem traktować jako krótkie refreny.

Kilka podstawowych informacji na temat pieśni z op. 30 przedstawia tabela 28.

Tytuł	Autor tekstu	Tonacja	Metrum	Tempo	Forma	Liczba taktów
Barkarola	Asnyk	C-dur	6/8	<i>Allegretto non tanto</i>	Wariacyjno-Przekomponowana (AA ₁ BCC ₁ DC ₂ C ₃)	62
Zawsze i wszędzie	Kraśiński	h-moll	4/4	<i>Lento non troppo</i>	Repryzowo-wariacyjna (AABA ₁)	38

Tabela 28. Zestawienie pieśni A. Zarzyckiego z op. 30⁷⁸⁰

Rozmiary pieśni z op. 30 są dość zróżnicowane. Pieśń *Barkarola* przyjmuje dość standardowe dla tego gatunku rozmiary, z kolei pieśń *Zawsze i wszędzie* liczy zaledwie 38 taktów. Mimo to Zarzycki zastosował w nich dość urozmaicone formy. W *Barkaroli* każda z ośmiu strof zyskuje nowe bądź zvariantowane opracowanie muzyczne. W tej pieśni szczególnie mocno wyróżnia się na tle pozostałych zwrotek zwrotka D, która została rozbudowana (za sprawą licznych powtórzeń tekstu) i po której dodatkowo występuje krótki fragment instrumentalny. Pieśń *Zawsze i wszędzie* reprezentuje zastosowanie wzorca repryzowego, w którym obecne są też elementy formy zwrotkowej (na początku przebiegu) i wariantowej (porównując pierwsze dwie zwrotki z ostatnią). Taki układ pieśni jest w dużej mierze zdeterminowany przez tekst – dwie pierwsze strofy są bardzo zbliżone w swojej wymowie, znaczny kontrast emocji i narracji następuje w strofie trzeciej, natomiast strofa czwarta (mimo podobnej konstrukcji do strofy trzeciej) przechodzi już do pointy i jednocześnie materiałem muzycznym nawiązuje do początku.

Każda pieśń z tego zbioru jest odmiennie zorganizowana metrycznie i ma inne tempo. *Barkarola* utrzymana jest w tempie *allegretto non tanto*, które swoją drogą idealnie nadaje się do ilustrującego ruch łodzi przebiegu w metrum 6/8. Pieśń *Zawsze i wszędzie*, której towarzyszy aura smutku i jednocześnie pojawia się wątek śmierci – utrzymana jest w tempie *lento non troppo* i dwudzielnym metrum 4/4.

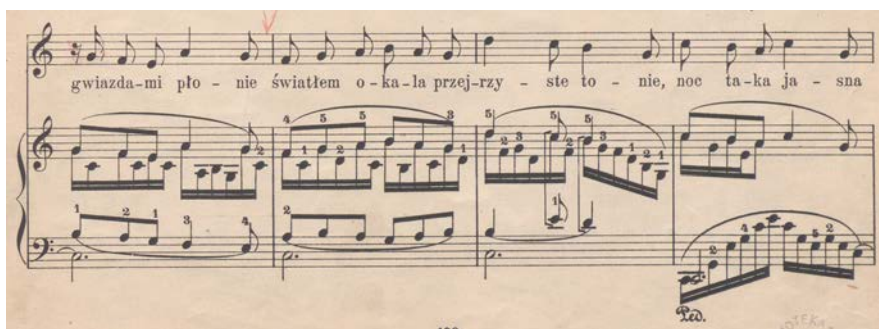
Także tonacje pieśni zdają się oddawać wymowę tekstu słownego. Tonacja C-dur doskonale współgra z opisami chwil miłosnych uniesień, natomiast tonacja h-moll dobrze uwypukla smutny i wręcz funeralny nastrój pieśni *Nie mów*.

⁷⁸⁰ Źródło: opracowanie własne.

Partia wokalna w omawianych tu pieśniach prowadzona jest kantylenowo z przewagą ósemkowych wartości rytmicznych, tekst słowny jest na ogół opracowany sylabicznie. Wyjątkiem mogą być tutaj nieliczne opracowania jednej sylaby na dwóch dźwiękach granych *legato* kilkakrotnie pojawia się w pieśni *Barkarola*, w ten sposób Zarzycki często wyróżnia słowa, których znaczenie wiąże się z kategorią wody i pewnej płynności (np. t. 13 „fali”, t. 16 „wodzie”, t. 21 „łzami”, t. 27 „łodzi”).

Ambitus pieśni *Barkarola* mieści się w przedziale cis^1-g^2 natomiast ambitus pieśni *Zawsze i wszędzie* w przedziale cis^1-fis^2 . Obie kompozycje mają więc dość zbliżony zakres występujących w nich dźwięków, który charakterystyczny jest dla głosu sopranowego.⁷⁸¹

Fortepianowe akompaniamenty w pieśniach z op. 30 są w stosunku do siebie zupełnie odmienne. W pieśni *Barkarola* Zarzycki wykorzystuje typowe dla tego gatunku figuracje bazujące na drobniejszych wartościach rytmicznych (ósemki i szesnastki), które prowadzone ruchem falującym doskonale ilustrują ruch łodzi płynącej na wodzie (por. przykład 134).



Przykład 134. A. Zarzycki, op. 30 nr 1, *Barkarola*, t. 8-11⁷⁸²

W pieśni *Zawsze i wszędzie* brak natomiast figuracyjnych przebiegów, a akompaniament jest realizowany przede wszystkim w oparciu o przebiegi akordowe, uzupełniane krótkimi kantylenami. Szczególnie mocno w tej pieśni zaznaczają się intonowane w głosie najniższym współbrzmienia (oktawy, kwinty, kwarty czy seksty) (por. przykład 135). Warto również zauważyć, że w obu pieśniach z op. 30 akompaniament dubluje partię wokalną.

⁷⁸¹ Warto zaobserwować, że w pieśni *Barkarola* najniższym dźwiękiem w partii wokalnej nie jest dźwięk c^1 , lecz dźwięk cis^1 , który nie jest dźwiękiem gamowłaściwym. Pojawia się on w przebiegu partii wokalnej jedynie dwukrotnie.

⁷⁸² Źródło: A. Zarzycki, *Dwa śpiewy* op. 30, G. Sennewald, Warszawa 1884.



Przykład 135. A. Zarzycki, op. 30 nr 2, *Zawsze i wszędzie*, t. 1-4⁷⁸³

Rozwiązania harmoniczne zastosowane przez Zarzyckiego w omawianych tu pieśniach są typowe dla gatunku pieśni romantycznej. W głównej mierze w przebiegach znajdują się bowiem akordy gamowłasciwe, zwłaszcza akordy z triady harmoniczej. Lokalne zmiany trybów akordów czy mniej typowe wtrącenia przybierają zwykle funkcje wyrazowe i uwypuklają tekst słowny. Dobrym tego przykładem może być uwypuklenie słowa „wodzie” w pieśni *Barkarola*, której towarzyszy chwilowa zmiana trybu akordu z C-dur na c-moll. Nieco śmielsze rozwiązania harmoniczne można z kolei dostrzec w pieśni *Zawsze i wszędzie*, zwłaszcza podczas powtórzeń słów „zawsze i wszędzie”. Doskonale obrazuje to takt 11, na przestrzeni którego w najniższym głosie akompaniamentu wybrzmiewa całonutowe *Fis*. Pierwszym akordem intonowanym w tym takcie jest akord *fis-moll*, kolejne współbrzmienia są trudne do jednoznacznej interpretacji, jednak niewątpliwie wprowadzają dysonujące brzmienie – pierwszy akord po *fis-moll* złożony jest z dźwięków *fis, d, gis, his* (występują w nim więc dysonujące brzmienia sekundowe i trytonowe), natomiast drugi z akordów składa się z dźwięków *fis, cis, g, h* (także zawiera współbrzmienia sekundowe i trytonowe).

Pieśń *Barkarola* rozpoczyna się od poziomu dynamicznego *mezzo piano*, w jej dalszym przebiegu poziomy dynamiczne występują naprzemiennie (*forte-piano*), jednak finalnie utworów kończy się w dynamice *forte*. Zastosowanie właśnie takiej dynamiki może kojarzyć się ze zmiennym w swych skutkach żywiołem wody, ale także z ambiwalencją uczucia miłosnego. W pieśni *Zawsze i wszędzie* strategia prezentowania poziomów dynamicznych jest nieco inna, zwłaszcza w odniesieniu do zakończeń utworów. Zarzycki rozpoczyna instrumentalny wstęp w dynamice *mezzo forte*, a wraz z wejściem partii wokalne pojawia się dynamika *mezzo piano*, w dalszym przebiegu poziomy dynamiczne zwykle stosowane są naprzemiennie, ale końcowa strofa, wraz z zakończeniem są już w pełni zdominowane przez dynamikę *piano*, na samym końcu pieśni z kolei pojawia się dynamika *pianissimo*.

⁷⁸³ Źródło: ibidem.

Wykorzystanie właśnie takiego planu dynamicznego oddaje treści zawarte w wierszu, jest on bowiem szeregiem prośb podmiotu lirycznego, które prawdopodobnie składane są na łożu śmierci. Być może więc zastosowane na końcu *pianissimo* może symbolizować śmierć, która nadchodziła stopniowo.

Trzy pieśni na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu op. 33

Ostatnim z omówionych w tym podrozdziale małych zbiorów pieśni Zarzyckiego, napisanych pierwotnie w języku polskim, jest zbiór *Trzy pieśni* op. 33. Został on wydany po raz pierwszy w 1890 roku w Warszawie przez oficynę G. Sennewald.⁷⁸⁴ W skład op. 33 wchodzi trzy pieśni napisane do słów Leona Kaplińskiego, które zostały także przetłumaczone na język niemiecki.⁷⁸⁵ Wszystkie te utwory w pewnym stopniu dotyczą tematyki miłosnej. Pieśń *Do słowika*⁷⁸⁶ ma charakter sielski, przedstawiona jest w niej sytuacja, w której podmiot liryczny prosi słowika, by ten zaśpiewał miłosną pieśń dla jego ukochanej, opiewającą silne uczucia podmiotu lirycznego. Kolejna z pieśni – *Wieczorem* – jest wyrazem tęsknoty i bólu związanego z utratą ukochanej. Aura nocy budzi w podmiocie lirycznym miłosne wspomnienia, które jednak przynoszą mu w obecnej chwili cierpienie. Pieśń zamykająca zbiór op. 33 – *Pocóż się serce rozdziera i krwawi* – także w pośredni sposób może dotyczyć miłości (być może rozdarcie serca symbolizuje zawód miłosny), jednak nie jest to tematem przewodnim wiersza. Tekst ten bowiem ma wydźwięk dekadentcki,⁷⁸⁷ podmiot liryczny zauważa bezsens w umartwianiu się i cierpieniu („pocóż się serce rozdziera i krwawi”), a także w patrzeniu ku przyszłości i posiadaniu aspiracji („nie patrz ku górze, bo serce strujesz żądzami i pychą”), wszystko bowiem jest ulotne i sprowadza się do śmierci („lecz ku mogiłom patrz”).

Kilka podstawowych informacji na temat pieśni z op. 33 przybliży tabela 29.

⁷⁸⁴ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 333.

⁷⁸⁵ W haśle encyklopedycznym autorstwa Chmary-Żaczekiewicz (op. cit.) można przeczytać, że tłumaczenia na język niemiecki dokonał Józef Kościelski. Z uwagi na fakt, że tylko przy tych pieśniach Zarzyckiego znajduje się wzmianka o ich tłumaczeniu, prawdopodobnie niemieckojęzyczne wersje tych pieśni były w obiegu dość popularne. Wiadomo bowiem, że także pieśń *Między nami nic nie było* była przetłumaczona na język niemiecki, ta informacja nie występuje jednak w haśle encyklopedycznym.

⁷⁸⁶ Pieśń do tego wiersza Kaplińskiego napisał także Jan Kleczyński. Co interesujące, w partyturze pieśni Kleczyńskiego zawarto pod tytułem określenie „piosnka”. Fakt ten może dodatkowo uwypuklać sielski charakter tego utworu.

⁷⁸⁷ Dekadentyzm na świecie miał swoje początki ok. 1890 r. Pieśni Zarzyckiego zostały wydane właśnie w tym czasie, choć napisane mogły być nawet nieco wcześniej. Można więc dostrzec, że stworzenie pieśni właśnie o takiej tematyce w tym czasie było swego rodzaju podążeniem za duchem epoki.

Tytuł	Autor tekstu	Tonacja	Metrum	Tempo	Forma	Liczba taktów
Do słowika	Kapliński	Es-dur	6/8	<i>Allegro vivace</i>	Repryzowa (ABA ₁)	72
Wieczorem	Kapliński	F-dur	4/4	<i>Moderato</i>	Repryzowa ⁷⁸⁸ (ABA ₁)	42
Pocóż się serce rozdziera i krwawi	Kapliński	c-moll	4/4	<i>Moderato</i>	Przekomponowana (ABC)	41

Tabela 29. Zestawienie pieśni A. Zarzyckiego z op. 33⁷⁸⁹

Poza pieśnią *Do słowika* pieśni z op. 33 są bardzo krótkie, liczą nieco ponad 40 taktów. Aż w dwóch pieśniach Zarzycki wykorzystał formę repryzową – w przypadku utworu *Do słowika* każda z części tożsama jest z opracowaniem jednej strofy wiersza, z kolei w pieśni *Wieczorem* widać sporą dysproporcję w długościach poszczególnych części. Formę przekomponowaną, w której dla każdej strofy Zarzycki zastosował odmienne opracowanie muzyczne (przy jednoczesnym zachowaniu integralności materiału muzycznego każdej ze strof) można dostrzec z kolei w pieśni *Pocóż się serce rozdziera i krwawi*.

Najszybsze tempo występuje w sielskiej pieśni *Do słowika*, z kolei w dwóch pozostałych pieśniach – w których tematyka przyjmuje poważniejszy charakter – Zarzycki zastosował tempa umiarkowane. Kontrast pomiędzy pieśnią pierwszą a dwoma pozostałymi dodatkowo uwypuklają także zastosowane w nich oznaczenia metryczne – w przypadku pieśni *Do słowika* jest to metrum 6/8 (idealnie nadające się do realizowania ósemkowych przebiegów), natomiast w pieśniach *Wieczorem* i *Pocóż się serce rozdziera i krwawi* – metrum 4/4, w którym przeważającą wartością rytmiczną w przebiegach jest ćwierćnuta.

Jak można zauważyć, we wszystkich pieśniach z op. 33 Zarzycki wykorzystał tonacje bemolowe, w dwóch przypadkach są to tonacje durowe, natomiast w pieśni o dekadencckim nastroju – *Pocóż się serce rozdziera i krwawi* – tonacja molowa.

Ingerencja kompozytora w tekst słowny nie jest dość zaawansowana. W pieśni *Do słowika* Zarzycki kilkakrotnie powtarza wybrane słowa z danej strofy. Powtórzenia te jednak nie mają na celu podkreślenia konkretnych treści, a raczej służą wyłącznie rozbudowaniu samej formy pieśni. W pieśni *Wieczorem* Zarzycki powtarza jedynie dwa wersy w ostatniej strofie, które są podstawą skróconej repryzy – A₁, natomiast w pieśni *Pocóż się serce rozdziera i krwawi* powtórzenie dwóch wersów z ostatniej zwrotki („i kiedy aniele śmierci z czołem bładem posępny szelest skrzydeł twych usłyszę”) ma niewątpliwie na celu szczególne uwypuklenie tego tekstu.

⁷⁸⁸ Do części A należą dwie strofy wiersza, do części B 1,5 strofy, natomiast część A₁ jest opracowaniem jedynie dwóch wersów ostatniej strofy. Widać więc, że repryzowa część A₁ jest znacznie skrócona.

⁷⁸⁹ Źródło: opracowanie własne.

Partie wokalne w omawianych tu pieśniach prowadzone są kantylenowo, zaś ich tekst opracowany jest przede wszystkim sylabicznie. Mimo tej tendencji w pieśni *Wieczorem* wiele sylab opracowanych jest za pomocą dwóch, a czasem nawet i trzech dźwięków (por. przykład 136).

A. Zarzycki, Op. 33.

Moderato. *pp*

Glos. wie - czór ci - chy, nad - wo - da - mi
 Mie - siąc ci - chy, *stil - ler A.bend,* ü - ber'm Teich steigt's
 Mon - den - schein und

Fortepjan. *pp*

cresc.

bia - ła mgła, li - ście drzew i róż - kie - li - chy ro - sa o - per -
 ne - bel - grau; tu - ges - mü - de Blü - then la - bend senkt - sich still der

cresc.

Przykład 136. A. Zarzycki, op. 33 nr 2, *Wieczorem*, t. 1-8⁷⁹⁰

Odejścia od typowo kantylenowego prowadzenia melodii można z kolei odnaleźć w niektórych fragmentach pieśni *Pocóż się serce rozdziera i krwawi*, kiedy to prezentowane są deklamacyjne odcinki, charakterystyczne dla pieśni w typie przekomponowanym (por. przykład 137).

A. Zarzycki, Op. 33.

Moderato.

Glos. Po - cóż się ser - ce roz -
 Wä - rum auf - zu - muss stößt das

Fortepjan. *p*

dzie - ra i krwa - wi, i cze - ma cser - si po ka - śnym za - wo - dzie?
 Herz - er - be - ben, und wa - rum blä - tet es nach ge - dem Wäk?

Przykład 137. A. Zarzycki, op. 33 nr 3, *Pocóż się serce rozdziera i krwawi*, t. 1-8⁷⁹¹

⁷⁹⁰ Źródło: A. Zarzycki, *Trzy pieśni* op. 33, G. Sennewald, Warszawa 1890.

⁷⁹¹ Źródło: ibidem.

Ambitus partii wokalnych tych pieśni jest bardzo zbliżony i mieści się w zakresie głosu sopranowego. Dla pieśni *Do słowika* i *Pocóż się serce rozdziera i krwawi* obejmuje rozpiętość undecymy (e^1-g^2 i d^1-f^2), a dla pieśni *Wieczorem* – duodecymy (e^1-a^2).

Akompaniament we wszystkich pieśniach z op. 33 przyjmuje postać akordową, choć w pieśniach *Pocóż się serce rozdziera i krwawi* i *Wieczorem* wzbogaconą incydentalnymi i krótkimi kantylenami. W przypadku tej ostatniej pieśni akompaniament w środkowej części przyjmuje postać figuracyjną. Dodatkowo w pieśni *Do słowika* ważnym elementem akompaniamentu są często pojawiające się nuty pedałowe.

Dość typowe dla romantycznych pieśni rozwiązania harmoniczne można odnaleźć w pieśni *Do słowika*, bardziej zaawansowane środki harmoniczne występują w kolei w pozostałych dwóch pieśniach. W pieśni *Wieczorem* Zarzycki w ciekawy sposób podkreśla za pomocą harmoniki słowa „[znów się czepia] tęskny wzrok, lecz w zranioną duszę pada większy cień, straszniejszy mrok”. Początkowo przebieg ten w takcie 13 rozpoczyna się od akordu a-moll, w dalszym przebiegu pojawia się jednak wiele dysonujących akordów zawierających współbrzmienia sekundowe czy też trytonowe. W odcinku tym występuje również m.in. akord e-moll z sekstą, B-dur z septymą. Cała strofa (A) kończy się w takcie 17 wybrzmiewającym akordem A-dur (por. przykład 138).

te - skny wzrok lecz wra - nio - na du - sze pa - da wię - ksz y cień strasz - niejszy mrok.
coll' mein Blick, und Er - inn' rung trübt so ger - ne rom ver - lor' - nen

szi - eń - szy mrok.
Lie - bes - glück.

Poco più mosso.
mp Da - wnej nu - ty
mp legato Aus des Wal - des

Przykład 138. A. Zarzycki, op. 33 nr 2, *Wieczorem*, t. 13-20⁷⁹²

Niebanalne rozwiązania harmoniczne, występujące nawet w obrębie jednego taktu, można także dostrzec w pieśni *Pocóż się serce rozdziera i krwawi*. Doskonałym tego przykładem są następstwa akordowe w takcie 37, w którym występują słowa: „strutym życia

⁷⁹² Źródło: ibidem.

jadem”. Na pierwszej mierze taktu Zarzycki intonuje całonutowo dźwięk G, który staje się podstawą dla wszystkich akordów w tym takcie. Składniki tych akordów nie ograniczają się do podstawowych tercji, lecz często wzbogacane są współbrzmieniami sekundowymi, trytonowymi czy sekstowymi. Pierwszym akordem w takcie 37 jest g^o z septymą, następnie pojawia się akord F-dur z dodatkową sekundą, po nim akordy G-dur z septymą i c-moll, na samym końcu zaś pojawia się akord D-dur z dodatkową kwartą.

W pieśni *Do słowika* dominującym poziomem dynamicznym – który też kończy cały utwór – jest *forte*, mimo iż pieśń rozpoczyna się w *mezzo piano*. Użycie głośniejszej dynamiki może podkreślać wymowę tekstu ukazującego pobudzenie związane z przeżywaniem miłości. Inaczej przedstawia się plan dynamiczny w pozostałych dwóch pieśniach, w których z kolei dominującymi poziomami dynamicznymi są poziomy *piano* i *pianissimo*. Ta strategia także podkreśla wymowę obu tekstów, w których panuje aura bardziej melancholijna niż euforyczna.

Deutsche Lieder – pieśni niemieckie

W dorobku pieśniowym Zarzyckiego znajdują się nie tylko pieśni pisane do słów polskich poetów, ale także wiele utworów, w których teksty poetyckie są pochodzenia obcego. W większości przypadków poezja zagranicznych poetów była tłumaczona na język polski, jednak w sześciu pieśniach – kompozytor zachował ich oryginalne, niemieckojęzyczne teksty. Mowa tutaj o pieśniach znajdujących się w dwóch zbiorach (op. 11 i 22), zawierających w swych tytułach określenie „Lieder”, czyli niemieckiej „pieśni”.

Z jednej strony „Lied” można traktować jako niemiecką wersję językową polskiego określenia „pieśń”, ale też pojęcie to może się odnosić ściśle do gatunku pieśni niemieckiej. W romantyzmie znaczenie niemieckiego „Liedu” było bardzo duże, co w konsekwencji sprawiało, że termin ten nierzadko przywoływany bywał tak w literaturze, jak i w odniesieniach do samych utworów, w oryginalnej, niemieckojęzycznej formie. Według definicji „Lied” jest utworem literackim, posiadającym narrację i przeznaczony jest do śpiewania. Bardzo często jest to utwór o budowie stroficznej, którego cechą charakterystyczną jest regularność melo-rytmiczna i stały układ rymów.⁷⁹³

Analizując więc pieśni Zarzyckiego pochodzące ze zbiorów op. 11 i 22, warto więc zastanowić się czy kompozytor określenie „Lieder” traktuje jako zamiennik dla polskiej „pieśni”, czy też ma na myśli konkretny rodzaj niemieckiej pieśni z charakterystycznymi dla niej cechami.

⁷⁹³ P. Jost, hasło: „Lied” w: L. Fischer (red.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bärenreiter, Kassel 1995, s.1259-1260.

Chronologicznie pierwszym zbiorem z niemieckimi pieśniami w dorobku Zarzyckiego jest *Drei deutsche Lieder* op. 11 dedykowany Carlowi Hillowi. Pierwsze wydanie zbioru miało miejsce prawdopodobnie w 1868 r. w Lipsku, w oficynie Friedricha Kistnera.⁷⁹⁴ W skład op. 11 wchodzi pieśni: *Der schwarze Abend* (*Ciężki/trudny wieczór*) do słów Nikolausa Lenau, *Mit schwarzen Segeln seglt mein Schiff*⁷⁹⁵ (*Pod czarnym żaglem płynie ma łódź*) do słów Heinricha Heinego oraz *Waldestrost* (*Leśne pocieszenie*) do słów Lenau.

Pieśń *Der schwere Abend* przedstawia sytuację spotkania dwojga ludzi w ogrodzie. Spotkanie to nie należy do najprzyjemniejszych, ponieważ towarzyszy mu wizja rozstania. Miłość tych dwojga ludzi jest bowiem naznaczona cierpieniem i łzami. Pośpny nastrój związany z rozstaniem dodatkowo potęguje aura niespokojnego i „ciężkiego” wieczoru (bezwiezdne, pochmurne niebo, cisza i gorąco), do którego porównana jest także miłość dwojga ludzi. Kolejna pieśń – *Mit schwarzen Segeln seglt mein Schiff* – jest metaforycznym obrazem nieszczęśliwie zakochanej osoby, która przeżywa smutek i rozterki („pod czarnym żaglem płynie ma łódź”) i naraża się na kolejne odtrącenia (symbolizują to trudności łodzi w pokonywaniu fal). Wybranka podmiotu lirycznego nie jest stała w swoich uczuciach, przez co podmiot liryczny nie może osiągnąć pełni szczęścia. Nieco inny wydźwięk ma z kolei treść pieśni *Waldestrost*, w której nie są poruszane (przynajmniej wprost) wątki miłosne. W pieśni tej przedstawiona jest postać starego, stroskanego mężczyzny, tułającego się po lesie. Człowiek – nazywany nieszczęśliwym – wyraźnie za czymś tęskni. Ukojeniem dla niego staje się bliskie spotkanie z naturą, którą symbolizuje jeleń.

Informacje dotyczące długości, formy, tempa, metrum i tonacji omawianych tu niemieckich pieśni przedstawia tabela 30.

Tytuł	Autor tekstu	Tonacja	Metrum	Tempo	Forma	Liczba taktów
Der schwarze Abend	Lenau	A-dur	4/4	<i>Lento</i>	Repryzowa (ABA ₁)	38
Mit schwarzen Segeln seglt mein Schiff	Heine	e-moll	4/4	<i>Allegro non troppo</i>	Repryzowa (ABA ₁)	42
Waldestrost	Lenau	cis-moll	6/8	<i>Molto moderato</i>	Zwrotkowo-wariacyjna (AAA ₁)	49 + repetycja

Tabela 30. Zestawienie pieśni A. Zarzyckiego z op. 11⁷⁹⁶

⁷⁹⁴ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 333.

⁷⁹⁵ Ten wiersz Heinego cieszył się ogromną popularnością w gronie wielu kompozytorów z całego świata, którzy wykorzystali go w swoich pieśniach. Wykaz pieśni, zawierających ten tekst można odnaleźć na stronie The LiederNet Archive. Informacje zawarte na stronie internetowej pozwalają zauważyć, że aż 35 kompozytorów napisało pieśni o tytule *Mit Schwarzem Segeln seglt mein Schiff*, w tym gronie poza Aleksandrem Zarzyckim, wspomniany jest też m.in. Hugo Wolf. Por. https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=7698 [dostęp: 11.03.2023].

⁷⁹⁶ Źródło: opracowanie własne.

Na podstawie informacji zawartych w tabeli 30 można wywnioskować, że niemieckie pieśni Zarzyckiego to stosunkowo niedługie kompozycje, nieprzekraczające 50 taktów.⁷⁹⁷ Aż w dwóch pieśniach kompozytor zastosował wzorce repryzowe. W pieśni *Der schware Abend* każda z wyznaczonych części (A, B i A₁) odpowiada jednej strofie wiersza, natomiast w pieśni *Mit schwarzen Segeln seglt mein Schiff* uzyskanie bardziej rozbudowanej formy – w tym przypadku trzyczęściowej – było możliwe dzięki zastosowaniu licznych powtórzeń wersów w tym krótkim, dwustroficznym wierszu. W pieśni *Waldestrost* kompozytor rozłożył pięć strof w taki sposób, że pierwsze dwie strofy mieszczą się w części A pieśni, kolejne dwie w powtórzonej części A, natomiast ostatnia, piąta strofa, odpowiada zvariantowanej części A₁.

W każdej z pieśni z op. 11 Zarzycki zastosował odmienne tempa. W pieśni *Der schware Abend*, której towarzyszy aura niepokoju kompozytor zastosował tempo wolne, w pieśni *Waldestrost*, w której z kolei poruszane są problemy egzystencjalne – ale też występuje element zadumy nad losem – pojawia się tempo umiarkowane, z kolei najszybsze tempo wykorzystano w pieśni *Mit schwarzen Segeln seglt mein Schiff* ukazującej głębokie i burzliwe uczucia miłosne.

Metrum zastosowane w dwóch pierwszych pieśniach z op. 11 (poruszających kwestie związane z miłością) to 4/4, z kolei trójdzielne metrum 6/8 występuje w pieśni pośrednio odnoszącej się do kwestii egzystencjalnych – *Waldestrost*.

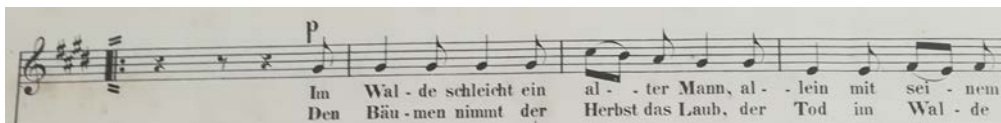
We wszystkich pieśniach z op. 11 Zarzycki zastosował tonacje krzyżkowe, z czego w dwóch przypadkach są to tonacje molowe (w pieśniach *Mit schwarzen Segeln seglt mein Schiff* i *Waldestrost*).

Ingerencje kompozytora w tekst słowny w pieśniach z op. 11 są wyraźnie dostrzegalne. W przypadku pieśni *Der schware Abend* i *Waldestrost* dotyczą one wyłącznie powtórzeń kilku wersów, natomiast w pieśni *Mit schwarzen Segeln seglt mein Schiff* powtórzeniu ulega każdy z wersów wiersza i to niejednokrotnie. Zważywszy na fakt, iż oryginalny wiersz Heinego jest bardzo krótki (składa się zaledwie z dwóch strof) wielokrotne powtarzanie wersów w pieśni pozwoliło rozbudować jej formę.

Partie wokalne w omawianych tu pieśniach prowadzone są kantylenowo, a ich kontur meliczny najczęściej przyjmuje kształt falujący. Bardzo często jednak w tych utworach występują także krótkie deklamacyjne opracowania, które obejmują maksymalnie do sześciu powtórzeń danego dźwięku. Najbardziej transparentne deklamacyjne przebiegi można dostrzec

⁷⁹⁷ W tym przypadku nie były brane pod uwagę powtórzenia niektórych struktur, wynikające ze zastosowania repetycji.

w pieśni *Waldestrost*, w której repetowane dźwięki rozpoczynają cały przebieg partii wokalne (por. przykład 139).

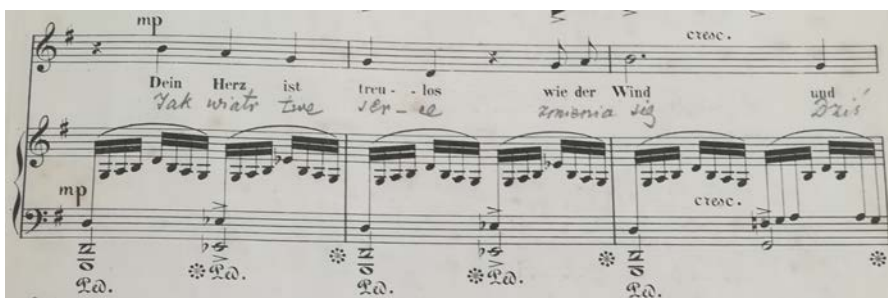


Przykład 139. A. Zarzycki, op. 11 nr 3, *Waldestrost*, partia wokalna, t. 4-7⁷⁹⁸

Opracowanie tekstu w tych pieśniach jest sylabiczne, bardzo rzadko pojawiają się tu sylaby opracowywane za pomocą dwóch dźwięków.

Ambitus partii wokalne w pieśni *Waldestrost* jest jednym z węższych w całym repertuarze pieśniowym Zarzyckiego, obejmuje jedynie oktawę (es^1 - es^2), w kolei ambitus w pozostałych dwóch pieśniach jest bardzo zbliżony i obejmuje undecymę i duodecymę.

Omawiane tu „niemieckie pieśni” reprezentują wykorzystanie zróżnicowanych typów akompaniamentów. W pieśni *Das schwere Abend* Zarzycki wykorzystuje przede wszystkim akompaniament akordowy. Partia prawej ręki budowana jest właśnie w oparciu o następstwa akordowe, zaś w partii lewej ręki pojawiają się albo oparte na czterech wartościach rytmicznych (ćwierćnuta z kropką, ósemka i dwie ćwierćnuty) motywy – które często są repetowanymi dźwiękami – albo długo wybrzmiewające półnuty w niskim rejestrze w towarzystwie wskazanych wcześniej motywów. Taka struktura akompaniamentu dodatkowo podkreśla wymowę tekstu słownego i uwypukla „ciężki” nastrój. Zupełnie inny rodzaj akompaniamentu występuje w pieśni *Mit schwarzen Segeln seglt mein Schiff* – dominują w niej bowiem szesnastkowe, figuracyjne przebiegi. Prowadzone w kierunku falującym figuracje doskonale ilustrują ruch płynącej łodzi, o której mowa w tekście. (por. przykład 140)



Przykład 140. A. Zarzycki, op. 11 nr 2, *Mit schwarzen Segeln seglt mein Schiff*, t. 16-18⁷⁹⁹

Swego rodzaju połączenie obu tych strategii kształtowania partii akompaniamentu – akordowej i figuracyjnej – można odnaleźć w ostatniej pieśni z op. 11 – *Waldestrost*. Zarzycki

⁷⁹⁸ Źródło: A. Zarzycki, *Drei deutsche Lieder*, op. 11, F. Kistner, Lipsk 1886.

⁷⁹⁹ Źródło: ibidem.

początkowo (dla dwóch pierwszych zwrotek) kształtuje akompaniament akordowo. Co interesujące przyjmuje on postać bardzo podobną do tej, stosowanej w pieśni *Der schwere Abend* – poza akordowymi przebiegami pojawiają się bowiem motywy z repetowanymi dźwiękami i półnuty w najniższym rejestrze. Ostatnia zwrotka pieśni *Waldestrost* opiera się z kolei na szesnastkowych figuracjach, prezentowanych w partii prawej ręki. Tak różny sposób prowadzenia akompaniamentu na przestrzeni jednej, krótkiej pieśni podkreśla dwa różne nastroje w niej panujące. W pierwszych dwóch zwrotkach pieśni opisywana jest trudna sytuacja starca, błakającego się po lesie. Przygnębienie i smutek doskonale oddają więc ciężkie przebiegi akordowe. W momencie, gdy starzec doświadcza tytułowego „pocieszenia”, o którym mowa w ostatniej zwrotce, akompaniament staje się bardziej ruchliwy i może symbolizować swego rodzaju przywróconą nadzieję czy nawet radość.

Rozwiązania harmoniczne stosowane w pieśniach z op. 11 są dość standardowe dla pieśni romantycznych. Mniej typowe akordy (spoza skali lub z dodatkowymi składnikami) pojawiają się zwykle jedynie lokalnie, by podkreślić dane słowo i związane z nim nacechowanie emocjonalne. Doskonałym przykładem obrazującym taką sytuację może być akord pojawiający się w takcie 17 na słowie „Thränen” (łzy) w pieśni *Der schwere Abend*. Na tym słowie zostaje zaintonowany akord fis-moll z sekstą, który jest molową paralełą dla tonacji głównej (A-dur). Interesujące rozwiązania w zakresie harmoniki, które nie działają już jedynie lokalnie, a utrzymują się na przestrzeni całej zwrotki pieśni, występują z kolei w pieśni *Waldestrost*, utrzymanej początkowo w tonacji cis-moll. Zarzycki dwie pierwsze zwrotki tej pieśni przeprowadza w tonacji zasadniczej, jednak w zwrotce ostatniej (w której dochodzi do „pocieszenia” starca, o którym mowa w tekście), poza wspomnianym już zmieniającym się akompaniamentem, zmienia się także tonacja na Des-dur. Na pierwszy rzut oka tonacja wydaje się bardzo odległa od tonacji cis-moll, jednak biorąc pod uwagę enharmonię, jest to tak naprawdę tonacja różniąca się od cis-moll jedynie trybem. Nie wiadomo dlaczego Zarzycki zdecydował się na wykorzystanie właśnie tonacji Des-dur, tym bardziej, że w publikacjach traktujących o semantyce tonacji, tonacje Cis-dur i Des-dur traktowane są tożsamo.⁸⁰⁰

Plan dynamiczny w dwóch pieśniach z op. 11 jest dość zbliżony. Zarówno w pieśni *Der schwere Abend*, jak i w *Waldestrost* dominującym poziomem dynamicznym jest *piano*. Obie pieśni rozpoczynają się właśnie od takiego poziomu dynamicznego, ale także obie kończą się w dynamice *pianissimo*. Także w każdej z nich występuje tylko jedna kulminacja *forte* – w pieśni *Der schwere Abend* podczas powtórzenia słów „so ganz wie unser Liebe zu Thränen nur

⁸⁰⁰ Por. Mianowski, op. cit., s. 43.

gemacht” („tak więc cała nasza miłość przynosi tylko łyżę”), a w pieśni *Waldestrost* podczas opisywania nieszczęścia i cierpienia starca tułającego się po lesie. Zupełnie inny plan dynamiczny występuje w pieśni *Mit schwarzen Segeln seglt mein Schiff*. Pieśń ta rozpoczyna się w dynamice *mezzo forte*, dalej przechodzi do poziomu głośności *mezzo piano*, a następnie utrzymuje się w niej – niemal do samego końca – dynamika *forte*. Dopiero na samym końcu pieśni, podczas fortepianowego zakończenia, przebiegi realizowane są w dynamice *pianissimo*. Taka dominacja wyższego poziomu dynamicznego może być próbą zilustrowania stanów emocjonalnych podmiotu lirycznego, który targany jest przez silne, wzburzone uczucia miłosne.

Aleksander Zarzycki wydał jeszcze drugi zbiór z niemieckimi pieśniami – op. 22. Zbiór ten był wydany po raz pierwszy w 1882 r. w Berlinie przez wydawnictwo Reis & Erler.⁸⁰¹ W jego skład wchodziły trzy pieśni: *Zwiegesang (Duet)* do słów Roberta Reinicka, *Letzter Wunsch*⁸⁰² (*Ostatnie życzenie*) do słów Juliusa Sturmana oraz *Der erste Kuss*⁸⁰³ (*Pierwszy pocałunek*) do słów Ernsta Zitelmana. Prowadzone w ramach niniejszej pracy badania pozwoliły na odnalezienie jedynie dwóch z trzech tych pieśni (*Letzter Wunsch* i *Der erste Kuss*). Ich partytury dostępne są w bibliotece Wydziału Historycznego UAM w Poznaniu. Z kart tytułowych pozyskanych partytur wynika, że cały ten zbiór był dedykowany Marcelinie Sembrich (później Sembrich-Kochańskiej).

Drei Lieder op. 22 otwierała pieśń, która prawdopodobnie była przeznaczona na dwa głosy – sopran i alt. Z jednej strony obecność dwóch głosów sugeruje już sam tytuł, z drugiej – adnotacja zawarta w katalogu *Hofmeister XIX*, znajdująca się przy pieśni opisanej jako *Blummenlied* („Ich pflück’ dich nich vom Zweige”⁸⁰⁴), która została zaklasyfikowana jako op. 22 nr 1. Niestety brak zachowanej partytury tej pieśni nie pozwala na bardziej dokładną analizę tego dzieła.

Kolejne dwie pieśni z op. 22 są utworami o tematyce miłosnej. Pieśń *Letzter Wunsch* jest swego rodzaju miłosnym wyznaniem. Podmiot liryczny zwraca się do ukochanej osoby, mówiąc jej, że jest mu bardzo droga i że zawsze tak będzie (do momentu, kiedy nadal będzie

⁸⁰¹ Hofmeister, op. cit.

⁸⁰² Tekst tego wiersza, podobnie jak w przypadku wiersza Heinego – *Mit schwarzen Segeln seglt mein Schiff* – był umieszczony przez wielu kompozytorów. Wykaz niektórych pieśni napisanych do wiersza Sturmana *Letzter Wunsch* można odnaleźć na stronie The LiederNet Archive, https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=30864, [dostęp: 20.03.2023].

⁸⁰³ W haśle encyklopedycznym Chmura-Żaczekiewicz pojawił się błąd. Pieśń ta nazywana jest *Der letzte Kuss*. Por. Chmura-Żaczekiewicz, op. cit.

⁸⁰⁴ Pojawiające się w tekście słowo „Zweige” (oznaczające „gałązkę”) jest bardzo podobne do tytułowego „Zwiegesang”. Zważywszy na duże rozbieżności informacji dot. tych utworów, m. in. ich tytułów, niewykluczone, że pieśń ta mogła pierwotnie funkcjonować jako „Zweigesang” („śpiew gałązki”).

bić jego serce, a nawet i dłużej – „dusza nie zapomni”). W ostatniej strofie wiersza podmiot liryczny wznosi prośbę do Boga (prawdopodobnie jest to właśnie tytułowe „ostatnie życzenie”, być może na łożu śmierci), by ten zesłał spokój dla jego ukochanej, bowiem został on zburzony przez podmiot liryczny. Druga z pieśni – *Der erste Kuss* – jest z kolei pieśnią o sielskim tekście poetyckim. Opowiada o nieco onieśmiałej dziewczynie, będącej w stanie podekscytowania po tym, jak pocałował ją mężczyzna.

Informacje dotyczące pieśni z op. 22 przedstawia tabela 31.

Tytuł	Autor tekstu	Tonacja	Metrum	Tempo	Forma	Liczba taktów
Zwiegesang	Reinick	-	-	-	-	-
Letzter Wunsch	Sturm	G-dur	3/4	<i>Moderato</i>	Repryzowa (ABA ₁)	43
Der erste Kuss	Zitelman	G-dur	6/8	<i>Presto</i>	Zwrotkowo-wariacyjna (AAA ₁)	65 + repetycja

Tabela 31. Zestawienie pieśni A. Zarzyckiego z op. 22⁸⁰⁵

Dwie z zachowanych pieśni z op. 22 mają zróżnicowane rozmiary, przy czym pieśń *Der erste Kuss* jest zdecydowanie dłuższa niż pieśń *Letzter Wunsch*. Wykorzystane w pieśniach wzorce formalne wyraźnie wyznaczają budowę trzyczęściową, jednak w każdej z pieśni jest ona inna. W pieśni *Letzter Wunsch* Zarzycki zastosował model repryzowy, z kolei w pieśni *Der erste Kuss* model zwrotkowo-wariacyjny. Co interesujące, podobne wzorce formalne Zarzycki użył w swoim wcześniejszym zbiorze z niemieckimi pieśniami (op. 11). Również i tam druga pieśń w zbiorze reprezentowała zastosowanie wzorca typu ABA₁, z kolei pieśń trzecia – AAA₁.

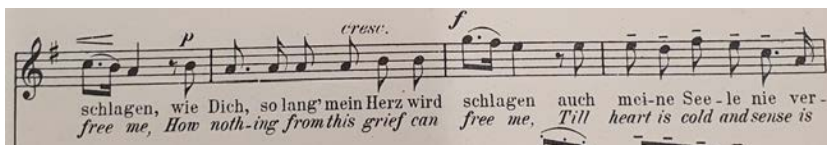
Pieśni z op. 22 różnią się od siebie także agogiką i metryką. W pieśni *Letzter Wunsch*, będącej wyznaniem miłosnym, wykorzystano tempo umiarkowane, z kolei w pieśni *Der erste Kuss*, której wymowie towarzyszą uczucia ekscytacji – tempo szybkie. W tym względzie dość spójne wydają się także użyte przez Zarzyckiego oznaczenia metryczne w omawianych tu pieśniach, choć warto zaznaczyć, że w obu przypadkach występuje metrum trójdzielne.

Elementem wspólnym dla obu pieśni jest zastosowana w nich tonacja. Obie pieśni występują w tonacji G-dur.

Sposób opracowania partii wokalne w dwóch omawianych tu pieśniach z op. 22 jest typowy dla gatunku pieśni romantycznej. Melodie prowadzone są przede wszystkim kantylenowo – choć w pieśni *Letzter Wunsch* pojawiają się także fragmenty deklamacyjne – a opracowanie tekstu jest w głównie sylabiczne. W obu tych pieśniach przeważającymi wartościami rytmicznymi w partii wokalne są ósemki i ćwierćnuty, choć w pieśni *Letzter Wunsch* występuje zdecydowanie większe zróżnicowanie rytmiczne. Kompozytor bardzo

⁸⁰⁵ Źródło: opracowanie własne.

często włącza do przebiegu także szesnastki lub wydłuża niektóre wartości rytmiczne poprzez użycie kropki przy nucie (por. przykład 141).



Przykład 141. A. Zarzycki, op. 22 nr 2, *Letzter Wunsch*, partia wokalna, t. 9-12⁸⁰⁶

Ambitus w pieśniach *Letzter Wunsch* i *Erste Kuss* jest identyczny, obejmuje swym zakresem undecymę (d^1 - g^2).

Partia akompaniamentu w pieśni *Letzter Wunsch* jest realizowana głównie w oparciu o akordowe przebiegi, choć występują w niej także krótkie kantylenowe motywy. Są one z jednej strony melodycznym uzupełnieniem myśli muzycznej (kiedy to następuje zatrzymanie ruchu w partii wokalnej), lub też rzadziej prowadzą krótkie struktury kontrapunktujące z partią wokalną. Nieco bardziej złożony pod względem fakturalnym akompaniament występuje z kolei w pieśni *Der erste Kuss*. Akompaniament w tej pieśni prowadzony jest czasem w oparciu o przebiegi akordowe, innym razem figuracyjne (krótkie ostateczne struktury, bazujące na rozłożonych trójdźwiękach) lub też prowadzi rozbudowane kantyleny, będące zdublowaniem partii wokalnej – tak dosłownym, jak i w określonym interwale (np. w oktawie + tercji) (por. przykład 142).



Przykład 142. A. Zarzycki, op. 22 nr 3, *Der erste Kuss*, t. 5-8⁸⁰⁷

Rozwiązania harmoniczne w pieśniach nr 2 i 3 z op. 22 są dość typowe dla pieśni romantycznej i bazują głównie na następstwach akordów gamowłaściwych. Jedynie lokalnie – na wybranych słowach – pojawiają się akordy spoza tonacji, których zwykle dysonujące

⁸⁰⁶ Źródło: A. Zarzycki, *Drei Lieder für Sopran mit Begleitung des Pianoforte*, op. 22 nr 2, *Letzter Wunsch*, Reis & Erler, Berlin 1891. Co interesujące, w tym XIX-wiecznym wydaniu znajduje się także tłumaczenie tekstu na język angielski autorstwa O. B. Boise.

⁸⁰⁷ Źródło: A. Zarzycki, *Drei Lieder für Sopran mit Begleitung des Pianoforte*, op. 22 nr 3, *Der erste Kuss*, Reis & Erler, Berlin 1980.

brzmienie podkreśla semantykę danego słowa. Doskonałym tego przykładem mogą być dwa słowa uwypuklone za pomocą harmoniki w pieśni *Der erste Kuss*. Pierwszym z nich jest słowo występujące w takcie 15, „Mann” (mężczyzna) – który przypomnieć należy przedstawiony jest jako śmiałek całujący dziewczynę. W momencie prezentacji tego słowa, Zarzycki wykorzystuje w pionie dźwięki: *G, cis, ais, g¹, es²*, które uwzględniając enharmonię można zinterpretować jako akord Es-dur z septymą. Już w kolejnym takcie, tym razem na słowie „Mund” (usta), pojawia się kolejny dysonujący akord Fis-dur z dodatkową sekundą małą w postaci dźwięku *g*.

Podobne zabiegi dotyczące uwypuklania wyrazowości wybranych słów za pomocą harmoniki można zaobserwować w pieśni *Letzter Wunsch*. Zarzycki podkreślił w tej pieśni m.in. słowo „schlagen” (uderzyć) stosując akord *ais⁰* z septymą, a także słowo „stumm” („niemy”), które – być może nieco przekornie – wybrzmiewa na tle dysonujących współbrzmień (z trytonem) złożonych z dźwięków *g, e, ais, fis*.

Plan dynamiczny w omawianych tu pieśniach przedstawia się dość podobnie jak w innych pieśniach Zarzyckiego. Obie kompozycje rozpoczynają się od niskiego poziomu dynamicznego (*piano* lub *mezzo piano*) oraz w ich przebiegu można zaobserwować naprzemienne stosowanie poziomów dynamicznych *forte-piano*. Jedyne w samych zakończeniach pieśni dostrzegalna jest wyraźna różnica. W pieśni *Letzter Wunsch* – podobnie zresztą jak w większości pieśni Zarzyckiego – zakończeniu towarzyszy dynamika *piano*, z kolei w pieśni *Der erste Kuss* jej zakończenie wybrzmiewa w dynamice *forte*.⁸⁰⁸

Bazując więc na wynikach analiz pieśni z op. 11 oraz dwóch pieśni z op. 22 można ponownie zadać sobie pytanie dotyczące nazwy gatunkowej tych utworów oraz tego, czy należałoby używać w ich kontekście określenia „*lied*” (odnoszącego się wówczas ściśle do niemieckiej pieśni), czy też można nazwę „*lied*” traktować w tym przypadku jako zamiennik dla polskiej nazwy „*pieśń*”. Jednoznaczne rozstrzygnięcie tych kwestii jest dość trudne, można jednak sprawdzić, czy przywołane na początku rozważań o niemieckich pieśniach cechy „*liedu*” zostają tutaj spełnione. Niewątpliwie każda z tych pieśni wywodzi się pierwotnie od tekstu słownego, który w każdym przypadku ma budowę stroficzną i stały układ rymów. W każdej z tych pieśni występuje także określona narracja, sugerująca pewien rozwój wydarzeń, o których mowa w pieśniach. Najbardziej problematyczne do rozstrzygnięcia wydają się kwestie związane z całkowitym zachowaniem regularności melo-rytmicznej – co prawda w przeważającej mierze także i ten warunek można potraktować jako spełniony, jednak zdarzają się takie fragmenty pieśni, w którym ta regularność zostaje chwilowo zachwiana. Reasumując,

⁸⁰⁸ Zakończeni tej pieśni w *forte* może dodatkowo uwypuklać jej treść związaną z ekscytacją wywołaną pierwszym pocałunkiem.

pieśni z op. 11 spełniają w większości założenia niemieckiego „liedu”, co więcej utwory te funkcjonują w obiegu w swoich oryginalnych tytułach i nazwie gatunkowej „lied”. Z tego też względu najlepiej byłoby traktować te kompozycje w kategorii pieśni, ze szczególnym wskazaniem jej konkretnej odmiany, czyli właśnie pieśni niemieckiej „lied”.

Pieśni religijne

Aleksander Zarzycki miał w swoim dorobku twórczym także utwory wokalne i wokально-instrumentalne o charakterze religijnym. Kompozycje chóralne zostały już wspomniane na początku niniejszego rozdziału, w tym miejscu będą z kolei przedstawione muzyczne opracowania tekstów biblijnych występujące jako pieśni na głos lub głosy z towarzyszeniem fortepianu lub organów. Barbara Chmara-Żaczekiewicz wśród tych utworów wymienia *Trzy psalmy* op. 25⁸⁰⁹, *Ave Maria* op. 27 oraz *Dwa psalmy* op. 29, wszystkie wydane w Warszawie ok. 1885 roku.⁸¹⁰ W artykule Zenony Rodomańskiej można jednak przeczytać, że do op. 27 poza wspomnianą pieśnią *Ave Maria* należał jeszcze *Psalm 46*.⁸¹¹ Autorka zauważa, że obie kompozycje z op. 27, przeznaczone na sopran i baryton, nie są dziś powszechnie znane i prawdopodobnie były napisane przez Zarzyckiego w okresie, gdy kompozytor pełnił funkcję dyrygenta w katedrze św. Jana w Warszawie.⁸¹² Rzeczywiście kompozytor w latach 1879-1889 był kierownikiem chóru i orkiestry katedry św. Jana w Warszawie, a daty wydania tych utworów – przypadające na rok 1885 – potwierdzają duże prawdopodobieństwo hipotezy postawionej przez badaczkę.

Niestety obecnie dostępne są partytury jedynie dwóch z wymienionych wyżej psalmów – *Dwóch psalmów* op. 29 – i to właśnie wyniki analiz tych dwóch kompozycji będą stanowić podstawę do ustalenia cech pieśni religijnych – w tym przypadku pieśni psalmo-pochodnych – w repertuarze Zarzyckiego.⁸¹³

Teksty psalmów z op. 29 pochodzą z *Psalterza Dawidów* Jana Kochanowskiego. Pierwszym psalmem w zbiorze jest *Psalm 141*. Przy jego nazwie w partyturze pojawia się

⁸⁰⁹ Pełna nazwa zbioru to: *Trzy psalmy na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu albo organów* op. 25. W ramach tego opusu wchodziły trzy psalmy: *Psalm 28 (Królu niebieski)*, *Psalm 17 (Płacz sprawiedliwy)* oraz *Psalm 3 (Dokąd mnie chcesz zapomnieć)*.

⁸¹⁰ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 333.

⁸¹¹ Chodzi tutaj o psalm z incipitem tekstowym: *Bóg wszechmocny, Bóg prawdziwy*.

⁸¹² Z. Rodomańska, *Polonica w katalogu muzykaliów świętoliipskich w: Komunikaty Mazursko-Warmińskie* nr 3, wyd. Muzeum Historii Polskiej 1998, s. 386.

⁸¹³ Przywołany wyżej artykuł Zenony Rodomańskiej wskazuje, że kompozycje z op. 27 – pieśń *Ave Maria* na sopran i baryton oraz *Psalm 46* – znajdowały się w zbiorach muzykaliów świętoliipskich. Nawiązanie kontaktu z osobami odpowiedzialnymi za zbiory muzyczne w klasztorze jezuickim w Świętej Lipce pozwoliły jednak ustalić, że wszystkie muzykalia klasztorne zostały przeniesione wiele lat temu do biblioteki Bobolanum w Warszawie. Kwerenda biblioteczna w bibliotece Akademii Katolickiej w Warszawie (Bobolanum) nie zaowocowała jednak pozyskaniem partytur z op. 27 – w katalogach bibliotecznych brak bowiem tych utworów Zarzyckiego.

oznaczenie „y”. Prawdopodobnie chodzi tutaj o numerację psalmów według porządku psalterza greckiego.⁸¹⁴ *Psalm 141* jest psalmem błagalnym, w którym podmiot liryczny jest przedstawiony jako pokorny człowiek, zawierający swój los Bogu. W tekście ukazana jest wielkość wszechmocnego Boga, posiadającego nieograniczone możliwości. Drugi z psalmów – *Psalm 67* (oznaczony w partyturze jako „my”) – jest psalmem pochwalnym, w którym Bóg przedstawiony jest jako wielki i sprawiedliwy stwórca. Podmiot liryczny zwraca się do Boga z prośbą o błogosławieństwo, wychwalając go przy tym i przedstawiając jako władcę świata.

Kilka informacji na temat podstawowych elementów muzycznych opracowań psalmów przedstawia tabela 32.

Tytuł	Autor tekstu	Tonacja	Metrum	Tempo	Forma	Liczba taktów
Psalm 141^y	wg. Kochanowskiego	f-moll	6/8	<i>Con moto</i>	Wariacyjna (AA ₁)	72
Psalm 67^{my}	wg. Kochanowskiego	Es-dur	4/4	<i>Moderato</i>	Repryzowa (ABA ₁)	79

Tabela 32. Zestawienie psalmów A. Zarzyckiego z op. 29⁸¹⁵

Psalmy z op. 29 przyjmują zbliżone rozmiary – blisko 80 taktów, natomiast zastosowane w nich formy są różne – w *Psalmie 141* Zarzycki zastosował formę wariacyjną, z kolei w *Psalmie 67* – repryzową. Pierwszy z psalmów z op. 29 ma charakter błagalny. Żarliwe prośby podmiotu lirycznego (którym kierują silne emocje) podkreślane są żywym tempem, metrum 6/8 oraz tonacją molową – f-moll. Pochwalny *Psalm 67* jest utrzymany w umiarkowanym tempie, metrum 4/4 i tonacji durowej Es-dur.

Psalm 141 oryginalnie składa się z siedmiu czterowersowych strof, ale w pieśni Zarzyckiego wykorzystane zostają jedynie cztery strofy, w których jednak pojawiają się liczne powtórzenia wybranych wersów (piąta strofa psalmu zostaje powtórzona niemal w całości). Zarzycki zrezygnował z umuzyczenia strofy drugiej, trzeciej i czwartej, czyli strof, w których pojawiają się opisy trudnej sytuacji podmiotu lirycznego – pozostają więc jedynie strofy, w których dominuje wydźwięk błagalny. Znacznie mniej zmian w oryginalnym tekście słownym występuje w muzycznym opracowaniu *Psalmu 67*. Zarzycki wykorzystał cały tekst psalmu, składającego się oryginalnie z trzech trzynastosylabowych strof z kilkoma powtórzeniami wybranych wersów.

Psalm 141 w opracowaniu Zarzyckiego jest przeznaczony na „głos lub dwa głosy”, w gruncie rzeczy jednak partia ewentualnego drugiego głosu pojawia się jedynie w dwóch krótkich fragmentach, w taktach 5-6 i taktach 46-47, a zapisany dwugłos jest wyłącznie

⁸¹⁴ W psalterzu hebrajskim psalmem rozpoczynającym się od słów „Pana wołam, proszę” jest bowiem *Psalm 142*.

⁸¹⁵ Źródło: opracowanie własne.

zdwojeniem tej samej melodii prowadzonej w interwale oktawy. Partia wokalna w omawianych tu psalmach prowadzona jest głównie kantylenowo, choć w niektórych taktach można spotkać krótkie recytatywne przebiegi, tak charakterystyczne przecież dla formy psalmu. Tekst słowny w psalmach opracowywany jest przede wszystkim sylabicznie, stosunkowo rzadko pojawiają się sylaby opracowywane za pomocą dwóch dźwięków, natomiast ani razu nie występują rozbudowane melizmaty. Kantylenowe melodie prowadzone są w oparciu o drobne wartości rytmiczne (ćwierćnuty i ósemki) w ruchu sekundowym. Incydentalnie pojawiają się też w przebiegach nagłe skoki interwałowe, które jednak nie są każdorazowo rozwiązywane ruchem sekundowym w kierunku przeciwnym, zgodnie z zasadami kontrapunktu.⁸¹⁶ Ambitus w obu psalmach obejmuje taki sam zakres – duodecymy, w *Psalmie 141* mieści się w zakresie $a-e^2$,⁸¹⁷ natomiast w *Psalmie 67* w zakresie d^1-as^2 .

W obu psalmach z op. 29 Zarzycki w ciekawy sposób realizuje partie akompaniamentu. *Psalm 141* rozpoczyna się czterotaktowym wstępem, w którym miejscami występuje nawet i czterogłosowa faktura. We wstępie, w górnym głosie partii prawej ręki wyraźnie zarysowuje się linia melodyczna, która za moment będzie realizowana w partii wokalnej, pozostałe głosy tworzą do tej melodii harmoniczne wypełnienie, ale też i kontrapunkt. Takie struktury budzą pewne skojarzenia właśnie z muzyką organową (por. przykład 143).



Przykład 143. A. Zarzycki, op. 29 nr 1, *Psalm 141*, t. 1-4⁸¹⁸

Wraz z pojawieniem się partii wokalnej, akompaniament początkowo zmienia się i faktura ulega rozrzedzeniu. Partia prawej ręki realizuje grupy ósemkowych struktur ostinatowych (przeważnie w kierunku wznoszącym), bazujących głównie na rozłożonych trójdźwiękach, z kolei w partii lewej ręki na początku pojawiają się długo wybrzmiewające

⁸¹⁶ Odwoływanie się do formy psalmu, którego gatunek w muzyce polskiej został mocno ugruntowany w renesansie (wówczas kanoniczna wręcz pozycja w literaturze muzycznej były opracowania psalmów Gomółki) mogłoby skłaniać do przypuszczeń, że Zarzycki będzie stosował pewne rozwiązania, odwołujące się do tradycji tego gatunku, np. do zachowywania zasad kontrapunktu renesansowego. W gruncie rzeczy takie zabiegi nie mają tutaj miejsca.

⁸¹⁷ Pojawiający się incydentalnie drugi głos w *Psalmie 141* realizuje przebiegi zamykające się w ambitusie kwarty (c^2-f^2).

⁸¹⁸ Źródło: A. Zarzycki, *Dwa psalmy: na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu albo organów*, op. 29, G. Sennwald, Warszawa 1884.

kwintowe współbrzmienia, które w dalszym przebiegu przekształcane zostają w krótkie kantyleny lub współbrzmienia ćwierćnutowe. Lokalne zagęszczenie faktury akompaniamentu w *Psalmie 141* występuje poza wstępem także w taktach 40-45 (pod koniec pierwszej części psalmu oraz podczas wstawki instrumentalnej, pełniącej funkcję łącznika), a także w taktach 49-51, w których pojawiają się krótkie przebiegi kontrapunktujące.

Zdecydowanie najbardziej rozbudowany wstęp, spośród wszystkich pieśni Zarzyckiego, ma *Psalm 67*. Kompozycja ta rozpoczyna się od 16-taktowego wstępu, w którym występuje faktura wielogłosowa, realizowana już do końca psalmu. Dwa spośród tych głosów zyskują autonomię, z kolei pozostałe dwa – są jedynie harmonicznym wypełnieniem. We wstępie uwidacznia się także dialogowanie głosów (por. przykład 144).



Przykład 144 A. Zarzycki, op. 29 nr 2, *Psalm 67*, t. 7-11⁸¹⁹

W tym akompaniamencie Zarzycki bardzo często stosuje zmiany rejestrów (wiążące się nierzadko ze zmianą kluczy), co dodatkowo może podkreślać możliwość realizacji akompaniamentu zarówno przez fortepian, jak i organy. Dla partii akompaniamentu w *Psalmie 67* charakterystyczne jest stosowanie powtórzeń danego dźwięku w obrębie jednego/dwóch taktów, które odbywa się zwykle w głosie środkowym akompaniamentu (por. przykład 145).



Przykład 145. A. Zarzycki, op. 29 nr 2, *Psalm 67*, t. 7-11⁸²⁰

W psalmach z op. 29 plan harmoniczny opiera się przede wszystkim na akordach gamowłaściwych dla ich tonacji. W *Psalmie 141*, utrzymanym w tonacji f-moll, mocno

⁸¹⁹ Źródło: ibidem.

⁸²⁰ Źródło: ibidem.

zaznacza się akord durowej dominanty (C-dur), po której incydentalnie pojawia się także akord G-dur. W przebiegu dość często występuje także subdominanta molowa (b-moll), a także paralela dominanty durowej f-moll w postaci akordu As-dur. Dość typowe rozwiązania harmoniczne dla gatunku romantycznej pieśni występują także w *Psalmie 67*, choć pewnym wyjątkiem jest tutaj sam wstęp, w którym pojawia się wiele niestandardowych i trudnych do jednoznacznej interpretacji akordów, zawierających m.in. jednocześnie takie dźwięki jak (*b, h, as, f*) (por. przykład 137).

Plan dynamiczny w obu psalmach kształtowany jest bardzo podobnie, zarówno *Psalm 141*, jak i *Psalm 67* rozpoczynają się od cichych poziomów dynamicznych (*piano/pianissimo*), kończą się w dynamice *forte*, z kolei w środku utworów występują naprzemienne poziomy dynamiczne *piano/forte*.

Pieśni nieopusowane

Omówienie pieśni solowych z towarzyszeniem fortepianu w dorobku twórczym Aleksandra Zarzyckiego zakończy krótkie przedstawienie wyników analiz kilku pieśni nieopusowanych tego artysty, które udało się zidentyfikować podczas prowadzonych kwerend bibliotecznych. Niestety żadna z tych pieśni nie jest wzmiankowana w katalogach czy innych wykazach dzieł Zarzyckiego. Prawdopodobnie wynika to z faktu, że tylko jedna z tych pieśni doczekała się wydania drukiem, podczas gdy pozostałe, do dziś pozostają jedynie w formie rękopisu.

Pierwszą nieopusowaną pieśnią Zarzyckiego jest pieśń *Spomnienie* do słów Józefa Zaleskiego. Jako jedyna z omawianych tutaj pieśni doczekała się ona wydania drukiem. Partytura tej pieśni dostępna jest w zbiorach Biblioteki Narodowej w Warszawie, niestety nieznana jest dokładna data wydania tego dzieła, ani też miejsce jej wydania.⁸²¹

Utwór ten to sielankowa pieśń opowiadająca o dziewczynie wiodącej spokojne i beztrudne życie, w którym od pewnego momentu zaczęły pojawiać się życiowe trudności. Dziewczyna zauważa, że nawet w najtrudniejszych chwilach pozostają w nas wspomnienia lepszych dni, które mogą przynosić pocieszenie, aż do śmierci.

Forma pieśni jest dość niejednoznaczna, niemal dla każdej strofy wiersza – a jest ich sześć – Zarzycki zastosował odmienne opracowanie muzyczne, wyjątkiem są tutaj dwie ostatnie strofy (pod względem materiału muzycznego) nawiązujące swą budową do materiału muzycznego towarzyszącego strofom pierwszej i czwartej. Można więc przyjąć, że Zarzycki zastosował w tym przypadku formę reprzyzowo-wariacyjną. Cała kompozycja jest stosunkowo

⁸²¹ Z notatek zawartych w partyturze wynika, że prawdopodobnie dzieło to zostało wydane ok. 1860 r.

długa, bo ma aż 76 taktów. Tonacją wyjściową jest w niej tonacja B-dur, która już od drugiej strofy zmienia się na tonację b-moll. Na przestrzeni całej pieśni występuje sporo zmian agogicznych i dodatkowych wyrazowych. Pieśń, utrzymana w metrum 4/4, rozpoczyna się w tempie *moderato*, w dalszym przebiegu pojawiają się takie określenia jak: *dolce*, *allegro di tempo moderato della Mazurka*, *andante piuttosto allegretto*, *adagio non tanto* czy też takie określenie kompozytora jak „nieco pomalej jak z samego początku”.

Partia wokalna w tej pieśni realizowana jest dość typowo, bowiem prowadzona jest w oparciu o kantylenowe przebiegi z sylabicznym opracowaniem tekstu słownego, ambitus zaś mieści się w przedziale *des¹-ges²*.

Zupełnie inaczej wygląda sytuacja z opracowaniem partii akompaniamentu, który na przestrzeni całej pieśni jest bardzo różnorodny i podąża za jej narracją, zmieniając się niemal zawsze wraz z pojawieniem się nowej strofy/zwrotki.⁸²²W pieśni *Spomnienie* Zarzycki zrezygnował z instrumentalnego wstępu. Pierwszej zwrotce towarzyszy akompaniament budowany przede wszystkim o figuracyjne przebiegi w partii prawej ręki i oktauwowe współbrzmienia w partii lewej ręki (por. przykład 146).



Przykład 146. A. Zarzycki, *Spomnienie*, t. 1-2⁸²³

Wraz z pojawieniem się drugiej zwrotki, nieznacznie zmienia się akompaniament (z czasem zmienia się kierunek figuracji, a także w partii lewej ręki pojawiają się krótkie przebiegi pasażowe). Po drugiej zwrotce występuje kilkutaktowa struktura o charakterze łącznika, w której figuracje przechodzą tym razem do partii lewej ręki, zaś oktauwowe współbrzmienia realizowane są przez prawą rękę. Trzeciej zwrotce towarzyszy kolejna zmiana w partii akompaniamentu, ale także nowe określenie agogiczne – *allegro in tempo moderato della Mazurka*. Akompaniament jest w tej zwrotce realizowany akordowo z charakterystycznym synkopującym przesunięciem akcentu. Także i po trzeciej zwrotce pojawia się krótki instrumentalny łącznik, w którym widocznie zaznacza się rytmika mazurkowa (pojawiają się

⁸²² W przypadku tej pieśni jedna strofa wiersza odpowiada jednej zwrotce pieśni.

⁸²³ Źródło: A. Zarzycki, *Spomnienie*, wyd. nieznanne. Partytura pochodzi ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie.

w nim motywy oparte na następstwach ósemki z kropką, po której pojawia się szesnastka lub dwie trzydziestodwójki). Towarzyszy mu także zmiana agogiczna – *andante piutosto allegretto*. Swego rodzaju „dopowiedzeniem” do łącznika jest kolejna struktura – trzydziestodwójkowa figuracja w tempie *adagio non tanto*.

W kolejnych taktach rozpoczyna się pokaz czwartej zwrotki, która otwiera część reprzyzową. Ponownie w akompaniamencie pojawiają się ósemkowe struktury ostinatowe, a przebiegowi towarzyszy określenie „neco pomalej jak z samego początku”. Kolejna zworka rozwija się na tle szesnastkowych figuracji, prowadzonych w kierunku wznoszącym, ostatnia zwrotka z kolei powraca do motywiki akompaniamentu charakterystycznej dla zwrotki pierwszej i czwartej, w której podstawą stają się ósemkowe struktury ostinatowe. Cała pieśń kończy się szeregiem repetowanych akordów Ges-dur, po którym pojawia się współbrzmienie nawiązujące do akordu f-moll (z tym, że bez tercji, a z septymą) i dalej współbrzmienie oparte na dźwiękach *f*, *a*, *e* ostatnim zaś akordem, kończącym cały przebieg jest zagrany dwukrotnie (pierwszy raz w partii prawej ręki, drugi w lewej) akord b-moll.

Plan tonalny w omawianej pieśni nie jest standardowy, już po pokazie pierwszej zwrotki następują zmiana tonacji z B-dur na tonację jednoimienną- b-moll. W dalszym przebiegu pojawia się wiele akordów tożsamyh dla obu gam, z czego dość mocno zaznaczają się akordy Des-dur (molowa paralela dla b-moll), Ges-dur, a także akordy F-dur i f-moll.

W pieśni *Spomnienie* dominuje poziom dynamiczny *piano*, który też występuje na początku i końcu tego utworu.

Kolejne nieopusowane pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu Aleksandra Zarzyckiego znajdują się w zbiorach biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego i występują jedynie w postaci rękopisów. Są to pieśni: *Słonko* do słów Adama Asnyka, *Dumka* do słów nieznanego autora oraz *Pieśń majowa* do słów Aleksandra Michaux.

Pieśń *Słonko* do słów Asnyka ma charakter sielankowy. Opowiada historię słońca, które spotkało na swojej drodze sierotę. Nieszczęśnik żali się słońcu na swój los i nie potrafi zrozumieć, dlaczego słońce świeci, nawet wtedy, gdy na świecie dzieje się tyle przykrych spraw. Słońce zauważa, że niezależnie od okoliczności, każdy musi wypełniać swoje zadania. Wiersz Asnyka składa się z sześciu strof, które niemal w nienaruszonej postaci są wykorzystane w pieśni Zarzyckiego. Kompozytor w swej pieśni stosuje jedynie powtórzenia pięciu wersów z różnych strof.

Utwór Zarzyckiego składa się z 80 taktów, a zastosowana w nim forma przyjmuje postać reprzyzową z rozbudowaną 3-częściową formą środkową. Schemat formalny, uwzględniający poszczególne zwrotki pieśni, można przedstawić następująco: ABCDA₁. Pieśń *Słonko*

utrzymana jest w metrum 4/4 i tonacji F-dur, w rękopisie kompozytor nie zawarł jednak informacji dotyczącej tempa utworu.

Partia wokalna opiera się przede wszystkim na przebiegach kantylenowych i opracowaniu sylabicznym tekstu. Pewnym wyjątkiem są tutaj pojedyncze sylaby, zawarte w kilku słowach, które opracowane są za pomocą dwóch lub trzech dźwięków. Są to jednak słowa o różnym znaczeniu (nie pochodzące z jednej kategorii znaczeniowej) i bardziej stanowią cezurę strukturalną niż podkreślenie wyrazowe. Ambitus partii wokalne mieści się w zakresie dźwięków e^1 - a^2 .

Akompaniament w pieśni *Słonko* jest dość zróżnicowany wewnątrz, w niektórych fragmentach pojawia się w nim nawet faktura czterogłosowa. Wyraźnie dostrzegalne są w nim dwie strategie – jedna z nich opiera się na prowadzeniu przebiegów akompaniamentu tak, by powielał on partię wokalną, a druga strategia polega na prowadzeniu stałych struktur ostinatowych w partii prawej ręki i jednoczesnym stosowaniu burdonowych dźwięków w partii lewej ręki.

Podczas dublowania przez akompaniament partii wokalne zauważyć można ciekawą strategię kompozytorską, która nie pojawia się w żadnej innej pieśni Zarzyckiego. Mianowicie w pieśni *Słonko* powielenie partii wokalne dokonuje się w akompaniamentcie zarówno w partii prawej ręki, jak i lewej. Linia melodyczna jest więc, w niektórych fragmentach tej pieśni, prezentowana symultanicznie aż w trzech głosach. Dodatkowo w momentach, gdy akompaniament powiela linię wokalną, w partii prawej ręki pojawiają się synkopujące motywy, w których repetowane są wybrane dźwięki (przebiegi te zwykle prowadzone są tercjowo) (por. przykład 147).

The image shows a musical score for the song 'Słonko' by A. Zarzycki. It consists of two staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one flat (F major) and a 4/4 time signature. The bottom staff is a piano accompaniment in grand staff (treble and bass clefs). The vocal line has the lyrics: 'We - dro - wa - lo so - bie slo - nko, u - smie - chnie - te, ja - sne, zło - te,'. The piano accompaniment features a steady bass line and a right hand with chords and syncopated rhythms.

Przykład 147. A. Zarzycki, *Słonko*, t. 5-8⁸²⁴

Plan harmoniczny w omawianej tutaj pieśni bazuje głównie na akordach gamowłaściwych, zdarzają się jednak fragmenty, w których pojawiają się akordy spoza skali,

⁸²⁴ Źródło: opracowanie własne.

nie zawsze jednak ma to związek z podkreśleniem jakiejś konkretnej treści wiersza. Takimi akordami są np. akordy h-moll i H-dur z septymą małą.

W rękopisie znajdującym się w zbiorach biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego poza brakiem oznaczeń agogicznych, brakuje także oznaczeń dynamicznych.

Pieśnią pozostającą nadal tylko w formie rękopisu⁸²⁵ jest również nieopusowana pieśń Zarzyckiego *Dumka* do słów nieznanego poety. Podmiotem lirycznym w pieśni jest dziewczyna, która szuka odpowiedzi na pytania „czym jest szczęście” i „gdzie się ono znajduje”, dochodzi jednak do przykrego wniosku, że szczęścia nie ma. Tytuł pieśni Zarzyckiego nawiązuje do konkretnego rodzaju pieśni, mianowicie do dumki. Dumka jest ludową pieśnią epicką, pochodząca z obszarów Ukrainy. Jest to pieśń wielozwrotkowa występująca zwykle w formie ballady. Cechuje ją rzewny nastrój, związany z wyrażaniem żalu lub tęsknoty.⁸²⁶ W tym kontekście *Dumka* Zarzyckiego jest więc wyrazem żalu i tęsknoty za szczęściem. Zastosowane w pieśni środki muzyczne uwypuklają cechy gatunkowe dumki.

Pieśń *Dumka* jest stosunkowo długim utworem, liczy bowiem 98 taktów, zastosowana w niej forma rzeczywiście nawiązuje do formy balladowej, jednak są w niej dostrzegalne także elementy repryzowe. Schemat formy, gdzie każdej zwrotce odpowiada jedna litera alfabetu, można przedstawić następująco: ABCA₁DA₂. *Dumka* Zarzyckiego utrzymana jest w metrum 2/4, tempie *allegro moderato* i tonacji a-moll.

Partia wokalna prowadzona jest kantylenowo, a tekst słowny opracowany jest przede wszystkim sylabicznie. Jedyne wybiórcze sylaby opracowane są za pomocą dwóch lub więcej dźwięków. Aż cztery dźwięki przypadają na jedną sylabę w słowie „skarżyła” (por. przykład 148), co jest dość niespotykaną praktyką wśród pieśni Zarzyckiego.



Przykład 148. A. Zarzycki, *Dumka*, partia wokalna, t. 25-30⁸²⁷

Ambitus partii wokalnej mieści się w zakresie c^1 - fis^2 i odpowiada głosowi sopranowemu.

Akompaniament w *Dumce* podąża za narracją tekstu i ulega pewnym zmianom, wraz z pojawianiem się kolejnych zwrotek. Mimo to jednak nie występują w nim drastyczne zmiany dotyczące chociażby zmian fakturalnych, w większości przebiegów dominuje bowiem

⁸²⁵ Na potrzeby niniejszej pracy dokonano autorskiej edycji nutowej pieśni *Słonko* oraz *Dumka*. Nie są to jednak oficjalnie wydane edycje nutowe.

⁸²⁶ A. Chodkowski (red.), hasło: „duma” i „dumka” w: *Encyklopedia Muzyki*, PWN, Warszawa 1995, s. 206.

⁸²⁷ Źródło: opracowanie własne.

akompaniament prowadzony akordowo. Partia lewej ręki prowadzona jest głównie w oparciu o ósemkowe przebiegi, które czasem opierają się na naprzemiennym intonowaniu danego dźwięku w interwale oktawy. W partii prawej ręki z kolei nierzadko pojawia się linia melodyczna dublująca głos wokalny, ale też przebiegi akordowe, czy też krótkie kantyleny (por. przykład 149).

Przykład 149. A. Zarzycki, *Dumka*, partia wokalna, t. 7-12⁸²⁸

W pieśni tej występują przede wszystkim akordy gamowłaściwe dla tonacji zasadniczej a-moll. W niektórych fragmentach pojawiają się jednak akordy spoza tonacji, które za sprawą swojego dysonującego wydźwięku podkreślają treści związane z przykrymi doświadczeniami podmiotów, które dziewczyna zapytuje o szczęście. Np. we fragmencie, w którym trawka opowiada jak zdeptuje ją zwierzę – pojawiają się takie akordy jak fis^o z septymą lub współbrzmienie trytonowe z dźwiękami *h*, *dis*, *f*. Większe schromatyzowanie przebiegu występuje także w taktach 64-66 na słowach „każdego coś boli, każdy z nas się trudzi”. W taktach tych pojawia się m.in. akord a^o z septymą.

Dumka, jako pieśń wyrażająca smutek czy ból, utrzymana jest przede wszystkim w dynamice *piano* (od tego poziomu dynamicznego rozpoczyna się i kończy ten utwór). Jednak w środku pieśni można zaobserwować kilka kulminacji dynamicznych *forte*, dwie z nich przypadają np. na słowach „woda się skarżyła” czy też „każdego coś boli”. Widać więc, że negatywne treści są dodatkowo uwypuklone zwiększeniem wolumenu brzmienia.

Wśród rękopisów pieśni Zarzyckiego, znajdujących się w zbiorach biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego, występuje również pieśń o tytule *Pieśń majowa* do słów Aleksandra Michaux. Kompozycja ta jest jednak pieśnią, która została wydana przez

⁸²⁸ Źródło: opracowanie własne.

Zarzyckiego w *Drugim śpiewniku* op. 14, ale pod innym tytułem – *Pieśń wiosenna* i w innej tonacji.⁸²⁹ Poza tonacją jednak pieśń ta przyjmuje dokładnie taki sam kształt.

2.2. Pozostałe dzieła wokalne

Poza pieśniami solowymi z towarzyszeniem fortepianu w repertuarze wokalnym i wokально-instrumentalnym Zarzyckiego występowały także pieśni chóralne oraz kantaty. W przypadku kantat Zarzyckiego wiadomo jedynie tyle, że w dorobku kompozytora znajdowały się trzy takie dzieła. Pierwszą znaną ówczesnie kantatą była kompozycja *Hymn do muzyki* na chór mieszany, instrumenty dęte i harfę, którą wykonano w Warszawie, w 1871 roku. Kolejne dwie kantaty to *Chór myśliwych* na 4-głosowy chór męski, fortepian i dwa rogi (jego wykonanie odbyło się w Miłosławiu, w 1873 roku) oraz *Serenada* na sopran, fortepian i orkiestrę.⁸³⁰

Dzieła chóralne Zarzyckiego reprezentują z kolei kompozycje na czterogłosowy chór męski. Są nimi zarówno utwory świeckie, jak i sakralne. Grupę świeckich pieśni egzemplifikują *Pieśń nocnego wędrowca* do słów Mirona⁸³¹ (w oryginale Johnna Wolfganga Goethego), a także pieśni ze zbioru *Dwa śpiewy* op. 40, *Chór strzelców* do słów Stefana Floriana Garczyńskiego oraz *Z łak i pól* do słów Marii Konopnickiej. Do utworów religijnych należą z kolei kompozycje *Veni creator* i *Salve Regina*.⁸³² W różnych wykazach dzieł Zarzyckiego – przywoływanych już na początku drugiej części niniejszej pracy – jego utwory chóralne ograniczają się jedynie do wskazanych wyżej pięciu kompozycji. Prowadzone badania i kwerendy biblioteczne – w tym konkretnym przypadku, kwerenda w Bibliotece Narodowej – pozwoliły jednak odnaleźć jeszcze jeden utwór chóralny Zarzyckiego (bez numeru opusu), tym razem na czterogłosowy chór mieszany. Jest nim krótki utwór (34-taktowy z repetycją) o tytule *Krakowiak*. Rozpoczyna się on od słów: „zapomniane skrzypki moje grajcież mi do ucha”. Incipit tekstowy tego utworu jest analogiczny ze słowami rozpoczynającymi pieśń solową z towarzyszeniem fortepianu autorstwa Stanisława Moniuszki – *Zapomniane skrzypki moje*, należąca do zbioru *Trzy krakowiaki Edmunda Wasilewskiego z muzyką Stanisława Moniuszki*.⁸³³ Analiza porównawcza obu tych utworów (pieśni solowej Moniuszki i chóralnej pieśni Zarzyckiego) pozwala zauważyć, że *Krakowiak* Zarzyckiego jest muzycznym, wielogłosowym opracowaniem wiersza Edmunda Wasilewskiego, który jednocześnie jest

⁸²⁹ Wydana w *Drugim śpiewniku* op. 14 *Pieśń wiosenna* została napisana w tonacji G-dur, z kolei pozostająca w rękopisie *Pieśń majowa* występuje w tonacji As-dur.

⁸³⁰ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit., s. 333.

⁸³¹ Właśc. Aleksandra Michaux.

⁸³² Ibidem.

⁸³³ S. Moniuszko, *Trzy krakowiaki Edmunda Wasilewskiego z muzyką Stanisława Moniuszki*, wyd. Józef Zawadzki, Wilno 1856.

inspirowany solową pieśnią Moniuszki. Co prawda oba muzyczne opracowania tekstu Wasilewskiego różnią się od siebie pod kilkoma względami (m.in. tempem, tonacją), tym niemniej w wersji Zarzyckiego wyraźnie dostrzegalne jest źródło inspiracji w postaci pieśni Moniuszki. Inspiracja ta dotyczy m.in. przejmowania przez Zarzyckiego kilku charakterystycznych motywów pieśni *Zapomniane skrzypki moje* Moniuszki, które cytowane są dosłownie lub też przedstawione są w zvariantowanej postaci. Sam tekst wiersza został przez obu kompozytorów potraktowany w odmienny sposób, każdy z nich bowiem powtarza inne frazy tekstowe, uwypuklając tym samym inne fragmenty tekstu.

Obecnie wśród dzieł wokalnych i wokalno-instrumentalnych w dorobku twórczym Aleksandra Zarzyckiego można zidentyfikować trzy kantaty, sześć pieśni chóralnych oraz aż sześćdziesiąt dwie pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu. Spośród kantat i pieśni chóralnych, współcześnie dostępna jest jedynie partytura czterogłosowego opracowania pieśni *Krakowiak*, nawiązującej do pieśni solowej Moniuszki – *Zapomniane skrzypki moje*. Znacznie bardziej dostępne są z kolei partytury pieśni solowych z towarzyszeniem fortepianu, bo w tym przypadku niedostępność materiałów nutowych dotyczy wyłącznie opracowań pieśni religijnych (pięć psalmów oraz pieśń *Ave Maria*) oraz jednej z pieśni z op. 22 (*Drei Lieder*).

Pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu (a w przypadku psalmów także z możliwością towarzyszenia organów) Zarzyckiego reprezentują rozmaite typy pieśni, funkcjonujących w polskiej kulturze muzycznej drugiej połowy XIX wieku. Poza pieśniami bez dookreślonego typu, które można nazwać po prostu „pieśnią”, w tym repertuarze występuje sporo pieśni o charakterze sielskich piosnek, pieśni nawiązujących do gatunku niemieckiego liedu, pieśni psalmo-pochodny, a także jedna dumka.

Bardzo często teksty słowne, po które sięgał w swoich pieśniach Zarzycki są wierszami, cieszącymi się bardzo dużo popularnością w szerokich kręgach kompozytorskich, zarówno o zasięgu polskim, jak i międzynarodowym. Doskonałym tego przykładem mogą być liczne wiersze Asnyka, do których pieśni pisało wielu polskich kompozytorów, jak i wiersz Henricha Heinego (*Mit schwarzen Segeln seglt mein Schiff*) oraz Juliusa Sturma (*Letzter Wunsch*) – do których pieśni, według niektórych źródeł, napisało kilkudziesięciu różnych kompozytorów z całego świata.

Stosowane w tym repertuarze formy także prezentują dużą różnorodność. Zarzycki w swych pieśniach solowych najczęściej wykorzystuje formę zwrotkową, wariacyjną, repryzową, a także formy hybrydyczne, łączącą różne typy form. Nieco rzadziej pojawiają się w tym

repertuarze formy bardziej złożone, jak np. forma przekomponowana lub balladowa, jednak i takie formy są obecne w omawianym tu repertuarze.

Partie wokalne pieśni solowych zwykle prowadzone są typowo dla tego gatunku w dobie romantyzmu, czyli kantylenowo z sylabicznym opracowaniem tekstu. Ambitus tych pieśni jest z kolei stosunkowo wąski, bardzo często obejmuje on zakres od oktawy do decymy/duodecymy. Najszerszym ambitusem jest z kolei ambitus terc/kwart-decymowy i pojawia się zaledwie w kilku pieśniach. Zakres dźwięków, jaki obejmują wskazane ambitusy odpowiada zazwyczaj głosowi sopranowemu (w nielicznych przypadkach można uznać, że ambitus mieściłby się w zakresie głosu altowego). Nigdy jednak nie obejmuje on dźwięków, sugerujących zakres charakterystyczny dla głosów męskich. Fakt ten jest niezwykle interesujący zważywszy na to, że w wielu wykorzystanych w pieśniach tekstach poetyckich podmiotem lirycznym jest mężczyzna.

Akompaniament pełni w tym repertuarze funkcje podpory harmoniczej, budowania nastroju, ale też i współtworzy samą narrację muzyczną, będąc jednocześnie ważnym nośnikiem jednostek formotwórczych. Zwykle budowany jest albo w oparciu o przebiegi akordowe bądź też ostinatowe. Nierzadko w partii akompaniamentu pojawia się także linia melodyczna, będąca zdublowaniem głosu wokalnego.

Rozwiązania w zakresie harmoniki w większości tych pieśni opierają się na używaniu akordów gamowłaściwych dla danej tonacji, jednak w niektórych pieśniach pojawiają dłużej utrzymujące się modulacje lub lokalnie wprowadzone akordy spoza skali, albo też zawierające niestandardowe rodzaje współbrzmień. Takie zabiegi mają zwykle na celu podkreślenie konkretnych treści, które pojawiają się w tekście słownym lub też po prostu budowanie określonego nastroju.

Plan dynamiczny w pieśniach solowych Zarzyckiego jest bardzo indywidualny w zależności od konkretnej kompozycji, można jednak zaobserwować predylekcję kompozytora do stosowania cichych poziomów dynamicznych, zwłaszcza na początku i końcu pieśni.

Zakończenie

Muzyka polska drugiej połowy XIX wieku – mimo rosnącego zainteresowania nią, tak w środowisku badawczym, jak i wykonawczym – w dalszym ciągu pozostaje rzadkim przedmiotem badań. Warto zauważyć jednak, że w okresie tym, naznaczonym zdobyczami osiągnięć pianistycznych Fryderyka Chopina, kolejne generacje kompozytorów bardzo często pozostawały w cieniu „wielkiego mistrza”, a ich twórczość bywała zapominana na wiele lat. Na terenach Polski pod zaborami działało wielu wybitnych kompozytorów, których działalność bardzo często wykraczała poza pracę twórczą. Taką postacią był niewątpliwie Aleksander Zarzycki (1834-1895) – polski kompozytor, wirtuoz fortepianu, działacz kulturowy, pedagog, a także dyrektor warszawskich instytucji muzycznych (Instytutu Muzycznego, Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego) oraz kierownik chóru i orkiestry katedry św. Jana w Warszawie.

Do chwili rozpoczęcia niniejszego tematu badań, przedstawienia i interpretacji ich wyników, nie podjęto próby stworzenia syntetycznej refleksji naukowej i omówienia dorobku twórczego Aleksandra Zarzyckiego. Spuścizna tego kompozytora jest obecnie jedynie wzmiankowana w różnych publikacjach lub przybliżana wyłącznie w wąskim zakresie, np. w odniesieniu do konkretnych dzieł czy też wybranych gatunków uprawianych przez Zarzyckiego. Niniejsza praca stanowi więc w tym kontekście pionierską propozycję badawczą zogniskowaną wokół nie tylko zidentyfikowanego korpusu dzieł Aleksandra Zarzyckiego, ale również artystycznej sylwetki kompozytora. W tym zakresie więc można uznać, że został zrealizowany nadrzędny cel niniejszej dysertacji, związany z wypełnieniem ogromnej luki w badaniach nad twórczością Aleksandra Zarzyckiego.

Przedstawione wyniki badań zrealizowanych w ramach niniejszej pracy pozwalają stwierdzić zasadność tez postawionych we wstępie dysertacji. Pierwsza z nich dotyczyła samej postaci Aleksandra Zarzyckiego. W istocie był on polskim kompozytorem, który jednocześnie rozwijał się jako wybitny pianista-wirtuoz, odnoszący sukcesy nie tylko lokalnie, ale także na arenie międzynarodowej. Był on także znakomitym organizatorem kultury muzycznej i postacią niezwykle ważną dla rozwoju życia muzycznego XIX-wiecznej Warszawy. Pełnił bowiem jedne z bardziej znaczących funkcji w warszawskich środowiskach artystycznych. W latach 1871-1874 był dyrektorem artystycznym (ale też i współzałożycielem) Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, w latach 1879-1887 pełnił funkcję dyrektora Instytutu Muzycznego, a w latach 1879-1889 był kierownikiem chóru i orkiestry katedry św. Jana Chrzciciela.

Ścieżka edukacyjna i zawodowa Zarzyckiego, jego doświadczenia jako pianisty-wirtuoza, środowisko, w którym żył, a także wydarzenia z życia osobistego – te wszystkie fakty biograficzne miały wpływ na twórczość artysty. Ważnym etapem w życiu Zarzyckiego był niewątpliwie okres młodszej edukacji muzycznej, kiedy to doskonalił swój warsztat – tak pianistyczny, jak i kompozytorski – pod okiem cenionych muzyków jakimi byli Joseph Christoph Kessler, Rudolf Viöle (uczeń Ferenc Liszta), Napoleon Henri Reber, a także Carl Reinecke. Pewien wpływ nauczycieli Zarzyckiego na jego język muzyczny jest niewątpliwie dostrzegalny, zwłaszcza jeśli chodzi o inspiracje muzyką Rudolfa Viölega – która w sposób pośredni wpływa także z inspiracji muzyką Liszta – a także muzyką Carla Reineckego, w tym przypadku także w odniesieniu do samego wykonawstwa pianistycznego.

Także nie bez znaczenia dla procesów twórczych i poszukiwania źródeł inspiracji były dla Zarzyckiego jego podróże, zarówno te zagraniczne (zwykle związane z koncertami), jak i na ziemiach polskich. Wyjazdy te wiązały się bowiem bardzo często z nawiązywaniem nowych, cennych znajomości i to nie tylko z osobistościami ze świata muzyki. Poznawane przez Zarzyckiego osoby, które mogły w sposób pośredni wpływać na inspiracje twórcze kompozytora pochodziły z różnych środowisk – przede wszystkim były to jednak ówczesne elity kulturo-twórcze, do których zaliczyć można muzyków, malarzy, pisarzy, aktorów czy także działaczy polityczno-społeczno-kulturowych. Doskonałym przykładem takiego stymulującego dla artysty środowiska była grupa osób odwiedzających posiadłość hrabiego Seweryna Mielżyńskiego w Miłosławiu, gdzie gromadziło się wielu wybitnych muzyków, malarzy, a także poetów. Do tego elitarnego grona należał również Zarzycki.

We wstępie pojawiła się jeszcze jedna teza, która wnosila, że panujące w czasach Zarzyckiego tendencje twórcze stanowiły dla kompozytora inspirujący i ważny wzorzec w odniesieniu do jego dzieł. Rzeczywiście zbadanie dorobku twórczego kompozytora pozwala potwierdzić tak sformułowaną hipotezę. Podążanie przez Zarzyckiego za panującymi ówczesnie trendami najsilniej dowodzą podejmowane przez kompozytora gatunki. W dorobku twórczym Zarzyckiego najwięcej jest bowiem pieśni solowych z towarzyszeniem fortepianu (pisanych głównie do tekstów polskich poetów), a także solowych miniatur fortepianowych, w których dostrzegalne są inspiracje muzyką Chopina.

Odpowiedzi na pytania badawcze postawione w odniesieniu do podjętego w dysertacji tematu zostały częściowo zawarte w podsumowaniach poszczególnych podrozdziałów. Warto jednak w tym miejscu dokładniej nakreślić cechy charakterystyczne dla języka muzycznego Zarzyckiego, a także wyraźnie wskazać źródła inspiracji w twórczości artysty. Cechy te

najlepiej przedstawić już w odniesieniu do konkretnych gatunków muzycznych, podejmowanych przez kompozytora.

Dzieła symfoniczne Zarzyckiego, pod względem ilościowym, doskonale oddają tendencje panujące w polskiej kulturze muzycznej XIX wieku, która naznaczona była ograniczeniami. Brak wykwalifikowanych orkiestr symfonicznych, brak rozwiniętego specjalistycznego szkolnictwa, a co za tym idzie brak wykonawców i miejsc do potencjalnych wykonań wielkich form symfonicznych sprawiły, że ten gatunek w czasach zniewolonej przez zaborców polskiej kultury muzycznej nie mógł swobodnie się rozwijać. W spuściznie Zarzyckiego utworów tych jest bowiem zaledwie kilka. Jedynym zachowanym wspólnie dziełem przeznaczonym tylko na orkiestrę jest w dorobku Zarzyckiego jego *Suite polonaise* op. 37. Jest to najdłuższa i najbardziej rozbudowana pod względem obsadowym kompozycja artysty. Zarzycki w ciekawy i dość nowatorski sposób wykorzystywał w niej dyspozycje poszczególnych instrumentów, zmieniając w nich stroje na przestrzeni kolejnych ustępów. Nowatorskie w *Suite* jest także prezentowanie niektórych myśli muzycznych, występujących jako zestawy motywów tematycznych, a nie jako całe tematy. Taka strategia przywodzi na myśl m.in. poemat symfoniczny Noskowskiego *Step*, choć należy podkreślić, że mimo obecności w symfonicznej i kameralnej twórczości Zarzyckiego elementów ilustracyjnych, w tym repertuarze brak cech programowości, tak charakterystycznej dla muzyki romantycznej.⁸³⁴ Repertuar symfoniczny Zarzyckiego jest zdominowany przez kompozycje, w których występuje jasno określony instrument wiodący (solistyczny). Takimi kompozycjami są *Concerto As-dur* op. 17 na fortepian i orkiestrę, *Grande polonaise* op. 7 na fortepian i orkiestrę, *Mazourka G-dur* op. 26 na skrzypce i orkiestrę oraz *Introduction et Cracovienne D-dur* op. 35 również na skrzypce i orkiestrę. W utworach tych cechą wyróżniającą się jest wirtuozeria instrumentu wiodącego, w tym przypadku fortepianu lub skrzypiec. Zarzycki tworzył swoje utwory w taki sposób, by ich tematy były łatwo percypowanymi audytywnie kantylenami, które jednak co jakiś czas urozmaicał wirtuozowskimi figuracjami, wymagającymi od wykonawców wysokich umiejętności technicznych. Jednoczesne łączenie wirtuozerii z lirycznością może być kojarzone z cechami charakterystycznymi dla twórczości dwóch wybitnych polskich kompozytorów – Fryderyka Chopina (w odniesieniu do muzyki fortepianowej) oraz Henryka Wieniawskiego (w zakresie muzyki skrzypcowej).⁸³⁵ W utworach symfonicznych Zarzyckiego,

⁸³⁴ Warto jednak zaznaczyć, że pewne przejawy programowości występują w miniaturach fortepianowych Zarzyckiego z op. 1 i op. 3 (*Trois poésies musicales*).

⁸³⁵ W odniesieniu zaś do inspiracji twórczością zagranicznych kompozytorów można w tym miejscu wskazać inspiracje muzyką Ferencza Liszta (w zakresie utworów fortepianowych) oraz Nicolò Paganiniego (w odniesieniu do kompozycji skrzypcowych).

ale także i w jego pozostałym repertuarze, mocno uwidacznia się korzystanie z takich technik kompozytorskich jak ewolucjonizm i wariantowanie. Kompozytor w swych dziełach często najpierw prezentował daną myśl muzyczną, po czym niemal natychmiastowo ukazywał jej warianty lub też dokonywał jej ewolucyjnego rozwijania. W omawianym repertuarze widoczne są także inspiracje muzyką ludową, zwłaszcza poprzez odwołania do wzorców polskich tańców narodowych (mazura, poloneza, krakowiaka), ale także przez korzystanie z wycinków skalowych czy też dysponowanie instrumentami orkiestrowymi na wzór kapel ludowych.

Podobnie jak utwory symfoniczne, kompozycje kameralne w dorobku Zarzyckiego są reprezentowane przez pojedyncze dzieła, które współcześnie występują wyłącznie w obsadzie na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu. Repertuar ten, choć nieliczny, prezentuje wiele ciekawych rozwiązań w zakresie harmoniki oraz sposobu traktowania partii instrumentu akompaniującego. Analogicznie do utworów symfonicznych muzyka kameralna Zarzyckiego wykazuje symbiozę romantycznej liryczności i wirtuozerii partii skrzypiec. Wirtuozeria ta egzemplifikowana jest licznymi figuracjami, operowaniem szerokim ambitusem instrumentu, urozmaicaniem melodii ozdobnikami, a także stosowaniem różnych sposobów artykulacji czy też cieniowaniem dynamiki. Wspomniane nietypowe traktowanie partii fortepianu w utworach kameralnych dotyczy rozszerzenia jego roli poza funkcję akompaniującą. Bardzo często w tych utworach fortepian uczestniczy w prowadzeniu głównej osi narracji muzycznej, a także jest nośnikiem ważnych jednostek formotwórczych. Dodatkowo fortepian bardzo często dubluje partię skrzypiec, wchodzi z nią w dialogi, a czasem prowadzi nawet krótkie kontrapunktujące struktury. Dość interesujące w repertuarze kameralnych dzieł instrumentalnych Zarzyckiego są stosowane przez kompozytora rozwiązania harmoniczne. W *Andante et Polonaise* op. 23⁸³⁶, *Romance E-dur* op. 16 oraz *Deuxième Mazourka* op. 39 Zarzycki często korzysta z akordów zwiększonych, zmniejszonych, a także wplata do akordów gamowłaściwych dodatkowe składniki takie jak septymy, nony, sekundy, kwarty zwiększone czy seksty, które wprowadzają dysonujące brzmienie. Również nietypowym rozwiązaniem w zakresie harmoniki w omawianym repertuarze jest stosowanie niejednoznacznych funkcji harmonicznych, które bardzo często zawierają jednocześnie składniki akordu durowego oraz jego molowej paraleli.

Licznie w dorobku twórczym Zarzyckiego reprezentowane są miniatury fortepianowe, kompozytor napisał ich aż 27. Są wśród nich, z jednej strony, utwory o proveniencji tanecznej, a z drugiej – kompozycje nawiązujące do liryki wokalne. Zarzycki wykorzystywał w swych miniaturach fortepianowych zróżnicowane gatunki, a także wzorce formalne. Wśród tych

⁸³⁶ Kompozycja ta pierwotnie była przeznaczona na skrzypce z towarzyszeniem orkiestry, współcześnie jednak dostępna jest wyłącznie partytura na skrzypce z towarzyszeniem fortepianu.

ostatnich najczęściej jednak pojawiały się wzorce dwu- lub trzy-częściowe (AA₁, AB, ABA₁), z kolei w odniesieniu do gatunków miniatur fortepianowych w dorobku Zarzyckiego odnaleźć można m.in. mazurki, walce, barkarole, nokturny, a także inne gatunki reprezentujące lirykę instrumentalną, np. utwory określane jako „poematy muzyczne” lub „chant sans parole”. Uprawiane przez Zarzyckiego gatunki muzyki fortepianowej wskazują na podążanie przez kompozytora za panującymi ówczesnie trendami, które niewątpliwie w dużym stopniu wyznaczyła twórczość fortepianowa Fryderyka Chopina. Z drugiej jednak strony kompozycje o proveniencji pieśniowej dają pewne skojarzenia także z dziełami Felixa Mendelssohna-Bartoldy’ego, zwłaszcza jego *Lieder ohne Worte*. Poziom trudności miniatur Zarzyckiego jest dość zróżnicowany. Z jednej strony w repertuarze tym można odnaleźć krótkie i stosunkowo proste utwory utrzymane w stylu salonowym, jak np. 35-taktowa kompozycja *Idylle* (op. 6 nr 2), a z drugiej strony także i złożone, rozbudowane dzieła, odznaczające się wielką wirtuozérią. Przykładem takiego utworu jest niewątpliwie 432-taktowy *Vallse brillante* op. 8. Warto jednak podkreślić, że Zarzycki we wszystkich swych miniaturach prowadzi melodie zwykle kantylenowo (w tym względzie uwidaczniają się jasne nawiązania do wokalne proveniencji niektórych z tych dzieł) i jednocześnie bardzo często aplikuje do nich przebiegi wirtuozowskie. Takie konsekwentne wprowadzenie wirtuozerii przez Zarzyckiego – nawet w utworach o niewielkich rozmiarach – może wynikać przede wszystkim z jego pozakompozytorskich doświadczeń jako pianisty-wirtuoza. Wirtuozeria obecna niemal we wszystkich dziełach fortepianowych Zarzyckiego (także tych z towarzyszeniem orkiestry) bardzo często realizuje założenia stylu brillante, który zresztą był też ważną cechą twórczości wspomnianego już Chopina, ale także Liszta, czy też wcześniejszych generacji kompozytorów, w tym Johanna Nepomuka Hummla, a także jego ucznia (podziwianego przez Zarzyckiego) – Adolpha von Henselta.

W miniaturach fortepianowych Zarzyckiego dominuje faktura homofoniczna, a rytmika zwykle prowadzona jest w oparciu o powtarzalne układy, zwłaszcza w kompozycjach o proveniencji tanecznej.

Ostatnią grupą dzieł Zarzyckiego są jego kompozycje wokalne i wokально-instrumentalne, które współcześnie są niemal wyłącznie reprezentowane przez gatunek pieśni solowej z towarzyszeniem fortepianu (w niektórych przypadkach także z towarzyszeniem organów). Pieśni solowe Zarzyckiego przedstawiają różnorodne typy pieśni, jakie funkcjonowały w polskiej kulturze muzycznej XIX wieku. Najliczniejsze w tym repertuarze są pieśni bez konkretnego dookreślenia ich typu (funkcjonujące pod nazwą „pieśń”), ale także pieśni o charakterze sielskich piosnek, pieśni nawiązujące do tradycji niemieckiego „liedu”,

pieśni psalmo-pochodne oraz jedna dumka. Utwory te Zarzycki tworzył w oparciu o różne wzorce formalne. Najczęściej wykorzystywał wzorce zwrotkowe, zwrotkowo-wariacyjne oraz repryzowe, jednak zdarzają się w dorobku pieśniowym Zarzyckiego także pieśni, w których forma jest przekomponowana, balladowa lub też hybrydyczna, łącząca kilka typów formy w jedną. Takie podejście do formy pieśni wywodzi się ze strategii kompozytorskich zapoczątkowanych przez mistrza tego gatunku jakim był niewątpliwie Franz Schubert. To właśnie Schubert jako jeden z pierwszych kompozytorów niemieckich postanowił wykorzystać różne wzorce formalne dla swoich pieśni, które pozwoliły na podkreślanie indywidualnych walorów wyrazowych tych kompozycji.

W dobie romantyzmu bardzo popularną praktyką było łączenie pieśni w cykle, które scalała jakaś wspólna idea twórcza, a także ich tematyka. Zarzycki także łączył swoje pieśni po kilka utworów w ramach jednego opusu, jednak jego intencją nie było tworzenie integralnych cykli pieśniowych, choć pewnym wyjątkiem mogą być tutaj dwa zbiory pieśni – op. 15 i op. 11.⁸³⁷ Mimo braku strategii łączenia repertuaru pieśniowego w integralne cykle, bardzo ważnym zabiegiem było włączenie przez Zarzyckiego pokaźnej liczby jego pieśni – po 13 i 14 utworów – do dwóch *Śpiewników* op. 13 i 14, które są jawnym nawiązaniem do *Śpiewników domowych* Stanisława Moniuszki.

Zarzycki w swych pieśniach sięgał przede wszystkim po teksty znanych polskich, ale także i zagranicznych poetów, których wiersze bardzo często opracowywane były jako pieśni, również przez innych wiodących polskich i zagranicznych kompozytorów. Dobrym tego przykładem mogą być chociażby liczne wiersze Adama Asnyka, a także popularny wiersz Henricha Heinego – *Mit schwarzen Segeln seglt mein Schiff*. Sięganie po polskie teksty, ukazujące polską obyczajowość, charakterystyczne dla obszarów polskich krajobrazy, a także – choć stosunkowo rzadko – tematy związane z walkami powstańczymi, z pewnością wpisywały się w realizację założeń tzw. idiomu narodowego.

Partie solowe w pieśniach Zarzyckiego prowadzone są głównie kantylenowo, a tekst słowny opracowywany jest przede wszystkim sylabicznie. Ich ambitus jest z kolei dość wąski i mieści się w zakresie od oktawy do duodecymy, zwykle w rozpiętości charakterystycznej dla głosu sopranowego. Te cechy ukazują potencjał wykonawczy pieśni Zarzyckiego, które – podobnie jak niektóre pieśni Moniuszki – mogły być wykonywane także przez mniej

⁸³⁷ W przypadku *Pięciu pieśni z motywów ludowych* op. 15 Zarzycki wykorzystał wiersze Adama Asnyka, których tematyka skupiona jest wokół sielskich wizji miłości, z kolei w *Drei deutsche Lieder* op. 11 kompozytor przedstawił utwory, dotyczące problemów egzystencjalnych, bazując na tekstach niemieckich poetów (w oryginalnej, niemieckojęzycznej wersji).

wyspecjalizowane śpiewaczki. Można więc uznać, że repertuar pieśniowy Zarzyckiego w dużej mierze jest repertuarem egalitarnym. Akompaniament w tych pieśniach pełni przede wszystkim funkcję podpory harmoniczej, ale też współtworzy narrację muzyczną i przyczynia się do budowania ogólnego nastroju pieśni.

Prowadzone badania ukazały dużą rozbieżność informacji na temat życia i twórczości Zarzyckiego w dostępnych szczerkowych źródłach pisanych, a także unaocznily problem związany z funkcjonowaniem w obiegu różnych wersji partytur dzieł Zarzyckiego. Taki stan rzeczy doprowadza do sporego chaosu i może zniechęcać potencjalnych wykonawców do podejmowania próby wykonywania tego repertuaru. Niniejsza praca miała na celu – poprzez krytyczną analizę źródeł – uporządkowanie faktów z życia kompozytora, ale przede wszystkim uporządkowanie jego spuścizny kompozytorskiej. Cel ten został spełniony m.in. poprzez zebranie wszystkich dostępnych danych na temat utworów, analizę całego dorobku i w efekcie sporządzenie pełnego wykazu dzieł Zarzyckiego, zawierającego dokładne wskazania obsady utworów, a także najbardziej prawdopodobne daty ich pierwszych wydań. Niewątpliwie działania te powodują przywrócenie twórczości Zarzyckiego do obiegu w środowiskach naukowych, ale także mogą okazać się pomocne dla potencjalnych wykonawców, którzy otrzymają jasne wskazówki dotyczące obsady konkretnych dzieł Zarzyckiego, ich datowania, a przede wszystkim ich walorów artystycznych oraz ogólnej stylistyki.

Mimo niedostatecznej do tej pory refleksji nad twórczością Zarzyckiego, a także niewielkiej ilości nagrań jego dzieł, w ostatnim czasie można zaobserwować spore zainteresowanie tak sylwetką artystyczną Zarzyckiego, jak i samą jego twórczością. Doskonałym przykładem podejmowania refleksji nad twórczością Zarzyckiego może być realizowany przez Wioletę Muras grant na badanie źródeł związanych z twórczością i działalnością Aleksandra Zarzyckiego.⁸³⁸ Z kolei przykładem na popularyzowanie samej twórczości Zarzyckiego może być włączenie dzieł kompozytora do proponowanego repertuaru koncertowego w ramach Międzynarodowego Konkursu Muzyki Polskiej, odbywającego się od 2019 roku. w Rzeszowie. Bardzo ważne działania popularyzujące twórczość Zarzyckiego podejmuje w ostatnim czasie także Urszula Świerczyńska wraz z Dorotą Catek. Obie wykonawczynie z udziałem Wojciecha Świętońskiego – 26 marca 2023 – wzięły udział w koncercie „Aleksander Zarzycki in memoriam Koncert pieśni i utworów fortepianowych”, wykonując kilka pieśni i utworów fortepianowych Zarzyckiego w siedzibie Warszawskiego

⁸³⁸ Por. Źródła do badań nad twórczością oraz działalnością Aleksandra Zarzyckiego, Uniwersytet Wrocławski, grudzień 2021, <http://muzykologia.uni.wroc.pl/Instytut-Muzykologii/Aktualnosci/Zrodla-do-badan-nad-tworczoscia-oraz-dzialalnoscia-Aleksandra-Zarzyckiego>, [dostęp: 29.03.2023].

Towarzystwa Muzycznego. Dodatkowo Urszula Świerczyńska w niedalekiej przyszłości planuje wydać płytę właśnie z utworami fortepianowymi Aleksandra Zarzyckiego.⁸³⁹

Co niezwykle ciekawe, zainteresowanie twórczością Zarzyckiego można zaobserwować także na arenie międzynarodowej. Podczas prowadzonych badań skontaktował się ze mną jeden z amerykańskich współtwórców International Music Score Library Project (IMSLP) – Campbell Maben – z prośbą o pomoc w identyfikacji źródeł inspiracji twórczością Zarzyckiego w utworze na skrzypce i fortepian amerykańskiego kompozytora i skrzypka – Maxa Donnera (1884-1962). Okazuje się, że ten amerykański kompozytor w swoim *Rêverie* odwołał się do jednego z dzieł Zarzyckiego, w dalszym ciągu jednak nie wiadomo które z dzieł Zarzyckiego było bezpośrednią inspiracją dla Donnera.⁸⁴⁰

Dostępne na rynku płyty z zarejestrowaną muzyką Zarzyckiego dodatkowo pokazują, że repertuar ten jest także chętnie grywany przez wirtuozów z całego świata.

Niniejsza dysertacja (*Twórczość Aleksandra Zarzyckiego. Inspiracje – gatunki- język muzyczny*) z uwagi na swój syntetyczny charakter, który obejmuje całą twórczość Zarzyckiego, nie wyczerpuje w pełni tematu inspiracji twórczych w muzyce tego kompozytora. Z powodzeniem badania nad twórczością Zarzyckiego – zwłaszcza w odniesieniu do poszukiwań bardziej szczegółowych źródeł inspiracji, a także recepcji jego twórczości – mogą być realizowane przez kolejnych badaczy.

⁸³⁹ Informacje te zostały uzyskane bezpośrednio od Urszuli Świerczyńskiej w korespondencji mailowej.

⁸⁴⁰ W partyturze *Rêverie* pojawia się wspomnienie nazwiska Zarzyckiego. W dalszym ciągu trwają jednak prace nad ustaleniem pierwowzoru dla kompozycji Donnera.

Wykaz tabel

Tabela 1. Zestawienie określania obsady dzieł Aleksandra Zarzyckiego w pozyskanych pozycjach słownikowo-antologicznych.....	s. 55
Tabela 2. Klasyfikacja obsadowa utworów kameralnych i orkiestrowych Zarzyckiego wg katalogów: Hofmeister XIX, <i>Universal-Handbuch der Musikliteratur</i> oraz <i>Katalogu kompozycji</i> z publikacji <i>Muzyka polska. Informator</i>	s. 56
Tabela 3. Zestawienie ogólnodostępnych partytur dzieł Zarzyckiego z uwzględnieniem ich obsady.....	s. 58
Tabela 4. Zestawienie dostępnych nagrań utworów Zarzyckiego z uwzględnieniem obsad wykonawczych.....	s. 59
Tabela 5. Zestawienie poszczególnych części <i>Suite polonaise</i> op. 37.....	s. 69
Tabela 6. Zestawienie obsad w poszczególnych częściach <i>Suite polonaise</i> op. 37.....	s. 69
Tabela 7. Zestawienie dwóch części <i>Concerto As-dur</i> op. 17	s. 85
Tabela 8. Zestawienie propozycji rozczłonkowania odcinków <i>Grande polonaise</i> op. 7 z uwzględnieniem formy ronda oraz formy reprzyzowej.....	s. 98
Tabela 9. Zestawienie propozycji rozczłonkowania odcinków <i>Mazourka G-dur</i> op. 26 z uwzględnieniem formy ronda oraz formy reprzyzowej.....	s. 115
Tabela 10. Zestawienie <i>Introduction</i> i <i>Cracovienne</i> z op. 35.....	s. 124
Tabela 11. Zestawienie <i>Andante</i> i <i>Polonaise</i> z op. 23.....	s. 139
Tabela 12. Zestawienie miniatur fortepianowych w dorobku twórczym Zarzyckiego.....	s. 163
Tabela 13. Zestawienie mazurków fortepianowych Zarzyckiego.....	s. 166
Tabela 14. Zestawienie walców fortepianowych Zarzyckiego.....	s. 178
Tabela 15. Zestawienie barkarol fortepianowych Zarzyckiego.....	s. 190
Tabela 16. Zestawienie nokturnów Zarzyckiego.....	s. 200
Tabela 17. Zestawienie fortepianowych poematów muzycznych Zarzyckiego.....	s. 206
Tabela 18. Zestawienie miniatur lirycznych Zarzyckiego z op. 19, 24 i 34.....	s. 222
Tabela 19. Zestawienie miniatur lirycznych – pieśni bez słów Zarzyckiego z op.6.....	s. 232
Tabela 20. Zestawienie cech pieśni elitarnych, egalitarnych, powszechnych i ludowych....	s. 243
Tabela 21. Zestawienie pieśni z op. 13 Zarzyckiego.....	s. 251
Tabela 22. Zestawienie pieśni z op. 14 Zarzyckiego.....	s. 261
Tabela 23. Zestawienie pieśni z op. 15 Zarzyckiego.....	s. 270

Tabela 24. Zestawienie pieśni Zarzyckiego z op. 2.....s.	274
Tabela 25. Zestawienie pieśni Zarzyckiego z op. 9.....s.	277
Tabela 26. Zestawienie pieśni Zarzyckiego z op. 21.....s.	280
Tabela 27. Zestawienie pieśni Zarzyckiego z op. 28.....s.	282
Tabela 28. Zestawienie pieśni Zarzyckiego z op. 30.....s.	285
Tabela 29. Zestawienie pieśni Zarzyckiego z op. 33.....s.	289
Tabela 30. Zestawienie pieśni Zarzyckiego z op. 11.....s.	293
Tabela 31. Zestawienie pieśni Zarzyckiego z op. 22.....s.	298
Tabela 32. Zestawienie psalmów Zarzyckiego z op. 29.....s.	302

Wykaz przykładów nutowych

Przykład 1. A. Zarzycki, <i>Suite polonaise</i> op. 37, I. <i>A la Polonaise</i> , t. 1-9.....s. 72
Przykład 2. A. Zarzycki, <i>Suite polonaise</i> op. 37, IV. <i>A la Cracovienne</i> , t. 36-43.....s. 73
Przykład 3. A. Zarzycki, <i>Suite polonaise</i> op. 37, II. <i>A la Mazuorka</i> , t. 30-36.....s. 74
Przykład 4a. Zarzycki, <i>Suite polonaise</i> op. 37, II. <i>A la Mazuorka</i> , partia skrzypiec I, t. 2-5.s. 75
Przykład 4b. Zarzycki, <i>Suite polonaise</i> op. 37, II. <i>A la Mazuorka</i> , partia altówek, t. 13-15..s. 75
Przykład 4c. Zarzycki, <i>Suite polonaise</i> op. 37, II. <i>A la Mazuorka</i> , partia trąbek, t. 22-24.....s.75
Przykład 5. A. Zarzycki, <i>Suite polonaise</i> op. 37, III. <i>Intermezzo cantabile</i> , t. 1-26.....s. 77
Przykład 6. A. Zarzycki, <i>Suite polonaise</i> op. 37, III. <i>Intermezzo cantabile</i> , t. 55-59.....s. 78
Przykład 7. A. Zarzycki, <i>Suite polonaise</i> op. 37, IV. <i>A la Cracovienne</i> , t. 95-107.....s. 80
Przykład 8. A. Zarzycki, <i>Concerto As-dur</i> op. 17, I. <i>Andante</i> , partia fletów, obojów, klarnetów, fagotów i rogów, t. 1-8.....s. 86
Przykład 9. A. Zarzycki, <i>Concerto As-dur</i> op. 17, I. <i>Andante</i> , partia fortepianu, t. 13-18....s. 86
Przykład 10. A. Zarzycki, <i>Concerto As-dur</i> op. 17, II. <i>Allegro non troppo</i> , partia fortepianu, t. 6-25.....s. 88
Przykład 11. A. Zarzycki, <i>Concerto As-dur</i> op. 17, II. <i>Allegro non troppo</i> , partia fortepianu, t. 52-64.....s. 88
Przykład 12. A. Zarzycki, <i>Concerto As-dur</i> op. 17, II. <i>Allegro non troppo</i> , partia fortepianu, t. 86-103.....s. 89
Przykład 13. A. Zarzycki, <i>Concerto As-dur</i> op. 17, II. <i>Allegro non troppo</i> , t. 144-149.....s. 90
Przykład 14. A. Zarzycki, <i>Concerto As-dur</i> op. 17, II. <i>Allegro non troppo</i> , t. 37-43.....s. 92
Przykład 15. A. Zarzycki, <i>Concerto As-dur</i> op. 17, I. <i>Andante</i> , partia fortepianu, t. 107-11.s. 93
Przykład 16. A. Zarzycki, <i>Grande polonaise Es-dur</i> op. 7, t. 1-4.....s. 100
Przykład 17. A. Zarzycki, <i>Grande polonaise Es-dur</i> op. 7, partia fortepianu, t. 15-22.....s. 101
Przykład 18. A. Zarzycki, <i>Grande polonaise Es-dur</i> op. 7, partia fortepianu, t. 30-36.....s. 102

Przykład 19. A. Zarzycki, <i>Grande polonaise Es-dur</i> op. 7, partia fortepianu, t. 37-40.....s.	103
Przykład 20. A. Zarzycki, <i>Wielki polonez</i> op. 7, partia fletów i obojów, t. 45-48.....s.	103
Przykład 21. A. Zarzycki, <i>Grande polonaise Es-dur</i> op. 7, partia fortepianu, skrzypie I, II i altówek, t. 59-60.....s.	104
Przykład 22. A. Zarzycki, <i>Grande polonaise Es-dur</i> op. 7, t. 73-75.....s.	105
Przykład 23. A. Zarzycki, <i>Grande polonaise Es-dur</i> op. 7, partia fortepianu, t. 96-105.....s.	106
Przykład 24. A. Zarzycki, <i>Mazourka G-dur</i> op. 26, t. 1-4.....s.	116
Przykład 25. A. Zarzycki, <i>Mazourka G-dur</i> op. 26, partia skrzypiec solo, t. 5-23.....s.	117
Przykład 26. A. Zarzycki, <i>Mazourka G-dur</i> op. 26, partia skrzypiec solo, t. 47-51.....s.	118
Przykład 27. A. Zarzycki, <i>Mazourka G-dur</i> op. 26, partia skrzypiec solo, t. 62-66.....s.	118
Przykład 28. A. Zarzycki, <i>Mazourka</i> op. 26, partia skrzypiec solo i kwartetu smyczkowego, t. 86-89.....s.	119
Przykład 29. A. Zarzycki, <i>Introduction et Cracovienne, Introduction</i> , t. 1-5.....s.	125
Przykład 30. A. Zarzycki, <i>Introduction et Cracovienne, Introduction</i> , partia skrzypiec, t. 7-17.....s.	126
Przykład 31. A. Zarzycki, <i>Introduction et Cracovienne, Introduction</i> , t. 53-56.....s.	127
Przykład 32. A. Zarzycki, <i>Introduction et Cracovienne, Cracovienne</i> , t. 1-16.....s.	129
Przykład 33. A. Zarzycki, <i>Introduction et Cracovienne, Cracovienne</i> , partia skrzypiec i kwintetu smyczkowego, t. 49-55.....s.	130
Przykład 34. A. Zarzycki, <i>Introduction et Cracovienne, Cracovienne</i> , partia skrzypiec solo i kwintetu smyczkowego, t.77-84.....s.	131
Przykład 35. A. Zarzycki, <i>Introduction et Cracovienne, Cracovienne</i> , partia skrzypiec, t. 100-119.....s.	131
Przykład 36. A. Zarzycki, <i>Introduction et Cracovienne, Cracovienne</i> , t. 127-133.....s.	132
Przykład 37. A. Zarzycki, <i>Introduction et Cracovienne, Cracovienne</i> , partia skrzypiec, t. 196-209.....s.	132

Przykład 38. A. Zarzycki, <i>Introduction et Cracovienne, Cracovienne</i> , t. 204-211.....	s. 133
Przykład 39. A. Zarzycki, <i>Andante et Polonaise</i> op. 23, <i>Andante</i> , t. 1-7.....	s. 139
Przykład 40. A. Zarzycki, <i>Andante et Polonaise</i> op. 23, <i>Andante</i> , t. 21-26.....	s. 140
Przykład 41. A. Zarzycki, <i>Andante et Polonaise</i> op. 23, <i>Andante</i> , t. 37-40.....	s. 141
Przykład 42. A. Zarzycki, <i>Andante et Polonaise</i> op. 23, <i>Andante</i> , t. 68.....	s. 142
Przykład 43. A. Zarzycki, <i>Andante et Polonaise</i> op. 23, <i>Polonaise</i> , t. 1-5.....	s. 144
Przykład 44. A. Zarzycki, <i>Andante et Polonaise</i> op. 23, <i>Polonaise</i> , t. 11-15.....	s. 144
Przykład 45. A. Zarzycki, <i>Andante et Polonaise</i> op. 23, <i>Polonaise</i> , t. 26-29.....	s. 145
Przykład 46. A. Zarzycki, <i>Andante et Polonaise</i> op. 23, <i>Polonaise</i> , t. 50-54.....	s. 146
Przykład 47. A. Zarzycki, <i>Andante et Polonaise</i> op. 23, <i>Polonaise</i> , t. 80-84.....	s. 147
Przykład 48. A. Zarzycki, <i>Andante et Polonaise</i> op. 23, <i>Polonaise</i> , t. 137-145.....	s. 148
Przykład 49. A. Zarzycki, <i>Andante et Polonaise</i> op. 23, <i>Polonaise</i> , t. 150-154.....	s. 148
Przykład 50. A. Zarzycki, <i>Romance E-dur</i> op. 16, t. 1-14.....	s. 152
Przykład 51. A. Zarzycki, <i>Romance E-dur</i> op. 16, t. 24-30.....	s. 153
Przykład 52. A. Zarzycki, <i>Romance E-dur</i> op. 16, t. 58-63.....	s. 154
Przykład 53. A. Zarzycki, <i>Deuxième Mazourka</i> op. 39, t. 1-14.....	s. 158
Przykład 54. A. Zarzycki, <i>Deuxième Mazourka</i> op. 39, t. 15-22.....	s. 159
Przykład 55. A. Zarzycki, <i>Deuxième Mazourka</i> op. 39, t. 23-28.....	s. 159
Przykład 56. A. Zarzycki, <i>Deuxième Mazourka</i> op. 39, t. 29-34.....	s. 160
Przykład 57. A. Zarzycki, <i>Mazourka</i> op. 12 nr 1, t. 1-4.....	s. 168
Przykład 58. A. Zarzycki, <i>Mazourka</i> op. 20 nr 1, t. 33-34.....	s. 168
Przykład 59. A. Zarzycki, <i>Mazourka</i> op. 36 nr 2, t. 103-107.....	s. 169
Przykład 60. A. Zarzycki, <i>Mazourka</i> op. 36 nr 2, t. 113-117.....	s. 169
Przykład 61. A. Zarzycki, <i>Mazourka</i> op. 36 nr 1, t. 35-40.....	s. 170

Przykład 62. A. Zarzycki, <i>Mazourka</i> op. 20 nr 2, t. 1-3.....	s. 170
Przykład 63. A. Zarzycki, <i>Mazurek</i> op. 32, t. 1-5.....	s. 171
Przykład 64. A. Zarzycki, <i>Mazourka</i> op. 38, t. 1-6.....	s. 171
Przykład 65. A. Zarzycki, <i>Mazourka</i> op. 36 nr 2, t. 113-117.....	s. 172
Przykład 66. A. Zarzycki, <i>Mazourka</i> op. 12 nr 1, t. 17-21.....	s. 173
Przykład 67. A. Zarzycki, <i>Mazourka</i> op. 36 nr 1, t. 11-15.....	s. 173
Przykład 68. A. Zarzycki, <i>Mazurek</i> op. 32, t. 83-86.....	s. 174
Przykład 69. A. Zarzycki, <i>Mazourka</i> op. 20 nr 1, t. 22-23.....	s. 174
Przykład 70. A. Zarzycki, <i>Grande valse</i> op. 4, t. 13-20.....	s. 181
Przykład 71. A. Zarzycki, <i>Valse brillante</i> op. 8, t. 20-32.....	s. 182
Przykład 72. A. Zarzycki, <i>Grande valse</i> op. 18, t. 79-90.....	s. 183
Przykład 73. A. Zarzycki, <i>Grande valse</i> op. 18, t. 13-26.....	s. 184
Przykład 74. A. Zarzycki, <i>Valse-Improptu</i> op. 24 nr 2, t. 1-16.....	s. 184
Przykład 75. A. Zarzycki, <i>En valsant</i> op. 34 nr 3, t. 1-8.....	s. 185
Przykład 76. A. Zarzycki, <i>Grande valse</i> op. 18, t. 67-72.....	s. 186
Przykład 77. A. Zarzycki, <i>Barcarolle</i> op. 5, t. 20-28.....	s. 192
Przykład 78. A. Zarzycki, <i>Barcarolle</i> op. 5, t. 32-40.....	s. 193
Przykład 79. A. Zarzycki, <i>Barcarolle</i> op. 19 nr 2, t. 4-14.....	s. 194
Przykład 80. A. Zarzycki, <i>Barcarolle</i> op. 5, t. 121-123.....	s. 196
Przykład 81. A. Zarzycki, <i>Nocturne</i> op. 10 nr 1, t. 1-4.....	s. 201
Przykład 82. A. Zarzycki, <i>Nocturne</i> op. 10 nr 1, t. 10-14.....	s. 201
Przykład 83. A. Zarzycki, <i>Nocturne</i> op. 10 nr 2, t. 1-12.....	s. 202
Przykład 84. A. Zarzycki, <i>Nocturne</i> op. 10 nr 1, t. 69-72.....	s. 203
Przykład 85. A. Zarzycki, <i>Berceuse</i> op. 1 nr 2, t. 15-18.....	s. 211

Przykład 86. A. Zarzycki, <i>Romance</i> op. 1 nr 3, t. 29-33.....	s. 211
Przykład 87. A. Zarzycki, <i>Élégie</i> op. 3 nr 1, t. 17-19.....	s. 211
Przykład 88. A. Zarzycki, <i>Plainte</i> op. 3 nr 3, t. 46-52.....	s. 212
Przykład 89. A. Zarzycki, <i>Presto</i> op. 1 nr 1, t.1-4.....	s. 213
Przykład 90. A. Zarzycki, <i>Berceuse</i> op. 1 nr 2, t. 1-9.....	s. 213
Przykład 91. A. Zarzycki, <i>Romance</i> op. 1 nr 3, t. 10-14.....	s. 214
Przykład 92. A. Zarzycki, <i>Élégie</i> op. 3 nr 1, t. 1-9.....	s. 215
Przykład 93. A. Zarzycki, <i>Élégie</i> op. 3 nr 1, t. 23-26.....	s. 216
Przykład 94. A. Zarzycki, <i>Prière</i> op. 3 nr 2, t. 1-7.....	s. 216
Przykład 95. A. Zarzycki, <i>Plainte</i> op. 3 nr 3, t. 1-7.....	s. 217
Przykład 96. A. Zarzycki, <i>Romance</i> op. 1 nr 3, t. 1-4.....	s. 219
Przykład 97. A. Zarzycki, <i>Chant d'Amour</i> op. 19 nr 1, t. 1-4.....	s. 225
Przykład 98. A. Zarzycki, <i>Sérénade</i> op. 24 nr 1, t. 17-20.....	s. 226
Przykład 99. A. Zarzycki, <i>Sérénade</i> op. 24 nr 1, t. 42-45.....	s. 226
Przykład 100. A. Zarzycki, <i>Chant du printemps</i> op. 34 nr 1, t. 16-19.....	s. 227
Przykład 101. A. Zarzycki, <i>Romance</i> op. 34 nr 2, t. 7-9.....	s. 228
Przykład 102. A. Zarzycki, <i>Romance</i> op. 34 nr 2, t. 67-68.....	s. 229
Przykład 103. A. Zarzycki, <i>Berceuse</i> op. 6 nr 1, t. 1-10.....	s. 233
Przykład 104. A. Zarzycki, <i>Idylle</i> op. 6 nr 2, t. 1-3.....	s. 234
Przykład 105. A. Zarzycki, <i>Idylle</i> op. 6 nr 2, t. 4-7.....	s. 235
Przykład 106. A. Zarzycki, <i>Deux chants religieux</i> , nr 2, t. 1-4.....	s. 236
Przykład 107. A. Zarzycki, <i>Deux chants religieux</i> , nr 1, t. 1-8.....	s. 236
Przykład 108. A. Zarzycki, op. 13 nr 13, <i>Czyliż on zgadnie</i> , partia wokalna, t. 10-13.....	s. 254
Przykład 109. A. Zarzycki, op. 13 nr 6, <i>Ona</i> , partia wokalna, t. 13-16.....	s. 255

Przykład 110. A. Zarzycki, op. 13 nr 2, <i>Moja piosenka</i> , partia wokalna, t. 4-6.....s.	254
Przykład 111. A. Zarzycki, op. 13 nr 14, <i>Gdyby kwiatki to wiedziały</i> , partia wokalna, t. 24-31.....s.	255
Przykład 112. A. Zarzycki, op. 13 nr 4, <i>Między nami nic nie było</i> , partia wokalna, t. 1-15..s.	255
Przykład 113. A. Zarzycki, op. 13 nr 7, <i>Tęsknota</i> , t. 8-13.....s.	256
Przykład 114. A. Zarzycki, op. 13 nr 8, <i>Piękna rybaczko zatrzymaj się w biegu</i> , t. 1-3..... s.	256
Przykład 115. A. Zarzycki, op. 13 nr 1, <i>Serenada</i> , t. 1-6.....s.	257
Przykład 116. A. Zarzycki, op. 13 nr 10, <i>Ach jak mi smutno</i> , t. 1-4.....s.	257
Przykład 117. A. Zarzycki, op. 13 nr 5, <i>Widzę cię zawsze we snach nocnych moich</i> , t. 17-27.....s.	258
Przykład 118. A. Zarzycki, op. 13 nr 1, <i>Serenada</i> , t. 31-36.....s.	259
Przykład 119. A. Zarzycki, op. 14 nr 1, <i>Jeśli ten kwiat złoty</i> , partia wokalna, t. 26-28.....s.	263
Przykład 120. A. Zarzycki, op. 14 nr 1, <i>Jeśli ten kwiat złoty</i> , partia wokalna, t. 1-6.....s.	264
Przykład 121. A. Zarzycki, op. 14 nr 3, <i>Majowa rosa</i> , t. 5-9.....s.	264
Przykład 122. A. Zarzycki, op. 14 nr 4, <i>Goląbki i róże</i> , t. 5-9.....s.	265
Przykład 123. A. Zarzycki, op. 14 nr 12, <i>Pożegnanie</i> , t. 9-12.....s.	265
Przykład 124. A. Zarzycki, op. 14 nr 13, <i>Śpiewak tęskniący</i> , t. 13-16.....s.	266
Przykład 125. A. Zarzycki, op. 14 nr 3, <i>Majowa rosa</i> , t. 10-14.....s.	267
Przykład 126. A. Zarzycki, op. 15 nr 3, <i>Błąka się wichry w polu</i> , partia wokalna, t. 68-71.s.	272
Przykład 127. A. Zarzycki, op. 15 nr 1, <i>Siwy koniu</i> t. 1-10.....s.	272
Przykład 128. A. Zarzycki, op. 15 nr 3, <i>Błąka się wichry w polu</i> , t. 1-4.....s.	273
Przykład 129. A. Zarzycki, op. 2 nr 1, <i>Barkarola</i> , t. 21-26.....s.	275
Przykład 130. A. Zarzycki, op. 9 nr 2, <i>Dwie zorze</i> , t. 5-9.....s.	278
Przykład 131. A. Zarzycki, op. 21 nr 3, <i>Nie mów</i> , t. 5-8.....s.	281
Przykład 132. A. Zarzycki, op. 28 nr 1, <i>Panienczka</i> , t. 1-13.....s.	283

Przykład 133. A. Zarzycki, op. 28 nr 2, <i>Astry</i> , t. 5-8.....	s. 283
Przykład 134. A. Zarzycki, op. 30 nr 1, <i>Barkarola</i> , t. 8-11.....	s. 286
Przykład 135. A. Zarzycki, op. 30 nr 2, <i>Zawsze i wszędzie</i> , t. 1-4.....	s. 287
Przykład 136. A. Zarzycki, op. 33 nr 2, <i>Wieczorem</i> , t. 1-8.....	s. 290
Przykład 137. A. Zarzycki, op. 33 nr 3, <i>Pocóż się serce rozdziera i krwawi</i> , t. 1-8.....	s. 290
Przykład 138. A. Zarzycki, op. 33 nr 2, <i>Wieczorem</i> , t. 13-20.....	s. 291
Przykład 139. A. Zarzycki, op. 11 nr 3, <i>Waldestrost</i> , partia wokalna, t. 4-7.....	s. 295
Przykład 140. A. Zarzycki, op. 11 nr 2, <i>Mit schwarzen Segeln seglt mein Schiff</i> , t. 16-18..	s. 295
Przykład 141. A. Zarzycki, op. 22 nr 2, <i>Letzter Wunsch</i> , partia wokalna, t. 9-12.....	s. 299
Przykład 142. A. Zarzycki, op. 22 nr 3, <i>Der erste Kuss</i> , t. 5-8.....	s. 299
Przykład 143. A. Zarzycki, op. 29 nr 1, <i>Psalm 141</i> , t. 1-4.....	s. 303
Przykład 144 A. Zarzycki, op. 29 nr 2, <i>Psalm 67</i> , t. 7-11.....	s. 304
Przykład 145. A. Zarzycki, op. 29 nr 2, <i>Psalm 67</i> , t. 7-11.....	s. 304
Przykład 146. A. Zarzycki, <i>Spomnienie</i> , t. 1-2.....	s. 306
Przykład 147. A. Zarzycki, <i>Słonko</i> , t. 5-8.....	s. 308
Przykład 148. A. Zarzycki, <i>Dumka</i> , partia wokalna, t. 25-30.....	s. 309
Przykład 149. A. Zarzycki, <i>Dumka</i> , partia wokalna, t. 7-12.....	s. 310

Wykaz dzieł Aleksandra Zarzyckiego

Niniejszy wykaz dzieł Aleksandra Zarzyckiego zawiera spis wszystkich zidentyfikowanych utworów kompozytora, zarówno tych dostępnych współcześnie, jak i zaginionych. Wykaz ten powstał głównie w oparciu o dane zawarte w haśle encyklopedycznym „Zarzycki Aleksander” autorstwa Chmary-Żaczekiewicz,⁸⁴¹ informacje pozyskane z katalogu internetowego *Hofmeister XIX*,⁸⁴² a także konkretne wydania partyturowe dzieł Zarzyckiego.

Tytuł	Op.	Obsada	Miejsce i rok pierwszego wydania
<i>Trois poésies musicales</i> , 1. <i>Presto</i> 2. <i>Berceuse</i> 3. <i>Romance</i>	1	fortepian	J. Maho, Paryż 1862
<i>Dwie pieśni na głos z towarzyszeniem fortepianu</i> 1. <i>Barkarola</i> (sł. A. Pruszkowa) 2. <i>Pajęczyna</i> (sł. Syrokomla)	2	głos i fortepian	J. Kaufmann, F. Hösick, Warszawa 1862
<i>Trois poésies musicales</i> , 1. <i>Élégie</i> 2. <i>Prèrie</i> 3. <i>Plainte</i>	3	fortepian	J. Maho, Paryż 1862
<i>Grande Valse g-moll</i>	4	fortepian	Breitkopf & Härtel, Lipsk 1865 ⁸⁴³
<i>Barcarole H-dur</i>	5	fortepian	Breitkopf & Härtel, Lipsk 1865
<i>Deux chants sans paroles</i> , 1. <i>Berceuse</i> 2. <i>Idylle</i>	6	fortepian	J. Wildt, Kraków 1865
<i>Grande polonaise Es-dur</i>	7	fortepian i orkiestra	Breitkopf & Härtel, Lipsk 1867
<i>Grande polonaise Es-dur</i>	7	fortepian	Breitkopf & Härtel, Lipsk 1867
<i>Valse brillante As-dur</i>	8	fortepian	Bote & Bock, Berlin 1866
<i>Dwie pieśni na głos z towarzyszeniem fortepianu</i> 1. <i>Moja srebrna złota</i> (sł. Lenartowicz) 2. <i>Dwie zorze</i> (sł. Lenartowicz)	9	głos i fortepian	G. Sennewald, Warszawa ok. 1865
<i>Deux nocturnes</i>	10	fortepian	F. Kistner, Lipsk 1868
<i>Drei deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte</i> 1. <i>Der schwere Abend</i> (sł. Lenau) 2. <i>Mit schwarzen Segeln seglt mein Schiff</i> (sł. Heine) 3. <i>Waldestrost</i> (sł. Lenau)	11	głos i fortepian	F. Kistner, Lipsk 1868
<i>Deux mazourkas</i>	12	fortepian	G. Sennewald, Warszawa 1869
<i>Śpiewnik na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu</i> 1. <i>Serenada</i> (sł. Asnyk) 2. <i>Moja piosenka</i> (sł. Kraszewski) 3. <i>Pamiętaj!</i> (sł. Lenartowicz)	13	głos i fortepian	G. Sennewald, Warszawa 1871

⁸⁴¹ Chmara-Żaczekiewicz, op. cit.

⁸⁴² Hofmeister, op. cit.

⁸⁴³ W haśle katalogu *Hofmeister XIX* pojawia się datowanie pierwszego wydania op. 4 na rok 1862.

<ol style="list-style-type: none"> 4. <i>Między nami nic nie było</i> (sł. Asnyk) 5. <i>Widzę cię zawsze we snach nocnych moich</i> (sł. Heine) 6. <i>Ona</i> (sł. Kraszewski) 7. <i>Tęsknota</i> (sł. Żmichowska) 8. <i>Piękna rybaczko zatrzymaj się w biegu</i> (sł. Heine) 9. <i>Oczywistość</i> (sł. Żmichowska) 10. <i>Moje słońce</i> (sł. Berwiński) 11. <i>Ach jak mi smutno</i> (sł. Asnyk) 12. <i>Różne lzy</i> (sł. Asnyk) 13. <i>Czyliż on zgadnie</i> (sł. Magdusia) 14. <i>Gdyby kwiatki to wiedziały</i> (sł. Heine) 			
<i>Drugi śpiewnik na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu</i> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Jeśli ten kwiat złoty</i> (sł. Hugo) 2. <i>Pod ócz moich łzami</i> (sł. Heine) 3. <i>Majowa rosa</i> (sł. Ilnicka) 4. <i>Gołąbki i róże</i> (sł. Heine) 5. <i>Tęsknota</i> (sł. Asnyk) 6. <i>Pieśń wiosenna</i> (sł. Michaux) 7. <i>Zielona jabłonka</i> (sł. Glückberg) 8. <i>O zmroku</i> (sł. Michaux) 9. <i>Idź dalej</i> (sł. Asnyk) 10. <i>Biały kwiat</i> (sł. Bakody) 11. <i>Nad jeziorem</i> (sł. Lenau) 12. <i>Pożegnanie</i> (sł. Michaux) 13. <i>Śpiewak tęskniący</i> (sł. Zaleski) 	14	głos i fortepian	G. Sennewald, Warszawa 1873
<i>Pięć pieśni. Z motywów ludowych na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu</i> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Siwy koniu</i> (sł. Asnyk) 2. <i>Szumi w gaju brzezina</i> (sł. Asnyk) 3. <i>Błąka się wichur w polu</i> (sł. Asnyk) 4. <i>Nie będę cię rwała</i> (sł. Asnyk) 5. <i>Siedzi ptaszek na drzewie</i> (sł. Asnyk) 	15	głos i fortepian	G. Sennewald, Warszawa ok. 1870
<i>Romance E-dur</i> ⁸⁴⁴	16	skrzypce i kwartet dęty (fl., kl. 2 rogi)	Bote & Bock, Berlin 1877 ⁸⁴⁵
<i>Romance E-dur</i>	16	skrzypce i fortepian	Bote & Bock, Berlin 1877
<i>Concerto As-dur</i>	17	fortepian i orkiestra	Bote & Bock, Berlin 1880
<i>Concerto As-dur</i>	17	dwa fortepiany	Bote & Bock, Berlin 1880
<i>Grande valse D-dur</i>	18	fortepian	Bote & Bock, Berlin 1875
<i>Deux morceaux</i> <ol style="list-style-type: none"> 3. <i>Chant d'amour</i> 4. <i>Barcarole</i> 	19	fortepian	Bote & Bock, Berlin 1875
<i>Deux mazourkas</i>	20	fortepian	Bote & Bock, Berlin 1880
<i>Trzy pieśni na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu</i> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Dola</i> (sł. Syrokomla) 2. <i>Dziewczę i gołąb</i> (sł. Odyniec) 3. <i>Nie mów</i> (sł. Asnyka) 	21	głos i fortepian	G. Sennewald, Warszawa 1880
<i>Drei Lieder für Sopran mit Begleitung des Pianoforte</i> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Zwiegesang</i> (sł. Reinick)⁸⁴⁶ 	22	sopran i fortepian	Reis & Erler, Berlin 1882

⁸⁴⁴ Partytura niedostępna, prawdopodobnie zaginiona.

⁸⁴⁵ W haśle Chmary-Żaczkiwicz pierwsze wydanie *Romance E-dur* w obsadzie na skrzypce i kwartet dęty datowane jest na rok 1875. Pierwsze dostępne partytury pochodzą jednak z 1877 r.

⁸⁴⁶ Partytura niedostępna, prawdopodobnie zaginiona. Katalog internetowy *Hofmeister XIX* w wykazie dzieł Zarzyckiego wskazuje na obecność pieśni *Blumenlied* („Ich pflück' dich nicht vom Zweige”) przeznaczonej na

2. <i>Letzter Wunsch</i> (sł. Sturm) 3. <i>Ser erste Kuss</i> (sł. Zitelmann)			
<i>Andante et Polonaise</i> ⁸⁴⁷	23	skrzypce i orkiestra	Bote & Bock, Berlin 1884 ⁸⁴⁸
<i>Andante et Polonaise</i>	23	skrzypce i fortepian	Bote & Bock, Berlin 1884
<i>Deux morceaux</i> 3. <i>Serenade As-dur</i> 4. <i>Valse-Improptu Es-dur</i>	24	fortepian	Bote & Bock, Berlin 1884
<i>Trzy psalmy na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu albo organów</i> ⁸⁴⁹ 1. <i>Psalm 28: Królu niebieski</i> 2. <i>Psalm 17: Placz sprawiedliwy</i> 3. <i>Psalm 3: Dokąd mnie chcesz zapomnieć</i>	25	głos i fortepian lub organy	G. Sennewald, Warszawa 1884
<i>Mazurka G-dur</i>	26	skrzypce i orkiestra	Bote & Bock, Berlin 1884
<i>Mazurka G-dur</i>	26	skrzypce i fortepian	Bote & Bock, Berlin 1884
<i>Ave Maria i Psalm 46 na dwa głosy i fortepian lub organy</i> 1. <i>Ave Maria</i> 2. <i>Psalm 46: Bóg wszechmocny, Bóg prawdziwy</i>	27	sopran oraz baryton i fortepian lub organy sopran oraz alt i fortepian lub organy	G. Sennewald, Warszawa, ok. 1885
<i>Dwa śpiewy na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu</i> 1. <i>Panienczka</i> (sł. Asnyk) 2. <i>Astry</i> (sł. Asnyk)	28	głos i fortepian	G. Sennewald, Warszawa 1884
<i>Dwa psalmy na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu lub organów</i> 1. <i>Psalm 141: Pana wołam proszę</i> 2. <i>Psalm 67: Pokryj swym miłosierdziem Panie</i>	29	głos i fortepian lub organy	G. Sennewald, Warszawa 1884
<i>Dwa śpiewy na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu</i> 1. <i>Barkarola</i> (sł. Asnyk) 2. <i>Zawsze i wszędzie</i> (sł. Krasiński)	30	głos i fortepian	G. Sennewald, Warszawa 1884
Brak danych ⁸⁵⁰	31	-	-
<i>Mazurek c-moll</i>	32	fortepian	Brak informacji ⁸⁵¹
<i>Trzy pieśni na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu</i> 1. <i>Do słowika</i> (sł. Kapliński) 2. <i>Wieczorem</i> (sł. Kapliński)	33	głos i fortepian	G. Sennewald, Warszawa 1890

dwa głosy – sopran i alt, wydanej przez oficynę Reis & Erler w Berlinie w 1882 r. Tytuł pieśni *Zwiegesang* można przetłumaczyć jako duet. Jest więc duże prawdopodobieństwo, że pieśń *Blumenlied* (której partytura także jest niedostępna) to właśnie *Zwiegesang* z op. 22.

⁸⁴⁷ Partytura niedostępna, prawdopodobnie zaginiona.

⁸⁴⁸ W haśle Chmary-Żaczekiewicz pierwsze wydanie *Andante et Polonaise* w obsadzie na skrzypce i orkiestrę datowane jest na rok 1876. Jednak zważywszy na chronologię wydań pozostałych dzieł, a także datę wydania *Andante et Polonaise* w wersji na skrzypce i fortepian (1884) i ogólną tendencję wydawania utworów Zarzyckiego w alternatywnych obsadach w tym samym czasie, data pierwszego wydania przypadająca na rok 1884 jest bardziej prawdopodobna.

⁸⁴⁹ Partytura niedostępna, prawdopodobnie zaginiona.

⁸⁵⁰ W toku prowadzonych badań nie udało się ustalić jakie dzieło Zarzyckiego było opusowane jako 31.

⁸⁵¹ Co interesujące, *Mazurek* op. 32 nie występuje w żadnych, z wymienianych w poprzednich rozdziałach, wykazach dzieł czy też katalogach. Niemniej, współcześnie dostępna jest jego partytura. Por. *Mazurki na fortepian. Aleksander Zarzycki* M. Szlezer (red.), Eufonium, Gdynia 2015. Utwór ten występuje pod polską nazwą.

3. <i>Pocóż się serce rozdziera i krwawi</i> (sł. Kapliński)			
<i>Trois morceaux</i> 4. <i>Chant du printemps</i> 5. <i>Romance</i> 6. <i>En valsant</i>	34	fortepian	Bote & Bock, Berlin ok. 1891
<i>Trois morceaux</i> 3. <i>En valsant</i>	34	skrzypce i fortepian ⁸⁵²	Bote & Bock, Berlin 1891
<i>Introduction et Cracovienne D-dur</i>	35	skrzypce i orkiestra	N. Simrock, Berlin 1893
<i>Introduction et Cracovienne D-dur</i>	35	skrzypce i fortepian	N. Simrock, Berlin 1893
<i>Deux mazourkas</i>	36	fortepian	N. Simrock, Berlin 1893
<i>Suite polonaise</i>	37	orkiestra	N. Simrock, Berlin 1893
<i>Suite polonaise</i>	37	fortepian (na 4 ręce)	N. Simrock, Berlin 1893
<i>Mazourka E-dur</i>	38	fortepian	N. Simrock, Berlin ok. 1895
<i>Deuxième Mazourka</i>	39	skrzypce i mała orkiestra – kwartet (trąbka, 2 rogi i kotły)	N. Simrock, Berlin 1894
<i>Deuxième Mazourka</i>	39	skrzypce i fortepian	N. Simrock, Berlin 1894
<i>Dwa śpiewy na czterogłosowy chór męski</i> ⁸⁵³ 1. <i>Chór strzelców</i> (sł. Garczyński) 2. <i>Z łak i pól</i> (sł. Konopnicka)	40	4-gł. chór męski	brak inf.
<i>Pieśń nocnego wędrowca</i> (sł. Michaux, wg Goethego) ⁸⁵⁴	-	4 gł. chór męski	brak inf.
<i>Veni Creator</i> ⁸⁵⁵	-	4 gł. chór męski	brak inf.
<i>Salve Regina</i> ⁸⁵⁶	-	4 gł. chór męski	brak inf.
<i>Krakowiak</i> (sł. Wasilewski)	-	4 gł. chór mieszany	Wydawca nieznany (dostęp w BNar.)
<i>Dumka</i> (sł. autor nieznany)	-	głos i fortepian	(brak wydania; rękopis, biblioteka UJ)
<i>Słonko</i> (sł. Asnyk)	-	głos i fortepian	(brak wydania; rękopis, biblioteka UJ)
<i>Spomnienie</i> (sł. Zaleski)	-	głos i fortepian	Wydawca nieznany, ok. 1860 r.
<i>Kantata Hymn do muzyki</i> ⁸⁵⁷	-	chór mieszany, instr. dęte i harfa	brak inf.
<i>Kantata Chór myśliwych</i> (sł. Grajert) ⁸⁵⁸	-	4 głosy męskie, fortepian i 2 rogi	brak inf.
<i>Deux chants religieux</i> (opracowania pieśni na fortepian) 1. <i>Z dymem pożarów</i> ⁸⁵⁹ 2. <i>Boże coś Polskę</i>	-	fortepian	Bote & Bock, Berlin 1862
<i>Berceuse (Dernière Pensée musicale)</i>	-	fortepian	Bote & Bock, Berlin 1896
<i>Uwertura uroczysta</i> ⁸⁶⁰	-	orkiestrowa	brak inf.

⁸⁵² Wersja na skrzypce i fortepian jest jednak autorstwa Hugo Schneidera, nie Zarzyckiego.

⁸⁵³ Partytura niedostępna, prawdopodobnie zaginiona.

⁸⁵⁴ Ibidem.

⁸⁵⁵ Ibidem.

⁸⁵⁶ Ibidem.

⁸⁵⁷ Ibidem.

⁸⁵⁸ Ibidem.

⁸⁵⁹ Tytuł tej pieśni nie pojawia się w żadnym z wykazów dzieł Zarzyckiego. Utwór ten został zidentyfikowany w toku prowadzonych badań na poczet niniejszej pracy.

⁸⁶⁰ Partytura niedostępna, prawdopodobnie zaginiona.

Bibliografia

Backhold Rudolf, hasło: „Herz, Henri” w: Ebneht Bernhard (red.) *Neue Deutsche Biographie*, Vol. VIII, 1969.

Berlioz Hector, *A Treatise upon Modern Instrumentation and Orchestration*, tł. Cowden Clarke M., Theoretical series no. 7, Londyn 1858.

Botte Adolphe, *Auditions musicales*, „Revue et gazette musicale de Paris”, XV, 1860.

Całek Dorota, *Aleksander Zarzycki: wybrane pieśni do słów A. Asnyka w 180. Rocznice urodzin*, w: Kowalska Samanta (red.), *Imponderabilia ochrony dziedzictwa kulturowego*, UAM w Poznaniu, Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu, Poznań-Kalisz 2015.

Cechlińska Zofia (red.), *Szkice o kulturze muzycznej XIX w.*, Tomy I-V, PWN, Warszawa 1971-1984.

Cechlińska Zofia, hasło „Aleksander Zarzycki” w: Finscher Ludwig (red.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Personenteil*, Vol. XVII, Bärenreiter, Kassel 2007.

Chew Goefrey, hasło: „song”, w: S. Sadie (red.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 23, Oxford University Press, Wielka Brytania 2002.

Chilvers Ian, *Oksfordzki leksykon sztuki*, Arkady, Warszawa 2002.

Chmara-Żaczkiewicz Barbara, hasło: „Aleksander Zarzycki” w: Dziębowska Elżbieta (red.) *Encyklopedia Muzyczna PWM, Część Biograficzna*, Tom XII, PWM, Kraków 2012.

Chodkowski Andrzej (red.), *Encyklopedia muzyki*, PWN, Warszawa 1995.

Chomiński Józef, *Romantyzm – Modernizm*, w: Śledziński Stefan (red.), *Muzyka polska. Informator*, PWM, Kraków 1967.

Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy Muzyczne. Małe formy instrumentalne*, Tom II, PWM, Kraków 1987.

Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy Muzyczne. Pieśń*, Tom III, PWM, Kraków 1974.

Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy Muzyczne. Wielkie formy instrumentalne*, Tom I, Kraków 1987.

Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia muzyki*, cz. II, PWM, Kraków 1990.

Chrisholm Hugh (red.), hasło: "Henselt Adolf von", w: *Encyclopedia Britannica*, Chisholm Hugh (red.), Vol. XIII, Cambridge University Press 1911.

Chwilek Agnieszka, *Kameralistyka polska drugiej połowy XIX wieku – problematyka badawcza*, „Polski Rocznik Muzykologiczny”, Sekcja Muzykologów ZKP, Warszawa 2012.

Cook Nicholas, *Przewodnik po analizie muzycznej*, przekład Będkowski Stanisław, Musica Iagellonica, Kraków 2014.

Dybowski Stanisław, *Słownik pianistów polskich*, Wydawnictwo Selene, Warszawa 2003.

Feliks Kęcki, *Aleksander Zarzycki – człowiek i artysta*, „Muzyka polska”, nr 5, 1935.

Flesch Carl, *Memoris*, Salisbury Square, Londyn 1957.

Galván Gary, *The ABCs of the WPA Music Copying Project and the Fleisher Collection*, Board of Trustees of the University of Illinois, 2009.

Golianek Ryszard Daniel, *Muzyka programowa XIX-wieku. Idea i interpretacja*, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 1998.

Jachimecki Zdzisław, *Muzyka polska od roku 1864 do roku 1914*, w: Jachimecki Zdzisław, *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, Tom III, Warszawa 1930.

Jachimecki Zdzisław, *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, Tom III, Warszawa 1930.

Jahnke Zdzisław, Sitowski Zygmunt, *Literatura skrzypcowa. Rys historyczny*, PWM, Kraków 1962.

Jost Peter, hasło: „lied” w: Fischer Ludwig (red.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Sachteil*, Vol. V, Bärenreiter, Kassel 1995.

Kanafa Dorota, Zduniak Maria, *Rafał Maszkowski 1838-1901*, w: Kanafa D., Zduniak M. (red.), *Tradycje śląskiej kultury muzycznej X*, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 2005.

Kania Emanuel, *Przegląd muzyczny*, „Kłosy” nr 1035, 1885.

- Kania Emanuel, *Przegląd muzyczny*, „Kłosy”, nr 1068, 1885.
- Kęcki Feliks, *Aleksander Zarzycki – człowiek i artysta*, „Muzyka polska 2”, nr 5, 1935.
- Kleczyński Jan, *Przegląd muzyczny*, „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne”, nr 166, 1886.
- Kleczyński Jan, *Ruch Muzyczny. Recenzja z koncertu z C. Reineckem*, „Bluszcz”, nr 49 1871.
- Kopaliński Władysław, hasło: „sielanka” w: *Słownik mitów i tradycji kultury*, Tom III, Oficyna Wydawnicza RYTM, Warszawa 2007.
- Kusiak Jerzy, *Przewodnik po muzyce skrzypcowej*, PWM, Kraków 2014.
- Mechanisz Janusz, *Poczet kompozytorów polskich*, Wydawnictwo Polihymnia, Lublin 2004.
- Mianowski Jarosław, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII-XIX wieku*, wyd. Adam Marszałek, Toruń 2000.
- Mikięta Janusz, *Mazurki Chopina, Analizy i objaśnienia dzieł wszystkich Fryderyka Chopina*, tom pierwszy, PWM, Kraków 1949.
- Muras Wioleta, *Koncerty na fortepian Zarzyckiego. Nowe fakty w świetle źródeł*, „Muzyka”, Tom LXVII nr 4 (2022), Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk, Warszawa 2023.
- Musical News*, Vol. XXV, Uniwersytet Illinois w Urbanie i Champaign 1903.
- Nabielak Ludwik, *Felieton Trzeciego Maja. Antoni Kątski – Napoleon Orda – Stanisław Szczepankowski*, „Trzeci Maj” nr 20/21, 1843.
- Neuer Adam, hasło: „Jesipowa”, w: Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM, Część Biograficzna*, PWM, Kraków 1992.
- Paderewski Ignacy Jan, *Pamiętniki 1912-1932*, Warszawa 1985.
- Pazdírek Franz, *Universal-Handbuch der Musikliteratur*, Tom XII, Netherlands 1967.
- Petrozolin-Skowrońska Barbara (red.), hasło: „Seweryn Mielżyński”, w: *Nowa encyklopedia powszechna PWN*, Tom IV, PWN, Warszawa 1998.
- Poliński Aleksander, *Kronika muzyczna*, „Kłosy” nr 1244, 1889.
- Poniatowska Irena, *Historia Muzyki Polskiej, Romantyzm. Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku, 1850-1900*, część druga A, Tom V, Sutkowski Edition, Warszawa 2010.

Poniatowska Irena, *Twórczość symfoniczna i kameralna środowiska warszawskiego w latach 1860-1914*, w: Spóz Andrzej (red.), *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, Warszawa 1980.

Popielska Klaudia, *Pieśni solowe z fortepianem Aleksandra Zarzyckiego do słów Heinricha Heinego i Adama Asnyka w kontekście tradycji solowej pieśni romantycznej*, praca magisterska, Instytut Muzykologii, Wydział Historyczny Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2018.

Popielska Klaudia, *Suita orkiestrowa w muzyce polskiej drugiej połowy XIX wieku na przykładzie „Suity polskiej” op. 37 Aleksandra Zarzyckiego* w: Gacek Gabriela, Pucia Mariusz (red.), *Od neolitu do soundscape’u. Z badań młodych muzykologów*, Uniwersytet Opolski, Opole 2022.

Popielska Klaudia, *Sylwetka twórcza Aleksandra Zarzyckiego – zapomnianego kompozytora doby romantyzmu*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 46 (3/2020), Uniwersytet Jagielloński, Kraków, 2020.

Późniak Włodzimierz, *Muzyka kameralna i skrzypcowa*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, Tom II, *Od oświecenia do Młodej Polski*, PWM, Kraków 1966.

Przybylski Tadeusz, hasło: „Karol Kurpiński”, w: Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM, Część Biograficzna*, Tom V, PWM, Kraków 1997.

Raszewski Zbigniew (red.), *Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765-1965*, PWN, Warszawa 1973.

Reiss Józef, *Wieniawski*, PWM, Kraków 1985.

Renat Maryla, *Romans skrzypcowy w muzyce polskiej przełomu XIX i XX wieku. Przykład gatunku liryki instrumentalnej (problem formy ekspresji)* w: Dadak-Kozicka Józefa Katarzyna (red.), *Forum muzykologiczne 2006-2007., Józefowi M. Chomińskiemu w stulecie urodzin – in memoriam *** Gatunek muzyczny. Teoria, zastosowanie, przemiany*, Zarząd Sekcji Muzykologów ZKP, Warszawa 2007.

Rondomańska Zenona, *Polonica w katalogach muzykaliów świętolipskich*, „Komunikaty Warmińsko-Mazurskie” nr 3, 1998.

Rudziński Witold, *Stanisław Moniuszko. Listy zebrane*, PWM, Kraków 1969.

Rutkowska Alicja, *Nauczanie muzyki w Warszawie w drugiej połowie XIX w. (1861-1918)*, w: Spóz Andrzej (red.), *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, PWN, Warszawa 1980.

Schonberg Harold C., *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Simon & Schuster, New York 1987.

Sikorski Józef, *Przegląd muzyczny. Koncert Aleksandra Zarzyckiego*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1866, nr 339.

Sikorski Józef, *Przegląd muzyczny. Koncert Aleksandra Zarzyckiego*, „Tygodnik Ilustrowany”, nr 339, 1866.

Sikorski Józef, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” nr 27, 1866.

Sikorski Józef, *Ruch muzyczny. Koncert Aleksandra Zarzyckiego*, „Bluszcz”, nr 16, 1866.

Skarbowski Jerzy, *Sylwetki pianistów polskich. Od Wincentego Lessla do Henryka Puchalskiego*, Tom I, Wydawnictwo Oświatowe Fosze, Rzeszów 1996.

Śledziński Stefan, *Muzyka polska. Informator*, PWM, Kraków 1967.

Sowiński Albert, *Słownik muzyków polskich danych i nowoczesnych*, Paryż 1874.

Spóz Andrzej (red.), *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, PWN, Warszawa 1980.

Spóz Andrzej, *Warszawskie Towarzystwo Muzyczne*, w: Spóz Andrzej (red.), *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, PWM, Warszawa 1980.

Sprawozdanie WTM za rok 1875, Warszawa 1876.

Stattler Józef, *Śp. Aleksander Zarzycki*, „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne”, nr 44, 1895.

Stattler Juliusz, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz”, nr 50, 1886.

Strumiłło Tadeusz, *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX w. Małe monografie muzyczne*, Tom V, Kraków 1954.

Śledziński Stefan (red.), *Muzyka polska. Informator*, PWM, Kraków 1967.

Świerzewski Stefan (oprac.), *J.I. Kraszewski i polskie życie muzyczne XIX wieku*, PWM, Kraków 1963.

Tomaszewski Mieczysław, hasło: „Chopin Fryderyk,” w: Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM, Część Biograficzna*, Tom II, PWM, Kraków 1984.

Tomaszewski Mieczysław, *Pieśń polska „wieku uniesień”, Rekonesans*, w: Nowik Wojciech (red.), *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, Tom I, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006

Tomaszewski Mieczysław, *Pieśni Moniuszki w kontekście swego czasu i miejsca*, w: Tomaszewski M. (red.), *O Muzyce Polskiej w perspektywie intertekstualnej, Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.

Tomaszewski Mieczysław, *Studia nad pieśnią romantyczną. Od wyznania do wołania*, Akademia Muzyczna, Kraków 1997.

Walaciński Adam, *Polska miniatura skrzypcowa 1870-1939*, PWM, Kraków 1978.

Wąsowska Ewa (oprac.), *Mazurki kompozytorów polskich na fortepian. Antologia ze zbiorów Biblioteki Narodowej*, 2 Tomy nut i 1 Tom komentarzy, Warszawa 1995.

Władysław Wiślicki, *Koncert Aleksandra Zarzyckiego*, „Kłosa” 1868, nr 152.

Zamojski Adam, *Paderewski*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.

Żeleński Władysław, *Aleksander Zarzycki: ze wspomnień osobistych*, „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne”, XII, Aleksander Rajchman, Warszawa 1895.

Wykaz źródeł internetowych

Archiwum Heleny Modrzejewskiej, Korespondencja Heleny i Karola Chłapowskiego.

Zahajkiewicz-Żychliński, Tom VIII, 1866-1927,

<https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/599972/edition/605678/content> [dostęp: 27.01.2022].

Bielecki Artur, *Walce*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/gatunki/7_walce, [dostęp: 31.08.2022].

Borowicz Łukasz, *Muzyka polska XIX i XX wieku*, IV Konwencja Muzyki Polskiej,

https://konwencjamuzyki.pl/files/referaty/lukasz_borowicz_xix_xx_w.pdf, [dostęp:

20.03.2023], wersja wideo: youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=wReNn-juPjg> [dostęp: 20.03.2023].

Boyd Malcolm, hasło: „elegy”, w: *Grove Music Online*, [https://www-1oxfordmusiconline-1com-](https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq97q001c.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008701?rskey=4VTvay&result=1)

[1d4eyq97q001c.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008701?rskey=4VTvay&result=1](https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq97q001c.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008701?rskey=4VTvay&result=1), [dostęp: 27.09.2022].

Brown Maurice, hasło: „impromptu” w: *Grove Music Online*, [https://www-](https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9d80133.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013736?rskey=L6apy9&result=1)

[1oxfordmusiconline-1com-](https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9d80133.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013736?rskey=L6apy9&result=1)

[1d4eyq9d80133.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013736?rskey=L6apy9&result=1](https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9d80133.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013736?rskey=L6apy9&result=1), [dostęp: 31.08.2022].

Brown Maurice, hasło: „barcarolle”, w: *Grove Music Online*, [https://www-](https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9sq00b2.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002021?rskey=eH1GB6&result=1)

[1oxfordmusiconline-1com-](https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9sq00b2.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002021?rskey=eH1GB6&result=1)

[1d4eyq9sq00b2.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002021?rskey=eH1GB6&result=1](https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9sq00b2.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002021?rskey=eH1GB6&result=1) [dostęp: 8.08.2022].

Brown Maurice, hasło: „nocturne”, w: *Grove Music Online*, [https://www-](https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9yc05ac.han.amu.edu.pl/grovemusic/search?q=nocturne&searchBtn=Search&isQuickSearch=true)

[1oxfordmusiconline-1com-](https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9yc05ac.han.amu.edu.pl/grovemusic/search?q=nocturne&searchBtn=Search&isQuickSearch=true)

[1d4eyq9yc05ac.han.amu.edu.pl/grovemusic/search?q=nocturne&searchBtn=Search&isQuickSearch=true](https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9yc05ac.han.amu.edu.pl/grovemusic/search?q=nocturne&searchBtn=Search&isQuickSearch=true) [dostęp: 7.07.2022].

Brown Maurice, hasło: „song without words” w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9fa0108.han.amu.edu.pl/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026214?rskey=xODbVO&result=1>, [dostęp: 14.11.2022].

Davis Richard B., hasło: „Henselt Adolf von”, w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9ac3b0f.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012818?rskey=TXpslh&result=1>, [dostęp: 28.01.2022].

Encyklopedia Teatru Polskiego, <https://encyklopediateatru.pl/osoby/76952/jozef-goebelt>, [dostęp: 27.01.2022].

Ezust Emily, *Mit schwarzen Segeln seglt mein Schiff*, The LiederNet Archive, https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=7698, [dostęp: 11.03.2023].

Fantazja polska, 2016/07/12, audycja radiowa Programu Drugiego Polskiego Radia, <https://www.polskieradio.pl/8/382/Artykul/1642115,fantazja-polska-12-lipca-godz-0102> [dostęp: 12.04.2021].

Fifield Christopher, hasło: „Bülów Hans”, w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq90q03bc.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002282274?rskey=7w8ymh&result=1>, [dostęp: 27.01.2022].

Garden Edward, hasło: „Rubinstein Nikolay”, w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq90q0446.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024055?rskey=DfBnS5&result=1>, [dostęp: 27.01.2022].

Hamilton Kenneth L., hasło: „berceuse” w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9dt0027.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000002749#omo-9781561592630-e-0000002749>, [dostęp: 27.09.2022].

Hofmeister Friedrich, Katalog internetowy *Hofmeister XIX*, Leipzig, <https://hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html> [dostęp: 13.06.2021].

Kosińska Małgorzata, *Aleksander Zarzycki*, Culture.pl, <https://culture.pl/pl/tworca/aleksander-zarzycki>, [dostęp: 2.03.2021].

Lamb Andrew, hasło: „waltz” w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq98402c7.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029881?rskey=Ok2wQG&result=2> [dostęp: 10.08.2022].

Minakowski Marek Jerzy, *Sejm-Wielki.pl. Genealogia Potomków Sejmu Wielkiego*, <http://www.sejm-wielki.pl/b/sw.122476>, [dostęp: 4.12.2021].

Perie Patrick, hasło: „Servais famili” w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9fa0108.han.amu.edu.pl/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025492?rskey=8IvDjy&result=1>, [dostęp: 27.01.2022].

Polska Biblioteka Cyfrowa Polona, <https://polona.pl/>, [dostęp: 28.03.2023].

Poniatowska Irena, *Zarys potrzeb w zakresie opracowania i wydania ważniejszych kompozycji polskich okresu zaborów*. IV Konwencja Muzyki Polskiej, https://konwencjamuzyki.pl/files/referaty/irena_poniatowska_xix_xxx_wiek.pdf [dostęp: 20.03.2023], wersji wideo: youtube.com, <https://www.youtube.com/watch?v=wReNn-juPjg> [dostęp: 20.03.2023].

Popiński Krzysztof, *Rafał Maszkowski – wirtuoz skrzypiec*, Centrum Historii Zajezdnia, <https://www.zajezdnia.org/wh-140321>, [dostęp: 28.01.2022].

Répertoire International des Sources Musicale RISM, <https://rism.info> [dostęp: 1.03.2023].

Rieger Eva, hasło: „Menter Sophie”, w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9031190.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047440?rskey=NvN1Cp&result=1>, [dostęp: 28.01.2022].

Sage Jack, Friedmann Susana, Hickman Roger, hasło: „romance”, w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq93j002d.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023725?rskey=N1TAB3&result=1>, [dostęp: 27.09.2022].

Schwarz Boris, hasło: „Sarasate Pablo”, w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq90q039e.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024582?rkey=fW2zau&result=1>, [dostęp: 27.01.2022].

Sietz Reinhold, hasło: „Reinecke Carl” w: *Grove Music Online*, <https://www-1oxfordmusiconline-1com-1d4eyq9ac177b.han.amu.edu.pl/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023128?rkey=ZH79qA&result=1>, [dostęp: 28.01.2022].

Sprawozdania Szkolne. I Państwowe Liceum i Gimnazjum im. A. Mickiewicza w Samborze, Podkarpacka Biblioteka Cyfrowa, <https://www.pbc.rzeszow.pl/dlibra/publication/2117>, [dostęp: 13.07.2020].

Tomaszewski Mieczysław, *Rondo à la Krakowiak F-dur* op. 14, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/kompozycja/50_rondo-a-la-krakowiak-f-dur [dostęp: 10.01.2023].

Wykaz źródeł nutowych

Moniuszko Stanisław, *Trzy krakowiaki Edmunda Wasilewskiego z muzyką Stanisława Moniuszki*, wyd. Józef Zawadzki, Wilno 1856.

Zarzycki Aleksander, *Andante et Polonaise A-dur* op. 23, wersja na skrzypce i fortepian, Bote & Bock, Berlin 1876.

Zarzycki Aleksander, *Barcarolle H-dur* op. 5, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1865.

Zarzycki Aleksander, *Barkarola*, op. 2 nr 1, wyd. Kaufman & Hösick, Warszawa 1862.

Zarzycki Aleksander, *Concerto pour Piano et Orchestre* op. 17, Bote & Bocke, Berlin & Posen 1881.

Zarzycki Aleksander, *Deux chants religieux*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1912.

Zarzycki Aleksander, *Deux mazourkas* op. 36, N. Simrock, Berlin 1895.

Zarzycki Aleksander, *Deuxième Mazourka* na skrzypce i fortepian op. 39, N. Simrock, Berlin 1894.

Zarzycki Aleksander, *Drei deutsche Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianofore* op. 11, F. Kistner, Lipsk 1868.

Zarzycki Aleksander, *Drei Lieder für Sopran mit Begleitung des Pianoforte*, op. 22 nr 3, *Der erste Kuss*, Reis & Erler, Berlin 1980.

Zarzycki Aleksander, *Drei Lieder* op. 22 nr 2, *Letzter Wunsch*, Reis & Erler, Berlin 1891.

Zarzycki Aleksander, *Drugi śpiewnik na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 14, G. Sennewald, Warszawa 1873.

Zarzycki Aleksander, *Dumka*, pieśń na głos solowy i fortepian, rękopis, zbiory Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego, partytura dostępna online <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/142963/edition/140239>, [dostęp: 23.02.2023]

Zarzycki Aleksander, *Duxième Mazourka* op. 39, wersja na skrzypce i fortepian, N. Simrock, Berlin 1895.

Zarzycki Aleksander, *Dwa psalmy na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu lub organów* op. 29, G. Sennewald, Warszawa 1884.

Zarzycki Aleksander, *Dwa psalmy na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu albo organów* op. 29, G. Sennewald, 1884.

Zarzycki Aleksander, *Dwa śpiewy na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 28, G. Sennewald, Warszawa 1884.

Zarzycki Aleksander, *Dwa śpiewy na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu*, G. Sennewald, Warszawa 1884.

Zarzycki Aleksander, *Dwie pieśni na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 9, G. Sennewald, Warszawa 1865.

Zarzycki Aleksander, *En valsant*, aranżacja na skrzypce i fortepian autorstwa Schneider Hugo, Bote & Bock, Berlin 1891

Zarzycki Aleksander, *Grande polonaise Es-dur* op. 7, wersja na fortepian, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1867.

Zarzycki Aleksander, *Grande polonaise for piano and orchestra* op. 7, rękopis, 1932 r. Partytura ze zbiorów Free Library of Philadelphia, Fleisher Collection.

Zarzycki Aleksander, *Grande valse* op. 18, Bote & Bock, Berlin 1875.

Zarzycki Aleksander, *Introductione et Cracovienne pour violin avec accompagnement d'orchestre* op. 35, N. Simrock, Berlin 1893.

Zarzycki Aleksander, *Krakowiak* na czterogłosowy chór mieszany, wyd. nieznane, zbiory Biblioteki Narodowej (druk nieskatalogowany).

Zarzycki Aleksander, *Mazourka* op. 26, rękopis, 1932 r. Partytura pochodząca ze zbiorów specjalnych Free Library of Philadelphia – Fleisher Collection.

Zarzycki Aleksander, *Mazurki na fortepian solo*, Szlezer Marek (red.), Eufonium, Gdynia, 2015.

Zarzycki Aleksander, *Pajęczyna*, op. 2 nr 2, wyd. Kaufmann & Hösic, Warszawa 1880.

Zarzycki Aleksander, *Pięć pieśni. Z motywów ludowych na głos solowy z towarzyszeniem fortepianu* op. 15, G. Sennewald, Warszawa 1890.

Zarzycki Aleksander, *Romance pour violin et pianoforte* op. 16, Bote & Bock, Berlin 1877.

Zarzycki Aleksander, *Słonko*, pieśń na głos solowy i fortepian, rękopis, zbiory Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego, partytura dostępna online:

<https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/242458/edition/230794#description>, [dostęp: 23.03.2023].

Zarzycki Aleksander, *Spomnienie*, wyd. nieznane, ok. 1860. Partytura ze zbiorów Biblioteki Narodowej w Warszawie, dostępna online w Polskiej Bibliotece Cyfrowej Polona: <https://polona.pl/item/spomnienie,NzI1ODg3ODI/2/#info:metadata>, [dostęp: 23.03.2023].

Zarzycki Aleksander, *Suite polonaise pour orchestre* op. 37, N. Simrock, Berlin 1893.

Zarzycki Aleksander, *Śpiewnik na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 13, G. Sennewald, Warszawa 1871.

Zarzycki Aleksander, *Śpiewnik na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 13, G. Sennewald, Warszawa 1871.

Zarzycki Aleksander, *Trzy pieśni na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 21, G. Sennewald, Warszawa 1880.

Zarzycki Aleksander, *Trzy pieśni na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 33, G. Sennewald, Warszawa 1890.

Zarzycki Aleksander, *Utwory zebrane na fortepian solo*, Vol. 1 i 2, Szlezer Marek (red.), Eufonium, Gdynia, 2018.

Zarzycki Aleksander, *Utwory zebrane na skrzypce i fortepian*, Kacprzak Andrzej, Markiewicz Katarzyna (red.), Eufonium, Gdynia, 2017.

Zarzycki Aleksander, *Walce na fortepian solo*, M. Szlezer (red.), Eufonium, Gdynia, 2014.

Zarzycki Aleksander, *Deux chants sans parole* op. 6, J. Wildt, Kraków 1865.

Wykaz dyskografii

Bach, Schubert & Others: Violin Works, Bronisław Huberman, Sigfried Schultze, Ignaz Friedman, The Columbia Recordings, 1993.

Encores, David Oistrakh (violin), Vladimir Yampolski (piano), Warner Classics 1958.

History of the Salon: Morceaux caractéristiques (1823-1913), Vaughan Jones (violin), Marcus Price (piano), First Hand Records 2020.

Polish Miniatures, Piotr Plawner, Hänssler CLASSIC 2018.

Polish Violin Music. Zarzycki, Noskowski, Lipiński, Drożdżewski, Górecki, Paderewski, Lutosławski, Kinga Augustyn (violin), Efi Hackmey (piano), Naxos 2013.

The Great Polish Chopin Tradition, Józef Śmidrowicz, Selene Records 2012.

The Romantic Piano Concerto – 59, Żeleński, Zarzycki, Jonathan Plowright (piano), BBC Scottish Symphony, Łukasz Borowicz, Hyperion 2013.

The Romantic Violin Concerto – 15, Zarzycki, Młynarski, Eugene Ugorski (violin), BBC Scottish Symphony Orchestra, Michał Dworzyński, Hyperion 2014.

Virtuosity. Tartini, Paganini, Zarzycki, Glazunov, Wieniawski, Sarasate, Dvořák, Debussy, Antal Zalai (violin), Józef Balog (piano), AZ Antal Zalai 2017.