



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2023.18.12>

Wioleta MURAS

<https://orcid.org/0000-0002-1714-5199>

Uniwersytet Wrocławski

e-mail: wioleta.muras@uwr.edu.pl

Walce fortepianowe w twórczości Aleksandra Zarzyckiego (1834–1895)

Jak cytować [how to cite]: W. Muras, *Walce fortepianowe w twórczości Aleksandra Zarzyckiego (1834–1895)*, „Edukacja Muzyczna” 2023, t. 18, s. 19–34, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2023.18.12>.

Streszczenie

Twórczość fortepianową Aleksandra Zarzyckiego poza innymi gatunkami reprezentują walce, których skomponował pięć. Pierwsze trzy: **Grande valse op. 4**, **Valse brillante op. 8** i **Grand valse op. 18** – należą do walców koncertowych, o większych rozmiarach, które cechuje różnorodność pomysłów melodycznych. Na ich przykładzie widać, że kompozytor kontynuował tradycyjny reprzyzowy model formalny (ABA₁). Utwory te są rozbudowane wewnętrznie. Zarzycki w dużym stopniu wykorzystuje w nich technikę wariantowania, tworzenia nowych melodii w nawiązaniu do jakiegoś jednego głównego motywu oraz imitację (motywu, frazy) w partiach obu rąk. Nadzędne tonacje utrzymują się tylko na krótkich odcinkach, typowe dla tych walców są zmiany trybów oraz bardziej odległe tonacje, które kompozytor wprowadza poprzez progresje, a czasem nawet pozbawione modulacji bezpośrednie zmiany tonacji. Dwa ostatnie walce, tj. **Valse-Improptu op. 24 nr 2** i **En valsant op. 34 nr 3**, ze względu na rozmiary zaliczyć można do miniatur fortepianowych. Formalnie, podobnie jak wcześniejsze, mają budowę reprzyzową, ze skontrastowaną częścią środkową (w relacji dominantowej), ale są one zdecydowanie mniej zróżnicowane melodycznie niż poprzednie. Wszystkie pięć walców wpisuje się w stylistykę. Niewątpliwie są one wymagające technicznie i interpretacyjnie, choćby z powodu dużych skoków, akordów o rozpiętości nawet duodecymy, zmienności melodii i tonacji. W artykule poruszone zostały także kwestie datowania dzieł, wydań, dedykacji oraz pierwszych wykonań, które dało się ustalić na podstawie badań źródłowych.

Słowa kluczowe: Aleksander Zarzycki, walc, muzyka fortepianowa, muzyka XIX wieku.

Data zgłoszenia: 22.10.2023

Data wysłania / zwrotu recenzji 1: 29.10.2023 / 29.10.2023

Data wysłania / zwrotu recenzji 2: 29.10.2022 / 31.10.2023

Data akceptacji: 5.11.2023

Aleksander Zarzycki, niegdyś świetny pianista-wirtuoz, obecnie odkrywany na nowo kompozytor¹, w swoim dorobku miał pieśni, utwory fortepianowe, skrzypcowe i w mniejszym stopniu orkiestrowe. Jako bardzo biegły pianista komponował przede wszystkim z myślą o sobie, stąd jego utwory bywają wymagające od strony technicznej, jak również interpretacyjnej. Powyższe spostrzeżenie z pewnością odnieść można do jednego z uprawianych przez niego gatunków, a mianowicie walców fortepianowych, które reprezentuje pięć dzieł². Trzy z nich mają większe rozmiary i wpisują się w grupę tzw. walców koncertowych (*Grande valse* op. 4, *Valse brillante* op. 8 i *Grand valse* op. 18). Pozostałe dwa, mniejsze, salonowe, wchodzą w skład zbiorów objętych numeracją opusową (*Valse-Improptu* jako nr 2 w op. 24 i *En valsant* jako nr 3 w op. 34).

Artykuł ten powstał z myślą o zainteresowaniu powyższymi utworami potencjalnych wykonawców, a zarazem uzupełnieniu informacji o nich na podstawie danych źródłowych³. W tym celu narracja tekstu dotyczy głównie charakterystyki walców pod kątem budowy, zastosowanych rozwiązań kompozytorskich oraz faktów dotyczących utworów, dla osadzenia ich w kontekście historycznym. Niestety żaden z walców jak dotąd nie doczekał się nagrania płytowego, jest to zatem muzyka powszechnie nieznaną, którą warto by było przywrócić do życia koncertowego. A sprzyja temu fakt, że utwory są zachowane w zapisie i dostępne zarówno w formie cyfrowej (pierwodruki⁴), jak i tradycyjnej (pierwodruki oraz współczesne wydania wykonawcze⁵). Spróbujmy zatem przyjrzeć się owym dziełom w kolejności opusowej.

¹ Poza moimi badaniami, twórczością kompozytorską Zarzyckiego zajmowała się Klaudia Popielska, czego efektem jest obroniona przez nią w bieżącym roku praca doktorska. Z tego też powodu będą się pojawiać w niniejszym tekście odniesienia do tej pracy. Por. K. Popielska, „Twórczość Aleksandra Zarzyckiego. Inspiracje – gatunki – język muzyczny” (wydruk komputerowy pracy doktorskiej pisanej pod kierunkiem dr. hab. Justyny Humięckiej-Jakubowskiej), Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2023; dostęp – Źródło: https://bip.amu.edu.pl/_data/assets/pdf_file/0021/444207/Popielska-Klaudia-Praca_Doktorska.pdf [stan z 5.11.2023]. Niniejszy artykuł jest rezultatem realizacji grantu: *Źródła do badań nad działalnością kompozytorską, pianistyczną oraz kulturalną Aleksandra Zarzyckiego (1834–1895)*, „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza” (IDUB), Uniwersytet Wrocławski, nr BPI-DUB.4610.694.2021.

² Liczba oczywiście wydaje się skromna w porównaniu do twórczości choćby Franciszka Schuberta, Fryderyka Chopina czy Johanna Brahmsa, niemniej jednak są to utwory warte zainteresowania.

³ W pracy Popielskiej zabrakło choćby niektórych adresatów dedykacji (op. 4 i 8), próby datowania dzieł, pojawiły się też błędy dotyczące roku wydania (op. 4, 18). Zob. K. Popielska, op. cit., s. 35–44, 331, 332.

⁴ Online w zbiorach Polony znaleźć można walce z op. 8, 18 i 24.

⁵ Zob. A. Zarzycki, *Walce na fortepian*, red. Marek Szelezer, Wydawnictwo Eufonium, Gdynia 2014; A. Zarzycki, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, red. Marek Szelezer, Wydawnictwo Eufonium, Gdynia 2018.

1. *Grande valse* op. 4

Reprezentuje najwcześniejszy okres twórczości kompozytorskiej Zarzyckiego. Skomponowany został prawdopodobnie pod koniec lat 50. XIX wieku. Pierwszy raz Zarzycki zaprezentował go publicznie podczas swojego debiutanckiego koncertu w Paryżu w Sali Herza 30 marca 1860 roku⁶. W druku utwór ukazał się dopiero dwa lata później w grudniu 1862 roku w Lipskim wydawnictwie Breitkopf und Härtel, z dedykacją o treści, „a Madame la comtesse Severin Mielżyńska”. Najpewniej chodziło tu o Franciszkę Mielżyńską, żonę Seweryna, znanego działacza politycznego i kolekcjonera sztuki⁷. Rodzina Mielżyńskich mieszkała w Miłostawiu, a Zarzycki od lat 50. bywał ich gościem⁸.

Ten młodzieńczy – jak moglibyśmy go określić – walc, ma trzyczęściową formę o wzorcu ABA₁, rozpoczynającą się 12-taktowym wstępem. Część A opiera się na trzech melodiach – cząstki „a”, „b” i „C_(b)”, w tym ich wariantach⁹ (zob. tab. 1).

Tabela 1. Budowa części A, *Grande valse* op. 4 Aleksandra Zarzyckiego

Część	A									
	Podział	a			b					
Cząstki	wstęp	a	a'	b	C _(b)	C _{1(b)}	ł	C _{2(b)}	ł	a ₁
Liczba t.	12	16	16	16	16	8	16	19	12	16
Takty	1-12	13-28	29-44	45-60	61-76	77-84	85-100	101-119	120-131	132-147
Tonacja	g-moll		B-dur	g-moll	D-dur	d-moll	g-moll	B-dur	g-moll	

Źródło: opracowanie własne.

Ośmiotaktowe zdania¹⁰ w pierwszej cząstce mają bardziej wyrazistą rytmicznie melodię, w porównaniu do zdań cząstki „b”, które cechuje z kolei większa stabilność rytmiczna. Ponadto różni je zastosowana w cząstce „b” chromatyka frazy pierwszej i charakterystyczne opadające przednutki frazy drugiej¹¹ (por. przykł. 1 i 2).

⁶ Zob. A. Giacomelli, *Chronique des concerts*, „La Presse Théâtrale et Musicale” 1860, nr 14, s. 2.

⁷ Często wówczas kobiety zamężne nazywano od imienia męża, czyli w tym przypadku Sewerynowa. Nota bene analogicznie pisano o Franciszce (żonie kompozytora), wymieniając ją jako Aleksandrowa Zarzycka. Dziwi natomiast, dlaczego w lipskim wydawnictwie nie pojawiło się faktyczne imię adresatki dedykacji, tym bardziej że w tym samym roku ukazały się w warszawskim wydawnictwie J. Kaufmann i F. Hösicke *Dwie pieśni* op. 2, również jako dedykacja dla żony Mielżyńskiego, a zawierająca już jej własne imię.

⁸ Zob. B. Chmara-Żaczkiewicz, hasło: *Aleksander Zarzycki*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. W-Ż, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012, s. 332.

⁹ Oznaczenie „C_(b)” rozumieć należy jako nowy materiał muzyczny, ale nawiązujący motywicznie do cząstki „b”. Z kolei warianty odcinków, w zależności od stopnia zmian, będą zawierały albo odnośniki cyfrowe w indeksie dolnym (wyraźne różnice), lub znaczek prim (niewielkie różnice).

¹⁰ W tabeli 16 taktów odzwierciedla budowę okresową, a zatem dwa 8-taktowe zdania.

¹¹ Niewykluczone, że Zarzycki przednutki wkomponował zainspirowany dwoma *Grande Valse Brillante* op. 18 i 34 nr 3 Chopina, w których także się pojawiają one na przestrzeni kilku taktów.

Przykład 1. A. Zarzycki, *Grande valse* op. 4, t. 13–20, zdanie „a”

Przykład 2. A. Zarzycki, *Grande valse* op. 4, t. 45–52, zdanie „b”

Część skrajna A_1 , choć pod względem liczby taktów jest całkowicie symetryczna wobec A (obie liczą po 135 taktów), to jednak różni się od niej redukcją wariantowanych części „c_(b)” na rzecz kody¹². Ustęp środkowy B, utrzymany jest (przynajmniej początkowo) w jednoimiennej tonacji, jako kontrast do pierwotnej tonacji g-moll. Również składają się na niego trzy zróżnicowane materiałowo części („d”, „e” i „f”)¹³, nie wykazujące analogii motywicznych do tych z części skrajnych. Walc ten niewątpliwie jako całość utrzymany jest w stylistyce *brillant*¹⁴, o czym świadczą m.in. pochodny chromatyczny, barwiący tryle, przednutki, łamane pasaże, czy progresje, realizowane wyłącznie przez prawą rękę¹⁵. Niemniej jednak słuchając go (nawet w docelowym szybkim tempie *allegro*), można uznać, że wpisuje się on także w stylistykę *mélancolique*, którą wyróżnił Mieczysław Tomaszewski przy okazji omawiania dzieł Chopina¹⁶. Jest w tym walcu coś z nostalgicznego charakteru, podkreślonego nie tylko dominującą minorową tonacją, dynamiką *piano*, ale też przewagą opadających pochodów. Posępny, niemal żałobny ton uwypuklony został we fragmencie końcowej kody (t. 171–382), tak jakby celem było tu pozostawienie słuchacza w jakiejś zadumie.

¹² Podział wygląda tu następująco: „a” (t. 255–270), „b” (t. 271–286), „c_(b)” (t. 287–302), ł (t. 303–326), „a” (t. 327–342), „a₂” (t. 343–358), koda (t. 359–389); por. z tab. 1.

¹³ Kolejno: [„d” (t. 148–165)], [„e” (t. 166–189)], ł (t. 190–193), „d₁” (t. 194–210)], „f” (t. 211–226), „e₁” (t. 227–242), ł (244–253). Nawiasy kwadratowe występują tu w funkcji znaku repetycji.

¹⁴ Wyznaczniki tego stylu omawia m.in. Danuta Jasińska. Zob. D. Jasińska, *Problem stylu brilliant w twórczości Chopina*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1995, s. 137–155.

¹⁵ Akompaniament lewej ręki sprowadzony został do funkcji typowo akordowej, podkreślającej trójdzielny rytmikę walca.

¹⁶ Por. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010, s. 365, 366.

2. *Valse brillante* op. 8

Odmienny w wyrazie, wobec pierwszego walca, jest *Valse brillante* op. 8. W czasach życia kompozytora był to najpopularniejszy jego utwór w tym gatunku. W latach 1865–1870 Zarzycki osobiście prezentował go podczas różnych koncertów przynajmniej 10-krotnie, a w swoim repertuarze miała go także jego uczennica – Florentyna Friedenthal, która wykonywała go w pierwszej połowie lat 70.¹⁷ Po raz pierwszy kompozytor zaprezentował go 4 lutego 1865 roku w ramach własnego autorskiego koncertu pianistycznego we Wrocławiu¹⁸. Wydanie dzieła ukazało się rok później – w marcu w Berlinie, w wydawnictwie Ed. Bote und G. Bock¹⁹. Wkrótce utwór pozyskała warszawska księgarnia, o czym donosił „Kurjer Warszawski”:

Ulubiony „Valse brillante” Alexandra Zarzyckiego, grywany przez tegoż na koncertach, nadszedł do składu nót muzycznych Gustawa Sennewalda przy ulicy Miodowej²⁰

Walc ten Zarzycki zadedykował swojej rówieśniczce Annie Mielżyńskiej (z domu Kwileckiej), żonie bratanka Seweryna Mielżyńskiego, którą kompozytor zapewne poznał w Miłostawiu. Utwór ma nadrzędną budowę reprzyzową o wzorcu ABA²¹. Rozpoczyna się on 20-taktowym wstępem, w którym mamy już zapowiedź dominującej myśli muzycznej, w postaci dwutaktowego motywu (t. 21, 22), będącego kanwą dla budowy okresowej części skrajnych²². Na przykładzie pierwszego zdania²³ (zob. przykł. 3) widzimy, że ów łukowy motyw wykorzystuje chromatyczny pochod dźwięków w górę w ruchu ósemkowym oraz spokojniejsze domknięcie, w postaci opadającego skoku w interwale kwinty, na dłuższych wartościach (pótnucie i ćwierćnucie).

¹⁷ M.in. podczas występów dawanych: 15, 18 i 28 marca, 29 kwietnia 1873 roku oraz 23 maja i 2 czerwca 1874 roku. Wcześniej prezentowała go także Maria Peschke (12 maja 1866).

¹⁸ R. S., *Provinzial – Zeitung*, „Breslauer Zeitung” 1865, nr 63, s. 346.

¹⁹ [b.n.a.], „Berliner Musikzeitung” 1866, nr 12, s. 96.

²⁰ [b.n.a.], „Kurjer Warszawski” 1866, nr 85, s. 465.

²¹ Część ostatnia jest powtórzona niemal identycznie, różni się od pierwszej jedynie dodaniem kody, a zatem jest to zbyt mała zmiana, aby zastosować – jak w przypadku poprzedniego walca – oznaczenie A₁.

²² Tu drobna uwaga, ponieważ zapowiedź takiego myślenia była widoczna w mniejszym stopniu już w pierwszym walcu, lecz pojawiający się tam we wstępie jednotaktowy motyw (zob. t. 3, 4, 7, 8) nie był wyrazistym motywem czołowym. Pojawiał się zwykle w drugiej frazie muzycznych zdań (zob. np. t. 17, 18, 32–34, i szczególnie w zakończeniu – t. 344–384).

²³ Nie zgadzam się tutaj z podziałem, jaki zastosowała w swojej analizie Popielska. Fraza według niej liczy 2 takty, okres zaś 8. Ewidentnie jednak mamy tu do czynienia z podziałem na 2-taktowy motyw, 4-taktową frazę, 8-taktowe zdanie. Dopiero dwa zestawione zdania dają budowę okresową, co wynika też z relacji harmoniczných. Niejasny jest ponadto podział na małe cząstki, jakiego dokonała autorka w przypisie 529, bez przyporządkowania ich do taktów. Zob. K. Popielska, op. cit., s. 179, 182.



Przykład 3. A. Zarzycki, *Valse brillante* op. 8, t. 21–28, zdanie z części „a” z motywem głównym

Całe części A i A' wykorzystują materiał wywiedziony właśnie z tego motywu, ale budowa poszczególnych okresów (dodajmy ściśle symetrycznych), powoduje, że możemy wyróżnić w nich kilka mniejszych części (zob. tab. 2). Na podstawie poniższego schematu widać zarazem, że w przeciwieństwie do pierwszego walca, Zarzycki nie zastosował tu odmiennych melodii.

Tabela 2. Budowa części A *Valse brillante* op. 8 A. Zarzyckiego

Część	A							
	wstęp	a	a'	a ₁	a ₁ '	ł	a (imit.)	a' (imit.)
Liczba t.	20	16	16	12	12	7	16	16
Takty	1–20	21–36	37–52	53–64	65–76	77–83	84–99	100–115
Tonacja	As-dur			Es-dur		-	As-dur	

Źródło: opracowanie własne.

Przykład 4. Zestawienie melodii zdań w częściach: „b”, „b'”, „b₁”, „b₂” w *Valse brillante* op. 8 A. Zarzyckiego

Ciekawostką są ostatnie dwa okresy, w których kompozytor wprowadza polifonizację, w postaci naprzemiennego, co takt, realizowania chromatycznego motywu w partiach obu rąk, dającego efekt echa²⁴. Ustęp środkowy B, utrzymany

²⁴ W tabeli oznaczone jako „(imit.)” – imitacje motywu.

początkowo w tonacji Des-dur²⁵, w porównaniu do skrajnych jest zdecydowanie bardziej rozbudowany, a wynika to z trzech powodów. Po pierwsze, Zarzycki zaplanował w nim jako – główną myśl – cząstki „b”, lecz podobnie jak w przypadku cząstek „a” są one modyfikowane, przynosząc za każdym niemal razem jakąś zmianę. Ilustruje to poniższe zestawienie, będące na potrzeby porównawcze wyściągami samej melodii cząstek (zob. przykł. 4²⁶).

Po drugie wprowadza kompozytor nowe myśli muzyczne, w postaci cząstek „c” (t. 132–147 i 196–211) i „d” (t. 148–179 i 212–243), są one na tyle indywidualne melodycznie, że trudno je potraktować jako łącznik. Po trzecie wreszcie, co widać już na przykładzie wspomnianych dwóch cząstek, objętość tej części wynika z niemal identycznego powtórzenia materiału z taktów 116–179 („b”, „c”, „d”), w taktach 180–243. Powtórzenia te niestety wydają się być z niekorzyścią dla całego walca, który przy kolejnych odsłuchach sprawia wrażenie nużącego. W tym kontekście, niebagatelne znaczenie ma tu także zastosowane tempo wykonawcze, które Zarzycki określił jako *Non troppo allegro*. Wydaje się, że urok tego utworu objawia się dopiero przy wykonaniu go w szybszym tempie, np. *presto*²⁷. Niewątpliwie jednak jako całość jest utworem efektownym, bardzo melodyjnym (zwłaszcza materiał części skrajnych). Muzyczną narrację ożywiają stosowane *ritardando* i wznowienia tempa, chwilowe figuracje, imitacje melodii czy progresje modulujące (głównie w końcowej fazie). Patrząc zatem na całość, jak najbardziej wpisuje się on w założenia stylistyki *brillant*, którą zresztą kompozytor zawarł w samym tytule dzieła. Pod względem fakturalnym mamy tu dość klasyczny dla tego tańca podział na warstwę melodyczną i akompaniament akordowy, w rytmice ćwierćnotowej, a więc podkreślającej, akcentowane na pierwszej wartości trójdzielne metrum. Opinie, które ukazywały się o utworze w prasie były skrajne. W recenzji „Breslauer Zeitung” utwór określony został wręcz jako genialny²⁸. Podczas koncertu w Warszawie w lutym 1866 roku Zarzycki zagrał go na prośbę zachwyconych nim słuchaczy²⁹. W jednej z gazet pisano wówczas:

Nadprogramowy walc [op. 8 – przyp. W.M.] pana Zarzyckiego wykonany przezeń [...], mnóstwem świetnych błyszczał iskier, we wdzięczne układał się zwoje³⁰.

Józef Sikorski dodawał z kolei, że nie jest to walc ani do tańca, ani do różańca, za to złożony jest:

²⁵ Tonacje zmieniają się tutaj wraz z pojawieniem kolejnych cząstek na: f-moll, As-dur, a na końcu nawet na E-dur.

²⁶ „b” (t. 116–123), „b'''” (180–187), „b₁” (t. 244–251), „b₂” (t. 264–271).

²⁷ Przy tempie 170 M.M., wykonanie walca zajmuje ok. 11 minut.

²⁸ R.S., *Provinzial – Zeitung*, „Breslauer Zeitung” 1865, nr 63, s. 346.

²⁹ T.[omasz] L.[e Brun], *Przegląd tygodniowy*, „Gazeta Muzyczna i Teatralna” 1866, nr 25, s. 1.

³⁰ [b.n.a.], „Gazeta Polska” 1866, nr 31, s. 2.

[...] z fajerwerków świetnych, eleganckich arabesków i wdzięcznych melodj. Czegóż więcej żądać od walca? Chyba żeby był zawsze tak grywany jak na wieczorze, o którym mowa – wieczorze godnym nazwy koncertu³¹.

Zupełnie przeciwnie ocenił utwór Władysław Wiślicki, recenzując pierwszy warszawski występ Zarzyckiego (7 stycznia 1866 roku). W swojej anonimowej recenzji napisał:

p. Z.[arzycki] jest znakomitym fortepianistą; nie powiemy tego o nim jako o kompozytorze, utwory jego bowiem są słabe; walc [op. 8 – przyp. W.M] więcej jak mierny³².

W drugiej podpisanej już nazwiskiem opinii, nieco złagodził swój sąd twierdząc, że jest to dzieło efemeryczne, „bez głębszej wartości artystycznej”³³. Krytyczny głos przyszedł także ze strony lwowskiego opiniodawcy, po koncercie 30 kwietnia tego samego roku. W „Dzienniku Literackim” relacjonowano:

[...] odegrał p. Zarzycki dwie swoje kompozycje, mianowicie „Valse brillante” i „Wielki polonez” z towarzyszeniem orkiestry. Odegranie było tu również świetne i biegłe, lecz samymże kompozycjom nie możemy oddać tych pochwał. Nie masz w nich szczególnej świeżości ani co do tematu ani co do układu [...] wszędzie spotykamy się z jakimś już gdzieś słyszanymi tonami i zwrotami³⁴.

3. *Grande valse* op. 18

Trzeci walc Zarzyckiego, a mianowicie *Grande valse* op. 18, powstał w okresie, kiedy Zarzycki sprawował funkcję dyrektora Instytutu Muzycznego. Z relacji prasowych wynika, że wykonał go zaledwie jednokrotnie, a było to 19 grudnia 1880 roku, podczas koncertu pożegnalnego Pablo de Sarasate³⁵. Wydanie nutowe ukazało się miesiąc wcześniej, razem z jego *II Koncertem fortepianowym As-dur* op. 17 w wydawnictwie Ed. Bote und G. Bock³⁶. Utwór ten zadedykował niemieckiej pianistce i kompozytorce Sophie Menter-Popper, która w latach 70. kilkakrotnie przyjeżdżała do Warszawy w celach koncertowych ze swoim mężem wiolonczelistą – Davidem Popperem. Jest to najbardziej skomplikowany z wszystkich jego walców, w którym rozwinięte są w jeszcze większym stopniu pomysły zastosowane w dwóch poprzednich walcach (jak np. wprowadzanie imitacji czy częste zmiany tonacji). Ponadto skomplikowaniu ulega cała budowa

³¹ J. Sikorski, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1866, nr 20, s. 84.

³² [W. Wiślicki], *Koncert Aleksandra Zarzyckiego*, „Przegląd Tygodniowy”, 1866, nr 2, s. 14.

³³ W. Wiślicki, *Przegląd muzyczny. Koncert p. Aleks. Zarzyckiego i pani Majeranowskiej*, „Kłosy” 1866, nr 31, s. 364.

³⁴ [J.S.], *Teatr*, „Dziennik Literacki” 1866, nr 19, s. 302.

³⁵ [b.n.a.], *Wiadomości bieżące krajowe*, „Gazeta Warszawska” 1880, nr 283, s. 1.

³⁶ Zob. „Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen” 1880, nr 11, s. 335.

dzieła, którą ponownie można sprowadzić do formy trzyczęściowej ABA_1 ³⁷, jednak sam wewnętrzny podział na mniejsze części ulega większemu różnicowaniu materiałowemu. To, co odróżnia ten walc od poprzednich, to praca motywiczna, która powoduje, że trudno niekiedy zdecydować, czy jest to jeszcze np. wariantowana częśćka, czy już nowa myśl muzyczna, nawiązująca jedynie do poprzedniej. Przykładem klasyfikacji niech będą trzy pierwsze części o budowie zdaniowej. Jako pierwsza po 12-taktowym wstępie pojawia się częśćka „a” (t. 13–28), w której można wyróżnić trzy motywy, oznaczone w poniższym przykładzie symbolami M 1, M 2 i M 3 (zob. przykł. 5).

The image shows a musical score for a piano piece. It features a treble and bass clef with a key signature of one sharp (F#). The score is marked with a piano (*p*) dynamic. Three motifs are identified with brackets and labels: M1 (measures 13-18), M2 (measures 19-24), and M3 (measures 25-28). M1 is a melodic line in the right hand, while M2 and M3 are primarily in the left hand.

Przykład 5. A. Zarzycki, *Grande valse* op. 18, t. 13–20, zdanie „a”

Po niej następuje częśćka „a₁” (t. 29–44); takie jej zinterpretowanie wynika z bardzo silnego jeszcze pokrewieństwa z kluczowym motywem (M 1), który jednak ulega tu już zmianie (stąd M 1-a, M 1-b). Kolejne zdanie „b(a)” (t. 45–52) wykazuje natomiast większe pokrewieństwo z „a₁”, ale poprzez brak nawiązania do motywu 1, nie daje się zinterpretować jako „a₂”, gdyż muzycznie jest od „a” zbyt odległe (zob. przykł. 6).

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'a1' and contains motifs M1-a, M2-a, and M1-b. The bottom staff is labeled 'b(a)' and contains motifs M2-b and M3-b. The score includes dynamics like piano (*p*), *tranquillo*, *cresc.*, and *f*. The key signature remains one sharp.

Przykład 6. Zestawienie zdań z części „a₁” (t. 29–36) i „b(a)” (t. 45–52), z *Grande valse* op. 18, A. Zarzyckiego

³⁷ Jako alternatywny można by było zastosować tutaj także podział na cztery części $ABCA_1$, rozbiłając środkową część B z formy trzyczęściowej (t. 93–259), na B (repetowane t. 93–148) i C (t. 149–259), z uwagi na ich odmienność tak tonacyjną, jak i materiałową.

Co ciekawe motyw 1 z części „a” powraca także w części środkowej utworu (B, w t. 169–196) co we wcześniejszych walcach nie miało miejsca. Nie jest to jednak częśćka „b_(a)”, lecz jeszcze inny materiał, w tym przypadku wariant części „g”, który należałoby opisać jako „g_{1(a)}”, ze względu na wykorzystanie głównego motywu (M 1) z części „a” (zob. przykł. 7).

Przykład 7. Zestawienie zdań z części „g” (t. 149–156) i „g_{1(a)}” (t. 165–172), z *Grande valse* op. 18, A. Zarzyckiego

Te powracające motywy, mimo licznych zmian pomysłów melodycznych w ramach małych części, wpływają na spójność utworu. Niestety spójność tę zaburzają repetowane odcinki „d”, „e” i „f” (t. 93–148), które w ogóle nie są związane motywicznie z wcześniejszymi odcinkami. Ponadto kompozytor odbiega tu znacznie od tonacji zasadniczej D-dur, opierając je kolejno na tonacjach: E-dur, Cis-dur, As-dur i Des-dur. Dopiero od części „g” pokrewieństwo tonacyjne powraca, bowiem dominuje wówczas relacja dominantowa (A-dur). Na powyższych przykładach widać także owe imitacje motywów, które pojawiały się w poprzednim walcu (op. 8). To, co natomiast odróżnia ów walc od wcześniejszych, ale też i późniejszych, to faktura, a ściślej, nie zupełna jeszcze, ale jednak rezygnacja z typowego akompaniamentu w postaci trzech ćwierćnut w takcie, na rzecz bardziej figuracyjnego opracowania. Wpływa na to wspomniana już imitacja, częste rozłożone pasaże czy dublowanie melodii w oktawie przez lewą rękę.

4. *Valse-Improptu* op. 24 nr 2

Ostatnie dwa walce, o czym już wspomniano, mają zdecydowanie mniejsze rozmiary. *Valse-Improptu* znalazł się w zbiorze *Deux Morceaux* op. 24, jako pozycja nr 2³⁸. Jego powstanie datować można na pierwszą połowę 1883 roku, po-

³⁸ Numerem pierwszym jest *Serenada*.

nieważ wzmiankowany był w prasie przy okazji koncertu na rzecz Schronienia dla nauczycielek, który odbył się 1 lipca³⁹. Wówczas to Zarzycki prawdopodobnie zaprezentował go po raz pierwszy, ale niestety w żadnej recenzji utwór nie został omówiony⁴⁰. Słowo komentarza pojawiło się jedynie przy okazji wydania opusu przez wydawnictwo Ed. Bote und G. Bock w maju kolejnego roku. „Kurier Warszawski” bardzo pochlebnie wypowiadał się wtedy o utworze, pisząc:

Walc nacechowany jest elegancją i wdziękiem; oba utwory [z op. 24 – przyp. W.M.] będą pięknym i pożądanym nabytkiem w ubogim naszym repertuarze oryginalnych fortepianowych kompozycji⁴¹.

Oczywiście należy to odczytać raczej jako typową zachętę do kupna nut niż obiektywną opinię. Walc ten jako jedyny spośród pozostałych walców Zarzyckiego nie został nikomu dedykowany. Dodanie do nazwy tańca określenia *impromptu* wskazuje na pewną dozę improwizacji, i faktycznie, słuchając tego utworu, można odnieść takie wrażenie. Choć budowa dzieła sprowadza się do wzoru ABA₁, w którym obecne są zaledwie dwie myśli melodyczne, to ich ciągłe modyfikowanie wprowadza element improwizacyjnej swobody. W przypadku melodii odpowiadającej zdaniu „a” (zob. przykł. 8), modyfikacje te polegają na zmianie kierunku interwałów, które głównie mają charakter modulacyjny, bowiem Zarzycki nie trzyma się ściśle początkowej tonacji Es-dur, ale już w części A (t. 1–84) wprowadza krótkie zdania w g-moll, c-moll i B-dur.



Przykład 8. A. Zarzycki, *Valse impromptu* op. 24 nr 2, t. 5–12, zdanie z części „a”

Dla części skrajnych walca charakterystyczne jest konsekwentne trzymanie się swoistej motoryki, która wynika z niemal jednostajnego ruchu ósemkowego, artykulacji *legato* i zastosowanego tempa *Vivo*. Z kolei partia lewej ręki (akompaniującej) ma typową dla walca akordową podstawę (trój- i dwudźwięki, w ruchu ćwierćnutowym), która urozmaicana jest niekiedy zmianą artykulacji (*staccato* czy akcent na pierwszą ćwierćnutę). W kontraście do części skrajnych, Zarzycki skomponował część B (t. 85–124), która poza tonacją dominantą, ma zdecydowanie wolniejsze tempo (*Molto meno mosso*) i nieco posępny charakter, za

³⁹ [b.n.a.], *Kronika miejscowa i prowincjonalna*, „Słowo” 1883, nr 174, s. 2.

⁴⁰ Zob. [b.n.a.], *Z teatru i muzyki*, „Kurier Warszawski” 1883 nr 164, s. 3; [b.n.a.], *Wiadomości warszawskie*, „Wiek” 1883, nr 144, s. 4.

⁴¹ [b.n.a.], „Kurier Warszawski” 1884, nr 148b, s. 3–4.

sprawą użycia niskich rejestrów. Również melodia, z szybkiej i motorycznej, zamienia się spokojną, opartą na czterotaktowej frazie (zob. przykt. 9), która wielokrotnie powtarzana, za każdym razem otrzymuje nieco zmieniony artykulacyjnie i brzmieniowo akompaniament. Początkowo są to współbrzmienia oktaw, dalej trójdźwięki, a od taktu 109 rozłożone akordy w ruchu ósemkowym.



Przykład 9. A. Zarzycki, *Valse impromptu* op. 24 nr 2, t. 85–88, fraza z części „b”

Także i w tej części na pierwszy plan wybija się element modulacyjny, który swój finał otrzymuje w akordzie zwiększonym, przygotowującym słuchacza do łącznika (t. 125–132). Łącznik ten oparł kompozytor na wznoszącej progresji, wykorzystującej dźwięki sąsiednich akordów A-dur i B-dur, co daje specyficzny temu odcinkowi koloryt (głównie za sprawą wybijających się małych sekund). Pod względem fakturalnym utwór jest bardzo prosty. Dominują w nim dwa plany (melodia i akordy), ale szybkie tempo, jednostajna rytmika, ciągłe zmiany interwałów w melodii, czy niektóre współbrzmienia o zakresie duodecymy, powodują, że jest to utwór mimo wszystko wymagający. Spośród walców Chopinowskich to charakterem najbliższemu jest do słynnego *Walca Des-dur* op. 64 nr 1, choć oczywiście nie ma tu bezpośrednich podobieństw melodycznych.

5. *En valsant* op. 34 nr 3

O ile w *Valse-Impromptu* cechą charakterystyczną był ów ruch ósemkowy, to *En valsant* op. 34 nr 3 w zakresie rytmiki jest bardziej urozmaicony. Podobnie jak poprzedni walc, wchodzi on jako ostatni numer zbioru utworów pod wspólnym tytułem *Trois Moresceaux*⁴². Zbiór ten w druku ukazał się w styczniu 1891 roku (wyd. Ed. Bote und G. Bock), ale powstał wcześniej, prawdopodobnie w 1889 lub 1890 roku⁴³. Zarzycki całość zadedykował Ignacemu Janowi Pade-

⁴² Numer jeden to *Chant du printemps* (*Pieśń wiosenna*), a numer dwa - *Romance*.

⁴³ W 24 kwietnia 1889 roku Anna Jesipowa (zwana też Anette Essipowa) zaprezentowała po raz pierwszy *Chant du printemps*. Można na podstawie analogii uznać, że w tym samym roku po-

rewskiemu i z uwagi, że stało się to właśnie na początku lat 90., można odczytać to jako symboliczne docenienie młodszego kolegi, który po swoim paryskim debiucie w 1888 roku wyruszył z licznymi koncertami pianistycznymi po Europie⁴⁴. W prasie jak dotąd nie udało się natrafić na jakiegokolwiek informacji o publicznym wykonaniu tego walca ani przez Zarzyckiego, ani przez Paderewskiego. Z uwagi na rozmiary dzieła, można go potraktować jako rodzaj fortepianowej miniatury, liczy bowiem 115 taktów (z uwzględnieniem repetycji 131 taktów). Również i w tym walcu budowa jest trzyczęściowa o wzorcu ABA₁. Skrajne części otwiera 16-taktowy okres „a” (t. 1–16, za pierwszym razem repetowany) o skocznym, ale melodyjnym zarazem charakterze, utrzymany w dość szybkim tempie (*Non troppo presto*) (zob. przykł. 10).



Przykład 10. A. Zarzycki, *En valsant* op. 34 nr 3, t. 1–16, częśćka „a”

Po nim następuje kolejny odcinek, który w części A liczy 16 taktów i określić go można jako częśćkę b_(a) (t. 17–132), a w przypadku części A₁, jako „a₁” (t. 85–108). Obu tym odcinkom towarzyszy określenie *scherzando*, podkreślające zapoczątkowaną wesołą, żywą melodię walca. Część środkowa B (t. 35–68) nie jest specjalnie skontrastowana wobec pozostałych, różni ją nieznacznie szybsze tempo i tonacja As-dur. Składa się z dwóch okresów opartych na tym samym materiale muzycznym – „c” (zob. przykł. 11), z których ten drugi rozszerzony jest o cztery takty opadających gamowych pochodów, w funkcji łącznika do części A₁.

To, co w tym walcu zaskakuje, to zakończenie utworu (t. 109–115), gdzie nagle po „urwanych”, pnących się w górę pochodach, nastaje drastyczna zmiana tempa na *Largo*, wprowadzenie akordowych współbrzmień, po których odzywa się dwutaktowy motyw z części B, a całość kończy, utrzymana w dynamice *pia-*

wstały także pozostałe dwa utwory ze zbioru, ale z uwagi na późniejszą publikację, równie prawdopodobne jest, że mogły zostać dokomponowane później, właśnie w 1890 roku, i wówczas przekazane do wydawcy. Zob. J. Kleczyński, *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1889, nr 291, s. 201.

⁴⁴ A. Piber, *Droga do sławy. Ignacy Paderewski w latach 1860–1902*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982, s. 161.

nissimo possibile i szybkim tempie (*veloce*) wznosząca się fioritura. Przy okazji tego walca warto jeszcze wspomnieć o jego wersji kameralnej na skrzypce i fortepian. Ukazała się ona w tym samym roku, ale nie było to opracowanie Zarzyckiego, lecz Hugo Schneidera. Ponieważ od oryginalnego fortepianowego walca wersję tę dzieli zaledwie 16 numerów wydawniczych⁴⁵, można przyjąć, że albo sam Zarzycki przesłał wydawnictwu opracowanie Schneidera, albo wydawnictwo zleciło Schneiderowi takową aranżację za zgodą autora.

The image shows a musical score for a waltz. It consists of two systems of music. The first system starts with the tempo marking 'Un poco più mosso' and the dynamic 'ff con passione'. The melody in the right hand is characterized by slurs and grace notes. The second system includes dynamics 'p' and 'espress.'. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature.

Przykład 11. A. Zarzycki, *En valsant* op. 34 nr 3, t. 33–48, częśćka „c”

Podsumowując, gatunek walca w twórczości Zarzyckiego, z pewnością nie może uchodzić za przykład jego kompozytorskiego rozwoju, gdyż dwa ostatnie walce reprezentują miniatury fortepianowe, a więc siłą rzeczy cechują je prostsze środki muzyczne. Ten rozwój jest natomiast widoczny w pierwszych trzech walcach, gdzie faktycznie kompozytor powracał do pewnych swoich pomysłów (melodycznych czy konstrukcyjnych), a następnie je modyfikował. Jeśli chodzi o elementy wspólne dla walców, to oczywiście będzie nimi: forma repryzowa⁴⁶ (mimo że wewnętrznie niekiedy mocno rozbudowana), budowa części w oparciu o zdania, okresy, szybkie tempa, figuracyjne kształtowanie melodii, ale też częste zmiany tonacji. I tu można wskazać pewną prawidłowość, a mianowicie w czterech pierwszych walcach Zarzycki stosuje naprzemienne zmiany trybów w ramach poszczególnych odcinków, zwykle w pokrewieństwie paralelnym (np. g-moll – B-dur). I nie chodzi tu tylko o zmiany tonacji w częściach środkowych (B), które z reguły są utrzymane w relacji dominantowej względem tonacji zasadniczej, ale o zmiany wewnątrz poszczególnych części całego utworu. Właśnie

⁴⁵ Wersja oryginalna ma numer 13481, wersja Schneidera 13497.

⁴⁶ Schemat ABA ze wstępem i kodą, podobnie jak w I poł. XIX wieku, pozostał wówczas najbardziej powszechną formą w tym gatunku, co potwierdzają także walce Zarzyckiego. Por. Irena Poniatowska, *Historia Muzyki Polskiej*, t. 5, *Romantyzm*, część druga, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku, 1850–1900*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010, s. 315, 316.

te częste rotacje tonacji, trybów, wprowadzanie nowych myśli muzycznych, unikanie powtarzania tych samych zdań na rzecz zastosowania techniki wariantowania, stawiają przed wykonawcą spore wyzwania interpretacyjne. Kwestią otwartą pozostaje więc to, czy utwory te będą miały swoich współczesnych interpretatorów i czy przypadną one do gustu miłośnikom muzyki.

Bibliografia

Źródła

Zarzycki Aleksander, *Utwory zebrane na fortepian*, Vol. 2, red. Marek Szlezer, Wydawnictwo Eufonium, Gdynia 2018.

Zarzycki Aleksander, *Walce na fortepian*, red. Marek Szlezer, Wydawnictwo Eufonium, Gdynia 2014.

Artykuły prasowe

[b.n.a.], „Berliner Musikzeitung” 1866, nr 12, s. 96.

[b.n.a.], „Gazeta Polska” 1866, nr 31, s. 2.

Giacomelli A., *Chronique des concerts*, „La Presse Théâtrale et Musicale” 1860, nr 14, s. 2.

Kleczyński Jan., *Przegląd muzyczny*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne” 1889, nr 291, s. 201.

[b.n.a.], *Kronika miejscowa i prowincjonalna*, „Słowo” 1883, nr 174, s. 2.

[b.n.a.], „Kurier Warszawski” 1866, nr 85, s. 465.

[b.n.a.], „Kurier Warszawski” 1884, nr 148b, s. 3, 4.

L.[e Brun] T.[omasz], *Przegląd tygodniowy*, „Gazeta Muzyczna i Teatralna” 1866, nr 25, s. 1.

„Musikalisch-literarischer Monatsbericht über neue Musikalien, musikalische Schriften und Abbildungen” 1880, nr 11, s. 335.

[S. J.], *Teatr*, „Dziennik Literacki” 1866, nr 19, s. 302, 303.

[S. R.], *Provinzial – Zeitung*, „Breslauer Zeitung” 1865, nr 63, s. 346.

Sikorski Józef, *Ruch muzyczny*, „Bluszcz” 1866, nr 20, s. 84.

[b.n.a.], *Wiadomości bieżące krajowe*, „Gazeta Warszawska” 1880, nr 283, s. 1.

[b.n.a.], *Wiadomości warszawskie*, „Wiek” 1883, nr 144, s. 3, 4.

Wiślicki Władysław, *Przegląd muzyczny. Koncert p. Aleks. Zarzyckiego i pani Majeranowskiej*, „Kłosy” 1866, nr 31, s. 363, 364.

[Wiślicki Władysław], *Koncert Aleksandra Zarzyckiego*, „Przegląd Tygodniowy” 1866, nr 2, s. 14.

[b.n.a.], *Z teatru i muzyki*, „Kurjer Warszawski” 1883, nr 164, s. 3.

Literatura

- Chmara-Żączkiewicz Barbara, hasło: *Aleksander Zarzycki*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. w–ż, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012, s. 332–334.
- Jasińska Danuta, *Problem stylu brilliant w twórczości Chopina*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1995.
- Piber Andrzej, *Droga do sławy. Ignacy Paderewski w latach 1860–1902*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1982.
- Poniatowska Irena, *Historia Muzyki Polskiej*, t. 5. *Romantyzm*, część druga, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku, 1850–1900*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2010.
- Popielska Klaudia, „Twórczość Aleksandra Zarzyckiego. Inspiracje – gatunki – język muzyczny”, (wydruk komputerowy pracy doktorskiej pisanej pod kierunkiem dr. hab. Justyny Humięckiej-Jakubowskiej), Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2023; dostęp – Źródło: https://bip.amu.edu.pl/__data/assets/pdf_file/0021/444207/Popielska-Klaudia-Praca_Doktorska.pdf [stan z 5.11.2023].
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010.

Piano Waltzes in the Works of Aleksander Zarzycki (1834–1895)

Abstract

Aleksander Zarzycki's piano works are represented, in addition to other genres, by waltzes, of which he composed five. The first three, *Grande valse Op. 4*, *Valse brillante Op. 8* and *Grand valse Op. 18*, are considered concert waltzes – larger in size and characterised by a variety of melodic ideas. They form an example showing that the composer continued to work with the traditional ternary form (ABA₁). Internally, these works are very elaborate. Zarzycki extensively employs the technique of variation, crafting new melodies by referencing a key motif, and imitation (of a motif or phrase) in both hand parts. The main tonalities are maintained only in short sections. The waltzes typically display frequent mode changes and more distant keys that are introduced through progressions or sometimes even through direct key changes without any modulation. The last two waltzes, *Valse-Improptu Op. 24 No. 2* and *En valsant Op. 34 No. 3*, due to their size can be categorised as piano miniatures. Formally, like those mentioned earlier, they have a ternary form, with a contrasted middle movement (in a dominant relation), but they are far less melodically differentiated. All five waltzes fit the style. Undoubtedly, the mentioned music pieces are technically and interpretively challenging due to their large jumps, use of chords with a wide span up to a twelfth, and varying melody and key. The article also discusses the matter of dating works, editions, dedications, and first performances that was made possible based on source research.

Keywords: Aleksander Zarzycki, waltz, piano music, music of the 19th century.