

UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina: sztuki muzyczne

Dyscyplina artystyczna: instrumentalistyka

Mischa Kozłowski

**Walce-kaprysy w twórczości fortepianowej
Józefa Wieniawskiego, Karola Tausiga i Juliusza Zarębskiego
– polskich uczniów Ferencza Liszta**

Praca doktorska

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Anny Jastrzębskiej-Quinn

Warszawa 2021

SPIS TREŚCI

WSTĘP.....	3
ROZDZIAŁ I	6
1. Specyfika muzyki fortepianowej XIX wieku	6
2. Rozwój techniczny fortepianu	12
ROZDZIAŁ II	16
1. Działalność pedagogiczna Liszta i jego polscy uczniowie.....	16
2. Walc-kaprys – słowo wstępne	20
2.1. Historia kaprysu	20
2.2. Historia walca.....	23
ROZDZIAŁ III.....	28
1. Józef Wieniawski – zarys drogi artystycznej.....	29
2. Walc-kaprys op. 46	34
ROZDZIAŁ IV.....	55
1. Karol Tausig – zarys drogi artystycznej	56
2. Nouvelles soirées de Vienne „Valses-caprices d’après Johann Strauss”	61
2.1. Nachtfalter	63
2.2. Man lebt nur einmal	93
2.3. Wahlstimmen	128
2.4. Immer heiterer	164
2.5. Wiener-Chronik	192
ROZDZIAŁ V	223
1. Juliusz Zarębski – zarys drogi artystycznej.....	224
2. Walc-kaprys op. 24	229
ROZDZIAŁ VI.....	261
1. Wybrane zagadnienia wykonawcze.....	261
2. Specyfika wykonawcza walca-kaprysu	270
PODSUMOWANIE	274
SUMMARY IN ENGLISH	277
BIBLIOGRAFIA.....	279

WSTĘP

Jednym z impulsów do tworzenia sztuki jest inspiracja. Może ona przybierać różne postaci – jakiegoś wydarzenia, dzieła, osoby, zjawiska i wielu innych form. Uczeń, nawet najzdolniejszy, od zawsze potrzebował mentora, który pobudzał podopiecznego do działania, służył radą i był swego rodzaju natchnieniem do pracy. Młodzi adepci często porzucali swoje rodzinne strony i przemierzali niezmiernie duże odległości, aby pobierać zaawansowane nauki oraz czerpać z doświadczenia mistrza.

Czytając biografie i wspomnienia największych osobowości świata muzycznego, takich jak m.in. Ludwig van Beethoven, Fryderyk Chopin, Ferenc Liszt, Artur Rubinstein, Ignacy Jan Paderewski czy Martha Argerich można zauważyć, że wszyscy oni z powodu chęci kształcenia się i doskonalenia swoich umiejętności – czy to w aspekcie pianistycznym, czy też w zakresie kompozycji – opuszczali swoje ojczyzny i wyjeżdżali do renomowanych ośrodków muzycznych, aby studiować pod okiem największych autorytetów swoich czasów. Należy pamiętać, że dawniej było to o wiele trudniejsze, gdyż podróżowanie z miejsca na miejsce stanowiło czynność czasochłonną, wymagającą jednocześnie dużego wysiłku.

Powszechnie znany jest fakt, że Fryderyk Chopin po opuszczeniu Polski w 1830 roku już nigdy do niej nie powrócił. Pomimo życia z dala od ojczyzny w gronie jego uczniów znajdowało się wielu Polaków. Spuścizna wychowanków kompozytora, przekazywana z pokolenia na pokolenie, przyczyniła się do wykształcenia terminu „metoda Chopina”, o której dzisiaj wiadomo już bardzo wiele. Paryż, w którym Chopin spędził sporą część swojego życia, był jednym z najważniejszych ośrodków kulturalnych na mapie Europy i świata, przyciągał więc wielu innych wybitnych artystów. Jednym z nich był Ferenc Liszt, niemal rówieśnik Chopina, z którego kompozycjami również spotyka się każdy adept pianistyki.

Liszt, który pozostawił po sobie ogromną ilość kompozycji, uchodzi nie tylko za jednego z największych pianistów-wirtuozów w historii muzyki, ale również za niezwykle cenionego pedagoga. Nauczał on wielu adeptów sztuki muzycznej w zakresie kompozycji czy gry na fortepianie. Często zdarzało się, że uczniowie kształcili się u niego w obu tych dziedzinach jednocześnie, co – w przeciwieństwie do obecnych czasów – w tamtej dobie było dość powszechne. W swojej twórczości Liszt wielokrotnie inspirował się dziełami innych

twórców, czego przykładem jest duża ilość fantazji czy parafraz koncertowych na tematy zapożyczone od innych kompozytorów. Niejednokrotnie włączał te utwory do programu recitali – formy występów, której był prekursorem.

To, co wydaje się być istotne, to polski wątek w pedagogicznej spuściźnie Liszta. Jak sam często powtarzał, do jego najzdolniejszych uczniów należał Karol Tausig, a oprócz niego również m.in. Józef Wieniawski i Juliusz Zarębski. Te trzy wymienione osobistości bardziej zapisały się na kartach historii jako wybitni wirtuozi gry na fortepianie niż kompozytorzy. Szczęśliwie od kilku lat widoczny jest zdecydowany wzrost zainteresowania XIX-wieczną muzyką skomponowaną przez twórców mniej znanych, jeszcze niedawno wręcz zapomnianych czy niedocenianych. Zauważyć można, że wśród podobieństw i wspólnych inspiracji pomiędzy twórczością Liszta a jego polskimi uczniami zdecydowanie na pierwszy plan wysuwa się jedna cecha dominująca w ramach kompozycji – wybitnie wirtuozowski charakter utworów. Wynika to w dużej mierze z silnego wpływu Liszta, jak i romantycznych trendów kompozytorskich, powiązanych z rozwojem wykonawstwa, eksponującego możliwości techniczne instrumentów. To właśnie w XIX wieku niezwykle rozwijał się sposób konstruowania fortepianów, a jego budowniczowie często ścigali się w nowych udoskonaleniach, oferując muzykom coraz szersze spektrum wykorzystania instrumentu.

O ile w ostatnich latach o twórczości Wieniawskiego i Zarębskiego słychać coraz częściej, a ich kompozycje pojawiają się niejednokrotnie w repertuarze koncertowym pianistów, o tyle nie można tego powiedzieć o kompozycjach Tausiga. Ten ostatni z wymienionych kompozytorów wspomniany jest wyłącznie jako nieprzeciętny pianista-wirtuoz. Według autora pracy prawdopodobnie wynika to z faktu, że po zapoznaniu się z jego twórczością można odnieść wrażenie, iż kompozycje są nad wyraz skomplikowane, a wręcz obfitują w różnego rodzaju „piętrzące się” trudności techniczne. Jest to czynnik, który może już na wstępie zniechęcać większość potencjalnych wykonawców.

Zgłębiając temat wspólnych inspiracji Liszta i jego uczniów, natrafić można na jeden, powtarzający się tytuł w ich kompozycjach – *valse-caprice*. Po raz pierwszy w historii muzyki pojawił się on w twórczości Liszta w 1846 roku w cyklu *Soirées de Vienne* (skatalogowanym przez Humphrey’a Searle’a pod numerem S. 427), zawierającym dziewięć walców-kaprysów na tematy zapożyczone od Franza Schuberta. Niedługo później,

bo w 1850 roku Liszt komponuje zbiór kolejnych trzech utworów podobnego typu (3 *Caprices-valses* S. 214). Wbrew tytułowi składają się na niego „zwyczajne” trzy walce, każdy jednak jest dookreślony w inny sposób: pierwszy jako *Valse de bravoure*, drugi jako *Valse mélancolique*, a trzeci jako *Valse de concert sur deux motifs de Lucia et Parisina de Donizetti*. Owa forma *valse-caprice* została dalej wykorzystana przez Wieniawskiego, Tausiga i Zarębskiego, a także zyskała szybko rosnącą popularność wśród wielu innych kompozytorów (Gabriel Fauré, Piotr Czajkowski, Anton Rubinstein i inni) z XIX wieku i czasów późniejszych.

Sama nazwa w oczywisty sposób sugeruje przeplatanie się w kompozycjach elementów formy walca i formy *capriccio*. Walec był niezwykle częstą inspiracją dla twórców jako bardzo popularna miniatura romantyczna – co widać chociażby na przykładzie dorobku twórczości Chopina. Już za życia „królem walca” został okrzyknięty Johann Strauss (syn), którego twórczość była i do dzisiaj jest inspiracją dla całej rzeszy kompozytorów. Forma kaprysu natomiast na ogół kojarzy się z Niccolò Paganinim. Jego wirtuozowski i niezwykle wymagający cykl *24 Kapryśów op. 1* na skrzypce solo (istotnym jest fakt, że nazwę kaprys wymiennie stosowano z etiudą) do dzisiaj bije rekordy popularności, a poszczególne z jego elementów znajdują się w repertuarze większości profesjonalnych skrzypków. Tym bardziej interesujące jest połączenie tych dwóch form w przypadku literatury przeznaczonej na fortepian solo.

To wszystko skłoniło autora pracy do podjęcia próby scharakteryzowania walca-kaprysu, przyglądając się jego cechom wspólnym na przykładzie twórczości polskich uczniów Liszta. Jako główny trzon dzieła artystycznego niniejszej pracy doktorskiej przedstawiono pięć utworów Karola Tausiga, które składają się na skomponowany przez niego zbiór *Nouvelles soirées de Vienne „Valses-caprices d’après Johann Strauss”*, podzielony na dwa zeszyty i niezwykle wymagający technicznie, który nigdy dotąd nie został utrwalony w całości na jednej płycie CD. W dziele artystycznym znajdują się jeszcze: *Walc-kaprys op. 24* Juliusza Zarębskiego i *Walc-kaprys op. 46* Józefa Wieniawskiego. Podjęcie próby określenia właściwości utworów o tej podwójnej nazwie zostało przyjęte za wiodący temat badań. W podsumowaniu dysertacji przedstawiona jest definicja formy, oparta na wnioskach uzyskanych z analizy walców-kapryśów Wieniawskiego, Tausiga i Zarębskiego.

ROZDZIAŁ I

1. Specyfika muzyki fortepianowej XIX wieku

Epoka muzycznego romantyzmu, którą pod względem historycznym powszechnie utożsamia się z XIX stuleciem, naznaczona była silnie filozoficznym i socjologicznym podłożem. Kontekst ten miał znaczący wpływ na charakter ówczesnej kultury muzycznej, a także na repertuar, w którym uwidoczniła się supremacja muzyki instrumentalnej – w tym przede wszystkim fortepianowej, bowiem to ten właśnie instrument przeżywał w epoce romantyzmu swój techniczny rozkwit. Przekonanie o potencjalnej sile geniuszu i przewadze jednostki nad ogółem społeczeństwa, jakie odnaleźć można było w pismach Immanuela Kanta czy późniejszych niemieckich egzystencjalistów, na gruncie muzycznym znalazło swoje odzwierciedlenie w rozkwicie wirtuozerii i popularności solowych recitali. Zgodnie z założeniem, iż genialne osobowości (które w kulturze muzycznej stanowili kompozytorzy i wykonawcy-wirtuozi) mają charakter uprzywilejowany, ich „wyrażanie siebie” w okresie romantyzmu równoznaczne było z wyrażaniem całego świata¹.

Muzykę fortepianową XIX wieku, zdominowaną stylem i estetyką romantyczną, wyznaczały dwa kluczowe aspekty estetyczne: ekspresyjność, a także wirtuozeria – związana ściśle z rozwojem konstrukcyjnym instrumentu i reagująca na jego techniczne innowacje. W dziedzinie techniki kompozytorskiej znacznie wzrosła także wówczas popularność techniki parafrazowania, w której czerpanie cytatów z dorobku innych twórców stanowiło punkt wyjścia dla pisania rozbudowanych, wariacyjnych form. Kluczową rolę odgrywała w nich wirtuozeria. Jak zauważył niemiecki muzykolog Alfred Einstein, epoka romantyzmu odznaczała się własną, odrębną i spójną estetyką, a jednocześnie naznaczona była niekiedy wewnętrznymi kontrastami. Do jednej z takich antynomii zaliczyć można jednoczesną współobecność „upodobania do teatralności” z „potrzebą intymności”². Jak zauważa autor, obok takich kompozytorów, których twórczość w istocie utożsamiać możemy z muzyczną intymnością (zaliczyć można do nich Chopina czy Schumanna), w epoce romantyzmu obecni byli również twórcy godzący ze sobą wspomnianą antynomię³. Obecność tak wyraźnych

¹ J. Samson, *Romanticism*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16, London-New York 2001.

² A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, Warszawa 1965, s. 15.

³ Ibidem, s. 15.

kontrastów w repertuarze fortepianowym wynikała z szerokiej możliwości brzmieniowych i artykulacyjnych tego instrumentu. Jego współczesny model, wykształcony w XIX wieku, skrywał w sobie potencjał do wykonywania zarówno brawurowych, błyskotliwych przebiegów, jak i do bardziej ekspresyjnych, „intymnych” struktur melodyczno-harmonicznych, odznaczających się wyszukaną barwą brzmienia⁴.

W artykule poświęconym rozwojowi muzyki klawiszowej amerykański muzykolog Robert Winter wyróżnia szczególny okres w historii twórczości fortepianowej, jaki stanowi „epoka wirtuozerii”⁵. Jak pisze wyżej wymieniony autor, era ta zapoczątkowana została wraz z publikacją etiid Fryderyka Chopina – zawierających w sobie połączenie różnorodnych problemów technicznych z wysoką wartością artystyczną – w latach 30-tych XIX wieku. *Etiudy op. 10 i 25* polskiego kompozytora stanowiły przykład pedagogiczno-koncertowego repertuaru, który z założenia przeznaczony był nie tyle dla samych wirtuozów, co dla ich uczniów-amatorów, wywodzących się najczęściej z wyższych klas społecznych. Fortepianowa wirtuozeria rozpowszechniana była zatem z jednej strony poprzez międzynarodowe trasy koncertowe największych europejskich pianistów, utrwalających wspomniany archetyp wybitnej, romantycznej jednostki, a z drugiej strony – również dzięki dydaktycznym publikacjom, umożliwiającym bogatszym warstwom mieszczaństwa zapoznanie się z tego typu twórczością od stricte praktycznej strony. Do autorów tego typu wydań u progu XIX stulecia należeli m.in. Carl Czerny, Johann Baptist Cramer i Ignaz Moscheles⁶. Rozkwit wirtuozerii związany był ściśle z powstaniem i rozwojem nowych gatunków muzycznych (wśród których królowała etiuda, a także formy swobodno-wariacyjne), których komponowanie nastawione było przede wszystkim na odbiór masowej – a nie jedynie elitarnej – publiczności. W ten sposób efektowne miniatury wypierać zaczęły chociażby typowo klasyczny gatunek sonaty. Kluczowymi instrumentami w rozwoju XIX-wiecznej wirtuozerii były dwa instrumenty: skrzypce oraz fortepian. W dziedzinie technicznego kunsztu to właśnie ich dominacja zastąpiła XVIII-wieczny rozkwit wirtuozerii wokalne, rozwijanej na gruncie twórczości operowej⁷.

⁴ Ibidem, s. 274.

⁵ R. Winter, *Piano music from 1750: The age of virtuosity, Keyboard music*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 10, London-New York 2001.

⁶ Ibidem.

⁷ A. Einstein, op. cit., s. 76.

Wzrost znaczenia ekspresji, przeciwstawny racjonalności typowej dla epoki klasycznej, związany był bezpośrednio z ideą „uzewnętrzniania” odczuć, stanów czy myśli genialnych jednostek – mowa tu zarówno o wnętrzu kompozytora, jak i wybitnego wykonawcy, potrafiącego w sugestywny sposób przekazać owo wnętrze szerokiej publiczności⁸. Filozofię i estetykę romantyczną definiowało przekonanie o przewadze „głębszych sfer duszy ludzkiej” nad „wolą i rozumem”⁹. Ekspansja uczuciowości w sztuce korespondowała z jej coraz mniej użytkowym, a znacznie bardziej transcendentnym odbiorem: w XIX wieku muzyka sięgająca głębi uznawana była niekiedy za rodzaj kultu, natomiast dostarczający jej kompozytorzy i wykonawcy za jednostki wybitne i ponadpospolite.

Jak pisze Alfred Einstein, „jedną ze sprzeczności tak charakterystycznych dla ruchu romantycznego było to, że odgrzebując przeszłość i dążąc wyraźnie do intymności, a nawet pogrążania się w sobie, doprowadził on równocześnie wirtuozerię do niebywałych wyżyn”¹⁰. W repertuarze fortepianowym, odznaczającym się wysokim technicznym poziomem trudności, a zarazem wysoce efektywnym wrażeniem dźwiękowym, od samego początku zarysowane zostały dwie główne ścieżki estetyczne. Pierwszą z nich jest muzyka, w której błyskotliwość i brawurowość stanowią główny, a niekiedy nawet wyłączny walor. Alfred Einstein w taki sposób opisywał twórczość owego nurtu, wymieniając konkretnych jego reprezentantów:

U Karola Marii Webera intymność całkowicie ustępuje miejsca wirtuozerii. [...] Po Weberze zjawiała się cała armia wirtuozów-kompozytorów, zupełnie uzależnionych jako muzycy od swego instrumentu: Kalkbrenner i Czerny, Dreyschock i Thalberg, Herz, Hünten i wielu innych. Nawet Schubert składa ofiary na ołtarzu brawury, Mendelssohn też nie pozostaje w tyle¹¹.

Drugą ścieżkę wirtuozerii – utożsamianą w historii muzyki najczęściej z twórczością Ludwiga van Beethovena czy Fryderyka Chopina – stanowi muzyka naznaczona wysokim poziomem artystycznym. Znaczący poziom technicznej trudności pełni w niej jedynie funkcję środka, służącego osiągnięciu dużego poziomu ekspresji. Zdaniem Einsteina do grupy kompozytorów uprawiających ten nieco bardziej „wyszukany” typ wirtuozerii zaliczyć można również Ferencę Liszta:

⁸ J. Samson, op. cit.

⁹ S. Jarociński, *Ideologie romantyczne*, Kraków 1979, s. 9.

¹⁰ A. Einstein, op. cit., s. 76.

¹¹ Ibidem, s. 76–77.

Przykład Paganiniego rozpalil w Liszcie pragnienie zdobycia na swym instrumencie takiej samej doskonałości, a nawet prześcignięcia mistrza, jeśli to w ogóle było możliwe. I istotnie dopiął swojego celu, dzięki temu właśnie, że był czymś więcej niż zwykłym wirtuozem¹².

W świetle takiej refleksji osobny problem badawczy stanowi postawienie pytania, czy za reprezentantów podobnej, „artystycznej” ścieżki wirtuozerii zaliczyć można uczniów Liszta. Temat ten poruszony zostanie w ramach dalszych rozdziałów niniejszej pracy.

Silnie obecna w wirtuozowskiej muzyce technika parafrazowania, związana ze strategią cytatu i formą wariacyjną, obecna już w XV i XVI wieku w religijnej muzyce polifonicznej, w okresie romantyzmu zyskała szczególną popularność, zwłaszcza na gruncie muzyki fortepianowej. Termin „parafraza” płynnie graniczył wówczas z pojęciem „reminiscencji” oraz „fantazji”. Określenie kompozycji fortepianowej mianem parafrazy sugerowało najczęściej jej wirtuozowski charakter, którego wyjściowy materiał dźwiękowy oparty był na cytacie powszechnie znanej melodii, zaczerpniętej najczęściej z ówczesnej muzyki operowej¹³. Jak zauważa Richard Sherr, technika czy wręcz gatunek parafrazy był w okresie romantyzmu szczególnie emblematyczny dla twórczości Ferencza Liszta, który termin ten zawierał w tytułach swoich kompozycji (np. *Grande paraphrase de la marche de Donizetti* z 1847 roku czy *Totentanz: Paraphrase über das „Dies irae”* z 1849 roku)¹⁴. Fantazje, wariacje, parafrazy, a także ściśle transkrypcje „obcych” utworów na fortepian zyskały swoją rację bytu dzięki „uniwersalnemu” charakterowi tego instrumentu. Obok autonomicznego repertuaru pianistycznego, fortepian coraz częściej wykorzystywany był jako medium umożliwiające tworzenie aranżacji utworów przeznaczonych na pierwotnie odmienną obsadę. Wzrastająca powszechność tego instrumentu sprawiła, iż repertuar pianistyczny obejmować zaczął z czasem zarówno stricte fortepianowe, wirtuozowskie i artystyczne kompozycje, jak i prostsze, popularne utwory, przeznaczone do powszechnego użytku codziennego¹⁵.

Na progu epoki romantycznej autonomiczny repertuar fortepianowy zapoczątkowany został w dużej mierze przez wybitne dzieła Ludwiga van Beethovena (1770–1827), jednak – jak wskazuje recepcja jego twórczości – utwory te nie posiadały w czasach jego działalności

¹² Ibidem, s. 77.

¹³ R. Sherr, *Paraphrase*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 14, London-New York 2001.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ A. Einstein, op. cit., s. 274–275.

„powszechnego” statusu. W pierwszych dekadach XIX stulecia, równolegle do Beethovena, pierwsze kompozycje przeznaczone na fortepian tworzyli także m.in. Muzio Clementi (1752–1832), a także Johann Nepomuk Hummel (1778–1837), którego twórczość uznawana była niekiedy za muzyczny odpowiednik typowo mieszczańskiego stylu „biedermeierowskiego”¹⁶. XIX-wieczny repertuar fortepianowy rozpatrywać można zarówno pod kątem gatunkowym, jak i pod względem charakterystyki twórczości wybitnych kompozytorów, wśród których każdy odznaczał się indywidualnym i specyficznym językiem dźwiękowym. Europejską mapę twórczości przeznaczonej na fortepian tuż po Beethovenie współtworzyli w epoce romantyzmu przede wszystkim tacy twórcy, jak: Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Fryderyk Chopin, Johannes Brahms czy wreszcie Ferenc Liszt, którego działalność pedagogiczna i koncertowa przyczyniła się do mimowolnego powstania odrębnej pianistycznej „szkoły”.

Pod względem gatunkowym kluczową rolę w romantycznej muzyce fortepianowej zyskała miniaturowość. Taki typ formy wyrażany był wówczas zarówno w postaci zbiorów czy cyklów kompletujących w określonym porządku kilkanaście bądź kilkadziesiąt pojedynczych krótkich utworów, jak i w postaci rozbudowanych, samodzielnych kompozycji, reprezentujących nie cykliczny, a jednoczęściowy typ wewnętrznie zróżnicowanej formy¹⁷. Pod względem samego języka muzycznego istotnym wyróżnikiem romantycznej twórczości fortepianowej okazały się zaś tendencje narodowe. Objawiały się one zarówno w dziedzinie „tematyki” programowych czy stylizowanych kompozycji, jak i w melodycznych, rytmicznych i harmonicznym elementach dzieł, stanowiąc rezonans rodzących się „szkół narodowych”, nawiązujących m.in. do ludowej kultury muzycznej¹⁸.

Do jednego z romantycznych, wczesnych nurtów rozwoju muzyki fortepianowej zaliczyć można tzw. tradycję postklasyczną – „pomozartowską”, zwaną niekiedy także „szkołą hummlowską” – pozostającą pod bezpośrednim wpływem poprzedniej epoki i pokrywającą się w dużym stopniu ze stylem brillant. Do jej reprezentantów zaliczyć można przede wszystkim uczniów Johanna Nepomuka Hummla, Muzio Clementiego czy Johanna Baptista Cramera. Należał do nich m.in. niemiecki kompozytor i pianista Ludwik Berger (1777–1839), a także jego uczeń – Felix Mendelssohn-Bartholdy (1809–1847). Szkoła

¹⁶ Ibidem, s. 275.

¹⁷ R. Winter, *Piano music from 1750: Romanticism and the miniature, Keyboard music*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 10, London-New York 2001.

¹⁸ Ibidem.

postklasyczna odznaczała się przede wszystkim twórczością nastawioną na wirtuozerię, w której nie rozwinęła się jeszcze typowo romantyczna ekspresyjność, a pod względem charakteru i języka dźwiękowego dominował sentymentalizm¹⁹.

Inny wczesnoromantyczny nurt, również pokrywający się ze stylem brillant, stanowił kierunek czysto wirtuozowski – pozbawiony typowo postklasycznych nastrojów sentymentalnych. Jego walor osadzał się wyłącznie na błyskotliwości brzmienia, efektowności, znacznej trudności technicznej oraz wysokim poziomie brawury i popisowości. Nurt ten – dziś w dużej mierze zapomniany i stanowiący raczej historyczną ciekawostkę repertuarową – reprezentowany był przez czynnych pianistów wirtuozów, których utwory przeznaczone były wyłącznie do celów koncertowych. Należeli do nich Sigismond Thalberg (1812–1873), Henri Herz (1803–1888), Franz Hünten (1793–1878) czy Alexander Dreyschock (1818–1869). Kompozytorzy ci uprawiali przede wszystkim gatunki związane z działalnością recitalową – były to głównie koncerty, zbiory etiud, a także formy swobodnowariacyjne²⁰.

Na osobnym biegunie estetyczno-stylistycznym umieścić można twórczość takich najważniejszych przedstawicieli romantyzmu, jak Fryderyk Chopin (1810–1849), Robert Schumann (1810–1856) czy Ferenc Liszt (1811–1886). Alfred Einstein subiektywnie – choć nie bez racji – ocenia, że kompozytorzy ci „uratowali swymi [dziełami] honor muzyki fortepianowej, [powstrzymując] ją od utknięcia na mieliznach, co jej niechybnie groziło i co już częściowo nastąpiło”²¹. Mimo iż twórczość każdego z tych trzech romantyków odznaczała się wyraźnie odrębnym językiem muzycznym, stwierdzić można, że łączyło ich owocne zespolenie wirtuozerii z silną ekspresją, uzewnętrzniającą głębokie treści emocjonalne i decydującą o wysokim poziomie artystycznym ich utworów. Wszechstronne gatunkowo dzieła Chopina – komponującego zarówno etiudy, fantazje, impromptus, preludia, nokturny czy scherza, jak i sonaty, koncerty oraz tańce – osadzone były wyraźnie w narodowych inspiracjach, reprezentując niezmiennie wysoce poetycki, wszechstronny ekspresyjnie typ twórczości²². Z kolei muzykę Schumanna częściej utożsamia się z kategorią marzycielskości, połączonej z dynamizmem wynikającym z estetycznych założeń niemieckiego kompozytora.

¹⁹ A. Einstein, op. cit., s. 277.

²⁰ Ibidem, s. 277–281.

²¹ Ibidem, s. 278.

²² M. Tomaszewski, *Chopin, Fryderyk*, hasło [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, tom 2, Kraków 1984.

O ile twórczość Chopina umiejscowiona była zdecydowanie w kręgu muzyki autonomicznej, w utworach Schumanna znaczną rolę odgrywała programowość, stanowiąca często punkt wyjścia dla kształtowania dramaturgii. Jego kompozycje odznaczały się wyraźną giętkością języka brzmieniowego, częstą zmiennością ekspresji, a niekiedy wręcz kalejdoskopowym typem myślenia muzycznego²³.

W postawie twórczej Ferenc Liszta, którego działalność kompozytorska i pianistyczna dosięgnęła początków postromantyzmu, stosunek do wirtuozerii trudno porównać z metodą komponowania Chopina czy Schumanna. O ile w utworach tych dwóch kompozytorów wyszukane środki techniczne stanowiły w zamyśle jedynie medium służące przekazowi treści estetycznej, o tyle Liszt zdecydowanie kładł na ten element znacznie większy nacisk. Co więcej, przyczynił się on do znacznego rozwoju faktury fortepianowej, dokonując istotnych innowacji artykulacyjnych oraz tych z zakresu chromatyki, szerokich pasaży i skoków czy płynnego zestawiania ornamentyki z figuracyjnością i kantyleną. Kreatywność Liszta nie ograniczała się wyłącznie do rozwoju techniki pianistycznej – świadczą o tym rozbudowane formy kompozycji, w których kluczową rolę odgrywa późnoromantyczna technika przetworzeniowa²⁴. Estetykę Liszta, w odróżnieniu od romantyków pierwszej połowy XIX wieku, określić można jako zdecydowanie ekstrawertyczną, nastawioną na wywołanie dużego wrażenia percepcyjnego i dostosowaną do wymogów wielkiej estrady. To właśnie jego twórczość i działalność dydaktyczna wywarły przemożny wpływ na obraz pianistyki w drugiej połowie stulecia, w której kształtowaniu nie małą rolę odegrali wybitni uczniowie tego kosmopolitycznego kompozytora.

2. Rozwój techniczny fortepianu

Na XIX-wieczną wirtuozerię w dużym stopniu wpłynął intensywny rozwój konstrukcyjny fortepianu, zapoczątkowany jeszcze za życia Beethovena. Już w osiemnastym stuleciu okazał się on instrumentem, który w przeciwieństwie do klawesynu zdolny był do precyzyjniejszej realizacji dynamiki i barwy. Wydobywające się z niego, bogate i różnorodne brzmienia zależne były ściśle od siły, a także sposobu dotyku klawiszy przez grającego. Bezpośrednia reakcja i „wrażliwość” fortepianu na zastosowaną technikę

²³ A. Einstein, op. cit., s. 283.

²⁴ Ibidem, s. 287.

i artykulację pociągnęła za sobą rozkwit nowej, wymagającej odpowiedniej wirtuozerii dyscypliny – pianistyki. Tym samym instrument klawiszowy, który w XVII i XVIII wieku ograniczany był często do roli akompaniującego *basso continuo*, za sprawą Beethovena rozkwitł, a w epoce romantyzmu niepodzielnie dominował jako instrument solowy.

Fortepian, konstruowany początkowo we Włoszech (za jego wynalazcę uznawany jest Bartolomeo Cristofori), największą popularność i rozkwit uzyskał w XVIII wieku w Niemczech, głównie dzięki zasługom Gottfrieda Silbermanna. W drugiej połowie stulecia rozwijał się przede wszystkim w Anglii, później również w Austrii, a wkrótce także we Francji²⁵. Już na samym początku o oryginalności i wirtuozowskiej przydatności tego instrumentu zdecydowała mechanika wymyku: w fortepianach Cristoforiego zamieszczona została dźwignia, która natychmiast uwalniała młoteczek od uderzonej wcześniej struny²⁶. Taka elastyczność mechanizmu niwelowała konieczność szybkiego zwalniania klawisza przez pianistę, a tym samym wpływała na metodę gry.

W trakcie późniejszego rozwoju instrumentu – w drugiej połowie XVIII wieku – w celu większego zróżnicowania brzmienia fortepianu odwołano się w pewien sposób do klawesynowego mechanizmu rejestrów, wprowadzając do nowego instrumentu pedały. W odróżnieniu od dzisiejszych modeli fortepianów stosowano wówczas więcej odmian pedalizacji: obok pedału *forte*, *piano* czy *una corda* wprowadzane były także takie pedały, jak *harfa* (w której pasmo materiałowe zakrywało jedną strunę przypadającą klawiszowi) czy *crescendo* (stopniowo podnoszące pokrywę instrumentu)²⁷. Jak zauważa Curt Sachs, w ewolucji fortepianu nie bez znaczenia pozostawał także wizualny aspekt jego konstrukcji: w przeciwieństwie do mniejszych klawesynów czy klawikordów, bardziej złożony mechanizm fortepianu zajmował znacznie większą przestrzeń pomieszczenia, w którym się znajdował²⁸. Spore gabaryty koncertowych wersji fortepianów korespondowały z niemałymi rozmiarami sal koncertowych. Przyczyniło się to w pewnym stopniu do powstania kultury

²⁵ Do najważniejszych angielskich konstruktorów fortepianu należeli: John Broadwood, Jacob Kirckman (wcześniej: Kirchmann) i Johann Christian Zumpe – pracownik firmy Broadwooda. Najważniejszymi austriackimi budowniczymi byli z kolei Johann Andreas Stein, a także jego córka – Natalia Streicher. Francuskimi natomiast – Pascal Taskin, a przede wszystkim Sébastien Érard. Zob. C. Sachs, *Historia instrumentów muzycznych*, Warszawa 2005, s. 380–382.

²⁶ C. Sachs, op. cit., s. 378.

²⁷ Ibidem, s. 380–381.

²⁸ Ibidem, s. 380.

pianisty-wirtuoza władającego ogromnym instrumentem i prezentującego swoje umiejętności wobec tłumnie zgromadzonej publiczności.

Coraz większa popularność fortepianu skrzydłowego, będącego nieco większym modelem od wersji stołowej – ze względu na pewne podobieństwo do utrwalonego w Anglii skrzydłowego klawesynu – także przyczyniła się do popularności masywniejszych modeli tego instrumentu. W drugiej połowie XVIII wieku w innowatorskiej pracowni Johna Broadwooda wprowadzony został w tej wersji instrumentu system dwupedałowy. Nieco odwrotna sytuacja miała miejsce w Austrii, gdzie obok popularności fortepianu skrzydłowego zachowana została większa ilość pedałów, sięgająca niekiedy liczby sześciu²⁹. Jednocześnie – co dość istotne – w budowie instrumentu, zwłaszcza w Anglii, coraz częściej zaczęto odsłaniać i wysuwać do przodu klawiaturę, w wyniku czego gra pianisty (w odróżnieniu od klawesynu, klawikordu, a także wczesnych niemieckich modeli fortepianu) stała się odtąd bardziej widoczna³⁰.

U progu XIX wieku, wbrew wcześniejszym wątpliwościom i przyzwyczajeniom do techniki i brzmienia klawesynu, instrument ten został całkowicie wyparty przez fortepian, do czego przyczyniła się w dużym stopniu działalność francuskiego konstruktora Sebastiana Erarda, a także jego ścisła współpraca z największymi paryskimi pianistami. Wkrótce grubość strun i płyty rezonansowej została znacznie powiększona, a system młoteczkowy osiągnął ostateczną finalizację dzięki wprowadzeniu nowego, podwójnego wymyku, usprawniającego szybkie wykonywanie dźwięków repetowanych. Ponadto klarowność brzmienia fortepianu została wzbogacona masywnością efektu dźwiękowego. Umożliwił to tzw. krzyżowy układ strun, polegający na takim rozmieszczeniu strun wewnątrz instrumentu, w którym struny basowe sąsiadują bezpośrednio ze strunami sopranowymi. Wkrótce podobne rozmiary do fortepianu skrzydłowego osiągnął także fortepian stołowy, przez co na stałe utrwalona została rozbudowana forma tego instrumentu³¹.

Technologiczna i repertuarowa ekspansja fortepianu miała istotny wpływ na popularyzację recitali fortepianowych jako formy występów. Ich historia, naznaczona od samego początku istotnym walorem performatywnym, rozpoczęła się w 1768 roku w Anglii: wówczas to Johann Christian Bach, najmłodszy z synów Johanna Sebastiana, wykonał

²⁹ Ibidem, s. 380.

³⁰ Ibidem, s. 381.

³¹ Ibidem, s. 382–383.

w Londynie pierwszy tego typu koncert w Europie. W kolejnym stuleciu jednym z największych propagatorów recitali fortepianowych był Ferenc Liszt, który powszechnie uznawany jest za prekursora tego rodzaju występów. Ewolucja fortepianu, połączona z silnym wzrostem jego popularności, towarzyszyła w XIX wieku procesowi stopniowej degradacji pozostałych instrumentów solowych. O ile w okresie klasycyzmu instrumenty dęte drewniane i blaszane, a niekiedy także harfa stanowiły podstawę utworów solowych, kameralnych czy koncertów z orkiestrą, o tyle w okresie romantyzmu wirtuozeria nastawiona była zdecydowanie na wykorzystanie fortepianu oraz instrumentów smyczkowych (zwłaszcza skrzypiec). Jak zauważa Alfred Einstein, uzyskały one wówczas status instrumentów „wybitnych”³². Uniwersalność fortepianu – dostarczającego repertuaru zarówno „nadludzkim” wirtuozom, jak i twórcom wyrażającym intymne wypowiedzi, profesjonalnym pianistom oraz amatorom – zadecydowała o jego przemożnym znaczeniu w kształtowaniu XIX-wiecznej kultury europejskiej.

³² A. Einstein, op. cit., s. 272–273.

ROZDZIAŁ II

1. Działalność pedagogiczna Liszta i jego polscy uczniowie

Ferenc Liszt należał do najwybitniejszych nauczycieli fortepianu swojej epoki. Działalność pedagogiczną uprawiał łącznie przez niemal sześć dekad, począwszy od pobytu w Paryżu, a skończywszy na ostatnich latach życia. Punkt szczytowy w jego dydaktycznej karierze stanowił okres spędzony w Weimarze, do którego powrócił pod koniec lat 60-tych XIX wieku. Tam, w 1869 roku, rozpoczął pod patronatem księcia weimarskiego prowadzenie mistrzowskich kursów pianistycznych, odbywających się w willi *Altenburg* (siedzibie Liszta) trzy razy w tygodniu dla szerszej grupy, a dla uczniów najbardziej zdolnych także w pozostałych dniach³³. To właśnie on przyczynił się do powstania koncepcji „klas mistrzowskich”, która w pianistyce utrzymuje się do dzisiaj. Ich istotę stanowił wykonawczy i techniczny elitaryzm – uczniowie Liszta, współtworząc dość zamkniętą grupę adeptów-wirtuozów, stale inspirowali się nawzajem w celu ciągłego doskonalenia swoich umiejętności. Jednocześnie, zbliżając się do siebie, stanowili rodzaj rodziny; w wyniku znajomości i protektoratu Liszta zyskiwali niekiedy także specjalne przywileje w dostępie do prestiżowych koncertów, kursów czy festiwali.



Ryc. 2.1. Ferenc Liszt z uczniami (1884). Fot. Louis Held.

³³ S. Dybowski, *Franciszek Liszt*, Warszawa 1986, s. 98.

Przebieg lekcji u Liszta polegał najczęściej na wzajemnym obserwowaniu się przez uczniów, słuchających uwag wykonawczych udzielanych przez kompozytora. Ogólny przekrój jego uczniów, których liczba według niektórych szacunków sięgała nawet 400, jest bardzo różnorodny – tylko część z nich pobierała od niego stałe oraz profesjonalne lekcje fortepianu; niekiedy spotkania z wirtuozem ograniczały się wyłącznie do sporadycznych wizyt³⁴.

Metoda nauczania Liszta miała charakter bardziej dynamiczny i ekspresyjny, aniżeli systemowy – jego podejście dydaktyczne naznaczone było w pewnym sensie „romantycznym stanem ducha”. W pracy pedagogicznej nie poświęcał on dużej uwagi stricte technicznym problemom wykonawczym – wychodził z założenia, iż wirtuozeria powinna się wywodzić z „ducha”, a zatem z wewnętrznej siły wykonawcy, nie wynikając wyłącznie z mechanicznej metody ćwiczenia³⁵. Mimo iż Liszt przygotował do publikacji pracę zatytułowaną *Szkoła fortepianowa*, tekst ten w międzyczasie zaginął. Do dziś głównym źródłem wiedzy na temat prowadzonych przez niego klas mistrzowskich pozostają notatki oraz korespondencja samych uczniów³⁶. Nauka wirtuozowskich rozwiązań pobierana była przez wychowanków Liszta przede wszystkim na drodze obserwacji gry mistrza. Istotną do odnotowania informację stanowi fakt, iż kompozytor za swoje mistrzowskie lekcje nie pobierał nigdy opłat. Niekiedy nawet przeciwnie – traktując uczniów jak wychowanków w szerokim tego słowa znaczeniu, w trudnych momentach udzielał im nawet pomocy materialnej oraz mentalnej³⁷. Jego praca dydaktyczna nie miała „komercyjnego” charakteru – czerpał on przyjemność z nauczania utalentowanych młodych pianistów, szczerych w swoim zamiłowaniu do muzyki. Podejście takie wynikało w dużej mierze z romantycznej postawy Liszta zakładającego, że istotniejsze od wzbogacania się na mistrzowskich klasach jest „złożenie ofiary na ołtarzu sztuki”³⁸, a artysta powinien służyć samej sztuce, jej twórcom oraz odbiorcom. Równie duży nacisk kładł Liszt na etyczne postępowanie swoich podopiecznych – jego zdaniem „wykształcenie specjalne, jednostronna sprawność i wiedza nie wystarczą już

³⁴ A. Walker, *Liszt as a teacher*, [w:] *Liszt, Franz*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 11, London-New York 2001.

³⁵ Ibidem.

³⁶ S. Dybowski, op. cit., s. 98.

³⁷ Ibidem, s. 101.

³⁸ A. Walker, op. cit.

teraz artyście. Wraz z wychowaniem muzycznym powinno iść w parze podnoszenie wartości człowieka”³⁹.

Jak wynika z wypowiedzi kompozytora, zanotowanych i relacjonowanych przez uczniów, Liszt zwracał szczególną uwagę na wykorzystywanie ich indywidualnych predyspozycji wykonawczych. Siła jego bezpośredniego oddziaływania na wychowanków wynikała właśnie ze wspomnianego indywidualnego podejścia. W dziedzinie samej gry dużą wagę przykładał on do wyrazistości, logiczności i konsekwencji, a także zdolności do wykorzystywania całego spektrum barw możliwych do zrealizowania na instrumencie⁴⁰. W doborze repertuaru Liszt pozostawiał pianistom znaczną dowolność, nie narzucając nigdy – poza niewielkimi wyjątkami⁴¹ – wykonywania określonego repertuaru. W kontekście jego metod nauczania ciekawy okazuje się nadmiernie krytyczny stosunek do konserwatorium – nieco mniej zdolnym uczniom sugerował on często skierowanie się właśnie ku tej instytucji. Jak zauważa Stanisław Dybowski, niechęć ta wywołana była zapewne po części osobistą historią z młodości kompozytora, kiedy to nie został on przyjęty do paryskiego konserwatorium⁴².

Pierwszymi wychowankami Liszta byli m.in. Karol Tausig (1841–1871) oraz trzej rówieśnicy: Hans von Bülow (1830–1894), Karl Klindworth (1830–1916) i Hans von Bronsart (1830–1913). W późniejszym czasie z mistrzowską klasą Liszta zetknęła się nowa generacja pianistów, żyjących na przełomie obu stuleci: Eugen d’Albert (1864–1932), Maurycy Rosenthal (1862–1946), Arthur Friedheim (1859–1932), Sophie Menter (1846–1918) i inni⁴³. Uczniowie ci, w wyniku styczności z mistrzem-wirtuozem, korzystali ze zdobytych wskazówek w ciągu całego swojego życia, osiągając wysokie pozycje w świecie muzycznym.

Wśród licznych wychowanków Liszta znaleźli się także Polacy. Do najważniejszych z nich należeli: wspomniany już Karol Tausig, a także Juliusz Zarębski, Józef Wieniawski i Maurycy Rosenthal. Za ulubionego przez nauczyciela uznawany był wówczas Tausig – pianista urodzony w Warszawie, który swoją naukę u Liszta rozpoczął w roku 1855, a zatem

³⁹ S. Dybowski, op. cit., s. 98–100.

⁴⁰ Ibidem, s. 98.

⁴¹ Jak pisze Stanisław Dybowski, na swoich lekcjach Liszt zakazywał wykonywania dwóch utworów: własnej *II Rapsodii węgierskiej*, a także Beethovenowskiej *Sonaty quasi una fantasia*. Zob. ibidem, s. 101.

⁴² Ibidem, s. 101.

⁴³ A. Walker, op. cit.

w wieku około trzynastu lat. Młody Karol, niezależnie od zajęć z gry na fortepianie pokazywał także nauczycielowi swoje kompozycje, do których należały transkrypcje fortepianowe poematów symfonicznych Liszta, a także *Symfonii faustowskiej*. W trakcie swojej kariery pianistycznej, ukróconej przedwczesną śmiercią w wieku niespełna trzydziestu lat, Tausig wielokrotnie wykonywał utwory swojego nauczyciela – w tym m.in. w Berlinie w roku 1858 roku (*Rapsodię węgierską*, *Réminiscences de Don Juan*), a także rok później w Pradze (*Koncert fortepianowy A-dur*)⁴⁴. Po latach Liszt miał wypowiedzieć się, iż Tausig prześcignął go w biegłości technicznej na fortepianie: „ja już nie umiem tak grać jak on”⁴⁵. Jeszcze w czasie pierwszych kontaktów z nastoletnim uczniem mistrz wypowiadał się o nim następująco:

Setny chłopak, który, jak sądzę, za dwa, trzy lata zrobi karierę. Gra już wszystko w sposób zdumiewający. I komponuje ciekawe utwory. Ojciec jego jest w Warszawie profesorem gry na fortepianie i w przeciwieństwie do większości ojców „cudownych dzieci” jest bardzo rozsądny. Mały pozostanie w Weimarze przez dwa lata i usłyszysz jeszcze kiedyś o nim⁴⁶.

Nieco młodszy od Tausiga Juliusz Zarębski (1854–1885) nauki u Liszta rozpoczął w 1875 roku, będąc już wówczas absolwentem Konserwatorium Wiedeńskiego i Petersburskiego w specjalnościach gry na fortepianie i kompozycji. Podczas dyplomu w Rosji Zarębski wykonał *Koncert Es-dur* swojego przyszłego nauczyciela⁴⁷. Liszt, podobnie jak w przypadku Tausiga, z początku niechętny wobec nauczania „cudownych dzieci”, wkrótce przekonał się do nowego ucznia, widząc niespotykany pokład artystycznego talentu i objął go jednocześnie rodzajem „ojcowskiej” opieki. Pisał o nim wówczas w następujący sposób:

W rzeczy samej można mówić wiele i tylko dobrze o jego talencie, charakterze, wyróżniających go poważnych zaletach. Przynosi on zaszczyt swojemu nazwisku i wznosi się do rangi wysokiej klasy artysty. Nie zważając na przeszkody na drodze do kariery, pełnej konkurentów i przewrotnych pasożytów, Juliusz Zarębski dzielnie wypełnia swe chlubne powołanie. Zyskał moją sympatię [...]⁴⁸.

Zarębski, obok nauki fortepianu, konsultował z Lisztem również swoje kompozycje – po dziesięciu latach nauki zadedykował on swojemu nauczycielowi słynny *Kwintet fortepianowy g-moll op. 34*; Liszt dokonał natomiast orkiestracji młodzieńczego zbioru Zarębskiego – *Trzech tańców galicyjskich op. 2*⁴⁹.

⁴⁴ S. Dybowski, *Franciszek Liszt. Przyjaciel Polski i Polaków*, Warszawa 2018, s. 402.

⁴⁵ Idem, *Słownik pianistów polskich*, Selene, Warszawa 2003, s. 307.

⁴⁶ Idem, *Franciszek Liszt. Przyjaciel...*, op. cit., s. 402.

⁴⁷ Ibidem, s. 434.

⁴⁸ Ibidem, s. 436.

⁴⁹ Idem, *Franciszek Liszt*, op. cit., s. 131–132.

Również Józefa Wieniawskiego (1837-1912) – trzeciego ważnego ucznia Liszta, pianistę i kompozytora, absolwenta Konserwatorium Paryskiego z obu tych dyscyplin – określić można mianem „cudownego dziecka”, które koncertować zaczęło w wieku lat jedenastu. Swojemu nauczycielowi Wieniawski zadedykował jeden z wcześniejszych utworów – *Tarantellę op. 4*.

Do pozostałych polskich wychowanków Liszta należeli także: wspomniany wcześniej Maurycy Rosenthal, Emil Łapczyński, Ludwik Marek, Aleksander Michałowski, Michał Azanczewski, Maria Majewska, Maria Zielińska-Piasecka, Władysław Tarnowski, Jan Gall, a także Witold Czeczot⁵⁰.

2. Walc-kaprys – słowo wstępne

Połączenie gatunku walca i kaprysu zostało po raz pierwszy wykorzystane w 1846 roku przez Ferencę Liszta, który rozpoczął wówczas pracę nad *Soirées de Vienne S. 427* – zbiorem ukończonym w 1852 roku i obejmującym dziewięć wirtuozowskich walców-kaprysów, których tematy wyjściowe zaczerpnięte zostały z utworów Franza Schuberta⁵¹. W celu zdefiniowania podstawowych cech tej hybrydycznej formy osobną uwagę poświęcić należy zarówno kilkunastowiecznej historii kaprysu, jak i specyfice walca, będącego już wówczas niemal wyłącznie formą stylizowaną. Oba gatunki, wywodzące się pierwotnie z dwóch odmiennych nurtów muzyki instrumentalnej, w XIX wieku wyewoluowały na gruncie muzyki fortepianowej w kierunku autonomicznych miniatur figuracyjnych, co było wynikiem dominującej wówczas estetyki.

2.1. Historia kaprysu

Termin „kaprys” pomiędzy XVI a XIX wiekiem stosowany był w odniesieniu do różnorodnych typów form i metod kształtowania dzieł muzycznych. O ile w muzyce dawnej kojarzony był głównie z techniką polifoniczną, w epoce romantycznej zyskał status dzieła wirtuozowskiego, w którym dużą rolę odgrywała często technika parafrazowania. W okresie renesansu owa nazwa gatunkowa stosowana była zarówno w odniesieniu do utworów instrumentalnych, jak i wokalnych – jej najwcześniejsze zastosowanie określało zbiór

⁵⁰ Ibidem, s. 132–133.

⁵¹ M. Eckhardt, R. Ch. Mueller, *Works, Liszt, Franz*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 14, London-New York 2001.

madrygałów z połowy XVI wieku. W następnych stuleciach punkt ciężkości w ramach tego typu kompozycji przesunięty został na grunt instrumentalny.

Istota kaprysu zasadza się na specyficznym, swobodnym typie kształtowania narracji, połączonym z eksponowaniem takich walorów, jak: formalna spontaniczność, bezpretensjonalność czy otwartość stylistyczna. Gatunek ten na przestrzeni epok nie był definiowany poprzez określone schematy formalne czy techniczne. Ze względu na otwartość, a także gatunkowe hybrydyzacje i przejmowanie dominujących w danym czasie środków kompozytorskich, na gruncie kaprysu dostrzec można pewne wiodące tendencje fakturalne i stylistyczne. Zgodnie z definicją XVII-wiecznego pisarza Antoine Furetière'a „kaprysy są takimi utworami muzycznymi [...], w których siła wyobraźni jest silniejsza niż przestrzeganie reguł sztuki”⁵². Z kolei w XIX wieku Robert Schumann definiował istotę tego gatunku jako połączenie sentymentalizmu z dowcipnością, a także obecnością elementów etiudy⁵³. Charakterystyka ta odzwierciedla elastyczność kaprysu w przejmowaniu specyfiki różnorodnych typów języka dźwiękowego. O ile na gruncie miniatur lirycznych wczesnoromantyczne kaprysy instrumentalne w istocie utrzymane były niekiedy w stylu sentymentalnym, o tyle w czasie późnej działalności Liszta, wraz z zaawansowaniem harmonicznym, punkt ciężkości przeniósł się ku rozwiniętej wirtuozerii.

Szczególny rozkwit kaprysu zapoczątkowany został w XVII wieku, kiedy kompozycje tego rodzaju przeznaczano głównie na instrumenty klawiszowe. W tym okresie utwory określane mianem *capriccio* stanowiły formy pokrewne wobec innych typów muzyki instrumentalnej (jak np. *ricercar*, *canzona* czy *fantasia*), również wywiedzionych pierwotnie z repertuaru wokalnego. Mimo iż gatunki te uznaje się za zapowiedź szczytowej polifonicznej formy, jaką jest fuga, technika kontrapunktyczna nie miała na ich gruncie ściśle ustrukturyzowanego charakteru. Element swobody w ramach pierwszych kaprysów instrumentalnych dotyczył przede wszystkim aspektu agogicznego i rytmicznego, co podkreślało specyficzną ekspresję oraz intuicyjny charakter tej nowej formy. W okresie renesansu i baroku do czołowych twórców kaprysu, uprawianego głównie w ramach muzyki klawiszowej, należeli m.in. Girolamo Frescobaldi, Giovanni de Macque, Johann Jakob Froberger, Georg Böhm, Georg Friedrich Händel oraz Johann Sebastian Bach⁵⁴. W ich

⁵² E. Schwandt, *Capriccio*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 5, London-New York 2001.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem.

kompozycjach na pierwszy plan wysunięte zostały szczególne i niezmiennie wyróżniki tego gatunku. Należały do nich: predylekcja do częstych i nagłych zmian nastroju, swobodne łączenie różnorodnych ukształtowań formalnych, budowanie narracji w oparciu o kontrast fakturalny i wyrazowy, eksponowanie technicznych możliwości instrumentu, wszechstronne stosowanie figuracji, ornamentyki i środków typowych dla polifonii (inwersje, augmentacje itd.), a także tendencje do szeregowania i wariacyjności⁵⁵.

Powiązania gatunku kaprysu z formami tanecznymi zapoczątkowane zostały w XVII wieku. Wówczas to mianem *capriccio* zaczęto określać zarówno zbiory tańców, jak również całkowicie autonomiczne utwory. Niekiedy zestawiano je w ramach suit z takimi miniaturami instrumentalnymi, jak *balletto*, *gigue* czy stałe suitowe tańce – *allemande*, *sarabande* czy *courante*. Kaprysy zawarte w tego typu cyklach nie odznaczały się stałym, określonym stylem tanecznym, przyjmowały najczęściej ogólny charakter choreiczny⁵⁶, zapożyczający elementy metryczne, szczególnie dla konkretnych tańców. Należały do nich m.in. ogniwa *capriccio* w suitach oraz partitach Bacha, które zastępowały niekiedy takie części, jak *gigue* czy *prélude*.

W XVIII wieku rozpowszechniło się nowe przeznaczenie kaprysu, wprowadzanego *attacca* w ramach kadencji w formach cyklicznych – w sonatach oraz koncertach instrumentalnych. W ten sposób podkreślano figuracyjny, a nawet wirtuozowski element tego gatunku – eksponującego popisowe umiejętności wykonawcy⁵⁷. Wówczas zarówno w lirycznych, tanecznych kapryсах, jak i tych „najeżonych” trudnościami technicznymi – przy czym oba rodzaje podatne były na zewnętrzne wpływy obcych gatunków, a niekiedy też płynnie włączano je do całkowicie odrębnych form cyklicznych – zakiełkowały tendencje charakterystyczne dla późniejszego XIX-wiecznego hybrydowego wytworu – walca-kaprysu.

W okresie romantyzmu gatunek kaprysu wiązał się przede wszystkim z techniką wirtuozowską, w tym często figuracyjną, a wprowadzane w nim środki techniczne ściśle zależały od przewidzianej obsady solowej. Za twórcę romantycznego, wirtuozowskiego kaprysu, pokrewnego formie etudy, uważa się Niccolò Paganiniego, który skomponował słynne *Kaprysy op. 1* na skrzypce solo. Stały się one kanwą kompozycji fortepianowych dla

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Określenie pochodzi od starogreckiego słowa „chorea” (*χορεία*), oznaczającego „taniec”. W starożytnej Grecji opisywało osoby ustawione w kształcie koła, które jednocześnie tańczyły i śpiewały. Odwołania można znaleźć już m.in. w *Iliadzie* Homera. Zob. www.sjp.pl [dostęp: 1 V 2021] oraz www.pl.wikipedia.org [dostęp: 1 V 2021].

⁵⁷ E. Schwandt, op. cit.

wielu innych twórców, w tym dla Ferencza Liszta w jego zbiorze *6 Grandes études de Paganini S. 141*. Temat szóstego *Kaprysu a-moll* (w zbiorze Paganiniego – *Kaprys nr 24*) zyskał tak dużą popularność, iż sięgało po niego wielu późniejszych kompozytorów, podczas tworzenia swoich dzieł, najczęściej w formie wariacji (m.in. J. Brahms, S. Rachmaninow, K. Szymanowski, I. Friedman, I. Berkovich, W. Lutosławski, S. Skrowaczewski, R. Muczyński, M.-A. Hamelin, F. Say, R. Augustyn). Próbując uchwycić istotę romantycznego kaprysu warto zwrócić uwagę na to, iż nadal cechowała go przede wszystkim otwartość na wpływy innych form instrumentalnych i zdolność do hybrydycznego łączenia się z nimi. Cecha ta przyczyniła się do powstawania różnorodnych odmian XIX-wiecznych kaprysów, wśród których szczególne miejsce zajmują omawiane właśnie walce-kaprysy. W okresie romantyzmu do twórców uprawiających gatunek kaprysu należeli m.in. Robert Schumann, Felix Mendelssohn-Bartholdy, Johannes Brahms, Piotr Czajkowski. W ich twórczości gatunek ten przybierał najczęściej postać lirycznych bądź wirtuozowskich miniatur, w których do głosu dochodził niekiedy element dowcipu. Stanowiły one utwory solowe, tworzyły oparte na tym gatunku zbioru lub włączane były do cykli, których ogniwa bazowały również na innych formach muzycznych⁵⁸.

2.2. Historia walca

Walc należy do najbardziej charakterystycznych, trwałych oraz znaczących europejskich gatunków tanecznych. Szczyt jego rozkwitu, zarówno w odmianie użytkowej, jak i stylizowanej, przypadł na dziewiętnaste stulecie. Natomiast początków jego stopniowej ewolucji doszukiwać się można w niektórych niemieckich i austriackich trójdzielnych formach tanecznych komponowanych w XVIII wieku. To właśnie w jego ostatniej dekadzie została zapoczątkowana swego rodzaju „moda” na walc, który zaczął stanowić najpopularniejszy taniec towarzyski. Wówczas, w stosunku do równie popularnego *drehera* i *ländlera*, gatunek walca odróżniano na podstawie określonych układów choreicznych, nieco szybszego tempa i eleganckiego charakteru.

W XIX wieku zaczęły rozwijać się równolegle dwie odmiany walca: towarzyska oraz koncertowa. W tej drugiej „artystycznej” wersji walc przybierał kształt bardziej wyrafinowany. Zazwyczaj posiadał strukturę szeregową, składającą się na formę ABA bądź formę ronda; często opatrzone był także wstępem i efektowną kodą. Specyficzną odmianę

⁵⁸ Ibidem.

walca, zwłaszcza w pierwszej połowie dziewiętnastego stulecia, stanowił typ *valse brillante* – stylizowany taniec jak najdalej odchodzący od funkcji użytkowej, w którym główną rolę odgrywały błyskotliwość i efekt wirtuozowski. Warto podkreślić, iż o ile wewnętrzna forma rozbudowanych walców *brillante* zyskiwała często najrozmaitsze typy ukształtowań, a ich zróżnicowany charakter zależał m.in. od różnych temp, w których były komponowane, o tyle jego podstawowe wyróżniki w postaci trójdzielnego metrum pozostawały niezmiennie zachowane⁵⁹.

W latach dwudziestych XIX wieku dotychczasowa niezwykła popularność walca we Francji oraz Anglii nieco zmalała, natomiast najważniejszym ośrodkiem rozkwitu tego tańca stał się wówczas Wiedeń. Walc, kultywowany poprzez działalność profesjonalnych i amatorskich zespołów tanecznych, a także artystyczną twórczość instrumentalną, jako forma użytkowa i stylizowana zyskał w tym czasie niezrównane historycznie znaczenie. Za najważniejszych reprezentantów walca wśród kompozytorów w owym okresie uznaje się Johanna Straussa (ojca) oraz Josepha Lannera, którzy rozwinęli ten gatunek od pierwotnej wersji *ländlera* ku rozbudowanej formie artystycznej. W twórczości obu kompozytorów dokonały się istotne zmiany w wewnętrznej budowie tego tańca. Początkowo była ona symetryczna, składając się najczęściej z dwóch lub większej ilości ósmiotaktowych struktur. W latach 30-tych XIX wieku uległy one natomiast podwójnemu powiększeniu. Stopniowemu poszerzaniu rozmiarów wyjściowych, symetrycznych tematów, a także zwiększaniu odcinków w ramach szeregowej budowy walca towarzyszyło równoległe przyspieszanie tempa. Formę tego tańca rozszerzano również niekiedy o rozbudowane wstępy oraz kody. Ponadto w połowie stulecia istotną rolę w wewnętrznej strukturze walców zyskiwać zaczęły wyraźne kontrasty wyrazowe, rytmiczne i agogiczne, odzwierciedlające zróżnicowanie fortepianowej faktury i ekspresji. Z czasem – m.in. za sprawą Johanna Straussa (syna) – pierwszorzędną rolę czynnika rytmicznego w walcu zastąpiła została dominacją elementu melodycznego i harmonicznego. W utworach tych, ze względu na coraz bogatszą fakturę fortepianową, coraz częściej eksponowano także walor kolorystyczny. Ponadto obok dominującej symetrii strukturalnej pojawiać zaczęły się również tematy o budowie rozwiniętej i nieregularnej⁶⁰.

⁵⁹ J. Chomiński, *Formy muzyczne*, tom 1: *Małe formy instrumentalne*, Kraków 1954, s. 267–269.

⁶⁰ A. Lamb, *Waltz*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20, London-New York 2001.

Szczególne znaczenie walca w XIX wieku wynikało z jego niezwykle otwartego, adaptacyjnego i atrakcyjnego charakteru – taniec ten został przyswojony przez wiele obcych gatunków muzyki instrumentalnej oraz wokalne, w tym także operowej, baletowej i operetkowej. Świadczą o tym późniejsze dzieła Charlesa Gounoda, Johanna Straussa (syna), Jacques'a Offenbacha czy Alexandra Girardiego. Na gruncie stylizowanej muzyki instrumentalnej uprawiali go natomiast m.in. Franz Schubert, Fryderyk Chopin, Ferenc Liszt, a na przełomie XIX i XX wieku – w ramach muzycznego symbolizmu – także Claude Debussy⁶¹. Twórczość pierwszych trzech wspomnianych kompozytorów ukazuje rozwój walca artystycznego, początkowo przyjmującego postać zwięzłej miniatury, a następnie – w ramach kolejnych dekad dziewiętnastego stulecia – rozbudowywanego w stronę koncertowych, niekiedy wręcz monumentalnych kompozycji wirtuozowskich. Najbardziej reprezentatywne przykłady takich utworów stanowią Lisztowski *I Walc Mefisto S. 514*, a także *La Valse* Ravela. Ten ostatni kompozytor w 1911 roku uczynił nawet z formy walca punkt wyjścia dla utworzenia całego cyklu – *Valses nobles et sentimentales* – odnoszącego się do zbioru Schuberta o takim samym tytule. To odwołanie, a także fakt, że pierwotnie cykl Ravela powstał na fortepian, a już rok później wydano jego wersję na orkiestrę symfoniczną, ukazują, jak ogromne znaczenie, wpływ i popularność zyskał walc na przestrzeni XIX wieku. Kompozytorzy chętnie sięgają po ten gatunek aż do dnia dzisiejszego, stawiając walc w czołówce tańców najsilniej wykorzystywanych przez twórców w całej historii muzyki.

* * *

Zdaniem Alfreda Einsteina, piszącego o „mniejszych formach” i kluczowej roli, jaką odegrały one w rozwoju romantycznej muzyki instrumentalnej:

[...] cały romantyzm muzyczny pełen jest odkryć w takich właśnie drobnych, wręcz mikroskopijnych materiałach. I Nietzsche nie całkiem pozbawiony był racji, gdy w swoim złośliwym pamflecie odmawiał twórcom monumentalnego dramatu muzycznego wszelkiej zdolności kształtowania stylu dramatycznego, a natomiast chwalił go jako mistrza miniatury „w ukazywaniu drobiazgow i starannym wykańczaniu szczegółów [...], który sprowadza do najmniejszych wymiarów odwieczne prawdy uczuciowości i zmysłowości”⁶².

⁶¹ Ibidem.

⁶² A. Einstein, op. cit., s. 103.

Gatunek walca-kaprysu, poprzedzony wieloma hybrydowymi formami wykształconymi na gruncie twórczości solowej, a zarazem oddający specyficzny charakter XIX-wiecznej muzyki instrumentalnej, należy do wspomnianych przez Einsteina „odkryć”.

Wskazanie specyfiki tych dwóch odrębnych gatunków, składających się na ów syntetyczny twór, pozwala nakreślić zarazem jego podstawowe cechy w zakresie muzyki fortepianowej. Przede wszystkim utwory te zdecydowanie reprezentują typ wirtuozowski – ukazują rozmaitość i wszechstronność techniki pianistycznej, wykorzystując różnorodność figuracji, często w bardzo szybkim tempie, dzięki czemu stają się formą popisową dla wykonawcy. Począwszy od walców-kaprysów Liszta zauważyć można, iż wirtuozeria ta nie nawiązuje jednak do postklasycznego stylu brillant. W myśl nurtu reprezentowanego w twórczości węgierskiego kompozytora, utwory te nastawione są przede wszystkim na ukazanie silnej ekspresji, a także wyrazistej treści muzycznej. Błyskotliwe przebiegi oraz wyzwania techniczne stanowią tu raczej rodzaj środka, za pomocą którego przekazywana jest mocno zaawansowana stylizacja tańca. Co z tego wynika w sposób oczywisty, w walcach-kaprysach zachowany zostaje tradycyjny dla tej formy, trójdzielny podział metryczny. Ponadto dużą rolę odgrywa tu także typowy dla walca rytm, istotnie podkreślający pierwszą miarę w takcie. Duch taneczności, który utrzymuje się w tym hybrydycznym gatunku pomimo dużego stopnia stylizacji, wymusza poniekąd w walcach-kaprysach przewagę akordowej i „wertykalnej” faktury. Podobne pozostałości odnaleźć można w odniesieniu do formy tego rodzaju, która – tak jak walce pierwszej połowy XIX wieku – opiera się często na wyrazistym szeregowaniu odcinków. Nie oznacza to jednak, iż walce-kaprysy stanowią typ tworu „skostniałego” i zamkniętego. Wręcz przeciwnie: jako gatunek uprawiany zwłaszcza w okresie późnej fazy romantyzmu, dostosowuje się do zmian w dziedzinie melodyki i harmonii, które dokonywały się w drugiej połowie dziewiętnastego stulecia i później.

Walc-kaprys uznać można zatem za połączenie trzech istotnych aspektów muzyki instrumentalnej: tanecznej stylizacji, figuracyjnej formy swobodnej, a także – o czym świadczą pierwsze przykłady tych kompozycji u Liszta – tendencji do parafrazowania „obcego” materiału melodycznego. Oprócz wspomnianego zbioru *Soirées de Vienne* S. 427, kompozytor ten napisał na przestrzeni lat 1850-1852 trzy inne tego typu kompozycje – *Valse di bravoure*, *Valse mélancholique* i *Grande valse di bravoure* – ujęte w cyklu *Caprices-valse* S. 214. Co ciekawe, w latach 1883–1885 Liszt opracował także wstęp oraz finał trzeciego

walca-kaprysu *Wahlstimmen* z dedykowanego mu zbioru *Nouvelles soirées de Vienne* Karola Tausiga⁶³, istotnego w kontekście omawiania w niniejszej dysertacji wszystkich pięciu utworów tego typu inspirowanych walcami Johanna Straussa (syna) – niestety rękopis ze wspomnianymi zapiskami Liszta zaginął lub został zniszczony i nie zachował się do dnia dzisiejszego. Niemniej przykład ten pokazuje, iż omawiany gatunek wywołał swój bezpośredni rezonans w twórczości kompozytorskiej wychowanków Liszta, a jednocześnie stanowił niekiedy przestrzeń do wspólnej pracy. Nieco później niż zbiór Tausiga swój *Walc-kaprys op. 24* (napisany w 1884 roku i wydany w Berlinie) skomponował Juliusz Zarębski⁶⁴, a z kolei w 1890 roku *Walc-kaprys op. 46* ukończył Józef Wieniawski⁶⁵. Gatunek ten znalazł także swoich kontynuatorów w postromantycznej muzyce europejskiej przełomu wieków. Oprócz wspomnianych kompozytorów uprawiało go także szereg innych europejskich twórców, których okres działalności sięga niekiedy w głąb XX wieku. Należą do nich: Gabriel Fauré, Piotr Czajkowski, Anton Rubinstein, Isidor Philipp, Louis Aubert, Salomon Jadassohn, Adolph Kölling, Cécile Chaminade, Ricardo Castro, Ethel Barns, a także Ernest Adler. Do polskich kompozytorów, którzy tworzyli walce-kaprysy (poza wspomnianymi Tausigiem, Zarębskim i Wieniawskim) należeli także: Władysław Żeleński, Józef Hofmann i Henryk Pachulski.

⁶³ M. Eckhardt, R. Ch. Mueller, op. cit.

⁶⁴ Z. Chechlińska, *Zarębski, Juliusz*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20, London-New York 2001.

⁶⁵ Co ciekawe, utwór tego typu, zatytułowany *Capriccio-valse*, znacznie wcześniej – bowiem w 1852 roku – skomponował brat Józefa, Henryk Wieniawski. Zob. B. Schwarz, Z. Chechlińska, *Wieniawski Family*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20, London-New York 2001.

ROZDZIAŁ III

Który z braci był wyższy, trudno rozstrzygnąć [...]. Obydwaj jednak wierni zasadom zaszczeptionym w ich dusze w czasie studiów, obydwaj wpatrzeni w ideał artystyczny, pracowali z najwyższym wysiłkiem nad wzbogaceniem swej techniki wykonawczej: każdy z nich stał się mistrzem swego instrumentu. [...] Trudności techniczne dla nich nie istniały; mogli więc interpretacji swej nadać rys tego głębokiego uduchowienia, którym mieli niebawem wzruszać i zdumiewać wszędzie tam, gdziekolwiek wystąpili⁶⁶.



Ryc. 3.1. Józef Wieniawski. Fot. Fritz Luckhardt.

Tak została podsumowana przez Józefa Reissa opinia ówczesnych ludzi o dwóch braciach – Henryku i Józefie Wieniawskim. Tym bardziej dziwi fakt, że jeszcze niedawno ich nazwisko było kojarzone przede wszystkim z wybitnym skrzypkiem Henrykiem, a osoba i twórczość jego młodszego brata, pianisty, cieszyła się dużo mniejszym zainteresowaniem. Szczęśliwie w ostatnich latach coraz więcej uwagi poświęca się temu drugiemu. Powstaje wiele publikacji na jego temat oraz wydaje się niemało płyt z jego muzyką, często monograficznych, jak te wytwórni Acte Préalable, Selene czy Naxos.

⁶⁶ J. Reiss, *Wieniawski*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1977, s. 30.

1. Józef Wieniawski – zarys drogi artystycznej

Ten niezwykle utalentowany muzyk należący do czołowych artystów swojej epoki przyszedł na świat 23 maja 1837 roku w Lublinie. Regina Wieniawska, która sama była pianistką, poświęcała sporo uwagi swoim uzdolnionym synom, sumiennie dbając o ich wykształcenie. To właśnie pod jej okiem początkowo kształcił się Józef w zakresie gry na fortepianie, mocno przykładając się do nauki: „zawsze wszystko traktował poważnie i nie spoczywał na laurach, w pracy dążąc do doskonałości”⁶⁷.

Dwaj młodzi muzycy przeprowadzili się do stolicy Francji razem z matką, gdzie przebywał jej brat Edward Wolff, „pianista i kompozytor, mieszkający stale w Paryżu, zaprzyjaźniony z Fryderykiem Chopinem”⁶⁸. Kiedy w 1848 roku starszy z braci skończył z najwyższymi honorami tamtejsze konserwatorium, renomowany już wówczas Karol Lipiński zarekomendował go Ferencowi Lisztowi w liście z 27 stycznia 1849 roku, pisząc: „Maestro di Maestrii. Z najczystszy sumieniem polecam opiece Pana 13-letniego skrzypka, Henryka Wieniawskiego, talent naprawdę znakomity”⁶⁹. Potwierdza to ogromny autorytet, którym cieszył się w ówczesnym świecie mistrz z Węgier. Nie dziwi fakt, że kilka lat później pod jego skrzydła – jako pierwszy z trójki kompozytorów, na których skupia się niniejsza praca doktorska – udaje się także nastoletni Józef. Stało się tak w momencie, kiedy po kilkuletniej serii wspólnych sukcesów estradowych rodzeństwa młodszy z nich stwierdził, że „robienie kariery przeszkadza w dążeniu do perfekcjonizmu. Ograniczył więc wspólne koncerty z bratem i udał się do Weimaru (1853), aby pod okiem Liszta doskonalić swą grę”⁷⁰.

O tym, jak wyjątkowe znaczenie miał ten okres dla jego rozwoju, świadczyć mogą osobiste wspomnienia sędziwego wówczas kompozytora z Lublina, spisane w czasopiśmie „Nowości muzyczne”, co miało miejsce niedługo przed jego śmiercią. Wraca w nich do tamtych chwil, pisząc:

[...] zapytywałem siebie niejednokrotnie, na czym właściwie polegał wkład tego genialnego artysty i przyszedłem do przekonania, że był pożytecznym, tylko dla tych, którzy do pewnego stopnia mogli rościć prawo do zaszczytnego tytułu „młodego artysty”. Ale trudno jest podnosić podobne nauczanie do systemu. Było ono bez wątpienia

⁶⁷ S. Dybowski, *Słownik...*, op. cit., s. 730.

⁶⁸ J. Reiss, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984, s. 9.

⁶⁹ Idem, *Wieniawski...*, op. cit., s. 29.

⁷⁰ S. Dybowski, *Słownik...*, op. cit., s. 731–732.

dobrodziejstwem, ale jak szkodliwym zarazem, gdy uczeń nie dorósł do przyjmowania podobnych wskazówek!⁷¹.

Oddziaływanie Liszta w spuściźnie kompozytorskiej młodszego z Wieniawskich przejawiało się na wiele różnych sposobów. Przede wszystkim jest to „gest wirtuozowski”, wymagający od wykonawcy ogromnej sprawności technicznej, tak bardzo charakterystyczny dla Liszta, ale i mający swoje odbicie w dorobku jego wychowanków, w tym i Wieniawskiego. Widać to także po doborze takich form muzycznych, jak etiuda, walc, fantazja, fuga, sonata (u obu w tonacji h-moll) czy tarantella. Warto nadmienić, że Liszt również chętnie sięgał do mazurków czy polonezów inspirowanych polskim folklorem, ceniąc sobie przyjaźń polskich artystów i kulturę kraju ich pochodzenia.

Zdarzało się też, że sama koncepcja dzieła miała pewne podobieństwa. Było tak w przypadku m.in. *Mazurka brillante S. 221* Liszta i *Mazurka de concert op. 41* Wieniawskiego. Ten drugi posiada również dookreślenie *Allegro brillante*, a oba utwory o strukturze ABA utrzymane są w charakterze wirtuozowskim, z przeprowadzeniem części środkowej w zmienionej tonacji. Innym aspektem łączącym tych wybitnych muzyków jest inspiracja arcydziełami operowymi (czasami nawet tymi samymi, jak w przypadku *La Sonnambula* Belliniego), czego efektem są fantazje i parafrazy na tematy z dzieł najwybitniejszych autorów tego gatunku. Wielokrotnie zwraca uwagę także podobny styl nazewnictwa, który poprzez używanie poetyckich zwrotów w tytułach utworów, jak np. w Lisztowskich *Harmonies poétiques et religieuses* czy *Années de pèlerinage*, podkreśla romantyczny charakter kompozycji.

Dowodem wszystkich wymienionych powyżej uwag jest wiele dzieł Wieniawskiego, które powstały już podczas pobytu w Weimarze, jak m.in. *Valse de concert op. 3* (1854), *Fantaisie et Variations de concert sur des motifs de la Sonnambule de Bellini op. 6* (1854), *Valse de salon op. 7* (1855), *2 Morceaux de concert Opp. 9 & 10* (1855), zadedykowana Lisztowi *Tarantella op. 4* (1855), czy *Pensée fugitive op. 8* (1856). W dalszych latach również widać wielokrotne odniesienia do twórcy *Rapsodii węgierskich*, z którym Wieniawski pozostawał w serdecznej relacji do jego śmierci. Przykładem mogą być takie utwory, jak: *Souvenir d'un valse op. 18* (1858), *Koncert fortepianowy op. 20* (1858), *Sonata h-moll op. 22* (1860), *Fantaisie et Fugue op. 25* (ca. 1875), *Étude de concert op. 33* (ca. 1875), *Étude*

⁷¹ „Nowości muzyczne”, nr 11–12, 1911, s. 9–10 za K. Rzepecki, *Józef Wieniawski (1837-1912) – epoka, człowiek dzieło. Studium historyczno-muzykologiczne*, Katolicki Uniwersytet Muzyczny Jana Pawła II, Lublin 2019.

de concert op. 36 (ca. 1875), *Sur l'Océan. Contemplation op. 28* (1887), *6 Pièces romantiques op. 39* (1889), *Réverie op. 45* (1890) czy *Walc-kaprys op. 46* (1890). W efekcie pogłębienia zainteresowań techniką pianistyczną powstał cykl *24 Études de mécanique et de style op. 44* (1890), które były także rezultatem wielu lat praktyki pedagogicznej kompozytora. Każda jest zadedykowana innej osobie, która w jakiś sposób była bliska twórcy, w tym etiuda opatrzona numerem 15 poświęcona jest jego największemu mentorowi, Ferencowi Lisztowi, stanowiąc formę hołdu za wyniesioną od niego wiedzę.

Reiss charakteryzuje dorobek kompozytorski Wieniawskiego jako utrzymany w tzw. stylu polskim, „w którym z wirtuozowskim blaskiem zawrotnej techniki łączy się śpiewność, polot i temperament, a przede wszystkim głębia uczucia”⁷². Zwłaszcza to ostatnie przywodzi na myśl Chopina, którego twórczość była także Józefowi niezwykle bliska i chętnie wykonywał ją na swoich koncertach, zaskarbiając sobie uznanie krytyków i publiczności. Co istotne dla jego kształtującego się w młodości stylu kompozytorskiego, pierwsze spotkanie z Lisztem w Weimarze miało miejsce kilka lat po śmierci Chopina.

Nie sposób nie wspomnieć o inspirowaniu się Wieniawskiego Lisztem w formule koncertów. Młodszy z braci wielokrotnie korzystał z formy recitalu solowego, nieraz prezentując podczas tego rodzaju występów własne kompozycje, a w późniejszych latach często poświęcając całość wykonywanego repertuaru dziełom jednego twórcy, jak w przypadku „recitali chopinowskich, co było absolutną nowością w jego czasach”⁷³. Zdarzały się również wieczory, podczas których łączył role kompozytora, pianisty i dyrygenta, jak np. w maju 1893 roku w Paryżu czy na przełomie marca i kwietnia 1895 w Berlinie⁷⁴.

Po trzyletniej intensywnej nauce w weimarskiej willi *Altenburg* Wieniawski wiele podróżował po Europie, realizując się na różnorodnych polach artystycznych. W 1859 roku na dłużej powrócił do Paryża, gdzie „występował z ogromnym powodzeniem, udzielał lekcji prywatnych, komponował i zasiadał w jury konkursów organizowanych przez Konserwatorium Paryskie”⁷⁵. Spośród osób z jego najbliższego kręgu wielu należało do grona najświetniejszych artystów tamtych czasów, jak Rossini, Gounod, Berlioz, Saint-Saëns czy

⁷² J. Reiss, *Najpiękniejsza...*, op. cit., s. 131.

⁷³ S. Dybowski, *Słownik...*, op. cit., s. 733.

⁷⁴ K. Rzepecki, op. cit., s. 195–196.

⁷⁵ S. Dybowski, *Słownik...*, op. cit., s. 732.

Wagner, a o tym, jak wybitną i cenioną postacią był Polak, świadczyć mogą poniższe anegdoty:

Pewnego razu bawił na spotkaniu towarzyskim u Rossiniego. Gospodarza poproszono o zagranie jakiegoś swojego utworu. Rossini sięgnął do szuflady, wyjął nowy manuskrypt i zasłaniając nuty wykonał kompozycję na fortepianie. Był to *Chloroform h-moll*, opatrzony przez Rossiniego takim tytułem, ponieważ miał usypiać słuchaczy. Pod koniec spotkania Wieniawski podszedł do fortepianu i oświadczył zgromadzonym, że teraz on chciałby przedstawić swoją nową kompozycję. Ku ogromnemu osłupieniu słuchaczy, zabrzmiał ów *Chloroform!*⁷⁶.

Potrafił także natychmiastowo przetransponować jakieś dzieło do dowolnej tonacji, a „kiedy indziej zadziwił wszystkich tym, że w Warszawie Sarasatemu, wykonującemu *Koncert skrzypcowy e-moll* Mendelssohna, akompaniował z pamięci”⁷⁷.

W 1871 roku został jednym z założycieli Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, a niedługo później jego kilkuletnim dyrektorem – instytucja ta działa w stolicy po dziś dzień. Jednak „opromieniony sławą [...] miał wielu przeciwników, zazdrosnych o jego rosnącą popularność”⁷⁸, czego skutkiem była ostateczna wyprowadzka w 1878 roku. Po kilku latach podróży zamieszkał w Brukseli, gdzie pomiędzy nadal prowadzonym życiem koncertowym intensywnie nauczał. Odszedł 11 listopada 1912 roku po wielu latach bogatej działalności artystycznej, czego podsumowaniem może być poniższy cytat:

Wspaniały muzyk polski był artystą bardzo aktywnym do końca swych dni. Na niezbyt dyskretne pytanie, postawione mu w sędziwym wieku przez młodego żurnalistę, jak długo jeszcze zamierza służyć muzyce, sławny mistrz dowcipnie odpowiedział: „Dopóki będę młody!”⁷⁹.

Pisząc o Józefie Wieniawskim nie sposób nie przywołać kwestii fortepianu dwuklawiaturowego, którego był pomysłodawcą. Idea instrumentu, mającego na celu wyrównanie sprawności technicznej obu rąk, zrodziła się jeszcze za czasów jego pobytu w Berlinie w II połowie lat 50-tych XIX wieku. To tam podjął pierwszą próbę zaangażowania do realizacji swojego projektu Wilhelma Stöckera, znanego w tamtym czasie konstruktora pianin i fortepianów, który finalnie nie podjął się jego wykonania. Po niespełna dwóch dekadach pomysł został przedstawiony paryskim braciom Mangeot, którzy po namyśle postanowili wyprodukować „Piano Wieniawski”. Ostatecznie przywłaszczyli sobie cały koncept, prezentując go na międzynarodowej wystawie w Paryżu w 1878 roku pod własnym szyldem. To spowodowało, że przez wiele lat autorstwo tej idei nie było jasno sprecyzowane.

⁷⁶ Ibidem, s. 732.

⁷⁷ Ibidem, s. 732.

⁷⁸ Ibidem, s. 733.

⁷⁹ Ibidem, s. 736.

Niestety przyczynił się do tego także Juliusz Zarębski, będący wielkim wielbicielem tego instrumentu, który podawał w wątpliwość fakt, że to jego starszy kolega-muzyk rodem z Lublina wymyślił tę innowację. Późniejsze badania polskiego krytyka i pisarza muzycznego Jana Kleczyńskiego jasno potwierdzają oryginalność koncepcji Wieniawskiego⁸⁰. Zarębski przyczynił się za to do upowszechnienia instrumentu, który po wspomnianej wystawie stał się jego własnością, dzięki czemu miał możliwość wielokrotnie na nim grywać publicznie. *Le piano à claviers renversés* w perspektywie lat nie zyskało popularności na światową skalę, a jego egzemplarz został przez Zarębskiego zapisany w spadku Warszawskiemu Instytutowi Muzycznemu. Niestety spłonął w trakcie II Wojny Światowej wraz z ówczesnym budynkiem uczelni.

Nie ulega żadnej wątpliwości, że Wieniawski należał do grona najwybitniejszych i najwszechstronniejszych artystów swoich czasów. Jego wkład w propagowanie kultury polskiej na świecie był ogromny, zwłaszcza że Polska pozostawała w tym okresie pod zaborami. Tym bardziej szczęśliwym jest fakt, że po latach pozostawania w cieniu swojego starszego brata Henryka, osoba i twórczość młodszego Józefa cieszą się coraz większym powodzeniem.

⁸⁰ K. Rzepecki, op. cit., s. 178.

2. *Walc-kaprys op. 46*

Józef Wieniawski wielokrotnie umieszczał w programach koncertów kompozycje swojego mistrza. Spośród wielu dzieł autorstwa Liszta często wykonywał jego *Valse-caprice A-dur* – siódmą ze zbioru dziewięciu kompozycji na tematy Franza Schuberta, ujętych w *Soirées de Vienne S. 427*. Źródła informują, że Wieniawski wykonał ten utwór m.in. w styczniu 1876 roku w Warszawie⁸¹ oraz 14 grudnia 1880 roku na giełdzie księgarskiej w Lipsku⁸². W swoim dorobku kompozytorskim pozostawił on jedno dzieło tego rodzaju, a jest nim *Walc-kaprys op. 46* z 1890 roku, który osadzony jest w tonacji A-dur, podobnie jak wspomniana wyżej kompozycja Liszta.

Warto wspomnieć postać, której utwór został zadedykowany, a był nią Paul de Schlözer, polski pianista i pedagog. Wybitny muzykolog Stanisław Dybowski w swojej książce „Słownik pianistów polskich” posłużył się w przypadku adresata inskrypcji imieniem „Paweł”⁸³ i wyjaśnił kwestię zróżnicowania pisowni jego nazwiska: „W prasie dziewiętnastowiecznej nazwisko jego pisano: Schlözer, Schloezer, Schlötzer, Szeler lub de Schlözer”⁸⁴. Przez rosyjskich muzykologów niesłusznie przypisywany jest ich kulturze, ponieważ „Mówił i pisał po polsku”⁸⁵. Co ciekawe, pianiście temu swoje *Introduction et Toccata op. 6* z 1882 roku zadedykował Ignacy Jan Paderewski. Paul de Schlözer urodził się w 1842 roku w Charkowie (dokładniejsza data urodzin nie jest znana; w źródłach widnieje także rok 1841). Podobnie do braci Wieniawskich, w młodości koncertował „wraz z bratem, skrzypkiem, Teodorem”⁸⁶, a później także ze słynnym wirtuozem tego instrumentu, Pablem de Sarasatem w ramach tournée po Rosji w 1884 roku⁸⁷. Studia odbył u Teodora Kullaka w Berlinie, jego nauczycielem był również Ferenc Liszt, przez którego najprawdopodobniej poznali się z o kilka lat starszym Józefem. W latach 1879-1891 prowadził klasę fortepianu w Warszawskim Instytucie Muzycznym, po czym przez konflikt z innym profesorem uczelni – Rudolfem Stroblem – wyjechał do Moskwy. Tam naukę „pod jego kierunkiem ukończyli m.in.: Eugenia Gniesina (współzałożycielka Instytutu Muzyczno-Pedagogicznego

⁸¹ Ibidem, s. 433. Por. „Gazeta Polska” 1876 nr 11, s. 1.

⁸² K. Rzepecki, op. cit. Por. „Kurier Warszawski” 1880 nr 291, s. 1.

⁸³ S. Dybowski, *Słownik...*, op. cit., s. 568.

⁸⁴ Ibidem, s. 568.

⁸⁵ Ibidem, s. 570.

⁸⁶ Ibidem, s. 568.

⁸⁷ Ibidem, s. 569.

im. Gniesinych w Moskwie) i Wiera Isakowicz (żona Aleksandra Skriabina)⁸⁸. Zmarł 1 lipca 1898 roku w Bad Neuheim.

Budowę formalną *Walca-kaprysu op. 46* Józefa Wieniawskiego przedstawia poniższa tabela (tab. 3.1):

Część dzieła	Numery taktów	Szczegółowe informacje
Wstęp	1-28	<i>Introduction. À capriccio</i>
A	29-154	Odcinek a: t. 29-60 (<i>Valse. Molto grazioso e cantabile, A-dur</i>) Odcinek a ₁ : t. 61-92 Odcinek b: t. 93-130 Odcinek a ₂ : t. 131-154 (<i>Con anima</i>)
Łącznik ₁	155-158	–
B	159-222	Odcinek c: t. 159-190 (<i>Risoluto ma con grazia, D-dur</i>) Odcinek d: t. 191-222 (<i>espressivo con tristezza, h-moll</i>)
Łącznik ₂	223-226	<i>Vivo</i>
C	227-258	Odcinek e: t. 227-242 (<i>Capriccioso, giojoso, G-dur</i>) Odcinek e ₁ : t. 243-258 (<i>a tempo</i>)
D	259-306	Odcinek f: t. 259-274 (<i>Poco meno, con calore, Es-dur</i>) Odcinek f ₁ : t. 275-290 Epilog: t. 291-306 (<i>a tempo</i>)
Łącznik ₃	307-314	<i>brillante</i> (zmiana znaków przykluczowych)
A ₁	315-386	Odcinek a ₃ : t. 315-346 (<i>Più lento e molto grazioso. Tempo I, A-dur</i>) Odcinek g: t. 347-370 (<i>poco agitato</i>) Odcinek h: t. 371-386 (<i>risoluto, con bravura</i>)
Koda	387-415	<i>accelerando</i>

Tab. 3.1. Budowa formalna *Walca-kaprysu op. 46* Józefa Wieniawskiego.

Utwór rozpoczyna się **wstępem (t. 1-28)** nazwanym przez Wieniawskiego po francusku *Introduction*. Narracja ma charakter improwizacyjny, a swobodne podejście do

⁸⁸ Ibidem, s. 570.

tempa podkreśla zwrot *à capriccio*. Zastosowane figuracje wraz z pochodami harmonicznymi przygotowują osadzenie tematu głównej części dzieła w tonacji A-dur. „Kapryśna” aura prologu przejawia się nie tylko poprzez zróżnicowanie agogiczne, pozwalające na stosowanie szerokiego *rubato*, ale sprzyjają temu również akordy *arpeggio* wraz z ewolucją harmonii i wahadłowym ruchem melodii (ryc. 3.2).

Introduction
À capriccio

The image shows a musical score for the introduction of a piece. It is in 3/4 time, A major (two sharps), and starts with a piano (p) dynamic. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5. The melody in the right hand is wibbly, and the left hand features arpeggiated chords. A fermata is placed over the final chord of the introduction.

Ryc. 3.2. Takty 1-8.

Wspomnianą „kapryśność” odzwierciedlają także dalsze przebiegi figuracyjne przez rozległe rejestry fortepianu, zmierzające w poszukiwaniu tego, w którym rozpocznie się temat walca. Wstęp zakończony jest fermatą o dwojakim znaczeniu: z jednej strony w tym miejscu zostaje podsumowana dotychczasowa narracja, z drugiej jest to również przedtakt o charakterze znaku zapytania, zawieszony na dominancie, przez co wzmagający oczekiwanie na rozwiązanie, które po tym następuje (ryc. 3.3).

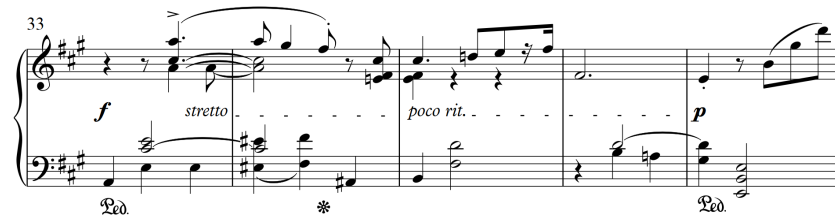
Ryc. 3.3. Takty 13-28.

Część A (t. 29-154) – *Valse*, posiada dodatkowe określenie *Molto grazioso e cantabile* i obejmuje kilka mniejszych odcinków: a (t. 29-60), a₁ (t. 61-92), b (t. 93-130) oraz a₂ (t. 131-154).

Odcinek a (t. 29-60) zawiera temat główny, składający się z dwóch fraz (t. 29-32 i 33-36), kontrastujących dynamicznie i agogicznie. W pierwszej z nich (t. 29-32) charakterystyczny jest wahadłowy ruch melodii, przypominający ten z początku introdukcji. Uwagę zwraca tu brak typowego dla walca jednostajnego akompaniamentu lewej ręki. Zamiast niego pojawia się dopełnienie harmoniczne, które w sposób synkopowany występuje na każdej drugiej mierze taktu (ryc. 3.4)

Ryc. 3.4. Takty 29-32.

Początek tematu w dynamice *piano* przerywa kontrastująca czterotaktowa fraza *subito forte* (t. 33-36) o dużo intensywniejszej strukturze rytmicznej i nasyceniu fakturalnym. Szczególną uwagę zwraca tu pewne niezdecydowanie agogiczne – w pierw chwilowe *stretto* (t. 33-34), a zaraz potem *poco ritenuto* (t. 35-36), aby powrócić do łagodnej i cichej aury początku walca (ryc. 3.5).



Ryc. 3.5. Takty 33-37.

Istotnym elementem tematu odcinka a, zwłaszcza w kontekście tanecznej atmosfery walca, jest niestałość lewej ręki. Momentami w akompaniamencie pojawia się typowy dla tego tańca trójdzielny rytm, który za chwilę znów zostaje zastąpiony rytmem synkopowanym. Dopelnienie tematu ma charakter ewolucyjny i rozwija materiał pierwszej frazy wprowadzając drobne modyfikacje linii melodycznej. Narracja przebiega nieco regularniej niż poprzednio, jednak po krótkim *crescendo* i zmianie rejestru na wyższy (t. 49-50) nagle zostaje ona ponownie przerywana przez nieoczekiwane *scherzando* w *subito piano* (t. 52), wyzwalające kodę tematu. Żartobliwości wyrazu dodają skoki melodii oraz ukryte dwudzielne grupowanie rytmiczne w metrum 3/4 (polimetria przedstawiona jest przy pomocy klamer na poniższej ryc. 3.6).



Ryc. 3.6. Takty 56-60 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Odcinek a₁ (t. 61-92) jest wariantem tematu z takimi niewielkimi zmianami, jak np. początkowe *mezzo forte* zamiast wcześniejszego *piano*. Mimo drobnych urozmaiceń melodycznych, rytmicznych i artykulacyjnych, niezmiennie pozostaje zróżnicowanie dynamiczne oraz plan agogiczny.

Kolejny temat w **odcinku b (t. 93-130)** również charakteryzują kontrasty, choć nie tak intensywne jak wcześniej. Pierwszy takt bazuje na często występującej w walcach formule rytmicznej $\frac{3}{4}$ \downarrow \uparrow \downarrow i otwiera myśl w brawurowym *forte*, aby w kolejnym natychmiast zaskakująco zejść do *piano* (t. 94). Narracja kontynuowana jest w pogodnym tonie, a jej taneczną atmosferę podkreślają nuty basowe pierwszych miar. Wciąż brak typowego dla walca akompaniamentu rytmicznego lewej ręki. Radosny charakter szybko ulega zmianie po drugim *subito piano* (t. 102), doprowadzającym do zmiany trybu z durowego na molowy (ryc. 3.7).

Ryc. 3.7. Takty 101-103.

Po krótko dominującym pierwiastku melodycznym o melancholijnym wyrazie ponownie pojawia się ukryte w 3/4 dwudzielne grupowanie, podkreślone nagłym *crescendo*. Uwypukla je także łukowanie lewej ręki, dodając narracji animuszu oraz doprowadzając do *sforzato* na dominantowym E-dur⁷ (t. 115) Następujące po tej harmonicznnej kulminacji *forte brillante* otwiera kaskadowo opadające przez całą klawiaturę fortepianu wirtuozowskie figuracje pasażowe. Rozwijają się nie tylko dynamika, ale i tempo poprzez zastosowane *accelerando*. Po kolejnym *sforzato* wzmocnionym przez niespodziewany akord C-dur⁷ (t. 123) ma miejsce drugi grad pasaży opierający się na tej zaskakującej harmonii (ryc. 3.8).

Ryc. 3.8. Takty 113-123 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Oba te efektowne przebiegi doprowadzają do **odcinka a₂ (t. 131-154)**, zawierającego powrót tematu głównego w kolejnym wariacie, tym razem doprecyzowanego określeniem *Con anima*. Wyrażenie to podkreśla nasilenie emocjonalne, dynamiczne i strukturalne, które wyróżniają ten ustęp wieńczący część A. Początkowe takty przeprowadzone są w dynamice *forte* zamiast pierwotnego *piano*, a narrację wzmagają również dalsze zdwojenie melodii w oktawach oraz *stretto*, po którym brak następującego w pierwowzorze zwolnienia. Wręcz przeciwnie – tok myślowy nabiera rozpędu, powstrzymując się tylko na krótką chwilę poprzez *ritenuto* i akcenty linii melodycznej (t. 145-146), aby następnie wybuchnąć w ostatecznym *stretto*, kończącym ten fragment typowo romantycznym „gestem wirtuozowskim” (ryc. 3.9).

Ryc. 3.9. Takty 147-154.

Po fermacie pozwalającej na wybrzmienie zakończenia poprzedniego odcinka na przetrzymanym pedale wyłania się krótki **łącznik₁** (t. 154-158). Naprzemiennie grane przez obie ręce pojedyncze dźwięki o przybliżającym się do siebie kierunku przypominają kroki podążających ku sobie osób. Ten efekt podkreślają zawarte w ostatnich dwóch taktach *diminuendo* oraz *ritenuto* (ryc. 3.10).



Ryc. 3.10. Takty 154-158.

Łącznik spełnia jeszcze jedną funkcję – moduluje do nowej tonacji D-dur, w której rozpoczyna się **część B** (t. 159-222), opatrzona przez Wieniawskiego określeniem *Risoluta ma con grazia*. Składa się ona z dwóch mniejszych tematów o zróżnicowanym charakterze, ujętych w odcinkach c (t. 159-190) i d (t. 191-222), w których materiał jest powtórzony z drobnymi zmianami.

W **odcinku c** (t. 159-190), przeprowadzonym w tonacji D-dur, narracja kreowana jest w sposób zdecydowany i zabawny, naprzemiennie z eleganckim i kantylenowym. Pomimo tych drobnych kontrastów wyrazowych w 16-taktowym przedstawieniu tematycznym (t. 159-174) nie występują większe wahania agogiczne czy nagłe zmiany dynamiczne, jak w części A. Obecne zróżnicowanie ukazane jest następująco: pierwszy czterotakt (t. 159-162) – w *piano* z charakterystycznymi akcentami na trzecią miarę, które wraz z zagęszczeniem rytmicznym prawej ręki dodają wyrazowego animuszu; dalsze cztery takty (t. 163-166) – mniej ruchliwe, a zdecydowanie bardziej liryczne, spojone jednym łukiem z oznaczeniem *cantando* w *mezzo forte*, z wprowadzającymi taneczną atmosferę nutami basowymi pierwszych miar (ryc. 3.11).

159 **Risoluto ma con grazia**

163 *mf cantando*

Ryc. 3.11. Takty 159-166.

W zakończeniu pokazu tematu pojawia się znane z poprzedniej części A dwudzielne grupowanie (polimetria ta zaznaczona jest na poniższym przykładzie nutowym przy pomocy klamer). Drugą odsłonę tematu odcinka c – jego wariant (t. 175-190) z drobnymi urozmaieniami melodycznymi – odróżniają niewielkie zawieszenia agogiczne w postaci jednotaktowego *poco ritenuto* w taktach 179 i 183, podkreślające ich aspekt deklamacyjny. Istotna jest również zmiana akcentacji z trzecich na pierwsze miary, dodatkowo wzmocniona oznaczeniami *sforzato*. Jednotaktowy wariant łukowania zastępuje tu pierwotny czterotaktowy. Dzięki tym wszystkim niuansom kompozytor uzyskuje efekt wypróbowywania różnych koncepcji narracji, bazując na zbliżonym materiale dźwiękowym (ryc. 3.12).

179

poco rit.

poco rit. - *sf*

sf

ff *rit.*

Ryc. 3.12. Takty 179-190 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Drugi temat części B, przedstawiony w **odcinku d (t. 191-222)** w paralelnej tonacji h-moll i oznaczony *espressivo con tristezza*, ma zdecydowanie odmienny, nostalgiczny charakter. Składa się on również z 16-taktowego materiału muzycznego (t. 191-206) i jego powtórzenia (t. 207-222), zawierającego niewielkie zmiany. Jednak na szczególne podkreślenie zasługują różnice melodyczne zawarte w motywie otwierającym każdą z czterech fraz. Pomimo oparcia na tej samej harmonii zmiany te kumulują ładunek emocjonalny całego fragmentu, a obrazuje je poniższe zestawienie (ryc. 3.13):

Ryc. 3.13. Takty 190-192, 199-200, 206-208, 215-216.

W powyższych przykładach uwagę zwracają nie tylko dodawane akcenty czy określenie *rubato*, ale także zmiana metrum z 3/4 na 2/4. Wcześniej zawołowane dwudzielne grupowanie tym razem prezentowane jest w sposób nie pozostawiający żadnych wątpliwości, nawet jeżeli reorganizacja ma dotyczyć tylko jednego taktu (t. 207). Ostatnie ogniwo części B ma charakter kulminujący nie tylko przez bardziej zdecydowane wejście w *forte* z akcentowaną melodią (t. 215), ale również z powodu fermaty, która gromadzi wcześniejszy ładunek wyrazowy, dając upust ekspresji w ostatnim pochodzie figuracyjnym z uwydatniającą go kilkutaktową ponowną zmianą podziału metrycznego na 2/4 (t. 215-218). Powrót do metrum 3/4 zostaje podkreślony w takcie 219 przez *subito piano* figuracji wspartej akordem neapolitańskim C-dur o wyjątkowym zabarwieniu, finalnie podkreślającym melancholijny nastrój tej części utworu (ryc. 3.14).

Ryc. 3.14. Takty 215-222.

Łącznik₂ (t. 223-226) dookreślony kontrastującym *Vivo*, podobnie do poprzedniego łącznika₁ rozpoczyna się na pedale łączącym go z wybrzmieniem zakończenia części B i zawiera wznoszącą się chromatycznie linię, antycypując materiał kolejnego fragmentu oraz jego kapryśny charakter (ryc. 3.15).

Ryc. 3.15. Takty 222-226.

Crescendo łącznika₂ wraz z krótką modulacją do tonacji G-dur wprowadza **część C (t. 227-258)**, w której pokaz tematu odcinka e (t. 227-242) – nazwany przez Wieniawskiego *Capriccioso* i dookreślony *giojoso* – będzie powtórzony w sposób analogiczny do poprzednich części (wariant przedstawiony jest w odcinku e₁ w t. 243-258).

Na przekór oczekiwaniom związanym ze wzrostem dynamicznym ostatnich taktów łącznika₂ w **odcinku e (t. 227-242)** początek tematu otwiera *subito piano* – w ten sposób natychmiastowo uwypuklona zostaje rozchwiana atmosfera tego segmentu. Ponadto jego nazwa *Capriccioso* (podobnie do *à capriccio* we wstępie) pozwala wykonawcy na pewną swobodę agogiczną. W pierwszej frazie uwagę zwracają odmienne plany obu rąk: prawej – z powtarzającym się szesnastkowym motywem z krótkimi (czasami akcentowanymi

na pierwszych miarach) łukami przerywanymi pauzami; oraz przeciwstawna płaszczyzna akompaniamentu lewej – płynniejsza, bez pauz, z szerszym łukowaniem i dłuższymi wartościami rytmicznymi. Warto zwrócić uwagę, że kapryśny charakter skrywa się w wielu aspektach, także w niejednoznacznym przebiegu harmonicznym pełnym alteracji i chromatyzmów, zanim odnaleziona zostanie właściwa tonacja G-dur (ryc. 3.16).

Ryc. 3.16. Takty 227-230.

Powtórzenie tematu brzmiące jak jego parafraza – **odcinek e₁ (t. 243-258)** – zawiera jednak istotną różnicę, którą jest określenie *a tempo* wskazujące na zaprzestanie swobodnego podejścia agogicznego. Pierwotnie zróżnicowane plany zamieniają się rolami: główną melodię graną kciukiem prawej dłoni na tle triolowych figur ósemkowych cechuje teraz długa, linearna myśl, w opozycji do lakonicznych dopowiedzeń akompaniamentu. Charakterystyczne akcenty na trzecią miarę w co drugim takcie mają trojaki znaczenie: z jednej strony są zakończeniem szesnastkowych przebiegów, z drugiej przedtakterem do dalszej narracji, a z trzeciej przekorną reminiscencją linii wiodącej tematu, w której odmiennej akcentacji poddawane były łuki pierwszych miar (ryc. 3.17).

Ryc. 3.17. Takty 242-246.

Bezpośrednio po lekkiej i zwiewnej części C rozpoczyna się **część D (t. 259-306)** oznaczona w partyturze określeniem *Poco meno*, która ujęta została w diametralnie innej tonacji – Es-dur. Podobnie jak we wcześniejszych ogniwach, składa się ona z dwóch przedstawień tematu (odciek *f* w t. 259-274 i *f*₁ w t. 275-290), jednak w przeciwieństwie do poprzednich fragmentów cechuje ją głęboki pierwiastek liryczny oraz obfita pedalizacja.

W **odcinku *f* (t. 259-274)** Wieniawski podkreśla intensywność narracji prawej ręki określeniem *con calore*, antycypowanym już w przedtaktowym akcencie melodii. Sugeruje ono wykonawcy inny sposób wydobywania dźwięku z instrumentu – szczególnie żarliwy i nasycony emocjonalnie. Uwydatnia to obecne w linii wiodącej *forte*, pozostające w opozycji do *piano* określającego akompaniament lewej ręki (ryc. 3.18).

Ryc. 3.18. Takty 258-265.

W wariacie tematu w **odcinku *f*₁ (t. 275-290)** wzmaga się intensywność ładunku emocjonalnego, skutkująca eskalacją środków wyrazowych. Ważną wskazówką interpretacyjną jest *forte* umieszczone w początkach wszystkich fraz, pomimo ich każdorazowego końcowego wyciszenia. Intensyfikacja napięcia przejawia się w takich elementach, jak: wzmocnienia artykulacji w takcie 282 dołączone do motywu otwierającego drugą frazę, dalsze *crescendo* oraz następująca po nim kulminacja *vibrato*. To ostatnie określenie bardzo rzadko stosuje się w utworach fortepianowych ze względu na brak możliwości użycia wibracji, w związku z czym ma ono charakter bardziej metaforyczny. Kompozytor wpisuje je w miejscu opatrzonego akcentem akordu *arpeggio*, wykonanego na przedłużonym pedale. Uzyskany w ten sposób efekt wzmocniony powtórzeniami tego współbrzmienia dobitnie uwypukla kulminację całego odcinka *Poco meno*, po której frazę wieńczy *diminuendo* umieszczone na wzór wcześniejszych (ryc. 3.19).

Ryc. 3.19. Takty 282-290.

Następne szesnaście taktów stanowi **epilog części D (t. 291-306)**, dookreślony poprzez *a tempo*. Ma on stosunkowo refleksyjną aurę, podkreśloną początkowo postępującymi o cały ton w dół dwutaktowymi progresjami, których harmoniczny schemat oparty jest na dominancie rozwiązującej się na tonikę. Materia dźwiękowa zdaje się być „zagubiona” oddaleniem tonacji Es-dur od początkowego A-dur, poszukując jednocześnie drogi powrotu do tej pierwotnej tonacji (ryc. 3.20).

Ryc. 3.20. Takty 290-296.

W dalszym przebiegu gasnącego epilogu pozostają już tylko jednotaktowe urywki opadających motywów. Chwilowa oscylacja pomiędzy As-dur septymowym a tonacją des-moll, podkreślona delikatnymi wahaniami *crescendo* i *diminuendo*, a także następujące potem wychylenie do wyższego rejestru z dodanym w basie dźwiękiem Ges i ogólnym wyciszeniem dynamicznym zdają się sugerować zabrnęcie poszukiwań tonalnych w „ślepy zaułek”. Doprowadza to do zmiany znaków przykluczowych i zaskakującego akordu E-dur⁷ (dominanty w A-dur) w *subito forte*, co rozpoczyna **łącznik₃ brillante (t. 307-314)**. Materiał harmoniczno-figuracyjny przypomina takty 21-25 *Introduction* (wcześniejsza ryc. 3.3), jednak tym razem ich kierunek jest lustrzanym odbiciem. Figuracja szybko gaśnie i oscyluje

na powtarzanym krótkim motywie podążającym chromatycznie w górę (t. 313-314), a następnie zatrzymuje się na fermacie (analogicznie do wstępu). Wywołuje to efekt zawieszenia narracji w napięciu (ryc. 3.21).

Ryc. 3.21. Takty 305-315.

W części A₁ (t. 315-387) wariant tematu głównego (*Valse*) przynosi rozwiązanie na długo oczekiwaną tonację A-dur. Rozpoczyna on reprzyzę utworu, akumulującą ewolucyjnie wynikające z siebie odcinki: a₃ (t. 315-346), g (t. 347-371) oraz h (t. 372-387).

Odcinek a₃ (t. 315-346) rozpoczyna dynamika *piano* i jest on kolejną odśłoną wspomnianego tematu głównego, powtórzoną według przyjętej wcześniej zasady. Kompozytor zdaje się stwarzać tu możliwość przyjemnego odczuwania emocji na nowo w tym, co już znane, zwłaszcza po wielu wcześniejszych odcinkach utrzymanych w odmiennym charakterze. Chwila niepewności w początkowych taktach (zdeteminowana w t. 315-318 poprzez określenie *Piú lento e molto grazioso*) zostaje przerwana nagłym upustem radości w *subito forte* i powrotem do *Tempo I* (t. 319), a także zdwojeniami oktaw w melodii. Zgodnie z pierwowzorem dalsze przedstawienie tematu jest okraszone wahaniami agogicznymi: *stretto* i zaraz po nim *ritenuto* (ryc. 3.22).

315 **Più lento e molto grazioso**
p
rit. *

319 **Tempo I**
stretto *f* *rit.* *p*
rit. * *rit.* *p*

Ryc. 3.22. Takty 315-323.

W powtórzeniu tematu zaskakuje swobodny pod względem tempa dwutakt *à capriccio* (t. 331-333), podkreślony określeniem *con eleganza* (ryc. 3.23).

à capriccio
 331 *con eleganza*
rit. * *rit.* *

Ryc. 3.23. Takty 331-333.

Dalsze ciche, taneczne „rozbujaanie”, przejawiające się naprzemiennie opadającą i wznoszącą linią wiodącą, której szczyt dochodzi nawet do cis⁴, przerywa niespodziewany zryw *forte*, od którego narracja zmierza ku zamknięciu tego segmentu deklamacyjnymi pochodami melodii w oktawach (ryc. 3.24).

343 *rit.* *p poco agitato* 3
rit. * *rit.* * *p poco agitato* 3

Ryc. 3.24. Takty 343-349.

W zwodniczym rozwiązaniu dominanty na fis-moll (t. 347) ma swój początek **odcinek g (t. 347-370)**, a jego charakter dookreślony jest zwrotem *poco agitato*. Niespokojną aurę pierwszej frazy (t. 347-354) wzmagają naprzemiennie wymieniające się co takt ósemki z triolami w górnym głosie. Przeistaczają się one w wirtuozowskie figuracje, które razem z podkreślającą taneczność pierwszych miar linią basu sprzyjają „zapętleniu” narracyjnemu. Początkowy niepokój tych przebiegów ulega rozproszeniu w postępujących pochodach, oscylujących pomiędzy tonacjami A-dur i E-dur, które po znaku *crescendo* ponownie rozwiązują się na tonikę szóstego stopnia w *subito piano* (t. 355), otwierającym rozbudowaną drugą frazę (t. 355-370). Wpierw powtarza ona i następnie rozwija materiał muzyczny pierwszej frazy odcinka g, a istotnie na jej kolorystykę wpływa przeniesienie do wyższego rejestru. Tym razem zostaje osiągnięty szczyt w *forte*, co jest też dodatkowo uwydatnione akordem zmniejszonym, zatrzymanym na fermacie w takcie 363 (ryc. 3.25).

Ryc. 3.25. Takty 358-365.

Postępujące odtąd progresje akordów zmniejszonych i napięcie, które ta harmonia wzbudza, zostają zniweczone obrócone w żart w *subito piano* (t. 367), na co wskazuje wyrażenie *con ilarità* (z wł. „z wesołością”). Ten efekt potęguje dowcipne zejście z wyróżniającym je rytmem punktowanym, a rozpoczynające się w nim *crescendo* prowadzi do następnego ogniwa poprzez pasaż (t. 369-370), wsparty na kadencyjnych współbrzmieniach harmonicznym (ryc. 3.26).

Ryc. 3.26. Takty 365-372.

Dalszy **odcinek h (t. 371-386)**, doprecyzowany na początku określeniem *risoluto*, oparty jest na charakterystycznej formule rytmicznej $\frac{3}{4}$ \bullet \bullet \bullet , często występującej w walcach, a w tym utworze nałożonej na skoki akordowe. Oba czynniki dominujące narrację tego ogniwa przywołują na myśl takt otwierający odcinek b w części A (t. 93). Dodatkowym elementem są wyróżniające się oznaczenia *tenuto* (poprzednia ryc. 3.26, przedostatni takt), umiejscowione na trzecich miarach, przypominając podobny zamysł pierwszego taktu odcinka c w części B (t. 159). W odcinku h każdy takt oparty jest na innej tonacji, łącząc się w pary o zależności toniczno-dominantowej. Wszystkie razem tworzą pochod harmoniczny, niezwykle ciekawy ze względu na oryginalność połączeń pomiędzy sobą: A-dur – E-dur – C-dur – G-dur – Es-dur – B-dur – Fis-dur – Cis-dur. Drugie powtórzenie tego ciągu akordów (t. 379-386) podkreślone jest określeniem *con bravura*, które uwypukla wirtuozowski charakter tego fragmentu (ryc. 3.27).

Ryc. 3.27. Takty 379-387.

Kodę (t. 387-415) charakteryzuje przede wszystkim nieustanne oscylowanie wokół głównej tonacji A-dur oraz wielki rozmach, wymagający od wykonawcy ogromnych umiejętności i swobody technicznej. Ciekawym jest fakt, że składa się ona z dokładnie takiej samej ilości taktów (28), co wstęp. Można w niej wyróżnić trzy główne segmenty: stopniowo opadający (t. 387-398), ponownie wznoszący się (t. 399-408) i finalnie wieńczący dzieło (t. 409-415).

Pierwszy ustęp kody (t. 387-398) składa się z trzech czterotaktów o tej samej konstrukcji dźwiękowej, jednak każdy kolejny przenoszony o oktawę niżej. Rozpoczyna się on w dynamice *fortissimo*, której kompozytor nie użył ani razu wcześniej. Istotnie wyróżniają się tu fermaty na drugich miarach, rozpoczynające figuracje prawej ręki, których melodię zawartą w dolnych dźwiękach interwałów zdwajają oktawy lewej ręki. Każdorazowo po tych chwilowych wstrzymaniach narracji następuje zejście z napędzającym je wskazaniem *accelerando* (ryc. 3.28).



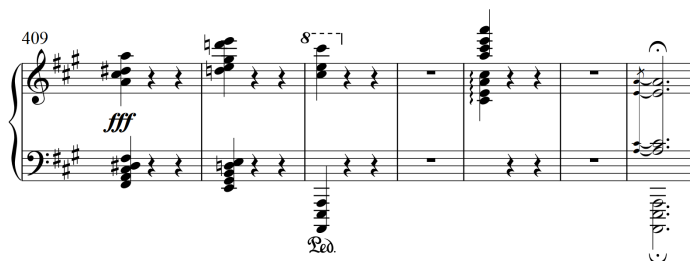
Ryc. 3.28. Takty 387-391.

Drugi ustęp kody (t. 399-408) – w opozycji do poprzedniego – ma charakter wznoszący, co wyznaczają akordy w taktach 399, 401 i 403, pomiędzy którymi „buzują” figuracje o podobnej formie dźwiękowej, jak w odcinku pierwszym. Po trzecim akordzie (t. 403) następuje czterotakt pasaży A-dur, podkreślony poprzez *crescendo*, w którym ósemkowe pochody przechodzą od najniższego do najwyższego rejestru (ryc. 3.29).



Ryc. 3.29. Takty 399-407.

Trzeci i ostatni ustęp kody (t. 409-415) składa się z podsumowujących i zamykających całe dzieło akordów w *forte fortissimo* (najwyższej i jedynym raz występującej dynamice), które z harmonicznego punktu widzenia układają się w ciąg kadencyjny z trzykrotnie powtórzonym w zakończeniu akordem A-dur. Wieniawski w ten sposób stawia przysłowiową „kropkę nad i”, wieńcząc tym samym swój *Walc-kaprys op. 46* w typowym dla XIX-wiecznej estetyki „gestem wirtuozowskim” (ryc. 3.30).



Ryc. 3.30. Takty 409-415.

Podsumowując, należy stwierdzić, iż czynnikiem dominującym w tym dziele jest zmienność wszelkiego rodzaju: nastroju i tonacji poszczególnych odcinków, a także faktury czy agogiki. Utwór cechuje również wysoki poziom trudności technicznych polegający na konieczności ukazania mistrzowskiej lekkości skomplikowanych przebiegów (tak charakterystycznej dla twórczości Liszta i jego uczniów), które przeplatają się z fragmentami o silnej wyrazowo lirycznej instrumentalnej. To właśnie głębia ekspresji wyróżnia dojrzały już w 1890 roku styl kompozytorski ponad 50-letniego Wieniawskiego, określony przez Reissa jako „polski”, czyli taki, „w którym z wirtuozowskim blaskiem zawrotnej

techniki łączy się śpiewność, polot i temperament, a przede wszystkim głębia uczucia”⁸⁹. Owa romantyczność treści utrzymana jest w ryzach symetrycznej budowy, złożonej w dużej mierze z ósmiotaktowych fraz, budujących 16- lub 32-taktowe tematy. Regularność formalna *Walca-kaprysu op. 46* wskazuje na trwałość klasycznych metod kształtowania dzieła. Determinowały one formy niektórych kompozycji nawet w ostatnich dekadach XIX wieku. Mimo iż mentora Wieniawskiego – Liszta – zalicza się do tej grupy romantyków, która „przeprowadziła rozwód z muzyką przedbeethovenowską”⁹⁰, w późniejszej twórczości jego uczniów klasyczne strukturyzowanie utworów nie należało bynajmniej do rzadkości.

⁸⁹ J. Reiss, *Najpiękniejsza...*, op. cit., s. 131.

⁹⁰ A. Einstein, op. cit., s. 69–70.

ROZDZIAŁ IV

Gdy tak się spieraliśmy [z ojcem Tausiga, Alojzym] i on nagabywał mnie prośbami, mały Tausig, nieproszony, usiadł nagle przy fortepianie i zaczął grać *Poloneza Es-dur* Chopina. Nie wierzyłem własnym uszom, gdy usłyszałem, z jaką siłą i jak głębokim zrozumieniem gra ten mały człowieczek. Rzadko spotykana technika, pewna dojrzałość w odczuciu utworu i coś szlachetnego w jego wykonaniu, co zazwyczaj spotyka się dopiero u znacznie starszych muzyków. Kiedy skończył, zwróciłem się do starego Tausiga, który z ojcowskiego rozczenia miał łzy w oczach, i powiedziałem: „Biorę go! Jeśli chce, może tu już zostać.” [...] Spośród moich uczniów i uczennic tylko jeden Tausig był powołany do tego, aby przejąć po mnie berło w sztuce. Tylko on jeden. Ochraniałem i pielęgnowałem ten rzadki kwiat, aby się w pełni rozwinął, lecz sroga śmierć zabrała mi mego ulubieńca, zanim ukończył lat trzydzieści; musiałem patrzeć, jak spadkobierca mego nazwiska i mojej sławy opuścił przede mną ten padół. Nie pojawił się już nowy Tausig⁹¹.



Ryc. 4.1. Karol Tausig. Fot. Ernst Milster.

Tak Liszt wspominał po latach Karola Tausiga, którego uważał za swojego najulubieńszego wychowanka. Co interesujące, były to odczucia wzajemne: „Mistrz rzadko kiedy jest tak serdecznie czczony przez ucznia jak Liszt przez Tausiga!”⁹². Przez wielu uważany za jednego z najwybitniejszych pianistów wszech czasów, któremu swoje utwory dedykowali tak wspaniali kompozytorzy jak sam mentor z Weimaru (*I Walc Mefisto S. 514*) czy Johannes Brahms (*Wariacje na temat Paganiniego op. 35*). O jego wielkości świadczyć mogą opinie osób, które słyszały grę Tausiga i znały go osobiście. Uczennica Liszta, Amy Fay, napisała: „Nie sądzę, abym jeszcze kiedykolwiek usłyszała taką grę. [...] On był

⁹¹ S. Szenic, *Franciszek Liszt*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 457.

⁹² W. von Lenz, *The great piano virtuosos of our time*, G. Schirmer, Nowy Jork 1899, s. 90, tłumaczenie własne autora.

absolutnie idealny”; Richard Wagner pisał, że „porywająca, dynamiczna gra [Tausiga, przyp. autora] na fortepianie sprawiła, że zacząłem się trząść”; z kolei Liszt stwierdził wręcz: „ja już nie umiem tak grać jak on”⁹³. Tausig, posiadający tak genialne umiejętności, komponował równie karkołomne technicznie utwory, co może być powodem ich rzadkiego wykonywania. Istnieje kilka nagrań wybranych dzieł, jednak w repertuarze koncertowym Tausigowskie utwory można spotkać rzadko. Sporym zaskoczeniem dla autora pracy jest fakt, że zbiór *Nouvelles soirées de Vienne „Valses-caprices d’après Johann Strauss”* nie został nigdy wcześniej zarejestrowany w całości, składającej się z pięciu walców-kaprysów. Zadziwia to tym bardziej, że sam Liszt cenił sobie twórczość Tausiga, czego dowodem jest choćby opinia wyrażona w liście do jednej ze swoich uczennic, Agnes Street-Klindworth, datowanym na 21 lipca 1855 roku: „komponuje rzeczywiście ciekawe utwory”⁹⁴.

1. Karol Tausig – zarys drogi artystycznej

Ten wyjątkowy talent przyszedł na świat 4 listopada 1841 roku w Warszawie w rodzinie muzyków – rodzice Tausiga byli pianistami, wychowankami Sigismonda Thalberga. Mały Karol bardzo szybko zaczął dawać pierwsze występy: „w wieku ok. 10 lat mógł się już produkować publicznie jako pianista i nawet prezentować własne kompozycje”⁹⁵. Pozostając w początkowych latach życia pod opieką artystyczną pochodzącego z Czech ojca, Alojzego, zjawiał się w 1855 roku u Ferencza Liszta. Ten w pierwszej chwili niechętny był przyjęciu „cudownego dziecka” z Warszawy, jednak po wysłuchaniu gry młodzieńczego Karola prędko zmienił zdanie, która to sytuacja została wspomniana w cytacie otwierającym ten rozdział. Liszt był pod tak wielkim wrażeniem, że opisał krótko tę sytuację w jednym z listów: „Przyjąłem dziś rano nowego ucznia w wieku lat trzynastu i pół. Nazywa się Tausig (z Warszawy). *Das ist ein ganz tausiger Kerl* [tł. z jęz. niem. »setny chłopak«, przyp. autora], który jak sądzę, za dwa, trzy lata zrobi karierę. Gra już wszystko w sposób zdumiewający”⁹⁶.

To były bardzo ważne trzy lata nauki w willi *Altenburg*, które miały ogromny wpływ na kształtującą się wówczas osobowość artystyczną młodego Karola. Z tego okresu pochodzą

⁹³ S. Dybowski, *Słownik...*, op. cit., s. 685.

⁹⁴ S. Szenic, op. cit., s. 307.

⁹⁵ S. Dybowski, *Słownik...*, op. cit., 684.

⁹⁶ S. Szenic, op. cit., s. 307. Fragment listu Ferencza Liszta do Agnes Street-Klindworth z 21 lipca 1855 roku.

takie kompozycje, jak dwie *Études de concert* (1855), *Impromptu f-moll op. 1* (1855), *Introduction et Tarantella op. 2* (1855), „*L'Espérance*”. *Nocturne varié As-dur op. 3* (1856), *Sérénade op. 4* (1856), *Réverie As-dur op. 5* (1856) czy etiuda *Le Ruisseau op. 6* (1857). Już po samych tytułach dzieł widać, jak ważną rolę odgrywała w życiu Tausiga osoba Liszta – nazwy mają silny wydźwięk romantyczny, a stosowane formy jak impromptu, tarantella czy etiuda koncertowa często pojawiały się w Lisztowskiej twórczości. Poza swoimi oryginalnymi utworami Tausig pozostawił po sobie ogromną ilość fantazji i parafraz koncertowych na tematy innych autorów, czy też opracowań i adaptacji dzieł m.in. Bacha, Beethovena, Berlioza, Chopina, Liszta, Moniuszki, Scarlatti, Schuberta, Schumanna, Straussa (II), Wagnera czy Webera. W latach późniejszych nie przestawał inspirować się twórczością innych kompozytorów, a oparte na kanwie opery Moniuszki *Réminiscences de Halka – Fantaisie de concert* (1861) uchodzi za jeden z najtrudniejszych utworów, jaki kiedykolwiek został skomponowany na fortepian (wykonywał go m.in. Paweł Schlözer – wspomniany w poprzednim rozdziale adresat inskrypcji *Walca-kaprysu op. 46* Józefa Wieniawskiego⁹⁷). Ukłonem Tausiga w stronę węgierskich korzeni Liszta są *Ungarische Zigeunerweisen* z 1867 roku, napisane niecałą dekadę po opuszczeniu Weimaru, co świadczyć może o istotnym znaczeniu, jakie wywarła na nastoletniego Karola postać jego mistrza. Tausig często czynił też odniesienia do swojej przynależności narodowej, z której był dumny i ostentacyjnie ją podkreślał: „zawsze manifestował swe polskie pochodzenie. Ubierał się w polski kontusz, propagował dzieła Chopina, uważane wtedy za salonowe”⁹⁸.

Liszt „był szczerze przywiązany [do Tausiga, przyp. autora]; nazywał go Hidalgo”⁹⁹, o czym świadczyć może fakt, że ten drugi był częstym wykonawcą partii solowej w koncertach fortepianowych swojego mistrza. Było tak m.in. pod koniec trzeciego roku nauki, kiedy razem wystąpili 11 marca 1858 roku w Pradze, gdzie „szesnastoletni Tausig grał *Koncert A-dur*, a mistrz dyrygował poematem symfonicznym *Die Ideale (Idealy)* i symfonią *Dante*”¹⁰⁰, czy też dużo później w 1870 roku podczas weimarskiego zjazdu *Tonkünstler*, podczas którego „Liszt dyrygował jego *Dziewiątą symfonią* oraz *Koncertem Es-dur* (partię fortepianową grał Karol Tausig)”¹⁰¹. Pomiędzy tymi dwoma tytanami pianistycznymi

⁹⁷ S. Dybowski, *Słownik...*, op. cit., s. 687.

⁹⁸ Ibidem, s. 686.

⁹⁹ S. Szenic, op. cit., s. 352.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 344.

¹⁰¹ Ibidem, s. 445.

serdeczna relacja utrzymywała się przez wiele lat, czego nastoletni Karol pragnął już krótko po ukończeniu nauki u Liszta w 1858 roku, wyrażając tę nadzieję poprzez słowa pełne oddania w liście datowanym na ten sam rok: „Chociaż z daleka, pozostanę zawsze z tym samym przywiązaniem, wiernością i wdzięcznością dla Pana i będę się starał korzystać z każdej okazji, która pozwoli mi znów Pana zobaczyć i uścisnąć. Prędzej czy później na pewno Pana spotkam, mogę więc patrzeć bez smutku w przyszłość”¹⁰².

Z Weimaru młody Tausig udał się z rekomendacją nauczyciela do Zurychu, aby zostać otoczonym opieką artystyczną przez Richarda Wagnera. Ten, niedługo po przybyciu nowego adepta, pisze o nim w liście z 2 lipca 1858 roku do Liszta: „To zadziwia mnie jego rozwinięty umysł, to znów jego wariacki sposób bycia”¹⁰³. Po wyrażeniu tej konkluzji postanowił zająć się Tausigiem silną ręką i „zatrudnił go natychmiast do sporządzania wyciągów fortepianowych swych oper”¹⁰⁴. To bliższe zapoznanie się z twórczością autora *Tristana i Izoldy* zaowocowało licznymi parafrazami na tematy zapożyczone z jego dzieł. W tym czasie nastoletni Karol zaczyna przeobrażać się w młodego artystę, który z coraz większym powodzeniem zaczyna koncertować w całej Europie. Podczas swoich licznych podróży udaje mu się widywać Liszta, który nie tylko nieustannie podziwia rozwój jego talentu, ale wręcz stwierdza, że uczeń przerósł mistrza. Poświadcza to znamienne spotkanie, którego świadkiem był eseista muzyczny Wendelin Weissheimer, opisując je w swoich wspomnieniach następująco:

Latem odwiedzili Liszta na krótko Karol Tausig i Czech Smetana. Obaj przynieśli własne kompozycje, Tausig m.in. wydany później utwór *Okręt widmo*, w którym znajduje się wściekły pasaż – sam Liszt wielokrotnie bezskutecznie próbował go zagrać. Było to chromatyczne *glissando*, z dołu do góry, które kończyło się ostrym uderzeniem w czarny klawisz w górze skali. Po daremnych usiłowaniach Liszt wreszcie zapytał Tausiga: „Słuchaj chłopcze, jak ty to robisz?”. Tausig usiadł, przeciągnął środkowym palcem prawej ręki po białych klawiszach, a jednocześnie tak zgrabnie pięciu palcami lewej uderzał w czarne, że słyszało się chromatyczną skalę biegnącą błyskawicznie przez całą klawiaturę i kończąca się na ostrym „bip” w wysokim rejestrze. Z kolei usiadł Liszt i po sześciu czy ośmiu próbach udało się wreszcie i jemu bez zahaczeń utrafić wymarzony wysoki „bip”¹⁰⁵.

W 1862 roku Tausig przeprowadził się do Wiednia, gdzie jednym z jego celów oprócz zaistnienia jako artysta, pianista i kompozytor, była popularyzacja dzieł swoich opiekunów artystycznych, Liszta i Wagnera. Jest to również rok, na który datuje się ukończenie kompozycji *Nouvelles soirées de Vienne „Valses-caprices d’après Johann Strauss”*, będącej

¹⁰² Ibidem, s. 351.

¹⁰³ Ibidem, s. 352.

¹⁰⁴ S. Dybowski, *Słownik...*, op. cit., s. 685.

¹⁰⁵ S. Szenic, op. cit., s. 358.

przedmiotem badań w niniejszej pracy. Stolica Austrii pozostała jego domem przez kolejnych kilka lat. Szczególnym wydarzeniem, które wpłynęło na dalszy rozwój młodego muzyka, było nieudane małżeństwo z tamtejszą pianistką Seraphine von Vrabely, trwające zaledwie rok. Po szybkim rozwodzie w 1865 roku skupił się on na duchowej i filozoficznej stronie życia, zagłębiając się w lekturę dzieł Kanta i innych uczonych w tej dziedzinie. Było to o tyle istotne, że z artysty wcześniej głównie popisującego się swoimi niewiarygodnymi możliwościami technicznymi przemienił się w muzyka wielkiego formatu, który główny nacisk stawiał na metafizyczny wyraz wykonywanych i tworzonych utworów¹⁰⁶. Ten trudny z powodów osobistych moment w życiu Tausiga zbiegł się z utratą wielu środków finansowych, które pochłonęła jego działalność w Wiedniu, a to wszystko przyczyniło się do wyprowadzki i zamieszkania w Berlinie, za radą swojego przyjaciela Hansa von Bülowa.

Okres pobytu w stolicy Niemiec to przede wszystkim koncentracja na nauczaniu innych adeptów sztuki muzycznej. Istotną rolę w tej pedagogicznej działalności odegrała utworzona przez 25-letniego Tausiga własna szkoła: *Virtuosenakademie – Schule des höheren Klavierspiels*. Placówka działała w latach 1866-1870 (jej absolwentem był m.in. Aleksander Michałowski, wybitny pianista, który uchodzi za najlepszego wychowanka Tausiga), niestety „z powodu nadwątłego zdrowia musiał jednak zwinąć uczelnię”¹⁰⁷. Na jej potrzeby „napisał trzy zeszyty »ćwiczeń codziennych« (*Tägliche Studien für Pianoforte*) oraz dokonał opracowania zbioru etiud *Gradus ad Parnassum* Clementiego”¹⁰⁸. W kontekście pedagogicznym niezwykle istotne było jego podejście w zakresie higieny psychicznej pianistów, które starał się zaszczerpieć swoim uczniom. Idea była taka, że po każdym występie należało przegrać cały jego program raz jeszcze, wszystkie utwory w wolnym tempie w szczególnym skupieniu i z najwyższą starannością, „aby niedokładności i »wypaczenia« wykonawcze, powstałe nieuchronnie w trakcie napięcia koncertowego, wyrzucić z psychiki i palców”¹⁰⁹. Metodę tę zalecał swym uczniom Henryk Neuhaus; stosował ją w praktyce m.in. Świątosław Richter¹¹⁰.

¹⁰⁶ R. Gawroński, *Edukacja Muzyczna: Recepcja koncertów Karola Tausiga*, w: *Polsce Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*, „Edukacja Muzyczna”, tom 7, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego, Częstochowa 2012, s. 156.

¹⁰⁷ J. Reiss, *Najpiękniejsza...*, s. 151.

¹⁰⁸ S. Dybowski, *Słownik...*, op. cit., s. 686.

¹⁰⁹ *Ibidem*, s. 686.

¹¹⁰ Świątosław Richter (1915-1997) uczynił tak po swoim koncercie w Filharmonii Narodowej w Warszawie, pracując zgodnie z tą ideą po zakończonym recitalu do wczesnych godzinnych porannych.

Nie najlepszy stan zdrowia Tausiga znacznie pogorszył się wczesnym latem 1871 roku, kiedy przebywając w Lipsku zachorował na tyfus. Planował odwiedzić Liszta, niestety po kilkunastu dniach, 17 lipca tego roku, strawiony chorobą – umarł. Jego odejście odbiło się szerokim echem w świecie muzycznym, a największe autorytety tamtych czasów wyrażały ogromne ubolewanie nad tak wielką stratą: „Młodo zmarłego pianistę Karola Tausiga nazwał [Anton, przyp. autora] Rubinstein ostatnim wirtuozem fortepianu”¹¹¹ czy „Na wieść, że Tausig nie żyje, Hans von Bülow powiedział o nim: »była to cała historia pianistyki – od początku po dzień dzisiejszy«”¹¹². W wydanych kilkanaście lat później wspomnieniach Wilhelma von Lenza, ówczesnie jednego z najbardziej znanych krytyków muzycznych, umieszcza on postać Tausiga obok Chopina i Liszta¹¹³, co zdecydowanie świadczy o jego wielkości na tle europejskiego panteonu pianistycznego. Liszt po kres życia wspominał, że „tacy ludzie jak on zdarzają się rzadko, że nie wiadomo, gdzie ich szukać”¹¹⁴. Utwory Tausiga chętnie wykonywał Zarębski, m.in. już kilka lat po przedwczesnym odejściu młodego kompozytora: w grudniu 1876 roku w Konserwatorium Warszawskim¹¹⁵, 17 marca 1877 roku w paryskiej sali Pleyela¹¹⁶ czy też nieco później, 22 marca 1881 roku w Brukseli, w *Salle de la Grande-Harmonie*¹¹⁷. Zdaniem autora pracy pobudzająca do refleksji nad niewielką popularnością kompozycji Tausiga jest opinia Stanisława Dybowskiego, który swoje życie poświęcił sztuce pianistycznej, będąc jej nadzwyczajnym znawcą:

W historii pianistyki polskiej nazwisko Karola Tausiga wyryte jest złotymi zgłoskami. I gdyby chciano ułożyć listę największych pianistów polskich, to obok Chopina musiałyby się znaleźć właśnie nazwisko Tausiga. Jakim byłby gigantem fortepianu, gdyby dane mu było żyć dłużej, trudno powiedzieć. Być może teraz wspominalibyśmy właśnie jego jako najwspanialszego pianistę wszech czasów...¹¹⁸.

¹¹¹ J. Reiss, *Wieniawski*, op. cit., s. 91.

¹¹² Ibidem, s. 686.

¹¹³ W. von Lenz, op. cit.

¹¹⁴ S. Dybowski, *Słownik...*, op. cit., s. 684.

¹¹⁵ R. D. Golianek, *Juliusz Zarębski...*, op. cit., s. 193.

¹¹⁶ Ibidem, s. 197.

¹¹⁷ Ibidem, s. 201. Wystąpił tam wraz ze swoją małżonką.

¹¹⁸ S. Dybowski, *Słownik...*, op. cit., s. 684.

2. *Nouvelles soirées de Vienne „Valses-caprices d’après Johann Strauss”*

Zbiór ten powstał w 1862 roku, kiedy Tausig przeprowadził się do Wiednia. Kompozycja nawiązuje do *Soirées de Vienne S. 427* autorstwa Liszta, czyli dziewięciu *Valses-caprices d’après Franz Schubert*. Podkreśla to również Tausigowska dedykacja dla swojego mentora, wyrażająca nie tylko korespondencję z Lisztowskim zbiorem, ale także oddanie i wdzięczność za spędzone u mistrza lata nauki, po których wciąż łączyła ich serdeczna przyjaźń. W tym okresie 21-letni Karol rozpoczął ożywioną działalność koncertową w stolicy Austrii, wykonując wiele utworów Liszta czy Wagnera, zarówno podczas koncertów symfonicznych, jak i w ramach recitali solowych. Dominującymi pozycjami prezentowanego repertuaru były transkrypcje na tematy zaczerpnięte z twórczości tych dwóch wybitnych kompozytorów. Do programu występów włączał także i swoje kompozycje, m.in. omawiany zbiór pięciu walców-kaprysów. W tych utworach zapożyczenie tematów od Johanna Straussa (syna) jest przejawem nie tylko pewnej symbolicznej niezależności twórczej Tausiga, który w ten sposób uwalnia się „spod Lisztowskiego płaszcza”, ale i istotnym zabiegiem komercyjnym, aby znanymi powszechnie melodiami jednego z najpopularniejszych kompozytorów ówczesnego Wiednia zainteresować tamtejszych krytyków muzycznych i publiczność.

Całość *Nouvelles soirées de Vienne „Valses-caprices d’après Johann Strauss”* składa się z pięciu wirtuozowskich walców-kaprysów, podzielonych na dwa zeszyty:

- *Zeszyt I:*

- Nachtfalter*

- Man lebt nur einmal*

- *Wahlstimmen*

- *Zeszyt II:*

- Immer heiterer*

- Wiener-Chronik*

Tausig chętnie grywał te kompozycje nie tylko w Wiedniu, ale również m.in. w 1870 roku podczas występów w Polsce, gdzie 5 lutego wykonał je w Sali Bazarowej w Poznaniu, a 13 maja w sali Teatru Starego w Krakowie¹¹⁹. Do programu koncertów włączali je także pozostali dwaj wychowankowie Liszta, którym poświęcona jest niniejsza dysertacja. Józef

¹¹⁹ R. Gawroński, op. cit., s. 160.

Wieniawski wykonał jeden z walców-kaprysów Tausiga 18 maja 1893 roku w ramach swojego recitalu w sali Erarda w Paryżu¹²⁰, a Juliusz Zarębski w 1874 roku w Odessie i Kijowie, gdzie część pierwsza „zawierała *Appassionatę* Beethovena, cztery pieśni Chopina w transkrypcji koncertowej na fortepian Liszta oraz *Walc-kaprys* Tausiga”¹²¹. Zarębski zagrał tę kompozycję także w grudniu 1876 roku, w czasie trzech koncertów w Warszawie¹²², gdzie „przed wyjazdem za granicę zapragnął [...] przedstawić się [tamtejszej publiczności, przyp. autora]”¹²³. Niektóre z tych dzieł wielokrotnie grywał inny wybitny uczeń Liszta, Eugène d’Albert, m.in. podczas swojego tournée w Stanach Zjednoczonych Ameryki w 1892 roku, w ramach którego 4 maja w Cleveland zaprezentował *Man lebt nur einmal*. Z kolei *Nachtfalter* znalazł się w repertuarze jego trasy koncertowej po Niemczech w 1916 roku, podczas której wykonał go 5 stycznia we Freiburgu oraz 10 stycznia w Mainz¹²⁴.

W ostatnich latach pojawiło się kilka nagrań wybranych kompozycji z tego zbioru. Być może wspomniany podział na dwa zeszyty jest powodem, dla którego nie zostały one nigdy wcześniej zarejestrowane w całości, a zawsze dokonywano albo ich pojedynczych nagrań, albo też całego pierwszego lub drugiego zeszytu. Dopiero autor niniejszej pracy dokonał w ramach dzieła artystycznego rejestracji wszystkich pięciu walców-kaprysów na płycie CD, mając nadzieję, że przyczyni się to do popularyzacji tego nietuzinkowego materiału muzycznego. Te utwory – zdecydowanie wpisujące się w określenie twórczości Tausiga przez Józefa Władysława Reissa, tj. dzieła, które „najeżone są wyrafinowanymi trudnościami technicznymi”¹²⁵ – są pomimo tak skomplikowanej faktury pełne muzycznej finezji i zasługują na wejście do szerszego repertuaru koncertowego. Celem niniejszej dysertacji jest ukazanie atrakcyjności i piękna całej pięcioczęściowej kompozycji oraz przywrócenie jej do estradowego życia.

¹²⁰ K. Rzepecki, *Józef Wieniawski...*, op. cit., s. 52.

¹²¹ T. Strumiłło, op. cit., s. 22.

¹²² Ibidem, s. 27.

¹²³ Ibidem, s. 26.

¹²⁴ J. D. Price, *From bagatelles to capriolen: Eugen d’Albert and his later keyboard works*, University of Oklahoma, Oklahoma 2020.

¹²⁵ J. Reiss, *Najpiękniejsza...*, s. 151.

2.1. *Nachtfalter*

Pierwszy walc-kaprys w zbiorze *Nouvelles soirées de Vienne* Tausiga inspirowany jest *Nachtfalter Walzer op. 157*¹²⁶ Johanna Straussa (syna) i opiera się na motywach pierwszego z pięciu walców zawartych w tym pierwowzorze. Co ciekawe, Strausowski oryginał w wersji na cztery ręce chętnie grywał Liszt wraz ze swoją córką, Cosimą¹²⁷. Najprawdopodobniej właśnie ten fakt skłonił Tausiga do skomponowania utworu opartego na temacie bliskim i lubianym przez swojego mistrza, co więcej – czyniąc z niego punkt wyjścia dla zbioru omawianego w niniejszej pracy.

Istotne dla interpretacji tego utworu jest dwojakie znaczenie tytułowego słowa *der Nachtfalter*, które w języku niemieckim oznacza „ćmę” lub „nocnego hulakę”. Budowę formalną Tausigowskiej kompozycji, osadzonej w tonacji Es-dur, przedstawia poniższa tabela (tab. 4.1):

Część dzieła	Numery taktów	Szczegółowe informacje
Wstęp	1-20	<i>Preludio à capriccio</i> (kadencja ₁ : t. 20)
A	21-152	Odcinek a: t. 21-56 (<i>Allegro spiritoso con grazia</i> , Es-dur) Odcinek a ₁ : t. 57-98 (<i>grazioso</i> , kadencja ₂ : t. 92-98) Odcinek b: t. 99-131 (<i>a tempo, leggero ed animando</i> , G-dur) Odcinek c: t. 132-152 (<i>brillante</i> , Es-dur)
B	153-271	Odcinek d: t. 153-234 (<i>a tempo, ma rubato</i>) Odcinek e: t. 235-271 (<i>leggierissimo</i> , kadencja ₃ : t. 271)
A ₁	272-350	Odcinek a ₂ : t. 272-304 (<i>a tempo</i>) Odcinek b ₁ : t. 305-320 (<i>animando, ma con malinconia</i> , dis-moll) Odcinek c ₁ : t. 321-350 (<i>risoluto e brillante</i> , H-dur)

¹²⁶ Strausowski oryginał, osadzony w tonacji C-dur w tempie *Allegretto*, składa się z introdukcji, pięciu różnych walców i kody. Kompozycja napisana w 1855 roku początkowo nie zyskała popularności przez trudną sytuację polityczną Cesarstwa Austriackiego, które zawarło sojusz z Wielką Brytanią i Francją przeciwko Rosji, broniąc przed jej atakami Imperium Osmańskie na Krymie. Na froncie walczyła ogromna część ludności, a temat konfliktu zbrojnego dominował w dyskusjach wszystkich kręgów społecznych. Drugą istotną przyczyną braku powszechnego zainteresowania dziełem Straussa była epidemia cholery, która wybuchła jesienią tego samego roku. Spowodowało to odwołanie wielu planowanych na ten czas bali, a te, które się odbyły, nie cieszyły się wysoką frekwencją. Szczęśliwie od 1856 roku kompozycja zaczęła stopniowo stawać się coraz bardziej znana, a przyczyniło się do tego jej wykonanie pod dyktando kompozytora w rosyjskim Pawłowsku. Zob. www.naxos.com [dostęp: 18 V 2021].

¹²⁷ Ibidem.

Koda	351-399	t. 351-370: <i>piano ma poco a poco crescendo e stringendo</i> (Es-dur) t. 371-385: <i>stretto, brillante, marcato</i> t. 386-399: <i>Presto</i>
------	---------	--

Tab. 4.1. Budowa formalna walca-kaprysu *Nachtfalter* Karola Tausiga.

Utwór rozpoczyna **wstęp (t. 1-20)**, opatrzony określeniem *Preludio à capriccio* i utrzymany – tak jak i całość utworu – w metrum 3/4. Oba te czynniki (charakter i metrum) stanowią elementy składowe nazwy gatunku – walca-kaprysu. Dzieło rozpoczyna się w dynamice *piano* z dookreśleniem *e grazioso*. Początkową budowę introdukcji (t. 1-14) charakteryzuje następstwo dwutaktowych struktur, które opierają się na stałym schemacie melodyczno-rytmicznym, antycypując nadejście tematu głównego. Nadają całemu fragmentowi taneczną i lekką aurę. Cechuje je powtarzalna relacja harmoniczna, w której materiał muzyczny pierwszego taktu oparty jest na akordzie molowym, a w drugim takcie na dominantowym z noną małą (w relacji: tonika – (dominanta^{9>} wtrącona) dominanta, np. w t. 1-2 odpowiednio: c-moll – D-dur^{9>}; ryc. 4.2).



Ryc. 4.2. Takty 1-6.

Interwały seksty w partii lewej ręki, rozpoczynające dwutaktowe struktury i występujące na przestrzeni pierwszych szesnastu taktów, to elementy akordu molowego. Współbrzmienia te wraz z dominantowymi następstwami wprowadzają atmosferę niepokoju i poszukiwania. Elementu kolorystycznego na samym początku wstępu dodają również powtórzenia dwutaktowego materiału o oktawę wyżej. Ekspresja końcowego fragmentu zawiera swego rodzaju rezygnację, przejawiającą się w wyciszeniu dynamiki (*più diminuendo*, a dalej *smorzando*) i jednoczesnym spowolnieniu narracji poprzez kilkutaktowe *ritardando*. Uwagę

zwraca tu pojawienie się znaków *tenuto* na trzecich miarach melodii (t. 17-19), zapowiadających analogiczną artykulację w głosie wiodącym tematu głównego. Wieńcząca wstęp kadencja₁ (t. 20) prowokuje do skorzystania ze swobody agogicznej, wskazanej w początkowym określeniu *à capriccio*. Grupowanie rytmiczne kadencyjnego przebiegu pozostaje w zgodzie z wcześniejszym trójdzielnym metrum, a figuracje ósemkowe objęte jednym łukiem cechuje artykulacja *legato*. Pierwsze dźwięki kadencji₁ wynikają z melodii taktu 19, a dalszy materiał muzyczny wznosi się do d³ i następnie opada, zatrzymując się na często powtarzanym dźwięku d². Na tym odcinku, określonym ponownie terminem *smorzando*, najniższe dźwięki współtworzą wiodącą linię melodyczną. Wpierw osuwa się ona, następnie unosi chromatycznym pochodem, a ostatni dźwięk fis¹ wzmagą oczekiwanie na nadejście g¹, które stanowi pierwszy dźwięk melodii tematu głównego (ryc. 4.3).

Ryc. 4.3. Takty 13-20.

Melodia części A (t. 21-152) początkowo przypomina pierwsze nuty introdukcji, różniąc się określeniem agogicznym – tutaj jest to *Allegro spiritoso con grazia*. Budowa tej części obejmuje kilka wewnętrznych ogniów: przedstawienie tematu głównego (odcinek a w t. 21-56), jego wariant (odcinek a₁ w t. 57-98), odcinek b (t. 99-131) o lekkim charakterze oraz zróżnicowany wyrazowo, wirtuozowski odcinek c (t. 132-152).

Odcinek a (t. 21-56) zawiera pokaz tematu głównego, który składa się z czterech fraz, układających się w poprzednik (t. 21-36) i następnik (t. 37-56). Pierwsza fraza poprzednika (t. 21-28) osadzona jest w wyjściowej tonacji Es-dur, a materiał drugiej (t. 29-36) moduluje,

aby w pierwszej frazie następnika (t. 37-44) zostać zaprezentowanym w tonacji Ges-dur, przenosząc materię do wyższego rejestru. Ostatnia rozbudowana fraza (t. 45-56) obejmuje zakończenie następnika, zawierające wahania harmoniczne, przypominające te we wstępie. Temat główny odcinka a, zaczerpnięty z *Walzer Nr 1* (pierwszego walca w Straussowskim oryginale), zbudowany jest z dwutaktowych motywów, w których dominują rytmiczne pochody ósemkowe prawej ręki. Nadają mu motoryczny i dynamiczny charakter, ilustrując trzepot skrzydeł tytułowej ćmy. Dowcipność, wskazana w określeniu tempa słowem *spiritoso*, przejawia się nie tylko wspomnianymi wyżej zmianami tonacji. Uwypukla ją również *staccato* pierwszych miar basu, nadające narracji taneczności i lekkości, jak również znaki *tenuto*, występujące w co drugim takcie na ostatniej mierze w głosie wiodącym. Ten ostatni czynnik jest dość niespodziewany w kontekście charakterystyki gatunku walca, cechującego się rytmiczną akcentacją „na raz”. Żartobliwy ton posiada również podejście *staccato*, występujące w zakończeniu pierwszej frazy poprzednika w planie prawej ręki (t. 27), zwieńczonej szesnastkowym zeskokiem do ćwierćnuty *tenuto*. Mogłoby ono ilustrować zachowanie osoby, którą określić można jako „nocnego hulakę”, co odzwierciedlałoby dwuznaczność niemieckiego tytułu tego walca-kaprysu (ryc. 4.4).



Ryc. 4.4. Takty 21-28.

Druga fraza poprzednika (t. 29-36) zawiera modulację bazującą na charakterystycznej motywie. Zmiany harmoniczne uwydatniają jednotaktowe znaki *crescendo* i *diminuendo* oraz występująca w zakończeniu frazy zmiana rejestru na wyższy o oktawę (ryc. 4.5).



Ryc. 4.5. Takty 29-36.

Następnik (t. 37-56) obejmuje kontynuację pokazu tematu, a jego pierwsza fraza (t. 37-44) przeprowadzona jest zarówno w tonacji Ges-dur, jak i w wyższym rejestrze, wynikając z poprzedzającego dwutaktu. Posiada ona intensywniejszy materiał muzyczny względem wcześniejszych taktów. Towarzyszą jej zdwojenia oktawowe w charakterystycznych motywach melodii, której dźwięki co drugi takt występują również w planie lewej ręki. Dotychczasową artykulację *tenuto* w głosie wiodącym zastępują w tej frazie mocniejsze akcenty (ryc. 4.6).



Ryc. 4.6. Takty 37-44.

Rozbudowana ostatnia fraza pokazu tematu głównego (t. 45-56) wieńczy odcinek a. Cechują ją zmiany rejestrów oraz wahania harmoniczne przypominające relacje współbrzmień we wstępie. Uwypukla to poszukujący charakter zakończenia tego ogniwa, podkreślony przez zestawione obok siebie dwutaktowe znaki *crescendo–decrescendo* w pierwszych dwóch czterotaktach. Narracja ostatniego czterotaktu (t. 53-56) – analogicznie jak w introdukcji –

stopniowo wycisza się i wstrzymuje agogicznie. Wskazuje na to powtarzalność końcowego członu melodii oraz rozciągnięte na przestrzeni tych ostatnich czterech taktów określenie *diminuendo e sostenuto poco a poco* (ryc. 4.7).

The image shows a musical score for measures 49-56. It consists of two systems of music. The first system (measures 49-52) is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The right hand has a melodic line with a fermata over the final measure, and the left hand has arpeggiated chords. The second system (measures 53-56) continues the bass line with a dynamic marking 'dim. e sostenuto poco a poco'.

Ryc. 4.7. Takty 49-56.

Odcinek a₁ (t. 57-98) stanowi wariant odcinka a. Podobnie rozpoczyna go dynamika *piano grazioso* i składa się z dwóch zdań (poprzednik w t. 57-72 i następnik w t. 73-98), a materiał muzyczny ostatniej frazy dodatkowo rozwija kadencja₂ (t. 92-98). Pierwsza fraza poprzednika (t. 57-64) obejmuje dwutaktowe struktury o powtarzającym się schemacie kształtowania. Wariacyjne przedstawienie tematu głównego wyróżniają „hocquetowe” łukowania linii melodycznej, opadające z wysokiego do średniego rejestru: drobne, pełne gracji i humoru, grane przez obie ręce naprzemiennie. Wznoszące motywy prawej ręki w zakończeniach dwutaktowych struktur charakteryzują się artykulacją *staccato* i akcentem na trzeciej mierze (zamiast pierwotnego *tenuto*). Dolny plan dwutaktowego wzorca zawiera otwierające go akordy *arpeggio* oraz typowy dla walca akompaniament w drugim takcie. Uwagę zwraca również jednotaktowa intensyfikacja dynamiczna (*crescendo*) prowadząca do *forte* w zakończeniu tej frazy (ryc. 4.8).

Ryc. 4.8. Takty 57-64.

Zawierająca pierwotną modulację druga fraza poprzednika (t. 65-72) rozpoczyna się dynamiką *subito piano*, jednak na całej jej przestrzeni rozciąga się *crescendo* doprowadzające do *forte*, otwierającego następnik. Motywy kształtowane są w zgodzie ze schematem zapoczątkowanym we wcześniejszej frazie tego wariacyjnego przedstawienia tematycznego (ryc. 4.9).

Ryc. 4.9. Takty 65-68.

W następniku wariantu tematu (t. 73-98) dynamika *forte* nie jest jedynym czynnikiem odróżniającym jego pierwszą frazę (t. 73-80) od pierwowzoru. Odmienny jest także plan lewej ręki, w którym pojawiają się drobne łukowania, typowe dla tej wariacji, dodatkowo uwydatnione co drugi takt akcentami. Różnicę stanowi też zastąpienie łukami wcześniejszego *staccato* w zakończeniach dwutaktowych struktur, co wraz z brakiem akcentów trzecich miar przyczynia się do zachowania lekkości i taneczności przebiegów w tej intensywniejszej dynamicznie i fakturalnie odsłonie (ryc. 4.10).

Ryc. 4.10. Takty 73-80.

Wynikiem nieustannej intensyfikacji odcinka a_1 jest rozpiętość występującej w nim dynamiki od *piano* do *fortissimo*. Ten szczyt dynamiczny po raz pierwszy pojawia się u progu drugiej frazy następnika (t. 81-98), która jest jeszcze bardziej rozbudowana względem pierwotnych 12 taktów i stanowi zakończenie wariantu tematu głównego. Pierwsze dwa czterotakty (t. 81-88) analogicznie do pierwowzoru zawierają wahania harmoniczne, jednak odmienny jest ich przebieg dynamiczny. Wyróżnia go dwutaktowy schemat, w którym po pierwszym takcie *fortissimo* następuje *subito piano* i jednotaktowe, gwałtowne *crescendo*. Uwydatnia ono chromatyczny przebieg prawej ręki o kierunku wznoszącym, w którym po raz pierwszy pojawiają się triole ósemkowe, występujące także w planie akompaniamentu i nadające narracji porywczego charakteru (ryc. 4.11).

Ryc. 4.11. Takty 83-86.

Kolejne takty zwieńczenia odcinka a_1 stanowią eskalację materiału, w przeciwieństwie do uspokajającego się czterotaktu kończącego odcinek a. Wyróżnić tu można dwie części – akumulujące napięcie podejście (t. 89-92) oraz kontrastującą dynamicznie kadencję (t. 92-98) o rozładowującym emocje charakterze. Materia muzyczna pierwszych trzech taktów (t. 89-91) wynika bezpośrednio z taktu 88 i poprzez określenie *crescendo*

ed accelerando oraz zmienną dynamikę kulminuje przebieg narracji, osiągając swój szczyt w akordzie *arpeggio* na pierwszej mierze w takcie 92 (ryc. 4.12).



Ryc. 4.12. Takty 89-92.

Następująca dalej kadencja₂ (t. 92-98), będąca „kapryśnym” wtrąceniem w przebiegu dzieła, przynosi uspokojenie. Opadająca figuracja w obu rękach *egualmente pp* zawiera wahania harmoniczne, w których wyjątkowo słyszalne są półtonowe oscylacje. W odróżnieniu od poprzedniej kadencji₁, ta wyraźnie podzielona jest na dwie fazy. Pierwsza z nich jest długa i swobodnie wypełniająca cały takt 92. Druga natomiast (t. 93-98) powraca do metrum 3/4 i pogrupowana jest w dwutakty o wznoszącym i opadającym kierunku linii melodycznej; jednocześnie ukazuje jakby „szczątki” poprzedniej długiej figuracji, a jej ostatnie takty przynoszą wyciszenie narracji (*più smorzando e ritenuto*). W zakończeniu kadencji₂ uwagę zwraca ostatni skok melodii (a² - c⁴), który zapowiada skoki obecne w następnym odcinku b (ryc. 4.13).



Ryc. 4.13. Takty 92-98.

Odcinek b (t. 99-131), pomimo braku zmiany znaków przykluczowych, przeprowadzony jest w odmiennej tonacji G-dur, co widoczne jest już od pierwszych osadzających taktów. Składa się z tematu dookreślonego jako *leggiero ed animando* (t. 99-114) oraz jego wariantu *scherzando ma piano* (t. 115-131). Oba przedstawienia tematu (zdecydowanie krótsze od tych w odcinkach a i a₁) cechuje lekkość nastroju, skoczność i ostrość artykulacji oraz płynność narracji; posiadają także wspólny plan harmoniczny. Pierwszą frazę otwiera w przedtackie łukowany motyw szesnastkowy prawej ręki (rozpięty między c² a c³), zawierający w sobie charakterystyczne repetycje, a wieńczące go wychylenie górę zakończone jest ostrym klinkiem (ósemka *staccatissimo*). Melodyczne skoki cechujące ten temat dopełnia plan *staccato* w partii lewej ręki, który – w odróżnieniu od wcześniejszych odcinków – pozbawiony jest wartości rytmicznych przypadających na pierwsze miary. Odbiega tym samym od czynnika niezwykle istotnego dla gatunku walca, co zdecydowanie wpływa na zmianę charakteru narracji – poprzednio dość nasyconej i ruchliwej, natomiast tutaj znacznie lżejszej i skoczniejszej (ryc. 4.14).

The image shows a musical score for measures 98-106. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 99 and the second system starts at measure 102. The music is written for piano, with a treble clef for the right hand and a bass clef for the left hand. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'a tempo' and the dynamics are 'p leggiero ed animando'. The melody in the right hand is characterized by light, bouncy eighth notes and a sharp ending. The bass line in the left hand is staccato and lacks rhythmic values in the first measure of each system.

Ryc. 4.14. Takty 98-106.

Elementy te cechują także wariant tematu, który poprzedzony jest dwutaktowym pochodem triolowym *non legato* z agogicznym określeniem *rapido* i równie nagłym *crescendo* (ryc. 4.15).



Ryc. 4.15. Takty 113-114.

Ów krótki „zryw” poprzedza dowcipne w charakterze *piano* towarzyszące wariantowi tematu (t. 115-131), w którym motywy szesnastkowe zastąpione zostają dwoma harmonicznymi współbrzmieniami ósemkowymi *staccato* i oktawą w zakończeniu. Struktury te w zamyśle wyraźnie grupowane są parzyście, jako trzy dwudzielne motywy przypadające na jeden dwutakt: w efekcie tworzą wrażenie powolnego i pogodnego walca, stanowiąc jego nieco „kapryśne” przedstawienie, w którym krótka nuta basowa otwierająca dwutakty uwypukla taneczne „raz”, charakterystyczne dla tego tańca. Ta polimetria (przedstawiona przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym) jest podobnym zabiegiem kompozytorskim do tego, który zastosował Józef Wieniawski w swoim *Walcu-kaprysie op. 46*. Parzyste motywy są szybko przenoszone pomiędzy rejestrami, co wraz z artykulacją *staccato* w partii lewej ręki tworzy regularny ósemkowy pochód narracyjny o żartobliwym brzmieniu (ryc. 4.16).



Ryc. 4.16. Takty 115-118 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Kolejne takty przynoszą stopniowe narastanie dynamiczne poprzez sześciotaktowe *crescendo poco a poco* do dynamiki *forte*, a ich rozwój wzmaga również *stringendo* w ostatnich taktach odcinka b. Materiał muzyczny powraca w takcie 129 do trójdzielnego grupowania, wieńcząc frazę i przygotowując płynne, dwutaktowe przejście do kolejnego odcinka utworu, obejmujące pochód łamanych na dźwiękach g oktaw, łukowanych po dwie ósemki tworzące poprzez *crescendo* „falę” o kierunku wnoszącym i opadającym (ryc. 4.17).

Ryc. 4.17. Takty 123-131.

W odcinku c (t. 132-152) następuje powrót do wyjściowej tonacji Es-dur. Wieńczy on część A typowo romantycznym „gestem wirtuozowskim”, utrzymanym w dynamice *fortissimo* i doprecyzowanym określeniem *brillante*. Ze względu na zapisaną repetycję z dwiema *voltami*, temat ten jest dwukrotnie powtórzony na wzór dwóch wcześniejszych ogniów, odpowiadając dotychczasowemu przebiegowi narracyjnemu i porządkowi formalnemu. Pomimo odmiennego, bohaterskiego w nastroju materiału muzycznego, obecne są tu także chwilowe nawiązania do odcinka a₁ widoczne poprzez krótkie, akcentowane łuki o kierunku opadającym (t. 134-135). Zaobserwować można także odniesienia do odcinka b – oktawowo skoki melodyczne w triolach z charakterystycznymi repetycjami (t. 136-138) determinują syntetyczny charakter całego odcinka c. Uwagę zwraca intensywność oznaczeń uwypuklających kontrast wyrazowy względem lekkości odcinka b – *marcato* (t. 133 i 141), akcenty uwydatniające wirtuozerię figuracyjnych łukowań w dwóch *voltach* oraz jej pierwowzór w taktach 136-139. W taktach 139 i 147 jednoczesna artykulacja *marcato–staccato* na trzeciej mierze prawej ręki dodatkowo wyróżnia harmonię dominantowego współbrzmienia (ryc. 4.18).



Ryc. 4.18. Takty 132-139.

Płynne przejście do **części B (t. 153-271)** wynika z umieszczonego w ostatnich dwóch taktach odcinka c oznaczenia *diminuendo e ritenuto* (t. 151-152), a znajdujące się w nich charakterystyczne, drobne łukowania determinują płynne przejście pomiędzy częściami. Środkowa część tego walca-kaprysu składa się z dwóch wewnętrznych ogniów: odcinka d (t. 153-234) – rozpoczynającego się charakterystycznym tematem *rubato* wraz z jego dalszymi ewolucyjnymi przeobrażeniami; a także z odcinka e (t. 235-271) – wyróżniającego się znacznie większą lekkością fakturalną i naprzemienną artykulacją *staccato–legato*.

Odcinek d (t. 153-234) obejmuje temat¹²⁸ określony *rubato* (t. 153-167) oraz wynikający z niego dalszy fragment oparty na ewolucyjnym przetwarzaniu (t. 168-234). Dowolność w kształtowaniu materiału podkreśla fakt, iż wariant tematu tego ogniwa, rozpoczynający w takcie 168 wspomnianą część o charakterze ewolucyjnym, odbiega od wyjściowej tonacji Es-dur, swobodnie modulując do C-dur.

Na początku odcinka d kompozytor wyraźnie sugeruje specjalny sposób wyeksponowania głosu wiodącego poprzez zróżnicowanie melodii w dynamice *mezzo forte* i akompaniamentu w *piano*. Z kolei partia lewej ręki koresponduje z wcześniejszą melodią prawej ręki w temacie głównym odcinka a, przenosząc w „humorystyczny” sposób reminiscencję ruchu tematycznego do głosu dolnego. Linia melodyczna tematu odcinka d zostaje pogrupowana

¹²⁸ Tausig zaczerpnął temat tego odcinka ze środkowej części o nazwie *Walzer Nr 3*, będącej częścią innego walca Johanna Straussa (syna) – *Wahlstimmen Walzer op. 250*, który jednocześnie stanowi punkt wyjścia dla trzeciego walca-kaprysu w Tausigowskim zbiorze. Zabieg taki ukazuje typową dla tego gatunku swobodę w posługiwaniu się „gotowym” materiałem dźwiękowym.

w polimetryczne, dwudzielne struktury (przedstawione przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym). Tworzą one dwutaktowe motywy w głosie wiodącym, uwypuklone łukowaniem oraz pozostające w opozycji do trójdzielnego planu akompaniamentu. W pokazie tematu uwagę zwracają kilkakrotnie powtarzane po sobie znaki *crescendo* oraz następujące po nich cztery oznaczenia *diminuendo*, budujące długie frazy przy zachowaniu wspólnej ciągłości narracyjnej. Nieoczekiwanie temat kończy się wzrostem dynamicznym (*crescendo* i *espressivo* w t. 165-166), przygotowującym nadejście powtórzenia materiału (ryc. 4.19).

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system starts at measure 153 with the tempo marking 'a tempo, ma rubato'. The melodic line in the right hand is marked 'mf' and the bass line in the left hand is marked 'p'. Brackets above the melodic line group measures into polymetric units. The second system starts at measure 158. The third system starts at measure 162 and includes the marking 'espressivo'.

Ryc. 4.19. Takty 152-167 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie linii melodycznej.

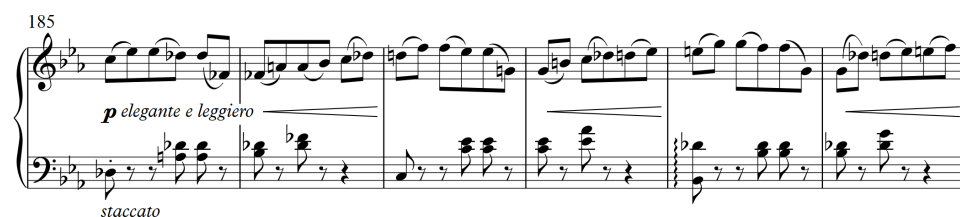
Wariant tematu odcinka d (t. 168-184) rozpoczyna fragment o ewolucyjnym charakterze (t. 168-234), przetwarzający materiał tematyczny. W tym drugim pokazie tematu melodię dookreśla słowo *dolce*, ponadto cechują ją zdwojenia oktawowo, tworzące wraz z dodatkowym wewnętrznym trzecim dźwiękiem ciąg akordów. Przyczynia się to do większego nasycenia brzmieniowo-emocjonalnego, a intensywność narracji podkreśla modulacja okraszona licznymi znakami chromatycznymi, tworząc „kapryśny” kontrast wobec wyjściowej tonacji Es-dur. Szeroki plan akompaniamentu, opierającego się na rozłożonych pasażach, w przeciwieństwie do pierwowzoru podkreśla tutaj polimetrię linii melodycznej

(przedstawioną przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym). Po intensyfikacji dynamicznej na wzór pierwszego pokazu istotne zaskoczenie stwarza *subito pianissimo* w takcie 175 – w tym momencie zamiast spodziewanego rozwiązania na akord A-dur (po dominantowym E-dur⁷) następuje skierowanie ku zwodniczemu C-dur, zawierające chwilowy powrót do trójdzielnego grupowania materiału (t. 175-176). Występujące w tym miejscu *staccato* prawej ręki, uwypuklające nieoczekiwaną zmianę tonalną, zdaje się mieć niezwykle pogodny wydźwięk, ale z drugiej strony antycypuje również takt 200 o zdecydowanie skontrastowanym wyrazie. Radosny nastrój podkreśla tutaj następująca chwilę później ekspresja *lusingando* (t. 177), która wraz z dwudzielnym grupowaniem oraz krótkimi łukami obecnymi w głosie wiodącym zdaje się pieszczotliwie i kokieteryjnie wieńczyć wariant pokazu tematu. W takcie 182 powraca trójdzielne grupowanie, przynoszące chwilowe uspokojenie narracji. Ta jednak ponownie zaskakuje kolejnym niespodziewanym zwrotem harmonicznym – takt 183 zamiast oczekiwanego rozwiązania na tonację C-dur przynosi harmonię wspartą na akordzie zmniejszonym, uwydatnioną artykulacyjnym oparciem półnuty z kropką w partii prawej ręki. Wyzwała ona płynne przeistoczenie się w kolejny ustęp przy pomocy *crescendo* oraz krótkich łuków w głosie wiodącym (ryc. 4.20).

The image shows a musical score for piano, measures 167-184. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system starts at measure 168 with the marking 'dolce'. The second system starts at measure 173 and includes the markings 'pp' and 'lusingando'. The third system starts at measure 179. Brackets are used throughout the score to group notes and chords, indicating complex phrasing and polymetrical groupings. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Ryc. 4.20. Takty 167-184 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Dalsza ewolucyjna odsłona tematu obejmuje kumulujące napięcie przejście (t. 185-199) do wspomnianych wcześniej charakterystycznych oktaw *fortissimo* w takcie 200. Rozpoczyna się niespodziewanym *subito piano*, po którym na przestrzeni taktów 185-190 następuje stopniowy rozwój dynamiczny w postaci trzech jednotaktowych znaków *crescendo* umieszczonych w co drugim takcie (t. 186, 188 i 190). W tym fragmencie zaobserwować można trójdzielne grupowanie materii muzycznej, wynikające z zakończenia poprzedniego ustępu. Zarówno linia wiodąca z dominującymi w niej krótkimi łukami, jak i akompaniament *staccato* podkreślają charakter tego przejścia, doprecyzowany określeniem *elegante e leggero*. Powraca regularność dolnego planu, nadająca przebiegowi lekki i taneczny charakter. Szczególną uwagę w partii lewej ręki zwraca punktowany schemat rytmiczny w takcie 185, który nawiązuje do analogicznego rytmu powtarzającego się od taktu 153 w melodii tematu (ryc. 4.21).



Ryc. 4.21. Takty 185-190.

Następne takty przejścia (t. 191-199) kontynuują narrację, a artykulacja *marcato* podkreśla wspomniany wyżej punktowany rytm, uwydatniając powrót wcześniejszej polimetrii (przedstawionej przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym). Ta dwudzielność grupowania w metrum 3/4 pojawia się w dwutaktowym motywie tematycznym w taktach 193-194 (w t. 193 w środkowym głosie o wiodącym znaczeniu melodycznym oraz w t. 194 w linii melodycznej interwałów prawej ręki), tworząc istotny dla dalszej ewolucji tematu schemat rytmiczny ($\frac{3}{4}$ ♩. ♪♪ | 7. ♪♪ ♩). Materiał muzyczny tych taktów poprzedza nadejście jego rozwinięcia w kolejnym fragmencie (ryc. 4.22).

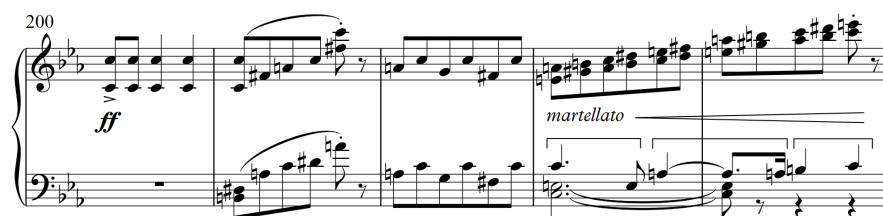


Ryc. 4.22. Takty 191-194 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

W następnym, najdłuższym ustępie odcinka d (t. 200-234) charakterystyczne oktawy *fortissimo* w takcie 200 stanowią kontrastującą reminiscencję taktu 176 i przywodzą na myśl sygnał rogów myśliwskich, wyzwalając eskalację ewolucyjnego przetwarzania materiału tematu. Charakter tego fragmentu diametralnie różni się od wcześniejszych – cechuje go zdecydowane zagęszczenie faktury dźwiękowej, intensywniejsza dynamika (*fortissimo* i jej rozwinięcie w dalszych dwutaktowych znakach *crescendo*), wyrazista artykulacja (*martellato*, akcenty) oraz szereg momentów wymagających od wykonawcy najwyższych umiejętności technicznych. Cały ten segment podzielić można na dwie części: pierwszą (t. 200-216) – z wyznaczającymi przebieg czterotaktowymi strukturami; oraz drugą (t. 217-228) – zawierającą „naturalne *stretto*” narracji, które wynika z redukcji czterotaktów do dwutaktowych motywów, a także następujące po nim zwieńczenie (t. 229-234) o charakterze łącznikowym, prowadzącym do odcinka e.

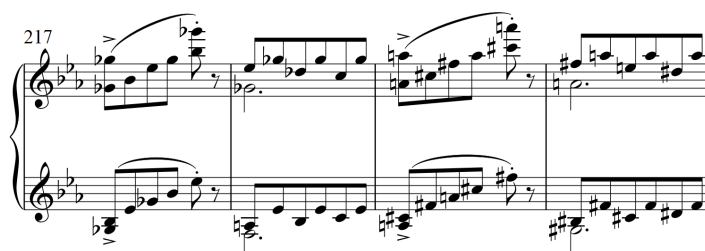
Pierwsza część najdłuższego ustępu odcinka d (t. 200-216) – po charakterystycznych oktavach *fortissimo* w takcie 200 – obejmuje cztery czterotakty o identycznej konstrukcji materiału muzycznego, gdzie drugi (t. 205-208) i czwarty (t. 213-216) są identycznym powtórzeniem czterotaktów je poprzedzających (odpowiednio t. 201-204 i t. 209-212). Powtórzenia te dodają przebiegom emocjonalnego wyrazu, a poprzez harmonię kumulują napięcia gromadzące się w dominantach z noną małą i ich zwodniczych rozwiązaniach na szósty stopień (H-dur⁹ – a-moll w t. 201-208; D-dur⁹ – e-moll w t. 209-216). Materiał lewej ręki opiera się na schemacie zapowiedzianym w poprzedzającym ten ustęp przejściu (dokładnie we fragmencie *marcato* od t. 193), natomiast partia prawej ręki prowadzi na tym tle pochody dwudźwiękowe o wznoszącym kierunku, których intensywność podkreślają dwutaktowe znaki *crescendo*. Istotne w powstałych w ten sposób dwutaktowych motywach,

tworzących czterotaktowe struktury, jest „kapryśne” ścieranie się regularnie kształtowanych grup z polimetrycznymi: trójdzielnych (t. 201-202) z dwudzielnymi (t. 203-204; polimetria lewej ręki przedstawiona jest przy pomocy klamer na ryc. 4.23).



Ryc. 4.23. Takty 200-204 z klamrami w partii lewej ręki przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Drugą częstkę najdłuższego ustępu odcinka d (t. 217-234) cechuje „naturalne *stretto*”, ponieważ w miejsce wcześniejszych czterotaktów pojawia się sześć struktur dwutaktowych. Bazują one na materiale dźwiękowym poprzedniej części, a dokładniej na pierwszych dwóch taktach zawartych w powtarzanych uprzednio strukturach czterotaktowych (tj. odpowiednio t. 201-202, 205-206...). Względem tego pierwowzoru dodane zostały półnuty z kropką, uwypuklające szczególnie dla tych ewolucyjnych przetworzeń współbrzmienie dominantowego akordu z noną małą (ryc. 4.24).



Ryc. 4.24. Takty 217-220.

Tym dwutaktowym układom towarzyszy stopniowa modulacja, opierająca się na diatoniczno-zmniejszonych współbrzmieniach harmonicznym w następującym szeregu: es-moll – F-dur^{9>}; fis-moll – Gis-dur^{9>}; a-moll – H-dur^{9>}. Po osiągniętych szczytach w taktach 223-224 następuje zmiana rejestru o oktawę niżej wraz z każdym kolejnym dwutaktem, czemu towarzyszy zarówno intensyfikacja dynamiczno-agogiczna (w postaci *accelerando e crescendo*), jak i artykulacyjna – poprzez podkreślanie pierwszych miar akcentami. Rezultatem zachodzących

zmian rejestrów jest także zaciemniająca się kolorystyka tych pochodów, nadająca narracji dramatycznego wyrazu (ryc. 4.25).



Ryc. 4.25. Takty 223-228.

Zwieńczenie odcinka d tworzy sześciotakt o charakterze łącznikowym (t. 229-234), w którym drobne łukowania prawej ręki nawiązują do materiału z taktów 185-190 (określonych *elegante e leggero*). Przejście to rozpoczyna się w *subito piano*, stanowiącym punkt wyjścia dla sześciotaktowego *crescendo* – zabieg ten zdaje się przywodzić na myśl ostatnią kumulację sił. Wznoszący kierunek pochodów oraz rozłożone współbrzmienia zmniejszone w pionach akordowych dodają narracji napięcia, czemu sprzyja również opadający pochod oktaw w lewej ręce w ostatnich dwóch taktach (t. 233-234), znacznie rozszerzający ambitus dźwiękowy zwieńczenia odcinka d (ryc. 4.26).



Ryc. 4.26. Takty 229-235.

Nagromadzony w ostatnich taktach odcinka d ładunek energetyczny wybucha w akordzie *forte-piano* rozpoczynającym **odcinek e (t. 235-271)** i natychmiast traci impet. Ogniuwo to jest przeciwieństwem poprzedniego – przeprowadzone w cichej dynamice, dookreślone *leggierissimo*, bazuje na kontrastach artykulacyjnych *staccato–legato*, przetwarzając materiały tematyczne odcinków a i d. Uwagę zwraca tu akompaniament *staccato* – jest on typowy dla walca, dzięki czemu przedstawiony materiał ma charakter niezwykle taneczny. W odcinku e możemy wyróżnić dwie większe części, zwieńczone kilkutaktowym wyciszeniem narracyjnym: pierwszą (t. 235-250) o dwutaktowych strukturach ze zróżnicowaną w obrębie taktów artykulacją prawej ręki oraz drugą (t. 251-262), w której jest ona zróżnicowana nie tylko pomiędzy taktami, ale również w ich obrębie (w jednym lewa ręka *staccato*, prawa ręka *legato*, a w kolejnym odwrotnie). Końcowe takty tego odcinka (t. 263-271) przynoszą uspokojenie, które przejawia się harmonicznymi opadającymi dwutaktami, a także ostatecznym zwolnieniem narracji w kadencji³ (t. 271).

W pierwszej wymienionej wyżej części (t. 235-250), zbudowanej z dwóch ośmiotaktowych fraz, motywy *legato* przypominają te zawarte w odcinku a. Znajdują się one w drugich taktach dwutaktowych struktur kształtujących tę część (tj. w t. 236, 238, 240, 242...) i będąc reminiscencją tematu głównego, antycypują jednocześnie jego powrót w części A₁. Odnośnikiem do niego jest także druga fraza tej części (t. 243-250): moduluje ona (podobnie jak druga fraza tematu głównego w odcinku a), doprowadzając tym razem do enharmonicznej i o zmienionym trybie tonacji dis-moll zamiast wyjściowej Es-dur. Zachodzące tu zmiany podkreśla wyjątkowa kolorystyka, która poprzez przeniesienie materiału drugiej frazy o oktawę wzwyż uwypukla taneczną lekkość tego fragmentu (ryc. 4.27).

Ryc. 4.27. Takty 235-238 i 247-250.

W drugiej części odcinka e (t. 251-271) wyodrębnić można trzy czterotakty o identycznej zasadzie kształtowania materiału dźwiękowego. Istotne jest tu zróżnicowanie artykulacyjne, w tym melodyczne zdwojenia dźwięków uwypuklone artykulacją *tenuto*, których układ rytmiczny przypomina schemat występujący w odcinku d. Charakterystyczne są także skoki dwutaktowych struktur między rejestrami oraz zestawione obok siebie znaki *crescendo-diminuendo*, odwołujące się do zwieńczenia odcinka a. Z niego powraca też motoryczny charakter motywów, przypominający ruch melodii tematu głównego (w pierwszym czterotakcie: w t. 251 ósemki *legato* w lewej ręce oraz w t. 253 ósemki *staccato* w głosie najwyższym; analogiczne umiejscowienie widoczne jest w następnych czterotaktach). Z kolei w partii akompaniamentu chromatyczne przebiegi triol ósemkowych o kierunku wznoszącym w trzecich taktach czterotaktowych struktur (tj. w t. 253, 257...) przywodzą na myśl te, które eskalują wyraz zakończenia w odcinku a₁. Wspomniane wyżej czynniki sprawiają, iż ta część staje się intensywniejsza niemal pod każdym względem i zapowiada powrót tematu głównego w części A₁ (ryc. 4.28).



Ryc. 4.28. Takty 251-254.

W ostatnich taktach odcinka e ilość elementów wzmagających nasycenie fakturalne jest zdecydowanie mniejsza, a skumulowany ładunek emocjonalno-wyrazowy rozładowuje się. Przyczynia się do tego opadająca linia dwutaktowych struktur harmoniczných (t. 263-264: a_{is}-moll zmniejszony – Dis-dur^{9>}; t. 265-266: a-moll zmniejszony – D-dur^{9>}; t. 267-268: g-moll zmniejszony – C-dur^{9>}). Nie bez znaczenia dla wyciszenia narracji są również dalsze takty o zwiększającej się rozpiętości materiału dźwiękowego (t. 269-271), spowodowanej wznoszącymi się chromatycznie (a zarazem gasnącymi w ruchu za sprawą *ritenuto*) pochodami nut basowych (ryc. 4.29).

Ryc. 4.29. Takty 263-270.

Takty 269-270 oraz początek taktu 271 stanowią punkt wyjścia dla figuracyjnej kadencji₃ (t. 271), będącej kolejnym „kapryśnym” wtrąceniem w budowie formalnej dzieła. Jej materiał muzyczny wycisza narrację całej części B i jednocześnie stanowi połączenie z częścią A₁. Kadencja₃ posiada podobieństwa do wcześniejszych tego typu fragmentów: analogicznie do kadencji₁ przygotowuje nadejście tematu głównego, a w nawiązaniu do kadencji₂ posiada określenie *egualmente*. Różnicę stanowi natomiast wyrażenie *dolce e legatissimo*, które nie występuje we wcześniejszych przebiegach kadencyjnych. Tym drugim określeniem przewiduje powrót do artykulacji dominującej w temacie głównym, w opozycji do wcześniejszych kontrastów artykulacyjnych. Mimo braku kresek taktowych w zapisie, zachowane zostały kreski pomocnicze, wskazujące na uporządkowanie w metrum trójdzielnym. Regularność rytmiczna i agogiczna wprowadzają spokój, a także wyciszają narrację po bardzo burzliwej i pełnej napięcia części B, zapowiadając powrót pierwotnego charakteru – pełnego gracji i elegancji. Kierunek melodii przypomina ten z kadencji₁, co widoczne jest też w przypadku pochodzenia chromatycznego, na który składają się niższe dźwięki tej melodii. Wznoszący zwrot kierunku od dźwięku d¹ do g¹ oraz określenia *molto ritardando e pianissimo* sprzyjają wyrazowemu rozprężeniu. Uspokajający się w zakończeniu dialog obu rąk w sposób oczywisty nawiązuje do tematu głównego wahadłowym ruchem ósemek (ryc. 4.30).

The image shows a musical score for measure 271, consisting of two systems. The first system features a violin staff with a melodic line and a piano staff with accompaniment. The second system continues the piano accompaniment. Performance markings include 'dolce e legatissimo, egualmente' and 'molto ritardando e pp'.

Ryc. 4.30. Takt 271.

Część A₁ (t. 272-350) składa się z analogicznych do części A trzech odcinków tematycznych: a₂ – t. 272-304; b₁ – t. 305-320 oraz c₁ – t. 321-350. Ich łączna długość jest jednak zdecydowanie krótsza: reprzyza tematu głównego w odcinku a₂ nie posiada powtórzenia materiału, nie występuje także rozszerzenie kadencyjne w jego zwieńczeniu, a odcinek b₁ obejmuje tylko jeden pokaz. Jedynie trzeci odcinek (c₁) o charakterze *risoluto e brillante* zawiera dwa powtórzenia – w odróżnieniu od części A nie występuje tu jednak repetycja z pierwszą i drugą *voltą*. Ponadto część A₁ w swoim zakończeniu nie ulega wyciszeniu, a nawet przeciwnie – wręcz kumuluje napięcie.

Odcinek a₂ (t. 272-304) posiada pewne podobieństwa i różnice w stosunku do pierwszego pokazu tematu głównego w odcinku a. Pierwsza fraza poprzednika (t. 272-279) zdaje się mieć charakter reminiscencyjny i poszukujący – przemawia za tym również początkowa dynamika *pianissimo* oraz tylko częściowa analogia głosu wiodącego względem pierwowzoru. Atmosferę tę uwydatnia odmienny materiał lewej ręki, który tym razem składa się z pochodów ćwierćnutowych oktaw i tercji. W odcinku tym występują również drobne, lecz istotne modyfikacje harmoniczne (współbrzmienie D-dur⁷ w t. 273 i 277; w tym drugim takcie uwypukla je półnuta z kropką na dźwięku d¹). Z kolei w melodii pojawiają się zdwojenia oktawowe i zmiana artykulacji *staccato* na *legato* w podejściu diatonicznym w takcie 278, znacząco wpływając na spokój przebiegu narracyjnego. Na trzecich miarach prawej ręki w taktach 273, 275, 277 nie występuje znak *tenuto*, który pojawia się tylko raz: dopiero po szesnastkowym zeskoku w zakończeniu tej frazy (t. 279). Wobec wszelkich wymienionych różnic niezmiennie pozostaje natomiast kształtowanie materiału muzycznego przy pomocy dwutaktowych motywów (ryc. 4.31).

Ryc. 4.31. Takty 272-280.

Dopiero druga fraza poprzednika (t. 280-287) wraz z otwierającą następnik (t. 288-295) stanowią wierną kopię odpowiadających im fraz w odcinku a (t. 29-44). W zakończeniu reprzyzy tematu głównego (t. 296-304) zamiast charakterystycznych dla pierwowzoru oscylacji harmoniczných następuje rozwój narracji poprzez *crescendo ed agitato*, rozpościerające się na przestrzeni sześciu taktów (t. 296-301). Po osiągnięciu szczytu w *sforzato-piano* (t. 302) zwieńczenie frazy nagle wycisza się, a materiał prawej ręki nawiązuje do taktów 129-130 w odcinku b. Co istotniejsze, odcinek a₂ kończy się w tonacji es-moll. Zaskoczenie wywołane zmianą trybu na molowy (w opozycji do wyjściowej tonacji Es-dur) podkreśla zawieszająca się figuracja i fermata umieszczona nad pauzą ósemkową w takcie 304 (ryc. 4.32).

Ryc. 4.32. Takty 296-304.

Po tym krótkim zawieszeniu, oddzielającym sąsiadujące ze sobą ogniwa, rozpoczyna się **odcinek b₁ (t. 305-320)**, który prowadzony jest w enharmonicznej tonacji dis-moll. Zasadniczą różnicę względem pierwotnego odcinka b wyraża już początkowe określenie *animando ma con malinconia* (pierwotnie było *leggiero ed animando*), wskazujące na odmienną aurę, w której uwydatniony zostaje pierwiastek melancholijny i refleksyjny. Przedstawiony materiał – w kontraście do pierwowzoru – nie posiada powtórzenia, nie rozwija się dynamicznie, a także nie łączy w sposób płynny i bezpośredni z kolejnym ogniwnem (rozdziela je pauza ósemkowa). Występujące w zakończeniu pochody oktawowe nie są rozdzielone krótkimi łukowaniami, a zmianę rejestrów podkreślają akcenty (ryc. 4.33).



Ryc. 4.33. Takty 314-320.

Zgodnie z zależnością w części A, kolejny **odcinek c₁ (t. 321-350)** jest odmienny wyrazowo, a jego początek poprzedza zmiana znaków przykluczowych z trzech bemoli na pięć krzyżyków. Odcinek ten zaczyna się dynamiką *fortissimo* z oznaczeniami *risoluto e brillante*, a przeprowadzenie go w diametralnie innej tonacji (H-dur) istotnie wpływa na zmianę kolorystyki brzmienia względem wyjściowego Es-dur. Zaobserwować można ogromny kontrast w stosunku do poprzedniego odcinka b₂, przesyconego smutnym tonem. Pomimo względnych podobieństw do pierwowzoru w części A i zachowania dwóch pokazów tematu (t. 321-336 i 337-350) ogniwo to zawiera kilka istotnych różnic. Dotyczą one rytmu w opadających pochodach ujętych w drobne łuki (t. 323-324 i odpowiednio w drugim pokazie tematu t. 339-340) – rytm punktowany podkreśla śmiałość i energiczność owych przebiegów.

W pierwszym pokazie tematu (t. 321-336) wirtuozowskiej lekkości nadają następujące chwilę później figuracje *leggiero* (t. 325-328), różniące się nieco od odpowiadających im taktów 136-139 w odcinku c. Posiadają one dodane półnuty podkreślające melodię prawej ręki, jej szesnastkowe zagęszczenie rytmiczne, a także wzmocnienia artykulacyjne w łukowaniach w głosie wiodącym w postaci początkowych znaków *marcato* i oznaczeń *tenuto* w zakończeniu łuków. Dzięki wyżej wymienionym czynnikom przebiegi te kontrastują swoją zwiewnością z frazą otwierającą temat, którą determinują takie elementy, jak spore nasycenie dynamiczne (*fortissimo*), wyrazowe (*risoluto e brillante*), artykulacyjne (*marcato* w takcie 322), a przede wszystkim fakturalne (ryc. 4.34).

Ryc. 4.34. Takty 321-328.

Kolejnym wariantem jest wyraziście brzmiąca fraza w taktach 333-336, uwydatniająca skoczność figuracji, w której taneczność uwidoczniiona zostaje poprzez akcenty pierwszych miar w prawej ręce. Jest to wariacja zarówno umieszczonego kilka taktów wcześniej fragmentu *leggiero*, jak i pierwotnego zakończenia pierwszego pokazu repetycji w odcinku c, znajdującego się tam w pierwszej *volcie* (ryc. 4.35).

Ryc. 4.35. Takty 333-336.

W drugim pokazie tematu (t. 337-350) – w przeciwieństwie do odcinka c – narracja nie ulega wyciszeniu, a wręcz przeciwnie: następuje jej rozwinięcie, któremu towarzyszy wzmocnienie napięcia harmonicznego na przestrzeni ostatnich taktów (H-dur – gis-moll⁶ – H-dur⁷). Intensyfikację materiału muzycznego podkreślają także dwutaktowe motywy, obejmujące punktowane przebiegi o kierunku opadającym w zakończeniu odcinka c₁ (ryc. 4.36).



Ryc. 4.36. Takty 345-350.

Zaskakująco „kapryśne” jest następujące dalej *subito piano* oraz zmiana znaków przykluczowych i powrót do tonacji Es-dur, w której rozpoczyna się **koda (t. 351-399)**. Fragment ten charakteryzuje się ciągłym narastaniem dynamiczno-agogicznym. Wyróżnić możemy w nim trzy części: pierwszą (t. 351-370) – z rozpościerającym się niemal na jej całym przebiegu określeniem *piano ma poco a poco crescendo e stringendo*, drugą (t. 371-385) – dookreśloną terminami *stretto, brillante* i *marcato*, a także trzecią (t. 386-399) w tempie *Presto*.

Pierwsza część (t. 351-370), poza wspomnianym określeniem *piano ma poco a poco crescendo e stringendo*, wyróżnia się oktawami *ostinato* (B-b) na pierwszych miarach w każdym z taktów. Materiał muzyczny czerpie z tematu głównego. Szczególnie istotne dla narracji jest wyróżnienie trzech mniejszych fraz: pierwszej (t. 351-358) – rozpoczynającej się w *piano*; drugiej (t. 359-366) – powtarzającej ten sam materiał o oktawę wyżej w dynamice *forte*; oraz frazy wieńczącej tę część (t. 367-370) – w której narracja osiąga swój szczyt dynamiczno-wyrazowy, po czym (bazując na motywie tematu głównego) opada wirtuozowskim pochodem do rejestru basowego. Całość pierwszej części kody wymaga od wykonawcy ogromnej swobody technicznej, a nasilające się w niej przebiegi obu rąk w sposób oczywisty przygotowują słuchacza na zakończenie całej kompozycji. Ostatni chromatyczny pochod *crescendo* w równoległych oktawach kończy się na prymie dominanty

i razem z następującą po tym fermatą niespodziewanie urywa narrację, sygnalizując tym samym nadejście kolejnego ustępu kody (ryc. 4.37).

Ryc. 4.37. Takty 359-370.

Drugą część kody (t. 371-385) cechuje szeroki „gest romantyczny” o charakterze wirtuozowskim, uwypuklony określeniem *brillante*. Materiał muzyczny jest tutaj ostatnim i najbardziej rozwiniętym technicznie przedstawieniem tematu głównego w dynamice *forte fortissimo*, pojawiającej się po raz pierwszy w przebiegu dynamicznym całego utworu. Wirtuozeria przejawia się w szczególności w szybkich szesnastkowych przebiegach melodycznych oraz w artykulacji *marcato*. Taneczny charakter walca podkreślają oktawy pierwszych miar lewej ręki, napędzające narrację w zgodzie z umieszczonym na początku tego fragmentu oznaczeniem *stretto* (ryc. 4.38).

Ryc. 4.38. Takty 371-378.

Ostatnia fraza drugiej części kody (t. 382-385) przypomina materiał odcinka c₁, a dokładnie czterotakt *leggiero* (t. 325-328) z artykulacją *marcato* w początkach łukowań. Ciąg harmoniczny we współbrzmieniach kolejnych taktów uwypukla finalny charakter tego przejścia, doprowadzającego do trzeciej części *Presto* (t. 386-399), stanowiącej trzecią i ostatnią część kody. Charakterystyczny go „grad” oktaw przechodzi od najwyższego rejestru do najniższego, natomiast silna akcentacja *marcato* na pierwszych miarach podkreśla trójdzielne metrum (ryc. 4.39).

Ryc. 4.39. Takty 382-389.

Finałowi kody wirtuozowskiego blasku dodaje niespodziewana „zapaść” dynamiczna w *subito piano* (t. 392), stanowiąca punkt wyjścia do czterotaktowego, gwałtownego *crescendo* ku *forte fortissimo*. Materia muzyczna tego ostatniego podejścia bazuje na ósemkowym ruchu pochodzącym z melodii tematu głównego, osadzając zakończenie utworu w tonacji Es-dur. Trzy łukowane motywy w planach obu rąk powtarzają się w coraz wyższym rejestrze, a ostatni wieńczy utwór w efektowny sposób dzięki zerwaniu ostatniej oktawy w artykulacji *staccatissimo* (ryc. 4.40).

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '392', consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat). The dynamic marking 'p' (piano) is placed below the first measure. The second system, labeled '396', also consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The dynamic marking 'fff' (fortissimo) is placed below the first measure. The music continues with various melodic and harmonic developments, including a trill marked '8va' in the final measure of the system.

Ryc. 4.40. Takty 392-399.

Nachtfalter – jako pierwszy walc-kaprys w Tausigowskim zbiorze pięciu kompozycji tego typu – nakreśla ich kluczowe, charakterystyczne cechy. Należą do nich: zmienność wyrazu, mnogość środków, różnorodność tematyczna, luźna forma, bogactwo użytych określeń ekspresyjno-artykulacyjnych, a przede wszystkim wysoki poziom techniczny, który – nie dominując ogólnej narracji – wysuwa na plan pierwszy jej muzyczny sens.

2.2. *Man lebt nur einmal*

Drugi walc-kaprys w zbiorze *Nouvelles soirées de Vienne* Tausiga czerpie z *Man lebt nur einmal! Walzer op. 167*¹²⁹ Johanna Straussa (syna), którego tytuł w tłumaczeniu z języka niemieckiego oznacza „Żyje się tylko raz”. Strausowski oryginał posiada dopisek *Walzer im Ländlerstyle* (z jęz. niem. „walc w stylu *ländlera*”). Określa on charakter czerpiący z ludowego tańca austriackiego – *ländlera*. To właśnie z tego XVIII-wiecznego gatunku wywodzi się walc. W swojej pierwotnej wersji *ländler* grywany był podczas ludowych zabaw, a charakteryzowały go podskoki oraz tupnięcia wykonywane przez tańczące pary, co znajdowało odzwierciedlenie w warstwie muzycznej. Dopiero w XIX wieku, będąc wykonywanym podczas bali w zamkach i pałacach, styl *ländlera* ewoluował w stronę tańca bardziej eleganckiego, utrzymanego w szybszym tempie.

Budowę formalną Tausigowskiej kompozycji przedstawia poniższa tabela (tab. 4.2):

Część dzieła	Numery taktów	Szczegółowe informacje
A	1-152	Odcinek a: t. 1-29 (<i>Bestimmt und mit Humor</i> , C-dur; kadencja ₁ : t. 29) Odcinek a ₁ : t. 30-57 (<i>fortissimo</i>) Odcinek b: t. 58-127 (<i>Vivace con brio</i>) Odcinek a ₂ : t. 128-152 (<i>marcato</i>)
B	153-298	Odcinek c: t. 153-185 (<i>Meno mosso, dolcissimo, tranquillo il basso</i> , As-dur) Odcinek d: t. 186-224 (<i>leggiero e scherzovole</i> ; kadencja ₂ : t. 212) Odcinek c ₁ : t. 224-256 (<i>una corda, quasi trillo</i>) Odcinek e: t. 257-298 (<i>appassionato</i>)
A ₁	299-432	Odcinek a ₃ : t. 299-318 (<i>Tempo I, allegramente e leggierissimo</i>) Odcinek b ₁ : t. 319-418 (<i>Vivace con brio</i> , C-dur) Odcinek a ₄ : t. 419-432 (<i>marcato</i>)

Tab. 4.2. Budowa formalna walca-kaprysu *Man lebt nur einmal* Karola Tausiga.

¹²⁹ Ten walc Straussa został ukończony na początku 1855 roku, a jego pierwsze wykonanie odbyło się podczas balu charytatywnego, zorganizowanego przez kompozytora 19 lutego tego samego roku. Tytuł ma symboliczne znaczenie: z jednej strony podkreśla radosną aurę dzieła, z drugiej – i przede wszystkim – odnosi się do przezwyciężenia epidemii cholery, która opanowała Wiedeń jesienią poprzedniego roku, pochłaniając wiele ofiar. Zob. www.naxos.com [dostęp: 15 V 2021].

W przeciwieństwie do poprzedniej kompozycji oraz pozostałych części zbioru, utworu tego nie rozpoczyna wstęp. **Część A (t. 1-152)** – bezpośrednio otwierająca się pokazem pierwszego tematu głównego – ma budowę łukową, składającą się z prezentacji wspomnianego tematu w odcinku a (t. 1-29; temat ten poddany jest później dwóm wariantom, przedstawionym w odcinkach a₁ w t. 30-57 i a₂ w t. 128-152) oraz z drugiego tematu głównego w odcinku b (t. 58-127), tworzącego część środkową. Dzieło rozpoczyna się dwukrotnym ukazaniem tematu pierwszego (wspomniane odcinki a i a₁), podobnie do dwukrotnego pokazu w poprzednim walcu-kaprysie na kształt powszechnie stosowanej repetycji ekspozycji w dziełach klasycznych. Odcinek b posiada krótszy, 16-taktowy temat drugi, lecz całość przebiegu tego ogniwa jest znacznie bardziej rozbudowana: po dwukrotnej prezentacji tematu drugiego następuje krótki fragment środkowy o lirycznym wyrazie, natomiast w zakończeniu ogniwa powraca materiał oparty na temacie drugim. Następnie w odcinku a₂, wieńczącym część A, przywołany zostaje temat pierwszy.

Odcinek a (t. 1-29) opiera się na temacie pierwszego (*Walzer Nr 1*) z kilku walców w Straussowskim pierwowzorze *op. 167*. Kompozycja Tausiga posiada jednak drobne modyfikacje rytmiczno-melodyczne w stosunku do oryginału, które nie zmieniają jego zasadniczego charakteru: wyrazistego i wesołego, zgodnie z początkowym dookreśleniem w języku niemieckim – *Bestimmt und mit Humor*¹³⁰. Pewne cechy dowcipu odnaleźć można już w początkowym motywie, który nie rozpoczyna się na pierwszą miarę, lecz na drugą – opatrzoną dodatkowo akcentem i podkreśleniem artykulacyjno-wyrazowym *sforzato*. To otwarcie tematu pierwszego posiada typowe dla *ländlera* tupnięcie (*sf*) oraz podskoki zawarte w dalszych ósemkach *staccato*¹³¹. Ponadto inicjalne przesunięcie staje się nadrzędną zasadą budowania motywów w pierwszym temacie, które zaczynają się na drugą miarę, a kończą na pierwszej, co widać w dalszych przebiegach ósemkowych. Dzięki zachowaniu krótkości artykulacji charakter zyskuje jednocześnie na lekkości, której sprzyja dynamika *mezzo forte*. W całym tym fragmencie dominuje artykulacja *staccato*, która razem z dwiema

¹³⁰ Niemieckie określenie na początku dzieła stanowi przeciwieństwo dotychczasowych oznaczeń, zapisywanych przez kompozytora wyłącznie w języku włoskim.

¹³¹ Ta krótka artykulacja stanowi zasadniczą różnicę względem oryginału Straussa, w którym pochody ósemek grane są *legato*.

szesnastkami pod łukiem w zakończeniach motywów (t. 5¹³², 7 i analogiczne) podkreśla radosną i skoczną aurę narracji (ryc. 4.41).



Ryc. 4.41. Takty 1-10.

Niespodziewane zawieszenie narracyjne na dominantowym akordzie G-dur⁷ (t. 10), poprzedzone otwarciem dynamicznym w jednotaktowym *crescendo*, posiada dzięki tym dwóm czynnikom charakter znaku zapytania z wykrzyknikiem¹³³. Dalej następuje oddzielony fermatą pokaz w jednoimiennej tonacji molowej, w którym materiał tematyczny jest zdecydowanie bardziej rozwinięty narracyjnie. Zawiera charakterystyczne sześciomiarowe struktury o zależnościach modulacyjnych i stopniowym kierunku wznoszącym, które przedstawione są przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym. Zmiana trybu jest ściśle związana nie tylko z odmienną aurą, ale przekłada się również na ciemniejszą kolorystykę brzmienia (ryc. 4.42).

¹³² Oryginalna partytura zawiera błąd: pierwsza miara prawej ręki w taktach 5 obejmuje dwie ósemki zamiast wspomnianych dwóch szesnastek. O pomyłce świadczą późniejsze takty, posiadające podobne zakończenie motywów (t. 7, 9 i dalej 15, 17, 19...), jak i odpowiadający temu miejscu takt 34 w drugim przedstawieniu tematu głównego. Rycina 4.41 przedstawia początek utworu z poprawioną przez autora pracy wersją.

¹³³ Według autora pracy zabieg ten koresponduje z tytułem utworu, wskazując na jego dwuznaczność w kontekście okoliczności powstania oryginału Straussa. Z jednej strony nazwa podkreśla radość z faktu przetrwania epidemii cholery, z drugiej uwypukla jednorazowość i kruchość życia. Co ciekawe, tytuł Straussovskiej kompozycji zawiera wykrzyknik, a w nazwie walca-kaprysu Tausiga go brak. Nadmieniony zabieg kompozytorski powoduje pojawienie się znaku wykrzyknienia na samym początku dzieła (efekt wcześniejszego *crescendo*), będąc „kapryśnię” zestawionym ze znakiem zapytania (zatrzymanie na akordzie dominanty). Ta kombinacja znaków zdaje się podkreślać hybrydowość formy walca-kaprysu.



Ryc. 4.42. Takty 11-21 z klamrami przedstawiającymi charakterystyczne sześciomiarowe struktury.

W dalszym fragmencie następuje wyciszenie materiału (*decrescendo* w t. 24-27) wraz z postępującą zmianą rejestrów na coraz wyższe. Przygotowuje to nadejście „kapryśnie” wtrąconej w budowę formalną dzieła kadencji₁ (t. 29), której figuracje kierują się od górnego do środkowego rejestru, poprzez oparcie na pochodzie naprzemiennych tercji. Tworzą one współbrzmienia septymowe, które pomimo zawartej w nich artykulacji *staccato* i początkowej niskiej już dynamiki *piano* kontynuują wygasanie narracji poprzez zastosowanie *poco diminuendo e ritardando*. Wymienione czynniki nadają fakturze lekkości i błyskotliwości. Uwagę zwraca wewnętrzny podział rytmiczny pomimo braku kresek taktowych, zgodny z metrum trójdzielnym aż do ostatniego współbrzmienia, które wypadaloby na pierwszą miarę w takcie, jednak dopełnione zostaje pauzą ósemkową, opatrzoną fermatą. Zatrzymuje ona przebieg kadencyjny na akordzie dominantowym (G-dur⁷), a zawieszenie narracji podkreśla wspomniana fermata wraz z dodatkowo umieszczonym oznaczeniem *lunga Pausa*. Jest to podobny zabieg kompozytorski jak w takcie 10, tym razem jednak bardziej uwypuklony. Wspólna harmonia dominaty septymowej przed i w zakończeniu kadencji₁ wskazuje na dygresyjny charakter pochodu (ryc. 4.43).

Ryc. 4.43. Takty 24-29.

Po owym krótkim wtrąceniu kadencyjnym następuje druga prezentacja tematu pierwszego, zawarta w **odcinku a₁ (t. 30-57)**. Cechuje go zdecydowana intensyfikacja dynamiczno-fakturalna, a także drobne zmiany artykulacyjne w postaci krótkich łukowań łączących po dwie ósemki w pochodach, które w odcinku a opatrzone były artykulacją *staccato*. Te nowe czynniki wraz z wcześniejszym wskazaniem *mit Humor* (z jęz. niem. „z humorem”) nadają temu przedstawieniu tematu w odcinku a₁ pastiszowy wydźwięk. Przywodzi on na myśl naśladowanie zwinnych ruchów tanecznych drobnej osoby przez osobę mało zgrabną i niezdatną. Istotnie przyczynia się do tego plan lewej ręki, w którym dominują decymowe pochody ósemkowe (ryc. 4.44).

Ryc. 4.44. Takty 30-34.

Budowa formalna odcinka a₁ opiera się na identycznej zasadzie, jak wcześniejszy odcinek a. Jednak te dwa ogniwa odróżnia zakończenie, które w odcinku a₁ – po poprzedzających je przebiegach modulacyjnych – zamiast wyciszenia narracyjnego oznaczone jest w sposób przeciwny określeniami *crescendo e stringendo*, skutkującymi eskalacją wyrazu. Jest ona dodatkowo napędzana przez harmoniczne „zapętlenie” oscylujących akordów

G-dur⁷ – c-moll, które dopiero w ostatnich czterech taktach oddzielone zostają dłuższymi pauzami. Wynikająca z tego rozdzielenia cisza stanowi kolejny przykład wykorzystania zabiegu kompozytorskiego w postaci zawieszenia narracji na współbrzmieniu dominanty G-dur⁷. Można odczuć, że następujące dalej powtórzenia akordów c-moll (nieoczekiwane względem wcześniejszych zatrzymań narracyjnych tego typu) pełnią rolę dodatkowego, „kapryśnego” znaku zapytania z wykrzyknikiem, w poszukiwaniu jednoznacznej „odpowiedzi” na „pytanie” o pozostanie w tonacji molowej lub powrót do trybu durowego (ryc. 4.45).

Ryc. 4.45. Takty 49-57.

Odpowiedź na wcześniejsze „pytanie” przynosi **odcinek b (t. 58-127)**, który z powrotem osadza materiał muzyczny w tonacji C-dur. Ogniwo posiada dookreślenie *Vivace con brio* i składa się z 16-taktowego przedstawienia tematu drugiego (t. 58-73) z jego wariantem (t. 74-92), krótkiego fragmentu środkowego o lirycznym wydźwięku (t. 93-110) oraz ponownego pokazu tematu drugiego z niewielkimi zmianami (t. 111-127). Z tematem pierwszym łączy go dowcipność wyrazowa oraz taneczny charakter.

W pierwszej prezentacji tematu drugiego (t. 58-73) lekką i pełną humoru aurę podkreśla początkowa dynamika *piano* oraz artykulacja *staccato*. Uwagę zwraca łączenie się poszczególnych motywów w charakterystyczne struktury czterotaktowe, tworzące ośmiotaktowe zdania istotne dla rozwoju formalnego. Linia melodyczna pierwszych dwóch taktów (t. 58-59) opiera się na repetycjach *staccato* dźwięku g¹. Widoczne jest to najpierw w akordzie tonicznym, a następnie w dominantowym, po których następuje

kontrastujący dwutakt *legato* z melodią za pierwszym razem wznoszącą (t. 60-61), a w kolejnym czterotakcie opadającą (t. 64-65). Istotne jest wyróżnianie pierwszych miar akcentami, co jest zdecydowanym przeciwieństwem w stosunku do poprzedniego odcinka. Uzyskany zostaje tym samym charakter bardziej zbliżony do walca, w którym początkowe „raz” ma szczególnie istotne znaczenie. Harmoniczny ciąg akordów jest również dużo mniej skomplikowany w stosunku do tematu pierwszego, gdyż opiera się na oscylacjach pomiędzy tonicznym akordem C-dur i dominantowym G-dur⁷. Odcinek b jest bardziej nasycony fakturalnie, co ukazują już pierwsze trójdzwięki w kontekście tercjowych współbrzmień rozpoczynających odcinek a. Wprowadzone zostają tu także liczne pochody oparte głównie na równoległych sekstach. Już początkowy poprzednik (t. 58-65) przedstawia zrównoważenie artykulacyjne cechujące odcinek b, w którym intensywne *staccato* zbilansowane zostało kontrastującym *legato*. Ta ostatnia artykulacja występuje w motywach obu rąk jednocześnie lub tylko w jednej z nich, pozostając wówczas w opozycji do artykulacji drugiej ręki (ryc. 4.46).

Ryc. 4.46. Takty 58-65.

Cztery czterotaktowe struktury charakterystyczne dla odcinka b składają się na wspomniane dwa ósmiotaktowe zdania (poprzednik w t. 58-65 i następnik w t. 66-73), stanowiąc całościowy pokaz tematu drugiego. Co istotne, zakończenie nie przynosi osadzenia w tonacji C-dur, a chwilowo moduluje do tonacji dominanty – G-dur. Zmianę harmoniczną podkreśla *crescendo*, a rozwiązanie na wyjściowe C-dur rozpoczyna kolejno następującą prezentację tematu drugiego. Taki schemat konstrukcyjny stanowi podstawę dla dalszych fragmentów opartych na tym materiale tematycznym (4.47).



Ryc. 4.47. Takty 70-74.

Wariant tematu drugiego (t. 74-92) różni się przede wszystkim początkami wspomnianych struktur czterotaktowych. Posiadają one melodię ukrytą w dolnych dźwiękach przebiegów *staccato* w prawej ręce, która w sposób naprzemienny charakterystycznie oscyluje pomiędzy dwukreślną a trzykreślną oktawą instrumentu. Utrzymana pozostaje ekspozycja repetowanego dźwięku g w najwyższym głosie, a zachodzące „kapryśne” zmiany rejestrów tworzą urozmaicenie kolorystyczne. Melodię wzbogaca również taneczny plan lewej ręki, który poprzez swoją lekkość oddaje istotę ducha walca. To wariacyjne powtórzenie cechuje się nieznaczną intensyfikacją względem pierwszego pokazu tematu drugiego. Poza bardziej nasyconą fakturą przyczynia się do tego większa ilość zmian artykulacyjnych, a także akcenty na dźwięku g w partii akompaniamentu w taktach 76 i 84 (ryc. 4.48).



Ryc. 4.48. Takty 74-81.

Budowa wariantu tematu drugiego jest odrobinę wydłużona względem pierwowzoru – obejmuje podstawowe 16 taktów, a także dodatkowe czterotaktowe przejście (t. 89-92), wieńczące pokaz. Znajdujący się w tym czterotakcie znak *crescendo* umieszczony jest tym

razem po modulacji do tonacji dominanty (G-dur), która to harmonia wybrzmiewa na nim w ostatnich taktach. Jednak na samym końcu durowe podejście w „kapryśny” sposób ewoluuje do jednoimiennej tonacji g-moll, co podkreśla *diminuendo*. Zmiana trybu stanowi punkt wyjścia do dalszej modulacji, przygotowując nadejście tonacji Es-dur, w której osadzona będzie środkowa część odcinka b. Jej spokojny charakter antycypuje takt 92, którego dwojaki („kapryśny”) znaczenie uwypukla umieszczone w nim określenie *ritenuto*. Z jednej strony opadający plan lewej ręki wygasa w molowym wybrzmieniu tego ogniwa, z drugiej figuracja prawej ręki stanowi nasycony znakiem *crescendo* przedtakt, prowadzący do kolejnego, pełnego gracji fragmentu (ryc. 4.49).



Ryc. 4.49. Takty 89-92.

Kantylenowa „dygresja” (t. 93-110), stanowiąca 18-taktowy środkowy segment odcinka b, przeprowadzona jest w tonacji Es-dur – odległej w stosunku do początkowego C-dur, dominującego w dotychczasowym przebiegu dzieła. Ten liryczny epizod narracyjny składa się z poprzednika (t. 93-100) oraz następnika (t. 101-110), które cechuje dynamika *pianissimo* z określeniem *con grazia*. Pomimo śpiewności melodii uwagę zwracają w niej nonowe i decymowe skoki *staccato* z charakterystycznie wydłużonymi ćwierćnutami na trzecich miarach. Te rytmiczne przetrzymania przywodzą na myśl charakterystyczne dla *ländlera* zeskoki. Grację i taneczną lekkość walca w kolejnych czterech taktach podkreślają akordy *arpeggio*¹³⁴ znajdujące się na pierwszych miarach (t. 97-100), a także wariant często pojawiającego się w tym tańcu rytmu $\frac{3}{4}$ ♩. ♩ ♩ (ryc. 4.50).

¹³⁴ W oryginalnej partyturze w partii prawej ręki w taktach 100 na pierwszej mierze brakuje znaku *arpeggio*, który znajduje się przy wszystkich pozostałych akordach w taktach 97-100. Rycina 4.50 zawiera poprawioną przez autora pracy wersję z akordem *arpeggio*.



Ryc. 4.50. Takty 93-100.

W dalszym toku przy pomocy *crescendo poco a poco* stopniowo rozwija się narracja następnika (t. 101-110), modulując jednocześnie do tonacji G-dur. W swoim zakończeniu zawiera ona nagły zryw agogiczny, podkreślony oznaczeniem *rapido*. Jest on objęty trzytaktowym łukiem o kierunku wznoszącym, w zakończeniu błyskawicznie sięgając dynamiki *fortissimo* (ryc. 4.51).



Ryc. 4.51. Takty 105-110.

Niespodziewane, gwałtowne ożywienie narracyjne w zwieńczeniu środkowego epizodu wprowadza kolejną odsłonę tematu drugiego (t. 111-127), wyróżniającą się intensyfikacją rytmiczną w postaci licznych przebiegów triol ósemkowych. Podobnie do 16-taktowego pierwowzoru, również składa się ona z poprzednika (t. 111-118) i następnika (t. 119-126), po których tym razem następuje płynne, dwutaktowe przejście (t. 127-128), prowadzące do kolejnego odcinka dzieła. W poprzedniku (t. 111-118) istotną zmianą jest urozmaicenie harmonii w stosunku do pierwotnych oscylacji toniczo-dominantowych. Już samo otwarcie ukazuje szczególne dla tej prezentacji elementy: plan prawej ręki zawiera wzmoczoną

w stosunku do pierwowzoru powtarzalność dźwięków, a początkowe C-dur zastąpione jest zmniejszonym czterodźwiękiem cis-moll, którego pryma znajduje się na pierwszej mierze w basie (t. 111). Istotne znaczenie posiadają także chromatyczne pochody melodyczne, których aktywny charakter podkreśla *crescendo* w przypadku kierunku wznoszącego (t. 113) i dalsze kontrastujące *diminuendo* z ukierunkowaniem opadającym (t. 117). Wspomniane zmiany harmoniczne w kolejnych taktach dotyczą partii lewej ręki, zastępując pierwotne współbrzmienie C-dur akordem A-dur⁷ w takcie 115 (ryc. 4.52).

The image displays a musical score for measures 111 through 118. It is written for piano (p) and consists of two systems of staves. The first system covers measures 111-114, and the second system covers measures 115-118. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets. Chromatic passages are prominent, particularly in the right hand. The left hand provides harmonic support with chords and moving lines. The dynamic marking 'p' is present at the beginning of the first system.

Ryc. 4.52. Takty 111-118.

Następnik wariacyjnego przedstawienia tematu drugiego (t. 119-126) cechuje się znacznym rozwojem dynamicznym, osiągając u szczytu dynamikę *fortissimo*. Finalny charakter zwieńczenia odcinka b uwypuklają jednotaktowe znaki *crescendo* (t. 123-124), prowadzące poprzez kadencję harmoniczną do głównej tonacji C-dur. Oparty na tej harmonii, następujący dalej pasaż o kierunku wznoszącym stanowi dwutaktowe wybrzmienie (t. 126-127), płynnie przechodzące do powrotu tematu pierwszego w odcinku wieńczącym całość przebiegu części A (ryc. 4.53).



Ryc. 4.53. Takty 123-126.

Wybrzmienie rozłożonego akordu toniki wraz z dwutaktowym wskazaniem *decrescendo* powoduje zejście dynamiki o stopień niżej do *forte*, w którym rozpoczyna się **odcinek a₂ (t. 128-152)**. Jego wzbogacona materia dźwiękowa czerpie z tematu pierwszego i w analogiczny sposób rozpoczyna się 10-taktową frazą (t. 128-137), tym razem o wzmocnionej artykulacji *marcato*, która kończy się charakterystycznym zawieszeniem narracji z fermatą. Najistotniejsze różnice dotyczą planu harmonicznego, który dopełnia melodię, a pojawia się w nim wiele alteracji i modyfikacji pierwotnych funkcji z tematu. Inne zmiany to: brak pauzy ćwierćnotowej na pierwszej mierze motywu początkowego (t. 128), triola szesnastkowa repetująca dźwięk c³, a także pojawiające się w taktach 134 i 136 krótkie łukowania spajające po dwie szesnastki. W dalszym przebiegu tego fragmentu ewoluuje również plan lewej ręki, zawierający liczne pochody ósemkowe o kontrastującej artykulacji *legato–staccato* (ryc. 4.54).

Ryc. 4.54. Takty 126-137.

Wznowienie narracji odcinka a₂ w takcie 138 posiada charakter kody (t. 138-152), w której dominują naprzemienne oscylacje harmoniczne akordów C-dur i As-dur o kierunku opadającym. W planie prawej ręki istotne jest zastosowanie stale kontrastującej artykulacji:

legato wymieniające się co takt ze *staccato*. Wyciszenie materiału muzycznego w ostatnich taktach (*decrescendo e rallentando*) przypomina układem rytmicznym zakończenie odcinka a₁ (t. 54-57). Uwypukla ono tym razem sekwencję akordów kadencyjnych D-dur⁷ – G-dur⁷ – C-dur, a tonika C-dur finalnie wieńczy część A w dynamice *pianissimo*. W ostatnich taktach 151-152 wyróżnia się dwudzielne grupowanie rytmiczne w metrum 3/4 (polimetria ta przedstawiona jest przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym), które wraz z pojawiającą się wcześniej harmonią As-dur antycypuje elementy istotne dla materiału muzycznego następnej części B. Uwagę zwraca umieszczenie przez kompozytora we wspomnianych ostatnich taktach znaku pedalizacji – Tausig niezwykle rzadko traktował pedalizację tego typu oznaczeniem, pozostawiając tę kwestię do uznania wykonawcy (ryc. 4.55).

The image shows a musical score for measures 144-152. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is in 3/4 time. Measure 144 starts with a treble clef staff containing a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings: 'decresc.' (decreasing dynamics) and 'rallent.' (rallentando) in measures 148 and 149, and 'pp' (pianissimo) in measure 151. There are also performance instructions like 'Ped.' (pedal) and an asterisk '*' in measure 152. Brackets are used to group notes across measures, illustrating the polymetric grouping mentioned in the text.

Ryc. 4.55. Takty 144-152 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Część B (t. 153-298) jest przeprowadzona w zmienionej tonacji As-dur z oznaczeniem agogicznym *Meno mosso*, które w pełni oddaje jej o wiele spokojniejszy charakter względem części poprzedniej. Obejmuje cztery większe odcinki, gdzie pierwszy i trzeci oparte są na podobnym materiale tematycznym (odcinek c w t. 153-185 i odcinek c₁ w t. 224-256), natomiast drugi i czwarty mają charakter przedzielających je kupletów o zdecydowanie odmiennej ekspresji (odcinek d w t. 186-224 i odcinek e w t. 257-298).

Odcinek c (t. 153-185) wyróżnia dynamika *pianissimo* oraz łagodna wyrazowo narracja, znacznie kontrastująca z wcześniejszym intensywnym fragmentem, wieńczącym część A. Podkreślają to oznaczenia *dolcissimo* oraz istotne dla akompaniamentu *tranquillo il basso*. Ogniwem to składa się z 16-taktowej prezentacji tematu (t. 153-168) oraz jego wariacyjnego powtórzenia (t. 169-185). We fragmencie tym niezwykle istotne jest dwudzielne grupowanie materiału dźwiękowego prawej ręki, mimo niezmiennego metrum 3/4 (polimetria ta przedstawiona jest przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym). Temat obejmuje dwa ośmiotakty o podobnej konstrukcji (poprzednik i następnik).

W pierwszym, „wzorcowym” poprzedniku (t. 153-160) początkowo spokojne dopełnienie planu w lewej ręce stanowi opozycję dla polimetrycznego grupowania materiału melodycznego, zachowując w pierwszym dwutakcie akompaniament typowy dla walca. Następne sześć taktów akompaniamentu dostosowuje się jednak do dwudzielnego układu w głosie wiodącym – schemat ten powtarza się w następniku (t. 161-168). Melodię cechują zdwojenia dźwięków, w których na ogół dominują współbrzmienia tercjowe. Rytm wraz z drobnymi łukowaniami w głosie wiodącym uwypuklają elegancką aurę i taneczne „falowanie”, wymagając od wykonawcy specjalnego sposobu wydobywania dźwięku – spokojnego, a zarazem lirycznie nasyconego. W linii melodycznej wyróżniają się także ósemki *staccato* wraz z następującym po nich skokiem na dwudźwięk, który uwydatnia odmienną artykulacją *tenuto*. Stanowi to pewnego rodzaju reminiscencję cech typowych dla *ländlera* (ryc. 4.56).

The image shows two systems of musical notation. The first system covers measures 153 to 160, and the second system covers measures 157 to 160. The notation includes a treble clef and a bass clef. The key signature has two flats (B-flat major). The tempo is 'Meno mosso'. The dynamics are 'pp dolcissimo'. The bass line is marked 'tranquillo il basso'. The melody features eighth notes and pairs of eighth notes with slurs, and some notes are marked 'staccato'.

Ryc. 4.56. Takty 153-160 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Wariacyjne przedstawienie tematu odcinka c (t. 169-185) dookreśla *sempre pianissimo*. Istotnym dodatkiem są tu ósemkowe repetycje dźwięku es², wypełniające głos wiodący. Siedemnastotaktowa konstrukcja tego wariantu jest zbliżona do podstawowej wersji tematu, jedynie następnik (t. 177-185) jest wydłużony o jednotaktowe wybrzmienie toniki As-dur. Materiał dźwiękowy prawej ręki przeniesiony jest o oktawę wyżej, co istotnie wpływa na zmianę kolorystyki tej prezentacji tematu. Akompaniament lewej ręki zawiera znaczną różnicę: układa się w schemat, składający się z trzech elementów poprzedzielanych pauzami ćwierćnutowymi: powtarzającego się pasażu As-dur o kierunku wznoszącym oraz dwóch sekstowych ósemek uzupełniających harmoniczne współbrzmienia. Pierwszy

wymieniony element – ósemkowy pasaż – powoduje odejście w pierwszych dwóch taktach od trójdzielnego planu lewej ręki, przez co przebieg obu planów zawiera na całej swojej długości polimetryczne grupowanie materiału muzycznego (ryc. 4.57).

Ryc. 4.57. Takty 169-172 i 181-185 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Wybrzmiewająca w końcowym *diminuendo* harmonia As-dur zostaje niespodziewanie przerwana figuracją w tonacji E-dur, otwierającą **odcinek d (t. 186-224)**. Cechuje go „kapryśna” zmienność tonacji w przebiegach figuracyjnych. Wyróżnić w nim można trzy mniejsze fragmenty istotne dla budowy formalnej: pierwszy (t. 186-197) – o żartobliwym charakterze, drugi (t. 198-211) – z narracją kumulującą napięcie przy pomocy współbrzmień zmniejszonych oraz trzeci (t. 212-224) – zawierający kulminację w kadencji² (t. 212) wraz z dalszym uspokojeniem. Istotny jest fakt, że odcinki c i d korespondują ze sobą poprzez zawartą w nich polimetrię, dominującą w przebiegach obu rąk (przedstawioną przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym). Widać to już w pierwszym fragmencie tego ogniwa (t. 186-197), który składa się z dwóch sześciotaktowych fraz w dynamice *pianissimo*, dookreślonych przez *leggiero e scherzevole*, przy czym są one podobnie ukształtowane. Istotne pomiędzy ich pierwszymi dwutaktami są zależności toniczno-dominantowe: E-dur – H-dur w pierwszym (t. 186-191) i odpowiednio D-dur – A-dur w drugim sześciotakcie (t. 192-197). Fragment ten posiada szczególnie dowcipny wyraz, podkreślony przez drobne łukowania prawej ręki oraz trójdźwięki *staccato* w dolnym planie. Co istotne, wieńczące oba sześciotakty dwutaktowe echa w wyższym rejestrze, uwypuklone

„kapryśną” zmianą na tryb molowy, w sposób niepokojący antycypując pełną napięcie narrację dalszego przebiegu utworu (ryc. 4.58).



Ryc. 4.58. Takty 186-191 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

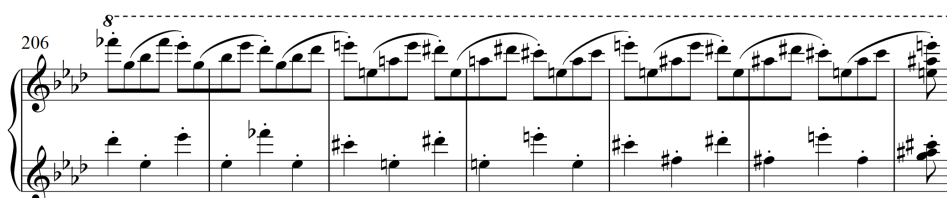
W drugim fragmencie odcinka d (t. 198-212) szczególnie istotny czynnik stanowi harmonia, w której przeważają współbrzmienia zmniejszone. Przebieg narracyjny intensyfikuje się poprzez rozdrobnienie formalne, przejawiające się w konstrukcji tego fragmentu. Początkowo obejmuje ona dwie struktury czterotaktowe (t. 198-201 i 202-205), co stanowi kontrast względem wcześniejszych sześciotaktów, a w zakończeniu postępuje w rozbiciu na jeszcze mniejsze dwutaktowe układy (t. 206-207, 208-209 i 210-211). Istotne w motywach kształtujących narrację tego fragmentu jest ich łukowanie, które dzięki przesunięciu o jedną ósemkę względem grupowań łączy ze sobą poszczególne motywy. Ten zabieg kompozytorski, poprzez uzyskane „nachodzenie się” motywów, w efekcie potęguje stopniowy wzrost napięcia. Co więcej, szczególne dla kumulacji pierwiastka dramatycznego jest początkowe ścieranie się w głosie wiodącym trzech polimetrycznych struktur dwudzielnych z następującym dalej trójdzielny układem linii melodycznej. Skonstruowany w ten sposób czterotakt (t. 198-201) otwierają ósemkowe figuracje *legato* w górnym planie, powtarzając ten schemat w drugim czterotakcie o oktawę wyżej (t. 202-205). Ponadto zawartą we wzorze trójdzielność grupowania materiału prawej ręki uwypuklają jednotaktowe „fale” dynamiczne *crescendo–diminuendo*. Lewa ręka dodatkowo pobudza narrację, nieprzerwanie podkreślając polimetryczność przez stały dwudzielny podział skocznych ćwierćnut *staccato*, „kapryśnie” kontrastujących z artykulacją *legato* w głosie wiodącym. W drugim dwutakcie napięcie wzmagają także akordy zmniejszone w planie akompaniującym, których pozostawianie w opozycji do trójdzielnego układu melodii podkreśla akcent na synkopie. Klamry na poniższym przykładzie nutowym przedstawiają polimetrię obu planów, obejmującą także

„nachodzenie się” dwumiarowych motywów prawej ręki oraz kontrastującą z nią trójdzielność w drugiej połowie czterotaktu (ryc. 4.59).



Ryc. 4.59. Takty 198-201 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne i kontrastujące trójdzielne grupowanie materiału muzycznego.

Rozdrobnienie formalne, pojawiające się w ostatnich taktach drugiego fragmentu odcinka d (t. 206-211), wynika z jego początkowego dwutaktu w taktach 198-199. Dodatkowej eskalacji wyrazowej sprzyjają następujące w każdych kolejnych dwóch taktach modulacje, w których ambitus pomiędzy skrajnymi dźwiękami ulega zawężeniu. Przyczynia się do tego pochod najniższych dźwięków w planie lewej ręki, które tworzą linię o kierunku wznoszącym na dźwiękach $es^2 - e^2 - fis^2 - g^2$ (ryc. 4.60).



Ryc. 4.60. Takty 206-212.

Kadencja₂ (t. 212) otwiera trzeci i ostatni fragment odcinka d (t. 212-224), w sposób ewolucyjny wynikając z poprzedniego ustępu. To „kapryśne” wtrącenie w budowie formalnej dzieła w swojej pierwszej fazie opiera się na ciągu akordów zmniejszonych, nawiązujących do zakończenia motywu poprzedzającego rozpoczęcie kadencji₂. To charakterystyczne współbrzmienie wyzwala jej początek, a nagła „zapaść” dynamiki w *subito piano* rozpoczyna kulminacyjne podejście akordowe o kierunku wnoszącym. Umieszczone na początku kadencji₁ określenie *rapido*, sugerujące wykonawcy możliwie najszybsze wykonanie, potęguje eskalację wyrazową. Wirtuozowskie figuracje wraz z uzupełniającymi je ósemkami w akompaniamencie zostały objęte krótkimi łukowaniami szesnastek prawej ręki. Ekspresję

chromatycznego pochodzenia współbrzmień zmniejszonych w górę wzmaga także *crescendo*. W zakończeniu tej figuracji dominują półtonowe oscylacje, w efekcie silnie akumulujące napięcie. Po osiągniętym apogeum następuje kolejna faza kadencyjnego przebiegu: niespodziewany zwrot, określony „kapryśnie” kontrastującym *dolce*, zawierający pochody chromatyczne, które zmieniają swój kierunek na opadający. Figuracje przebiegają w obu rękach równolegle w interwale seksty. Uzyskana w ten sposób lekkość stanowi odmianę względem wcześniejszych gęstych współbrzmień czterodźwiękowych. Kadencja₂ i tym razem nie wykracza poza trójdzielny porządek metryczny, a określenie *egualmente* dodatkowo zobowiązuje do regularności grupowania sekwencji figuracyjnych (ryc. 4.61).

The image shows two systems of musical notation for measure 212. The first system is marked 'p rapido' and features a right hand with a chromatic line of eighth notes and a left hand with sustained chords. The second system is marked 'dolce egualmente' and features a right hand with a chromatic line of sixteenth notes and a left hand with sustained chords. Both systems are in a key signature of three flats and a 3/4 time signature.

Ryc. 4.61. Takt 212.

Narracja dalszych taktów (t. 213-224) jest kontynuacją kadencji₂, a ich materiał wynika z niej w sposób bezpośredni. Obejmuje trzy czterotakty (t. 213-216, 217-220 i 221-224), kolejno zawierające coraz krótsze łukowania w głosie wiodącym. Stopniowe spowalnianie i wyciszanie (zapoczątkowane w t. 217) powoduje znaczne uspokojenie narracji. Pierwszy czterotakt (t. 213-216) składa się z dwutaktowo łukowanych struktur, po których drugi (t. 217-220) wypełniony jest serią drobnych łuków, podkreślających dwudzielne grupowanie materiału. Istotne są w nim pierwsze dźwięki łukowań, tworzące w partii prawej ręki pochod chromatyczny o kierunku wnoszącym na tle najniższych dźwięków w akompaniamencie, utrzymanych w kontrastującym kierunku opadającym. Rozbieżnemu ruchowi skrajnych głosów towarzyszy określenie *smorzando e ritenuto poco a poco* osiągające dynamikę *pianissimo* w taktach 221. Wówczas rozpoczyna się ostatni – trzeci etap zamierania (t. 221-224), którego pierwszy dwutakt przynosi finalne uspokojenie m.in. poprzez krótsze

łukowania obejmujące już tylko 3 ósemki, dające wrażenie spokojnego falowania. Efekt utraty sił potęguje umieszczone w drugim dwutakcie oznaczenie *mancando*, w rezultacie którego ekspresja zawiesza się na fermacie. Sprzyja temu jeden wspólny łuk dla ostatnich trzech 3-dźwiękowych grup, a brak zaznaczania ich początków powoduje stopniowe „rozpłynięcie się” muzycznej treści. Tym samym burzliwa atmosfera wcześniejszego fragmentu ulega całkowitemu wyciszeniu, przygotowując powrót spokojnego tematu odcinka c. Przepowiada go delikatne *crescendo* ostatnich dźwięków, doprowadzające do zawieszenia na fermacie. Dzięki temu moment ten (t. 224) nabiera dwojakiego znaczenia – z jednej strony stanowi zakończenie odcinka d, z drugiej jest jednocześnie początkiem odcinka c₁ (ryc. 4.62).

The image shows a musical score for two systems of music. The first system, starting at measure 213, features a melodic line in the right hand with a fermata at the end, and a piano accompaniment in the left hand. The second system, starting at measure 219, continues the melodic line with a fermata at the end, and the piano accompaniment. Dynamics include 'smorzando e ritenuto poco a poco' and 'pp'.

Ryc. 4.62. Takty 213-224.

Odcinek c₁ (t. 224-256) rozpoczyna się podobnie do początku części B (w t. 153), a jego budowa formalna jest identyczna jak w pierwowzorze, obejmując dwa pokazy tematu. Pierwsze przedstawienie (t. 224-239) wyróżnia dynamika *piano*, a także użycie pedału *una corda*. W ten sposób – poprzez zmianę barwy brzmienia instrumentu – melodia uzyskuje szczególny koloryt i nasycenie. Towarzyszy jej równomierny akompaniament ósemkowy wsparty wydłużoną nutą pedałową As. Partia lewej ręki zachowuje pierwotny schemat rytmiczny, początkowo trójdzielny, a dalej polimetrycznie dwudzielny – w zgodzie z melodią. W wariacie tym zmianie nie ulega ani kształt melodii, ani plan harmoniczny (ryc. 4.63).



Ryc. 4.63. Takty 224-227.

W kolejnej wariacji tematu (t. 240-256), zachowującej pierwotną 17-taktową budowę, powraca dynamika *pianissimo*. Materiał prawej ręki charakteryzują dwa plany: z jednej strony posiada on melodyczne dwudźwięki, które tym razem są krótsze i występują w postaci ósemek; z drugiej wcześniejsze repetycje dźwięku es^2 zastępuje rozpisany triolami ósemkowymi tryl (*quasi trillo*). Partia lewej ręki (podobnie do odcinka c) obejmuje mało skomplikowany akompaniament, jednak w stosunku do swojego pierwowzoru istotnie zmienia sposób jego kształtowania: podkreśla on trójdzielność taktu w opozycji do polimetrycznych struktur prawej ręki. Prostota planu lewej ręki polega na powtarzaniu dwutaktowego schematu o stałym układzie rytmicznym w postaci ćwierćnut *staccato*, przypadających na pierwsze dwie miary. Skaczący pomiędzy rejestrami klawiatury akompaniament lewej ręki niejako „okala” prawą, tworząc ciekawy kolorystyczny efekt. Odmienne pozostają jedynie dwa ostatnie takty (t. 255-256), w których wybrzmiewa ósemkowy pasaż o kierunku wznoszącym, oparty na tonice As -dur (ryc. 4.64).

Ryc. 4.64. Takty 240-243 i 252-256.

Zupełnie odmienny w charakterze jest **odcinek e (t. 257-298)**, oddzielony od poprzedniego krótką fermatą. Składa się z dwóch zróżnicowanych wyrazowo pokazów materiału tematycznego, bazujących na podobnym zamyśle kompozytorskim. Pierwsze przedstawienie tematu (t. 257-272), zdecydowanie intensywne i zawierające powtórzenie, wyróżnia charakter *appassionato* oraz kontynuacja polimetrycznego kształtowania narracji. Drugie (t. 273-298) – będące wariantem pierwszego – powraca do trójdzielnego grupowania w ramach metrum, przez dłuższy czas utrzymując się w dynamice *piano*, aby gwałtownie rozwinąć się w zakończeniu, doprowadzając intensywnością zastosowanych polimetrycznych struktur do części A₁. Cechą charakterystyczną obu prezentacji tematu są czterotaktowe progresje o kierunku opadającym.

Melodia pierwszego pokazu tematu odcinka e (t. 257-272) cechuje się zdwojeniami oktawowymi i półtoraktowymi łukowaniami partii obu rąk. Charakteryzuje się zaangażowaniem i pasją, posiadając znamiona szerokiego „gestu romantycznego”. Falisty ruch głosu wiodącego, podkreślony oznaczeniami *crescendo* i *diminuendo*, wyróżnia artykulacja *legato* oraz wsparcie ósemkowym akompaniamentem, opartym na rozłożonych pasażach, które w ramach jednego łuku zarówno unoszą się, jak i opadają. Istotne dla harmonicznego przebiegu są współbrzmienia znajdujące się w partii lewej ręki – to one definiują akordy w chromatycznie obniżającej się progresji, które w ostatnich sześciu taktach (t. 267-272) tworzą kadencję harmoniczną z otwartym dynamicznie zakończeniem (ryc. 4.65).

Ryc. 4.65. Takty 256-260 i 267-272 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Wariant tematu odcinka e (t. 273-298) składa się z dwóch fragmentów: czterotaktowych fraz w taktach 273-290, zawierających charakterystyczne dla tego ogniwa progresje oraz dalszego rozwinięcia w taktach 291-298, które ostatecznie kumuluje ładunek energetyczny narracji. Wspomniane progresje prowadzone są niczym echo wcześniejszego pokazu tematu w dynamice *piano*. Różni je również organizacja rytmiczna, która tym razem – poprzez układ melodii – uwypukla porządek zgodny z metrum 3/4. Pierwsza fraza (t. 273-276) nakreśla charakterystyczny dla dalszych powtórzeń schemat naprzemiennych łukowań prawej ręki. Obejmuje on pierwszy dwutakt (t. 273-274) z osobnymi, krótkimi łukami na każdą miarę oraz kolejne dwa takty (t. 275-276) z jednym łukiem na całej ich długości. Drobne łukowania „krążą” wokół jednego dźwięku, natomiast długie posiadają spore skoki melodyczne, po których materiał dźwiękowy stopniowo opada. Plan lewej ręki jest dużo skromniejszy względem pierwowzoru i składa się z krótkich harmonicznym pasaży *legato*, które w dalszej części przybierają kształt rozległych akordów (t. 283, 287 i 289). Istotna dla przebiegu narracji jest linia najniższych dźwięków, która cały czas konsekwentnie osuwa się, co razem z przeniesieniem głosu wiodącego o oktawę niżej w takcie 285 sprzyja wyciszeniu emocji. Wariant tematu odcinka e zostaje wydłużony powtórzeniem ostatnich dwóch taktów o oktawę niżej, odróżniając się od pierwowzoru i jego 16-taktowej budowy. Zmiana rejestru – oprócz uspokojenia i ciemniejszego zabarwienia brzmienia – nadaje narracji enigmatycznego charakteru (ryc. 4.66).

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 273 to 277, and the second system covers measures 281 to 285. Both systems are in 3/4 time and feature a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The right hand melody consists of slurred eighth notes, often in groups of three (triplets), with some longer phrases. The left hand accompaniment includes chords and slurred eighth notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system starts with a dynamic marking of *p* (piano). The second system shows a change in register, with the right hand melody moving down an octave.

Ryc. 4.66. Takty 273-277 i 281-285.

Zakończenie odcinka e (t. 291-298) gwałtownie rozwija się, kontrastując z wcześniejszym stopniowym wygaszaniem. Posiada charakter łącznikowy i prowadzi do części A₁, a do nagłego ożywienia narracji prowokuje określenie *ravvivando ed agitato*. Efekt potęguje dwudzielne grupowanie rytmiczne w planach obu rąk (przedstawione przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym), podkreślone w akompaniamencie akcentowanymi łukami ćwierćnut i przednutkami dźwięków rozpoczynających dwutaktowe struktury. Drobne łukowania w głosie wiodącym sprzyjają akumulacji napięcia, a w ostatnich dwóch taktach (t. 297-298) uporczywie powtarzany jest dźwięk As w basie, którego wyróżnienie przy pomocy przednutek zapowiada powrót do grupowania materiału muzycznego zgodnym z metrum 3/4 (ryc. 4.67).

The image shows a musical score for measures 291-299. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 291 and includes the dynamic marking *piano, ma poco a poco* and *ravvivando ed agitato*. The second system starts at measure 296 and includes the dynamic marking *sf*. The score uses phrasing slurs to indicate polymetrical groupings of musical material across the piano and bass staves.

Ryc. 4.67. Takty 291-299 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Napięcie wyrazowe nagromadzone w zakończeniu części B doprowadza do powrotu **części A₁ (t. 299-432)**, posiadającej wyrazisty i zdecydowany charakter, której budowa jest podobna do pierwowzoru. Składa się ona z reminiscencji tematu pierwszego w odcinku a₃ (t. 299-318), rozbudowanego odcinka b₁ (t. 319-418) opartego na temacie drugim oraz odcinka a₄ (t. 419-432), silnie korespondującego z odcinkiem a₂ i wieńczącego dzieło w wirtuozowski sposób.

W **odcinku a₃ (t. 299-318)** powraca *Tempo I*, natomiast pierwsze słowo umieszczonego tu określenia *allegramente e leggerissimo* sugeruje powrót pogodnego charakteru tematu pierwszego. Przywołuje to na myśl oznaczenie z początku utworu, zawarte w niemieckim zwrocie „mit Humor”. Ogniwem to nie jest wiernym odwzorowaniem materiału

dźwiękowego odcinka a – jest wręcz daleko odbiegającym od pierwowzoru *capriccio*. Niemniej jednak jego narracja opiera się na cechach szczególnych dla obu kontrastujących przedstawień tematu pierwszego w odcinkach a i a₁. Należy do nich artykulacja *staccato* z pierwszego pokazu, drobne łukowania prawej ręki z drugiej prezentacji, a także ostatni ośmiotakt (t. 311-318) dookreślony *fortissimo brillante*, który stanowi pewnego rodzaju odpowiednik kadencji₁ w takcie 29. Szczególna jest też zwarta, 19-taktowa budowa odcinka a₃, nadająca mu charakteru wstępu przygotowującego nadejście odcinka b₁. Co istotne, powraca również trójdzielne grupowanie materii muzycznej, kontrastujące tutaj z polimetrią taktów poprzedzających odcinek a₃. Rozpoczynające ogniwo *sforzato-piano* nawiązuje do artykulacji obecnej na początku utworu – tutaj przypada jednak na pierwszą miarę. Dwie pierwsze frazy (t. 299-302 i 303-306) – poprzez artykulację *staccato* w planie obu rąk – przypominają skoczne motywy w odcinku a. Zawierają dwutaktowe *crescendo* (t. 301-302), które razem z występującymi tam współbrzmieniami zmniejszonymi wzmacnia napięcie przebiegu narracyjnego. Istotne dla wzrostu napięcia w drugiej frazie jest również przeniesienie materiału dźwiękowego prawej ręki o oktawę wyżej oraz wzbogacenie go o dwudźwięki (ryc. 4.68).

The image shows a musical score for measures 299-303. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The tempo/mood is marked 'allegramente e leggerissimo'. The dynamics are marked 'sfp' (sforzato-piano) and 'sempre staccato'. The score shows a series of eighth and sixteenth notes in the right hand, with some chords and rests in the left hand.

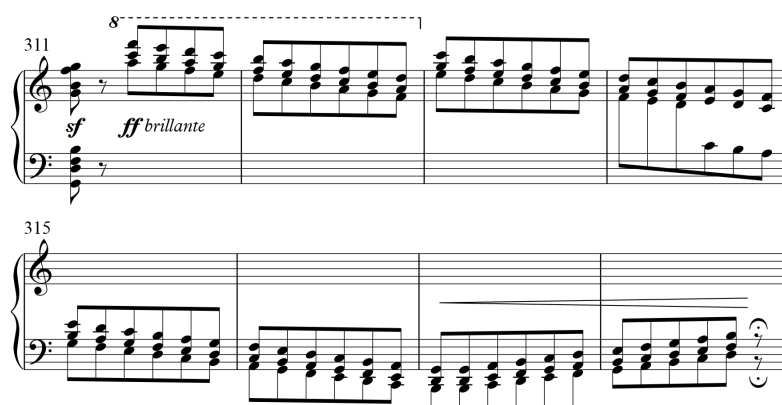
Ryc. 4.68. Takty 299-303.

W dalszym toku odcinka a₃ następuje swego rodzaju *stretto* motywiczne, w którym materiał muzyczny, opierając się na poprzednich czterotaktowych frazach, zostaje skrócony do dwutaktowych struktur. Przeniesione są one do jeszcze wyższego rejestru oraz zawierają zastosowane na początku ogniwa wskazania *sforzato-piano*. Owe „zapaści” dynamiczne wraz z następującymi dalej znakami *crescendo* dodają gwałtowności ósemkowym pochodom, prowadząc do eskalacji napięcia. Krótkie łukowania w prawej ręce stanowią przy tym reminiscencje łuków zawartych w odcinku a₁ (ryc. 4.69).



Ryc. 4.69. Takty 307-311.

Nagromadzony ładunek emocjonalny wybucha w dalszym *sforzato* (t. 311), w którym harmonia dociera wreszcie do współbrzmienia G-dur⁷, będącego dominantą w wyjściowej dla początku dzieła tonacji C-dur. Akord ten wyzwala wirtuozowski pochód trójdźwięków w następującym po nim *fortissimo brillante*. Swoim materiałem przypomina takty 28-29 (obejmujące kadencję¹), które były pewnego rodzaju dygresyjnym i „kapryśnym” wtrąceniem pomiędzy dwoma zróżnicowanymi prezentacjami tematu pierwszego. Z tym miejscem koresponduje przede wszystkim klamra harmoniczna w postaci akordu dominanty G-dur⁷ – rozpoczynającego i kończącego figuracje. Nagła zmiana ich kierunku z opadającego na wznoszący, widoczna w ostatnich dwóch taktach (t. 317-318), wraz z występującym tam *crescendo*, ostatecznie potęguje kulminację odcinka a₃. Fermata na pauzie ósemkowej, następująca po dominancie wieńczącej pochody ósemkowe, wzmaga oczekiwanie na toniczne rozwiązanie, które nastąpi dopiero w otwarciu następnego ogniwa dzieła (ryc. 4.70).



Ryc. 4.70. Takty 311-318.

Odcinek b₁ (t. 319-418) stanowi główny trzon części A₁. Posiada pierwotne dookreślenie *Vivace con brio* oraz przywraca żywy i pełen energii charakter. W porównaniu do rozbudowanego pierwowzoru jego budowa formalna jest wyraźnie do niego zbliżona i posiada jeszcze obszerniejszą konstrukcję. Na początku odcinka b₁ występują dwa pokazy tematu drugiego (t. 319-353), będące wariacyjnymi modyfikacjami pierwotnych w odcinku b. Pierwszy z nich (t. 319-334) stanowi wariację tematu drugiego o znacznie silniejszym nasyceniu fakturalnym i dynamicznym. Podobnie jest w przypadku drugiej prezentacji materiału tematycznego (t. 335-353) – zawarte w niej figuracje prawej ręki pokrewnie oscylują pomiędzy rejestrami średnim i wysokim, a lekkości nadaje im (pomimo kontrastującej z pierwowzorem dynamiki *forte*) charakterystyczne, naprzemiennie wznoszące się i opadające motywy *glissando*. Po tych dwóch pokazach tematu drugiego w analogiczny sposób wyróżnia się fragment środkowy o lirycznym i pełnym gracji wyrazie (t. 354-369). Po nim powraca główny materiał tematyczny odcinka b₁ z istotną zmianą, rozszerzającą przebieg narracyjny tego ogniwa względem pierwotnego odcinka b: zanim nadejdzie wieńczący dzieło wariant odcinka a₂, mają miejsce jeszcze dwa pokazy tematu drugiego (t. 370-418). Są one względem siebie niezwykle skonstrastowane: pierwszy (t. 370-389) – utrzymany jest w najbardziej rozbudowanej jak dotąd fakturze i intensywnej dynamice, a drugi (t. 390-418), – rozpoczynający się w dynamice *pianissimo*, początkowo stanowi całkowite przeciwieństwo. Dopiero jego dalsza narracja gwałtownie rozwija się w ostatnich wirtuozowskich pochodach, przygotowując nadejście odcinka a₄ (t. 419-432) – bardzo zbliżonego do swojego pierwowzoru w odcinku a₂, analogicznie posiadając charakter kody całej części A₁.

Pierwszy wariacyjny pokaz tematu drugiego (t. 319-334) jest niezwykle intensywny w swojej początkowej dynamice, wynikającej z wcześniejszego *fortissimo brillante* i dwutaktowego *crescendo*, kończącego „kapryśną” reminiscencję tematu pierwszego w odcinku a₃. Ta prezentacja tematyczna łączy w sobie takie elementy swoich wcześniejszych odpowiedników w części A, jak: artykulacja *staccato*, repetowane akordy i melodyczne opadające pochody sekstowe, pochodzące z pierwszego przedstawienia tematu w odcinku b. Obecne jest tu także zróżnicowanie harmoniczne i oscylujące w obrębie poprzednika (t. 319-326) oznaczenia *crescendo–diminuendo*, zaczerpnięte z odpowiadających im w pierwowzorze taktów 111-122. Fakturę tego ogniwa wzmacnia plan lewej ręki, który

momentami krzyżuje się w efektowny sposób z partią prawej. Wszystkie te czynniki wpływają na niezwykle radosną atmosferę tego przebiegu, a także na jego wirtuozowski charakter (ryc. 4.71).

Ryc. 4.71. Takty 319-326.

Drugi pokaz tematu drugiego (t. 335-353) przypomina poprzez zmiany rejestrów drugie przedstawienie tematyczne w odcinku b (t. 75-92), jak i jego ostatnią prezentację w części A (t. 111-127). W tej wariacji szczególnie charakterystyczne są pojawiające się po raz pierwszy w przebiegu dzieła motywy *glissando* w planie prawej ręki, nadające narracji lekkości i wirtuozowskiego blasku. Efektowność tego wariantu wzmagają również jednotaktowe figuracje triolowe w głosie wiodącym, „kapryśnie” zmieniające rejestry: z oktawy trzykreślnej (t. 335-336) na razkreślną (t. 339-340) i ponownie na trzykreślną (t. 343-344), co znacznie wpływa na urozmaicenie kolorystyczne. Co istotne, w swoich zakończeniach posiadają one wyróżniające się oznaczenia artykulacyjne *sforzato*, występujące niezależnie od akcentów obecnych w tych figuracjach na początkach i końcach łuków. Przywodzi to na myśl typowe dla *ländlera* podskoki i tupnięcia. Akompaniament oznaczony *staccato il basso* dodaje lekkości i żartobliwości, podobnie jak o stopień mniejsza dynamika *forte* w stosunku do wcześniejszego *fortissimo*. Obecny materiał tematyczny zawiera analogiczne względem pierwotnego odcinka b oscylacje *crescendo–diminuendo*. Wariant ten zamyka niespodziewana modulacja do tonacji e-moll (t. 347-349), uwypuklona trzytaktowym zejściem do dynamiki *piano* i utrwalona pasażem *legato* rozłożonym pomiędzy obie ręce. Przygotowuje on nadejście lirycznego epizodu środkowego. Takt 353 opatrzony oznaczeniem *ritenuto* (analogicznie do taktu 92 w części A) pełni dwie role. Z jednej strony wygasza

wcześniejszą narrację wybrzmieniem pasaży lewej ręki, z drugiej plan prawej ze znakiem *crescendo* stanowi przedtakt następnej frazy, kontrastując określeniem *espressivo* z wcześniejszą wesołą atmosferą pokazów tematu drugiego (ryc. 4.72).

Ryc. 4.72. Takty 343-353.

Odmienny charakter głosu wiodącego w przedtackie *espressivo* (t. 353) naprowadza narrację odcinka b_1 na materiał muzyczny krótkiego fragmentu środkowego (t. 354-369). Ten śpiewny i pełen gracji epizod obejmuje dwa ośmiotaktowe zdania (poprzednik w t. 354-361 i następnik w t. 363-369) o kontrastującym kierunku rozwoju narracyjnym. Wcześniejsza modulacja do tonacji e-moll nie znajduje kontynuacji, lecz zostaje raptownie zestawiona z tonacją C-dur – wyjściową dla odcinka b_1 , osadzając w niej tę środkową „dygresję”. Narracja poprzednika (t. 354-361) – utrzymana w *pianissimo con grazia* – posiada elegancki charakter mimo skoków w planie melodycznym prawej ręki, przyjmujących od taktu 358 postać akordów *arpeggio*¹³⁵ w tym samym tanecznym rytmie. Ekspresję głosu wiodącego uwypukla odmienna artykulacja względem pierwowzoru: wcześniejsze *staccato* zastąpione zostaje krótkimi

¹³⁵ W oryginalnej partyturze w partii prawej ręki w taktach 360 na pierwszej mierze brakuje znaku *arpeggio*, który znajduje się przy wszystkich pozostałych akordach w taktach 358-361. Rycina 4.73 zawiera poprawioną przez autora pracy wersję z akordem *arpeggio*.

łukami. Lekkość przebiegu podkreślają pasażowe pochody ósemek w akompaniamencie, które w przeciwieństwie do pierwowzoru urywają się na trzeciej mierze (ryc. 4.73).

Ryc. 4.73. Takty 353-361.

Następnik (t. 362-369) początkowo powtarza materiał poprzednika w taktach 362-365, zaś od taktu 366 następuje gwałtowny przyrost dynamiczny i nieoczekiwana modulacja do tonacji E-dur. Intensywne *crescendo* szybko osiąga dynamikę *forte* i nieustająco prowadzi do *fortissimo*, otwierającego najbogatszą fakturalnie wariację tematu drugiego (ryc. 4.74).

Ryc. 4.74. Takty 366-369.

Kolejny wariant tematu drugiego (t. 370-389) cechuje silne nasycenie fakturalne, a jego szczególne znaczenie uwypukla pierwszorazowe odejście od tonacji C-dur na rzecz osadzenia w tonacji E-dur. Eskalacja wyrazowa – uzyskana dzięki wielokrotnym powtórzeniom akordowym – wynika przede wszystkim ze zdecydowanie największego ambitusu pomiędzy skrajnymi głosami oraz dynamiki *fortissimo*. W poprzedniku (t. 370-377) początki tych intensywnych współbrzmień podkreślają akcenty, a finalny charakter narracji uwypuklają wielokrotnie umieszczane znaki *crescendo*, często przybierające postać krótkich, jednotaktowych nasileń dynamicznych. Pochody oktawowo lewej ręki istotnie dodają energii

akordowym figuracjom w górnym planie, ponadto w obecnym wariacie (w przeciwieństwie do poprzednich pokazów tematu drugiego) określenie *diminuendo* pojawi się dopiero pod koniec następnika (ryc. 4.75).

The image shows a musical score for two systems of piano and bass staves. The first system starts at measure 370 and ends at measure 373. The second system starts at measure 374 and ends at measure 377. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and dynamic markings like *ff* and *crescendo*.

Ryc. 4.75. Takty 370-377.

Następnik (t. 378-389) – zamiast kolejnego ośmiotaktu – obejmuje 12-taktowe rozwinięcie tego wariantu tematu drugiego, na które składają się dwie silnie kontrastujące frazy: pierwsza *fortissimo* (t. 378-383) i druga *piano* (t. 384-389). Początek tego zdania zdaje się przywoływać poprzednie, jednak po dwóch taktach ewoluuje, stanowiąc punkt wyjścia dla dwutaktowych struktur, kształtujących przebieg dalszej narracji pierwszej frazy następnika (t. 378-383), doprowadzając do szczególnej eskalacji ekspresji, podkreślonej znakami *crescendo* w każdym takcie. Charakterystyczne dwutakty wyróżniają się naprzemiennymi zmianami rejestrów o oktawę, powtarzając skrajne dźwięki akordów, ale zmieniając ich wypełnienie harmoniczne. W ten sposób kolejne powtórzenia tych struktur każdorazowo ulegają modulacji, a zmiany te cechuje kierunek wznoszący, silnie wzmagając napięcie wyrazowe przebiegów. Początki motywów podkreślone są akcentami w sposób analogiczny do poprzednika tej wariacji tematycznej. W takcie 384 niespodziewanie zaskakuje *subito piano* w najwyższym rejestrze, rozpoczynając diametralnie skonstrastowaną, drugą frazę następnika (t. 384-389). Po tym nagłym, „kapryśnym” wycofaniu faktura współbrzmień ubożeje, artykulacja wyostża się do *staccatissimo*, a ostatni motyw słabnie w *diminuendo* przez powtórzenia w czterech coraz niższych oktavach. Modulacja (trwająca od taktu 380)

ostatecznie osadza harmonię na akordzie dominantowym B-dur⁹, po którym w takcie 389 narracja zamiera w całotaktowej ciszy (ryc. 4.76).

Ryc. 4.76. Takty 378-389.

Zaskakujące względem pierwotnej budowy formalnej jest pojawienie się kolejnego wariantu tematu drugiego (t. 390-418) – tym razem w tonacji Es-dur, która stanowi rozwiązanie harmoniczne dla akordu B-dur⁹, wieńczącego poprzednią wariację. Początkowo jego obecna wersja najbardziej zbliża się pod względem fakturalnym do pierwszego pokazu tematu drugiego w części A (t. 58-73). Dodane do dynamiki *pianissimo* określenie *ed allegramente* przywodzi na myśl obrócenie w żart intensywnych przebiegów we wcześniejszych fragmentach odcinka b₁, zastępując je całkowicie kontrastującą lekką fakturą. W przebiegu wieńczącym to rozbudowane ogniwo wyróżnić można trzy istotne fragmenty: pierwszy (t. 390-397) – będący zdaniem, bazującym na materii dźwiękowej poprzednika pierwowzoru w części A; drugi (t. 398-407) – ze stopniowo narastającym dynamicznie rozwinięciem; oraz trzeci (t. 408-418) – finalny, o wirtuozowskim charakterze.

Pierwsze zdanie tego wariantu tematu drugiego (t. 390-397) cechuje dynamika *pianissimo* (podobna do pierwotnego *piano* w t. 58) oraz zdecydowana przewaga artykulacji *staccato*, wynikającej z ostatnich sześciu, niespodziewanie wyciszających się taktów poprzedniej wariacji. Uwagę zwraca lekki plan akompaniamentu, podkreślający pierwsze miary w kolejnych taktach, przez co narracja nabiera tanecznego charakteru walca (ryc. 4.77).

Ryc. 4.77. Takty 390-397.

Następujące dalej, 10-taktowe rozwinięcie (t. 398-407) – stopniowo intensyfikujące narrację poprzez *crescendo* od wyjściowego określenia dynamicznego *più piano* – ewolucyjnie wynika z poprzedniego zdania. Wyróżniają je przytrzymywane i akcentowane półnuty w basie, a ich linia wyznacza kolejne dwutakty pełne modulacji, które w lewej ręce od samego początku tego rozwinięcia zostają zapowiedziane alteracją dźwięku es na e w takcie 398. Linia głosu najniższego układa się w chromatyczny pochód o kierunku wznoszącym, skutkując nieprzerwanym wzrostem napięcia. W takcie 403 pojawiają się szczególne dla planu prawej ręki akcentowane krótkie łukowania. Zawierają one półtonowo opadający lub wznoszący głos środkowy, który wraz z podparciem harmonicznym w partii akompaniamentu przynosi w efekcie silny przyrost dynamiczny, spowodowany znakiem *crescendo*, rozpostartym na przestrzeni czterech taktów. Ciąg harmoniczny tego rozwinięcia cechują zależności dominantowo-toniczne, istotnie przyczyniające się do wzrostu napięcia wyrazowego. Od taktu 404 dolny głos powtarza dźwięk G, który od tego momentu zaczyna obsesyjne *ostinato*, trwające aż do końca tego wariantu tematu drugiego. Antycypuje tym samym powrót głównej tonacji C-dur w kolejnym, wieńczącym dzieło odcinku (ryc. 4.78).

Ryc. 4.78. Takty 398-407.

Stopniowe narastanie ekspresji 10-taktowego rozwinięcia osiąga swój cel w takcie 408, w którym pryma dominanty w postaci powielonego dźwięku g w oktawach niskiego rejestru zostaje uwypuklona przez kilka znaków artykulacyjnych jednocześnie. Są to znaki *marcato* i *tenuto*, a dopełnia je określenie artykulacyjno-dynamiczne *sforzato-fortissimo*. Pierwsza miara, wyjątkowo w ten sposób uwypuklona, okazuje się jednocześnie punktem wyjścia dla dalszego, niezwykle wirtuozowskiego podejścia (t. 408-418), kontynuującego narrację. Klamra, która pojawia się w zakończeniu tego efektownego pochodu w postaci repetowanych oktaw dźwięku g w najwyższym rejestrze w takcie 418, przywołuje ponowne odniesienie do kadencji¹. Tym razem istotny jest tutaj odmienny – wznoszący – kierunek, a całość tych wymagających technicznie figuracji wyróżnia już na samym początku *subito piano* (t. 408), po którym następuje rozciągnięte na przestrzeni kolejnych siedmiu taktów określenie *molto crescendo*. Szczególne są również dwa określenia agogiczne: *sempre incalzando* oraz *stringendo*. Wskazują na nieustanne przyspieszanie narracji, skutkujące wyjątkową błyskotliwością tego pochodu. Przebieg ten cechuje się także sporą rozpiętością partii obu rąk: w prawej są to wznoszące się chromatycznie, decymowe pochody ósemkowe, a w lewej skoki poszerzane są w oparciu o obsesyjnie powtarzający się dźwięk g w basie. W ostatnich czterech taktach, których dynamiką wyjściową jest *fortissimo*, wcześniejsze figuracje zmieniają się w podejście równoległych oktaw, co umożliwia wykonawcy jeszcze większe przyspieszenie narracji. To ostatnie wzniesienie materii dźwiękowej zawiera dodatkową intensyfikację dynamiczną w postaci rozpostartego na jego przestrzeni znaku *crescendo*, przyczyniając się do osiągnięcia finalnej kulminacji tego wariantu pokazu tematu drugiego. Ostatni takt (t. 418) zawiera wspomniane oktawowe powtórzenia dźwięku g, stanowiące

nawiązanie do zakończenia odcinka a₁, zapowiadając tym samym powrót materiału tematu pierwszego w następnym ogniwiu (ryc. 4.79).

Ryc. 4.79. Takty 408-418.

Odcinek a₄ (t. 419-432) oddzielony jest od wcześniejszego, wirtuozowskiego podejścia fermatą, umiejscowioną na pauzie ćwierćnutowej (analogia do fermaty nad pauzą ósemkową w t. 29). Potwierdza to nie tylko korespondencję poprzedniego przebiegu z kadencją₁, ale stanowi również wspomnienie typowych dla tematu pierwszego zawieszek narracyjnych. Ogniwo to wykazuje silne podobieństwo z odcinkiem a₂: opiera się na motywach tematu pierwszego, posiada oznaczenie *marcato* i wyróżnia się jednotaktowymi oscylacjami harmonicznymi pomiędzy C-dur – As-dur⁷. Od pierwowzoru odróżnia się przede wszystkim krótszą budową formalną, w której brakuje pierwszego dziesięciotaktowego tematu, oddzielonego od dalszego przebiegu fermatą. Pozostałe różnice obejmują: intensywniejszą fakturę akordową w dynamice *fortissimo*, brak repetowanych triol szesnastkowych, zastąpienie artykulacji *legato* przez *non legato*, jak i rozwój dynamiczny ostatnich taktów w kontraście do pierwotnego uspokojenia narracyjnego. Wszystkie występujące w odcinku a₄ czynniki nadają temu zakończeniu dzieła wirtuozowski blask i charakter kody. Efekt ten zostaje ostatecznie podkreślony także w ostatnich taktach (t. 428-432), poprzedzonych niespodziewanym wyciszeniem dynamiki do *piano*, po którym następuje *crescendo* na pasażu tonicznym i wieńczące kompozycję dwa współbrzmienia, finalnie uwypuklające główną tonację C-dur (ryc. 4.80).

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, measures 419-423, is marked *ff marcato* and *non legato*. The second system, measures 428-432, is marked *p* and includes triplets and an 8-measure rest.

Ryc. 4.80. Takty 419-423 i 428-432.

Man lebt nur einmal stanowi środkowy i jednocześnie szczytowy punkt I zeszytu w zbiorze *Nouvelles soirées de Vienne* Tausiga. W przeciwieństwie do poprzedzającego *Nachtfalter* skrajne części cechuje tutaj intensywność materiału muzycznego, a część środkowa jest fakturalnie dużo lżejsza. Następny *Wahlstimmen* jest utworem silnie skonstrastowanym, nacechowanym przede wszystkim długimi odcinkami rozwoju narracyjnego. Poprzez tego typu zestawienie Tausig uzyskuje na przestrzeni trzech kompozycji pewną gradację napięcia, która w I zeszycie osiąga kulminację w tym środkowym dziele.

2.3. *Wahlstimmen*

Trzeci walc-kaprys w zbiorze *Nouvelles soirées de Vienne* Tausiga, zamykający I zeszyt, inspirowany jest *Wahlstimmen Walzer op. 250*¹³⁶ Johanna Straussa (syna). Budowę formalną Tausigowskiego dzieła przedstawia poniższa tabela (tab. 4.3):

Część dzieła	Numery taktów	Szczegółowe informacje
Wstęp	1-53	<i>Introduzione. Tranquillo</i> (kadencja ₁ : t. 53; A-dur)
A	54-219	Odcinek a: t. 54-123 (<i>Appassionato, dolce, espressivo, molto tranquillo il basso</i> , A-dur) Odcinek b: t. 124-166 (<i>a tempo</i> ; kadencja ₂ : t. 166)
B	167-322	Odcinek c: t. 167-219 (<i>grazioso e lusingando</i> , G-dur) Odcinek d: t. 220-322 (<i>Un poco meno mosso</i> , kadencja ₃ : t. 256; G-dur)
A ₁	323-450	Odcinek a ₁ : t. 323-392 (<i>Tempo I, tranquillo</i> , A-dur/Des-dur) Odcinek b ₁ : t. 393-438 (Des-dur) Łącznik: t. 439-450 (brak znaków przykluczowych) Odcinek a ₂ : t. 451-491 (<i>tranquillo</i> , A-dur)

Tab. 4.3. Budowa formalna walca-kaprysu *Wahlstimmen* Karola Tausiga.

Kluczowy wydaje się być fakt, że zawarte w tym dziele odcinki cechuje zdecydowanie dłuższa narracja niż w poprzednich dwóch walcach-kapryrach *Nachtfalter* i *Man lebt nur einmal*. Wynika to z ewolucyjnego kształtowania materiału muzycznego, w którym poszczególne fragmenty często wzajemnie z siebie czerpią, tworząc całość przebiegu jednego

¹³⁶ Kompozycja Straussa została ukończona na początku 1861 roku. Jej pierwsze wykonanie miało miejsce 28 stycznia tego samego roku w *Sofienbad-Saal* w Wiedniu, podczas balu studentów prawa tamtejszego uniwersytetu, którym utwór został zadedykowany. Tytuł *Wahlstimmen* (w jęz. niem. „głosowanie, wybory”) odnosi się do sytuacji politycznej Cesarstwa Austriackiego i wydane przez cesarza Franciszka Józefa I *Dyplomu październikowego* z 20 października 1860 roku. Dokument przewidywał zmiany ustrojowe, mające na celu przywrócenie ładu i spokoju po burzliwych latach 50-tych XIX wieku, podczas których imperium prowadziło wyniszczające i znacznie nadszarpujące budżet konflikty zbrojne (mowa tu o *Wojnie krymskiej* w latach 1853-1856 i *Wojnie włoskiej* w 1859 roku). Wspomniany akt prawny zakładał powstanie Rady Państwa oraz sejmów krajowych, które wspólnie z cesarzem miały sprawować władzę ustawodawczą. Te nowe organy mieli zasilac wybierani w drodze głosowania reprezentanci – to właśnie do tych wyborów odnosi się tytuł walca Straussa, a zadedykowanie go studentom prawa podkreśla ważność tematu w oczach opinii publicznej w kontekście przewidywanych przemian. Niedługo po wspomnianym balu studenckim idea reformy federalnej Cesarstwa Austriackiego zawarta w *Dyplomie październikowym* została porzucona na rzecz *Patentu lutowego* z 26 lutego 1861 roku, którego założenia były zupełnie inne. Pomimo upadku inicjatywy dzieło Straussa zyskało wielką popularność, a przyczynił się do tego ogromny sukces utworu podczas wykonania w Pawłowsku w późniejszych miesiącach 1861 roku. Zob. www.naxos.com [dostęp: 20 V 2021].


odcinka. Tym samym *Wahlstimmen* zapowiada drugi zeszyt w zbiorze Tausiga, w którym ewolucyjność będzie nadrzędną zasadą konstrukcji dwóch znajdujących się tam kompozycji: *Immer heiterer* oraz *Wiener-Chronik*. Te trzy walce-kaprysy – w kontekście całej niniejszej pracy doktorskiej – różnią się nie tylko od pierwszych dwóch utworów w Tausigowskim zbiorze, ale również od dzieł Wieniawskiego i Zarębskiego, co skłania do nieco innego sposobu ich analizy, opierającego się na omówieniu obszerniejszych fragmentów utworu.

Walc-kapryś *Wahlstimmen* Tausiga rozpoczyna **wstęp (t. 1-53)**, nazwany *Introduzione* i dookreślony w nazwie słowem *Tranquillo*. Ma on charakter ewolucyjny i kształtuje narrację, wykorzystując czterotaktową strukturę (t. 1-4), zapowiadającą początek tematu pierwszego w części A. Ta pierwsza fraza wielokrotnie i bezskutecznie próbuje rozwinąć melodię: najpierw prowadzoną przez prawą rękę (6-krotnie w t. 1-24), następnie przez lewą rękę (t. 25-38). W takcie 33 następuje redukcja do dwutaktowego motywu, który w „kapryśny” sposób przechodzi naprzemiennie pomiędzy rękoma (t. 33-44), aby od taktu 45 sprowadzić „szczątki” głównego wątku melodycznego w postaci dwóch ćwierćnutowych współbrzmień do roli akompaniamentu w lewej ręce (t. 45-52). Jednocześnie istotne jest wysunięcie na plan pierwszy linii figuracyjnej *leggiero* (zainicjowanej jako towarzysząca w takcie 27), z której wynika późniejszy fragment o charakterze kadencyjnym (kadencja₁ w swobodnie wydłużonym t. 53).

Wspomniane czterotaktowe frazy wstępu składają się z dwutaktowych, kantylenowych motywów *crescendo* (t. 1-2, 5-6...), które za każdym razem „kapryśnie” urywając się i dalej dopełniane są kontrastującymi, rytmicznymi zawieszonymi akordowymi w dynamice *pianissimo* (t. 3-4, 7-8...). Fragmenty melodyczne zawierają polimetrię, a dopełnienia przywracają trójdzielny podział (typowy dla walca), co podkreśla atmosferę niepewności i chwiejności. Inną istotną różnicę w tym czterotaktowym schemacie stanowi zastosowana w pierwszym dwutakcie polimetria, pozostająca w opozycji do trójdzielnego podziału, który podkreślony jest w kolejnych dwóch taktach. Ten kontrast znacząco przekłada się na niepewną i chwiejną atmosferę przebiegu narracyjnego.

Mimo delikatnej aury (przeważnie w dynamice *piano* i *pianissimo*) wstęp obfituje w zwroty wirtuozowskie, takie jak: przeskoki do różnych, odległych rejestrów instrumentu, repetycje pionów akordowych wraz z częstymi, rozległymi *arpeggio*, arabeskowe, szybkie figuracje, czy chromatyczne pochody *mormorando* w lewej ręce, imitujące efekt *glissando*. Liczne

alteracje sprawiają, że początkowa tonacja A-dur w takcie 11 zaskakująco zwraca się ku C-dur. Dalej harmonia ma niestabilny przebieg, „krążąc” najpierw pomiędzy współbrzmieniami A-dur, C-dur, E-dur, a następnie „zanurza się” w chromatyce i „zagęszcza”, doprowadzając ostatecznie do dominanty w podstawowej tonacji A-dur. Spokojny charakter wprowadzenia antycypuje zarówno aurę tematu pierwszego, jak i całości dzieła, będącego stonowanym zwieńczeniem I zeszytu w zbiorze Tausiga. W budowie formalnej introdukcji wyróżnić można trzy fragmenty: pierwszy (t. 1-16) – w dynamice *piano*, drugi (t. 17-38) – intensywniejszy w *mezzo forte* oraz trzeci (t. 39-53) – wyciszający narrację lekkimi figuracjami i kadencją¹. Istotne jest osadzenie początku drugiego ustępu w tonacji C-dur wobec wyjściowego A-dur. Podkreśla to „kapryśność” zmian tonalnych, która jest typowa dla tego gatunku i w omawianej kompozycji będzie się pojawiać jeszcze kilkakrotnie.

Pierwszy fragment wstępu (t. 1-16), oprócz wspomnianej dynamiki *piano*, dookreśla wskazanie *espressivo*. Sugeruje to wykonawcy odpowiednie nasycenie dźwięku (pomimo niewielkiego wolumenu). Konstrukcja tej 16-taktowej części obejmuje wspomniane czterotaktowe frazy, powtarzające początkowy schemat taktów 1-4, którego dogłębna, wielopłaszczyznowa analiza jest niezwykle istotna dla dalszego przebiegu dzieła. Składa się on z „nasyconego” dynamicznie dwutaktu zawierającego *crescendo* (t. 1-2), dopełnianego kontrastującym, „lekkim” i rytmicznym dwutaktem w dynamice *pianissimo* (t. 3-4), w którym formuły rytmiczne kolejno przenoszą się o oktawę wzwyż, posiadając ogromne znaczenie kolorystyczne. Występujący w głosie wiodącym na przestrzeni całej frazy schemat rytmiczny $\frac{3}{4}$  jest niezwykle zbliżony do późniejszego w temacie pierwszym – ważne jest tu dwudzielne grupowanie materiału muzycznego w pierwszym „kantylenowym” dwutakcie (uwypuklone klamrami). Zawarta w nim polimetria będzie się wielokrotnie powtarzać w przebiegu tej kompozycji, stanowiąc nadrzędny element kształtowania rytmicznego. Dzięki temu – pomimo określenia *Appassionato* na początku części A – narracja *Wahlstimmen* posiada charakter spokojnego walca. Tausig uzyskuje ten efekt, tworząc z pierwszego dwutaktu charakterystyczny motyw, w którym materia dźwiękowa prawej ręki obejmuje trzy miary splecione jednym łukiem. W ten sposób wyznacza słyszalną trójdzielność, uwypuklającą trzy miary „spowolnionego” walca (na poniższym przykładzie nutowym owo polimetryczne grupowanie przedstawiają klamry

w t. 1-2). W kontekście dwudzielnego grupowania materiału w taktach 1-2 uwagę zwraca podkreślenie w taktach 3-4 pierwszej miary – w jednym takcie za pomocą łukowania (t. 3), a w drugim poprzez ósemkę *staccato* (t. 4). Oba te czynniki wpływają na lekki i taneczny charakter, powracając do trójdzielnego układu rytmicznego w sposób „nieśmiały”, co uwypukla dynamika *pianissimo*. Stanowi ona delikatny kontrast wobec wcześniejszego, „nasyconego” dwutaktu *piano espressivo* i jednocześnie wskazuje na dwutaktowość motywów w tej podstawowej czterotaktowej strukturze. Dzięki temu narracja kształtuje się w sposób *alla breve*, co znacznie przyczynia się do zachowania spokojnej ekspresji. Melodia wykazuje silne podobieństwo z tematem pierwszym nie tylko poprzez zbliżony schemat rytmiczny, ale również ze względu na swój kształt. Najwyższe dźwięki głosu wiodącego w taktach 1-8 są wręcz identyczne z linią melodyczną pierwszego ośmiotaktu tematu pierwszego (t. 54-61). Lekkość czterotakowych fraz w pierwszej części wstępu uwypukla także każdorazowe wznoszenie się materiału muzycznego o oktawę wyżej. W pierwszym dwutakcie wznoszący kierunek posiadają ósemki w akompaniamencie, a w drugim plan obu rąk. Wszystkie różnice pomiędzy tymi dwoma dwutaktami (t. 1-2 i 3-4), symbolicznie wskazują na hybrydowość formy walca-kaprysu, która charakteryzuje się wieloaspektową zmiennością. W tym kontekście uwagę zwraca również początkowe osadzenie w tonacji A-dur i niespodziewane pojawienie się akordu C-dur w takcie 11. Harmoniczną „enigmatyczność” owego czterotaktu (t. 9-12) podkreśla pozostanie we wcześniejszej dynamice *pianissimo*. Nowe współbrzmienie antycypuje zarówno punkt wyjścia dla ewolucyjnej kontynuacji przebiegu narracyjnego w drugim fragmencie wstępu, jak i stosowanie podobnego zabiegu kompozytorskiego w dalszej części utworu. Temu „wtrąceniu” udaje się wręcz kapryśnie „wytrącać z równowagi” narrację dalszego czterotaktu (t. 13-16), w którym melodia przenosi się do środkowego głosu w akordach prawej ręki. Istotna dla całości utworu jest 16-taktowa konstrukcja pierwszego fragmentu, która koresponduje (także w swojej obszerności) z pierwszym ustępem tematu pierwszego części A (t. 54-69), jak i z następnymi segmentami dzieła, często posiadającymi zbliżoną budowę (ryc. 4.81).

Introduzione
Tranquillo

Ryc. 4.81. Takty 1-16 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Drugi fragment wstępu (t. 17-38) cechuje początkowa intensywność uzyskana dzięki przedstawieniu materiału muzycznego zarówno w odmiennej tonacji C-dur, jak i w dynamice *mezzo forte*. Jest to nieoczekiwany zwrot harmoniczny w kontekście zakończenia wcześniejszej części na akordzie dominanty E-dur⁷. Budowa tego ustępu obejmuje 16 taktów (t. 17-32), zbliżonych konstrukcją do pierwszej części wstępu oraz sześciotaktowe zwieńczenie narracji lekkimi figuracjami ósemkowymi (t. 33-38). Takty 17-24 – pomimo osadzenia w tonacji C-dur – powielają ukształtowanie pierwszych ośmiu taktów utworu. Ich bardziej zdecydowany charakter podkreśla zarówno odmienna tonacja, brak wycofania dynamicznego w taktach 19 i 23, jak i pozostanie melodii na ogół w jednym rejestrze (na wzór pierwszego fragmentu w t. 1-16 wznosi się ona o oktawę wyżej jedynie w zakończeniu motywów). Istotne zmiany przynosi takt 25, w którym – oprócz oscylacji harmonicznego pomiędzy zmniejszonym akordem fis-moll^{7>} i H-dur⁷ – następuje „kapryśne” odwrócenie planu obu rąk. W taktach 25-32 lewa ręka prowadzi głos wiodący dookreślony *espressivo*, a drugi dwutakt zawiera w prawej ręce kontrastujące figuracje *leggiero* o arabskim kształcie. Stanowią one punkt wyjścia zarówno dla zwieńczenia tego

fragmentu introdukcji w taktach 33-38, jak i dalszego przebiegu wstępu, w którym stopniowo zaczną się one także wysuwać na plan pierwszy. Umieszczenie tych figuracji w taktach 33-34 i 37-38 w wyższym rejestrze dodaje narracji lekkości i urozmaica kolorystykę brzmienia (ryc. 4.82).

The image displays a musical score for measures 17 through 38, arranged in four systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure numbers 17, 23, 29, and 34 are indicated at the beginning of their respective systems. The score includes various musical notations such as chords, arpeggios, and melodic lines. Dynamics are marked as *mf* (measures 17-22), *espressivo* (measures 23-28), and *leggiero* (measures 29-38). There are also markings for octaves (8va) in measures 17, 23, 29, and 34. The notation is detailed, showing note heads, stems, and accidentals.

Ryc. 4.82. Takty 17-38.

Zakończenie wstępu (t. 39-53) cechuje najbardziej wyciszona aura ze wszystkich jego trzech fragmentów. Zostaje ona uwypuklona przez dynamikę *pianissimo*, a także szczególne określenie *mormorando* w lewej ręce, opisujące „szepczący” charakter chromatycznych przebiegów ósemkowych o kierunku wznoszącym. Co niezwykle istotne, w tym zwieńczeniu introdukcji wyróżnić należy brak wcześniejszej polimetrii. Materiał melodyczny powiela schemat rytmiczny drugiego dwutaktu podstawowej struktury tematycznej (w początkowym wzorcu są to t. 3-4) i jest on tutaj dodatkowo złagodzony przez zastąpienie szesnastki ósemką: $\frac{3}{4}$ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ . W poprzednim ustępie – od taktu 33 – rozpoczyna się stopniowa redukcja

fraz (*stretto* motywiczne): najpierw powielająca jedynie drugi dwutakt początkowego schematu (tj. wspomniane t. 3-4), a następnie ograniczająca się już tylko do „szczętków” tego motywu w postaci dwóch ćwierćnut. Co ciekawe, w przeciwieństwie do ostatnich taktów poprzedniego fragmentu głos wiodący pojawia się tym razem naprzemiennie w prawej i lewej ręce. Wynikające z tego „kapryśne” zmiany rejestrów nie zakłócają jednak tanecznego charakteru motywów, których subtelność kompozytor ponownie podkreśla w taktach 43 określeniami *pianissimo* i *mormorando*. To drugie słowo ukazuje wręcz żartobliwość przebiegów, które zdają się wyciszać narrację, imitując „szep” podobny do *glissando*. Końcowe takty 45-52 obejmują ósemkowe pochody o kierunku opadającym, wywodzące się z wcześniejszych figuracji *leggiero* i przywodzące na myśl serię obrotów wykonywanych podczas tańca. Choreiczność tego zejścia uwydatniają jednotaktowe łuki prawej ręki (kontrast względem wcześniejszych dwutaktowych), a także akompaniament typowy dla walca, powtarzający dwa „szczętkowe”, ćwierćnutowe współbrzmienia na kształt taktu 3 we wzorcowej frazie początku introdukcji (ryc. 4.83).

Ryc. 4.83. Takty 39-52.

Diminuendo w taktach 50-52 zdaje się powstrzymywać bieg figuracji, jednak niespodziewany zwrot następuje w kadencji (t. 53), która „podrywa z miejsca” materiał muzyczny. Nakreślona szerokim łukiem wznoszącym, a następnie opadającym przez cztery oktawy, utrzymana w *piano* i *pianissimo* figuracja *veloce* zawiera szybkie pochody ósemek, które

korespondują z poprzedzającymi je taktami, zachowując regularność podziału rytmicznego. Różnicę stanowi jednak kierunek wznoszący, dynamika *piano* oraz sześciotaktowy łuk, uwydatniający potoczność przebiegów. Harmonia oscyluje tu wokół akordu dominantowego E-dur⁷, pojawiającego się na pierwszych miarach „umownych” taktów, antycypując jednocześnie powrót do tonacji A-dur w następnym odcinku. Osiągnąwszy szczyt, figuracja ta zmienia zarówno swój kształt (liczne półtony o kierunku opadającym), jak i dynamikę (*pianissimo*). Znikają jednotaktowe łuki na rzecz kolejnego, sześciotaktowego łuku, na przestrzeni którego następuje powrót do oktawy razkreślnej. Dwutaktowe zwieńczenie kadencji¹¹ i jej ulotnych przebiegów podkreśla *ritardando*, osadzające materiał na dźwiękach dominanty (4.84).

The image shows a musical score for measure 53, consisting of two systems of piano and bass staves. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system starts with a treble clef and a bass clef. The piano part begins with a dynamic marking of *p* and the tempo marking *veloce*. A six-measure slur is marked with an '8' above it. The piano part ends with a dynamic marking of *pp*. The bass part consists of chords and rests. The second system continues the piano part with a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *rit.* (ritardando). A six-measure slur is marked with an '(8)' above it. The piano part ends with a dynamic marking of *pp* and a tempo marking of *rit.*. The bass part consists of rests.

Ryc. 4.84. Takt 53.

Część A (t. 54-166) – rozpoczynająca właściwy walc-kapryś – w opozycji do spokojnego wstępu (*Tranquillo*) posiada odmienne dookreślenie *Appassionato*. Wyróżnić w niej można dwa dłuższe odcinki, które oddziela od siebie *a tempo* w takcie 124: odcinek a (t. 54-123) – zawierający temat pierwszy, jego ewolucję doprowadzającą do kulminacji i wycofania napięcia aż do *smorzando* oraz odcinek b (t. 124-166) – przywracający *a tempo*, a od taktu 150 nabierający charakteru epilogu, zwieńczonego w takcie 166 kadencją² i ciszą fermaty.

W **odcinku a (t. 54-123)** aura początkowego dookreślenia jego nazwy (*Appassionato*) rozwija się stopniowo, osiągając punkt szczytowy dopiero w takcie 102. Początek stanowi „kapryśne” zestawienie emocjonalnie nasyconej narracji *dolce espressivo* z akompaniamentem *molto tranquillo il basso*. To ostatnie odnosi się do najniższych

dźwięków, które (podkreślając pierwsze miary) reprezentują taneczność typową dla gatunku walca. Subtelna dynamika wynika z zakończenia kadencji¹ (*pianissimo*), poprzedzającej wejście tematu pierwszego. W obrębie odcinka a wyróżnić można dwa większe fragmenty, które wynikają z siebie w sposób ewolucyjny: część początkowa (t. 54-85), prezentująca temat pierwszy oraz drugi fragment (t. 86-123) – kontynuujący narrację i stopniowo doprowadzający do kulminacji tego ogniwa (*forte appassionato* w t. 102), a następnie uspokajający jego przebieg.

Pierwszy temat główny (t. 54-85) silnie koresponduje z początkowym fragmentem wstępu. Jego konstrukcja obejmuje okres muzyczny, składający się z dwóch 16-taktowych zdań: poprzednika (t. 54-69) i następnika (t. 70-85). Istotnie wskazuje to na znaczny wzrost obszerności cząstek składowych, kształtujących *Wahlstimmen* wobec tych znacznie krótszych w *Nachtfalter* i *Man lebt nur einmal*. Materiał muzyczny odcinka a wspiera się na powtarzanej lub przekształcanej czterotaktowej frazie początkowej, która jest znana już z introdukcji – teraz stanowi ona jednak wyraźniejszą całość, podkreśloną jednolitą dynamiką (bez wycofania do *pianissimo* w jej drugiej połowie). Kształt linii melodycznej, jej układ rytmiczny, a także początkowe seksty i dalsze akordy w głosie wiodącym czerpią z *Wahlstimmen Walzer op. 250* Straussa, a dokładniej ze znajdującego się w nim *Walzer Nr 1*. Tausig zachowuje również oryginalną zależność harmoniczną pomiędzy poprzednikiem (t. 54-69) i następnikiem w nieoczekiwanej zmienionej tonacji (t. 70-85). W kompozycji Straussa temat osadzony jest w tonacji G-dur, a następnie przenosi się wyżej do odległego o tercję wielką H-dur. Z kolei Tausigowski *Wahlstimmen* rozpoczyna się w tonacji A-dur, a jego dalszy ciąg odbywa się w enharmonicznym Des-dur (identyczna, tercjowa zależność). Zarówno Straussowski pierwowzór, jak i walc-kaprys Tausiga po kilku taktach modulacji powracają w zakończeniach zdań do swoich wyjściowych tonacji (u Tausiga jest to A-dur). Istotna różnica pomiędzy tymi dwiema kompozycjami jest taka, że 32-taktowy temat *Walzer Nr 1* w Straussowskim *opus 250* posiada wyraźną kulminację *fortissimo*. Z kolei narracja w Tausigowskiej parafrazie nie poprzestaje na 32-taktowym przedstawieniu tematu, co więcej – kontuuje swój rozwój, osiągając szczyt dopiero w dalszej części odcinka a. Wskazuje to na wolne od ścisłych reguł podejście do parafrazowania Straussowskiego tematu, kładąc nacisk na „romantyczny” indywidualizm twórczy Tausiga, istotny w kontekście swobody kształtowania materiału muzycznego, charakterystyczne dla gatunku walca-kaprysu.

Kluczowe dla przebiegu tematycznego są czterotaktowe frazy, których schemat koresponduje z omówionym we wstępie wzorcowym układzie w taktach 1-4. Drobną różnicę stanowi zastąpienie pierwotnej szesnastki ósemką, co wpływa na spokojniejszy charakter narracji. „Ulotny” akompaniament, który we wstępie pozostawał w zgodzie z polimetryczną melodią, teraz – w opozycji do niej – nieustannie podkreśla trójdzielny podział taktu. W obrębie czterotaktowej, wzorcowej frazy (t. 54-57) uwagę zwraca dwutaktowe *crescendo* (w t. 54-55; co istotne, zgodne z pierwowzorem w introdukcji), a także zestawienie ze sobą znaków *crescendo*–*diminuendo* w drugim dwutakcie (w t. 56-57; zamiast kontrastującego *pianissimo* we wstępie). W efekcie każda kolejna fraza zdaje się być odrobinę intensywniejsza, a utwierdza w tym przekonaniu dynamika *piano* w takcie 62 (stopień wyżej względem wyjściowego *pianissimo*). W obrębie poprzednika (t. 54-69) ostatnie cztery takty wyciszają narrację (*diminuendo* w t. 66). Znajdujące się w nich łukowania prawej ręki uwypuklają taneczny charakter. Dodatkowo jest on również podkreślony planem akompaniamentu, typowym dla gatunku walca i konsekwentnie podkreślającym pierwsze miary. Początkowe określenie *molto tranquillo il basso*, a także powtarzający się w górnym głosie lewej ręki dźwięk e¹ przywodzi na myśl powolne „wyłonienie się” tematu z kadencji₁ (kończy ją właśnie ten dźwięk). Dopiero w siódmym takcie tematu (t. 60) pojawia się dominująca w odcinku a forma akompaniamentu, w której łukowanie drugiej i trzeciej miary wnosi wiele typowej dla walca elegancji (ryc. 4.85).

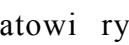
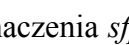
Ryc. 4.85. Takty 54-69.

Niespodziewane przejście do tonacji Des-dur w następniku (t. 70-85) wiąże się z ciemniejszą barwą brzmienia i nieco intensywniejszą ekspresją. Zachowuje on 16-taktową konstrukcję, zbliżoną sposobem kształtowania do poprzedniego fragmentu. Nasilenie wyrazu uwypuklone zostaje przez wyższą dynamikę wyjściową (*piano* w t. 70), a także zagęszczenie materii dźwiękowej prawej ręki. W przebiegu narracyjnym uwagę zwracają liczne alteracje, w których początkowo dominują bemole (t. 70-73), a następnie krzyżyki (od t. 74). Podkreśla to „kapryśną” dygresyjność przeniesienia materiału muzycznego do tonacji Des-dur. Istotną różnicę pomiędzy poprzednikiem a następnikiem stanowi umieszczone na szczycie melodycznym określenie *accelerando e diminuendo* (t. 80), rozpostarte na przestrzeni kolejnych trzech taktów. Wskazuje to na „lokalny” charakter osiągniętego najwyższego punktu, w którym przyspieszenie toku narracji determinuje płynne przejście i kontynuację odcinka a. Tym samym odwołuje to do potencjalnej możliwości uspokojenia narracji, które mogłoby skłaniać wykonawcę do wydzielenia zupełnie odrębnego odcinka od taktu 85. W zakończeniu zdania uwagę zwraca plan lewej ręki, który układa się w dwutaktowe struktury, podkreślające kształtowanie frazy w sposób *alla breve* (ryc. 4.86).

Ryc. 4.86. Takty 70-85.

Narracja ewolucyjnie przechodzi do drugiego fragmentu odcinka a (t. 86-123), co uwypukla wspomniane płynne przejście akompaniamentu w melodię nowej frazy (t. 84-85). Konstrukcja tego ustępu składa się również z dwóch zdań muzycznych o podobnej długości i budowie: poprzednika (t. 86-105) – zawierającego pięć czterotaktowych fraz z kulminacją w ostatniej; oraz następnika (t. 106-123) – krótszego o jedną frazę, ale z dodanym „echem”

ostatnich dwóch taktów, które finalnie wycisza w zakończeniu odcinek a. Pierwsze połowy obu zdań są identyczne, dopiero drugie posiadają odmienny kierunek narracji. W efekcie poprzednik osiąga kulminację *forte appassionato* (t. 102-105), a następnik uspokaja narrację. W wyżej wymienionym dwutaktowym „echu” (*smorzando* w t. 122-123) zaobserwować można „kapryśną” zmianę trybu na molowy (z D-dur na d-moll). Wydawać by się mogło, że w tej nowej tonacji rozpocznie się kolejny fragment utworu. Jednak tak się nie dzieje – w odcinku b powraca tonacja A-dur.

Warto zwrócić uwagę na nowe czynniki, wpływające na akumulację napięcia w poprzedniku drugiego fragmentu odcinka a (t. 86-105). Pojawiają się w nim sugestywne znaki *sforzato-piano*, rozpoczynające czterotaktowe frazy (t. 86, 90). Artykulacyjno-dynamiczne uwydatnienie pierwszej miary pozwala na jej wybrzmienie w *diminuendo* i stanowi kontrast wyrazowy wobec tanecznej lekkości następnego dwutaktu. Co więcej, jest to możliwe także dzięki odmiennemu schematowi rytmicznemu: $\frac{3}{4}$ ♩  (wobec pierwotnego $\frac{3}{4}$ ♩ ). Powtórzenie oznaczenia *sfp* w otwarciu drugiej frazy (t. 90) wzmacnia nasilenie emocjonalne, zapowiadając nadejście kulminacji. Doprowadza do niej drugi ośmiotakt poprzednika (t. 94-101), intensyfikując rozwój narracyjny zgodnie z oznaczeniem *accelerando ed allegramente*. Wesoły charakter uwypukla taneczna atmosfera przebiegów oraz ich lekkość, zaczerpnięta z drugiego dwutaktu podstawowej frazy tematycznej. Eskalacja dynamiczno-wyrazowa (t. 100-101) w postaci *crescendo* oraz „naturalnego *stretto*” w partii prawej ręki – poprzez znajdującą się w niej polimetrię – doprowadza do kulminacji (t. 102-105), będącej efektem stopniowej akumulacji napięcia emocjonalnego w poprzedzających ją 16 taktach (t. 86-101). Apogeum to dookreślają dynamika *forte* i określenie *appassionato*, a znak *marcato* jest wzmocnieniem wcześniejszych oznaczeń *sfp*. Uwypukla to powrót charakterystycznego, „wybrzmiewającego” motywu, który tym razem narasta w *crescendo* (nieoczekiwany kontrast względem *diminuendo* w t. 86-87 i 90-91). Ta jedyna kulminacja determinuje integralność dwuczłonowego odcinka a i powoduje, że przebieg jego narracji zdaje się uosabiać introwertyczny charakter o skłonności do nagłych, „kapryśnych wybuchów” (ryc. 4.87).

Ryc. 4.87. Takty 86-105.

Po intensywnej kulminacji ostatnie zdanie odcinka a – następnik drugiego fragmentu tego ogniwa (t. 106-123) – natychmiastowo wycisza się do dynamiki *piano*. Otwiera go przedtakt, który (na wzór pierwowzoru w t. 85) zawiera *crescendo* do pierwszej miary w następnym takcie. Istotną różnicę stanowi brak pierwszego oznaczenia *sforzato-piano* (t. 106) – w ten sposób podkreślony zostaje kontrast pomiędzy wcześniejszym apogeum a obecnym, wycofanym początkiem frazy. Jest to jedyna, drobna odmienność, a wspomniane oznaczenie *sfp* pojawia się już w drugiej frazie (w t. 110). Stanowi tym samym lekkie wzmocnienie narracji w oczekiwaniu na jej dalszy rozwój. Drugi ósmiotakt następnik (t. 114-121) okazuje się jednak całkowitym przeciwieństwem analogicznego fragmentu poprzedniego zdania, zawierającego kulminację. Po pierwsze – następuje tu kontynuacja powtórzeń pełnych, czterotaktowych fraz tematycznych, po drugie – umieszczone określenie *rubato* wskazuje na możliwość swobodnego kształtowania frazy, po trzecie – powraca początkowa melodia tematu pierwszego w delikatnej, „rozmarzonej” odsłonie. W efekcie narracja uspokaja się, a utwierdza w tym dwutaktowe „echo” zakończenia odcinka a (t. 122-123), stanowiące wydłużenie całego zdania. Znajdujące się tu wskazanie *smorzando* przyczynia się do ostatecznego „odejścia” narracyjnego, co uwypukla również zmiana trybu na molowy oraz „kapryśne” przeniesienie melodii do „ciemniejszego”, niższego rejestru lewej ręki. W tym

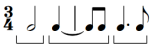
(chwilowo wiodącym) dolnym planie umieszczone określenie *piano espressivo* stanowi pewnego rodzaju klamrę kompozycyjną względem początku odcinka a. Charakter zwieńczenia tego ogniwa wprowadza spokój, którym charakteryzuje się następnie odcinek b (ryc. 4.88).

Ryc. 4.88. Takty 114-123.

Odcinek b (t. 124-166) jest krótszy od odcinka a i posiada charakter epilogu, który wieńczy część A. Wyjątkowym zabiegiem kompozytorskim jest umieszczenie na jego początku 10-taktowego wstępu *pianissimo* (t. 124-133), w którym zawarta polimetria antycypuje nadejście radosnego, tanecznego materiału tematycznego, dookreślonego *piano semplice*¹³⁷ (t. 134-165). Konstrukcja tematu obejmuje jego 16-taktowe przedstawienie (t. 134-149) oraz identyczny w długości wariant (t. 150-165). Całość ogniwa wieńczy kadencja² (t. 166), której lekkość wyzwala późniejsze arabskie figuracje w pełnym gracji odcinka c.

Ostatnie takty odcinka a uwypuklały trójdzielne grupowanie materiału muzycznego, dlatego też dwudzielność wstępu odcinka b (t. 124-133) stanowi wobec nich znaczny kontrast. Jest on wynikiem polimetrii dominującej w głosie wiodącym (przedstawionej przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym), a odmienną tę uwypukla dynamika *pianissimo*. Dwudzielne motywy melodyczne odcinka b nieznacznie różnią się w charakterze

¹³⁷ Błąd pisowni w oryginalnej partyturze: w języku włoskim słowo *semplice* nie istnieje. Rycina 4.90 zawiera poprawioną przez autora pracy prawidłową wersję tego określenia: *semplice* (t. 134).

od wcześniejszych polimetrycznych grupowań w odcinku a: ich dynamiczność intensyfikuje rytm punktowany. Poszczególne motywy tworzą następujący dwutaktowy schemat rytmiczny: $\frac{3}{4}$  (klamry przedstawiają zastosowaną polimetrię). Wpływ na odmiennosć tych struktur ma również brak pierwszych miar w akompaniamencie, a ich prostota stopniowo przybliża aurę nadchodzącego materiału tematycznego. Wstęp stanowi rodzaj połączenia, w którym narracja stopniowo uspokaja się, przygotowując nadejście bardziej statecznego tematu. Uwagę zwraca też różnorodność wykorzystanych współbrzmień, które „kapryśnie” zmieniają się z każdym dwutaktem (t. 124-125: A-dur; t. 126-127: Fis-dur; t. 128-129: B-dur; t. 130-131: E-dur⁷); harmonia powraca do wyjściowej tonacji A-dur dopiero w ostatnich dwóch taktach (t. 132-133). Ósemkowy pasaż w lewej ręce w zakończeniu tego krótkiego wprowadzenia stanowi płynne przejście do oktawowego przedtaktu tematu, antycypując figuracje znajdujące się w późniejszym akompaniamencie (ryc. 4.89).



Ryc. 4.89. Takty 124-133 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Temat odcinka b (t. 134-165) rozpoczyna przedtakt, w którym uwagę zwraca większe nasycenie dynamiczne (*piano* w t. 133) wobec poprzedzającego wstępu. Materiał tego tematu przypomina pierwsze dwa takty tematu a z jego polimetrycznym grupowaniem. Różnicę stanowi natomiast to, że w melodii występują większe skoki interwałowe, sprawiające wrażenie „huśtania”. Powstaje wrażenie *stretto* motywicznego, a roztańczony wydźwięk motywów objętych dwutaktowym łukowaniem ma istotny wpływ na ekspresję tego ogniwa o charakterze epilogu. Efekt *alla breve* – uzyskany przez dwutaktowe kształtowanie frazy –

determinuje płynność narracji i nadaje jej formę „spowolnionego” walca. Wskazuje na to układ rytmiczny w partii prawej ręki, identyczny jak w temacie pierwszym. Taneczną aurę odcinka b uwypuklają lekkie zakończenia łuków, posiadające artykulację *staccato*. Słowo *semplice* dookreśla tutaj nie tylko ekspresję przebiegów, ale również ich nieskomplikowany plan harmoniczny, tworząc powtarzający się czterotaktowy ciąg akordów. Opiera się on na współbrzmieniach triady harmoniczej: subdominancie D-dur⁶ i dominancie E-dur⁷, rozdzielonych toniką A-dur. Stabilność i spokój narracji podkreślają też początki pasażowych figuracji w akompaniamencie, rozpoczynające się stale od tego samego dźwięku A. Konstrukcja tematu nawiązuje do typowej dla tego walca-kaprysu okresowej budowy. Pierwsze przedstawienie tematu (t. 134-149) obejmuje dwa ośmiotaktowe zdania, z których następnik (t. 142-149) powtarza materiał poprzednika (t. 134-141) o oktawę wyżej, wzmagając lekkość przebiegu narracyjnego. W połączeniu z dynamiką *pianissimo* w ostatnich dwóch taktach (t. 148-149) znacznie przyczynia się do zmiany kolorystyki brzmienia. Znajdujące się w zakończeniu dookreślenie *veloce*, jak i wznoszący kierunek pasaży obu rąk antycypują ulotny charakter następującego od taktu 150 wariantu tematycznego (ryc. 4.90).

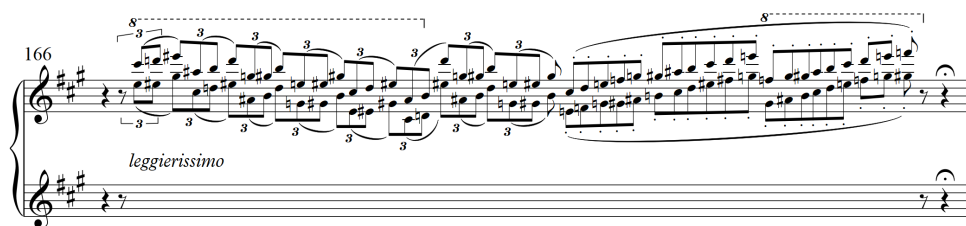
The image displays a musical score for measures 133-149. It consists of three systems of music, each with a piano (left hand) and right-hand part. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system starts at measure 134, marked with a piano (*p*) dynamic and the word *semplice*. The second system starts at measure 140. The third system starts at measure 145 and ends at measure 149, marked with a *pp* dynamic and the word *veloce*. The score features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings.

Ryc. 4.90. Takty 133-149.

Wariant tematu odcinka b (t. 150-165) cechuje się niezwykłą lekkością, a potoczności narracji sprzyjają powtarzające się znaki *crescendo*, którymi opatrzone są zwiewne, chromatyczne pochody figuracyjne o kierunku wznoszącym w głosie środkowym. Ma tu również swoje zastosowanie wskazanie *veloce*. Melodia tego wariantu tematu, stopniowo wznosząca się o prawie dwie oktawy, jest uproszczona, co ma istotny wpływ zarówno na epilogowy charakter odcinka b, jak i barwę jego brzmienia. Symplifikacja linii wiodącej wynika z dodania planu środkowego, a jej początki na długich wartościach wyróżniają znaki *tenuto*. Sugerują one odpowiednio nasycone wydobywanie dźwięku, mające na celu umożliwienie jego wybrzmienia aż do kolejnego taktu. Nie bez znaczenia dla melodii jest też redukcja ósemek do szesnastek w przedtaktach, co dodatkowo wpływa na ulotność narracji. Znaczącą różnicą względem pierwotnego przedstawienia tematu odcinka b jest również odmienne zakończenie jego wariantu. Zawarte w nim dominantowe współbrzmienie (t. 162-163), wydłużone fermatą (t. 163), nie przynosi zgodnego z wcześniejszym schematem rozwiązania na tonikę. Szczególnie wyróżnia się tu nowe łukowanie w głosie najwyższym, łączące dźwięk fis^3 z dalszą szesnastką e^3 . Utworzona w ten sposób „nasycona” *appoggiatura* wraz z zawartą w niej odmienną artykulacją *portato* (*staccato* pod łukiem) sugeruje odpowiednie nasycenie kolorystyczne wydobywanych dźwięków. Oczekiwane rozwiązanie na tonikę A-dur zastępuje powtórzenie harmonii dominanty z istotną alteracją dźwięku fis^3 na f^3 . Uzyskany akord zmniejszony wprowadza w zakończeniu aurę wycofania i zawahania, którą wzmaga ponowne zawieszenie narracji na fermacie (t. 165). Elementy te znacząco wpływają na chwiejny wyraz zwieńczenia wariantu tematu, przekładając się na charakter nadchodzącej kadencji₂ (ryc. 4.91).

Ryc. 4.91. Takty 149-165.

Kadencja₂ (t. 166), będąca chwilowym „kapryśnym” wtrąceniem w narrację utworu, wynika z wycofania ekspresji oraz wyrazowego niepokoju zakończenia wariantu tematu odcinka b. Ulotność zawartych w niej figuracji podkreśla określenie *leggierissimo*, a ich niespokojną aurę uwypukla tło harmoniczne oparte na akordzie zmniejszonym. Początkowy opadający kierunek kadencji₂, w połączeniu z rozdrobnieniem rytmicznym w postaci triol ósemkowych, nadaje przebiegowi szybkości, a krótkie łukowania dodatkowo wzmagają napięcie narracji. Druga część tego pochodu kontrastuje wznoszącym kierunkiem figuracji i artykulacją *portato* (*staccato* pod łukiem, spajającym całość ósemkowego, ulotnego podejścia). Uwagę zwraca (typowe dla Tausigowskich przebiegów kadencyjnych) pozostanie w zgodzie z wyjściowym metrum 3/4. Zawieszenie kadencji₂ na charakterystycznej w swoim brzmieniu septymie zmniejszonej gis^3-f^4 (pokrewieństwo z dominantowym akordem E-dur^{9>}) ma charakter pytający, natomiast dalsza fermata potęguje poczucie oczekiwania na odpowiedź (ryc. 4.92).



Ryc. 4.92. Takt 166.

Początek **części B (t. 167-322)** przynosi nieoczekiwany, „kapryśny” zwrot narracji. W pierwszym takcie następuje pozorne rozwiązanie harmoniczne wcześniejszego współbrzmienia dominantowego na akord a-moll (opóźniony w prawej ręce zejściem seksty małej na kwintę, a w lewej wsparty na tercji małej). Jest to jednak tylko punkt wyjścia dla znacznego zróżnicowania, które niesie ze sobą zmiana znaków przykluczowych, osadzająca część B w tonacji G-dur. Niemniej jednak nie wyklucza to znajdujących się tu licznych alteracji i harmonicznym zawiłości. W tym środkowym segmencie *Wahlstimmen* wyróżnić można dwa ogniwa: figuracyjny odcinek c (t. 167-219) – będący niczym *intermezzo* o charakterze wstępu do odcinka d (t. 220-322) – przedstawiającego drugi główny temat utworu.

Wspomniane współbrzmienie a-moll, otwierające **odcinek c (t. 165-219)**, stanowi molową subdominantę II stopnia w nowej tonacji G-dur, a do ostatecznego tonicznego utwierdzenia w takcie 174 prowadzi ciąg akordów kadencyjnych w pierwszych taktach (t. 167-173). Wcześniejsza niespokojna i napięta aura przebiegów w zakończeniu części A po zawieszeniu na fermacie ulega natychmiastowej zmianie, a pierwsze ogniwo części B charakteryzują nieustanne figuracje ósemkowe o arabskim kształcie. Odcinek c, będący niejako „kapryśną” dygresją, stanowi swego rodzaju *intermezzo* pomiędzy głównymi tematami *Wahlstimmen*. Osądzając narrację w tonacji G-dur, posiada jednocześnie charakter wstępu do tematu drugiego w odcinku d, co jednoznacznie uwypukla jedną z nadrzędnych cech walca-kaprysu: swobodę formalną. Ta „kapryśna” dygresja antycypuje nadejście odcinka d: pokrewnego pod względem charakteru i osadzenia tonacyjnego. Budowa formalna tego ogniwa składa się z takich elementów, jak: przedstawienie materiału tematycznego (t. 167-183) oraz przeniesiony do rejestru o oktawę wyższego wariant tematu (t. 184-201), wydłużony o 18-taktowe, figuracyjne zakończenie (t. 202-219) o charakterze kadencyjnym. Zmiana rejestrów wraz z lekkością materii dźwiękowej to cechy wspólne z poprzedzającym

odcinkiem b. Natomiast oba te ogniwa odróżnia od siebie obecnie silne nagromadzenie przebiegów figuracyjnych oraz rezygnacja z polimetrycznego grupowania materiału muzycznego.

Pierwsze przedstawienie tematu odcinka c (t. 167-183) już na początku zawiera wszystkie istotne określenia determinujące charakter jego narracji: zarówno dynamikę *piano* dopełnioną słowami *grazioso* i *lusingando*, jak i oznaczenie *leggiero* w partii lewej ręki. Faktura prawej ręki obejmuje dwa plany: wyróżniający się – melodyczny w postaci oktaw *staccato* oraz uzupełniający – figuracyjny, uwypuklony jednotaktowymi łukami. Te nieustannie powtarzające się łukowania wskazują na powrót do kształtowania narracji zgodnego z trójdzielnym metrum, a dopełniająca górny plan lewa ręka zawiera akompaniament typowy dla gatunku walca. Wcześniejsza część A również cechuje się tanecznym charakterem, jednak istotną różnicą jest obecna potoczność przebiegu narracyjnego. W efekcie występujący w odcinku b „spowolniony” walc zostaje zastąpiony w odcinku c tańcem pełnym „wirujących” figuracji. Istotny wpływ na jego charakter ma określenie *lusingando*, które wyraża delikatność i kokieterijność ekspresji. Wskazuje ono również na możliwość pewnej dowolności w kształtowaniu planu agogicznego pochodów poprzez wysunięcie na pierwszy plan przyjemności i swobody w odczuwaniu niuansów wyrazowych. W rezultacie narrację tego odcinka cechuje „niepisane” *rubato* i improwizacyjność. W tym kontekście nie bez znaczenia jest kierunek melodii, która w poprzedniku (t. 167-174) opada na przestrzeni pierwszych sześciu taktów (t. 167-172), prowokując przyspieszenie narracji, a jej końcowe wzniesienie zakłada delikatne spowolnienie (t. 173-174). Następnik (t. 175-183) otwiera wyjątkowa kolorystycznie alteracja dźwięku e na es, której uwypuklenie również wzbudza chęć pewnego powstrzymania agogicznego. Kolejne takty i opadający w nich kierunek melodii ponownie zachęcają w naturalny sposób do „nadrobiaenia” czasu. Animuszu w zakończeniu frazy dodają krótkie łukowania o silnie wznoszącym kierunku i dynamice na przelomie taktów 182-183, stanowiące rodzaj dwutaktowego połączenia pomiędzy pierwszym ukazaniem materiału tematycznego a jego wariantem w wyższym rejestrze. Konstrukcja tematu zachowuje 16-taktową strukturę (t. 167-182), przyczyniając się do zachowania integralności formalnej dzieła (ryc. 4.93).

Ryc. 4.93. Takty 167-183.

Wariant tematu wraz z 18-taktowym zakończeniem (t. 184-219) początkowo wycofuje się po uprzednim *crescendo* do *subito piano*, a przedstawienie go w rejestrze wyższym o oktawę znacznie zmienia kolorystykę brzmienia, nadając mu jeszcze większej lekkości. Uwydatniają ją także drobne zmiany w fakturze przebiegów: brak melodycznych oktaw oraz odmienny, również ósemkowy akompaniament. Rezultatem tego jest wysunięcie na pierwszy plan figuracyjnego elementu kształtowania materiału, znacznie uwydatniając wirtuozowski charakter tej wariacji. Pomimo braku ćwierćnut na pierwszych miarach akompaniamentu, pierwotnie podkreślających taneczny „krok” walca, wariant tematu nie traci choreicznego pierwiastka. Obecne w lewej ręce pasaże ósemkowe, a także dłuższe łukowania w partii prawej ręki, istotnie wpływają na jeszcze większą tendencję do akceleracji przebiegu narracyjnego. Powracające na początku następnika (t. 192) krótkie łukowania w głosie wiodącym uwypuklają nie tylko kolorystyczną zmianę alterowanych współbrzmień, ale również stanowią przyczynek do chwilowego powstrzymania „rozpędzonych” figuracji. Kolejne takty, zawierające dwutaktowe progresje o kierunku opadającym (t. 194-201) ponownie napędzają narrację, doprowadzając do zwieńczenia odcinka c o charakterze kadencyjnym (ryc. 4.94).

Ryc. 4.94. Takty 184-201.

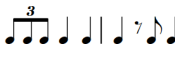
Zakończenie odcinka c (t. 202-219) przypomina kadencję², poprzedzającą to ogniwo, choć tym razem rozpisaną w taktach. W pierwszej kolejności jej materiał opada (t. 202-206), aby po chwilowej oscylacji w obrębie jednego rejestru (t. 207-208) ponownie wznieść się (t. 209-216) i ostatecznie wyciszyć narrację (*sospirando* na przełomie t. 217-218). Ulotność przebiegów w początkowym zejściu uwypuklają ćwierćnuty *staccato* w partii lewej ręki, a pojawiający się w takcie 206 zaakcentowany dźwięk d w basie determinuje wstrzymanie zmienności planu harmonicznego i zakłada późniejsze osadzenie materiału muzycznego na współbrzmieniu dominanty D-dur⁷, na tle której dalsze figuracje ósemek poprzez *smorzando* stopniowo rozładowują napięcie i uspokajają się (*smorzando* od t. 207). Umieszczone w takcie 210 określenie *dolcissimo* finalnie zmienia charakter tych przebiegów, poprzedzając nadejście spokojnego drugiego głównego tematu *Wahlstimmen* w odcinku d. Uwagę w zakończeniu zwraca „romantyczna” poetyckość słowa *sospirando*, które sugeruje wykonawcy imitację westchnienia wyrażoną łukiem znajdującym się na przełomie taktów 217-218. Symbolicznie nawiązuje ono też do wielu tego typu określeń, którymi posługiwał się Liszt w swoich kompozycjach czy ich tytułach (np. nazwa jednej z trzech *Études de concert S. 144* to *Un sospiro*). W zwieńczeniu odcinka c użycie tego konkretnego wskazania zdaje się przywodzić na myśl możliwość zaczerpnięcia oddechu po długim i intensywnym przebiegu figuracyjnym odcinka c (ryc. 4.95).

Ryc. 4.95. Takty 202-219.

Odcinek d (t. 220-322) stanowi fundamentalny trzon części B i przedstawia drugi temat główny utworu. Tausig zaczerpnął go z *Walzer Nr 2*, również znajdującego się w *Wahlstimmen Walzer op. 250* Straussa. Temat ten – zarówno w Strausowskim, jak i Tausigowskim przedstawieniu – osadzony jest w tonacji G-dur (rozbieżność względem części A, sparafrazowanej przez Tausiga w tonacji A-dur). W omawianym walcu-kaprysie kompozytor zróżnicował agogicznie przebieg narracyjny tego ogniwa, umieszczając na początku określenie *Un poco meno mosso*. Oddaje ono jego spokojny charakter, który dodatkowo uwypukla oznaczenie *tranquillo* w otwarciu. Konstrukcja odcinka d składa się z trzech większych fragmentów: pierwszy (t. 220-256) – przedstawia materiał tematu drugiego; drugi (t. 257-300) – jest jego wariantem w rejestrze o oktawę wyższym; a trzeci (t. 301-322) – stanowi zwieńczenie tematu, jak i całej części B o charakterze łącznikowym, w którym ścierają się dwa główne tematy dzieła.

Pierwsza prezentacja drugiego tematu głównego *Wahlstimmen* (t. 220-256) wyróżnia się prostotą fakturalną, która stanowi kontrast wobec intensywnego w wirtuozowskich figuracjach odcinka c. W jego budowie, kształtowanej przy pomocy ośmiotaktowych zdań, wyróżnić należy podział na parafrazę Strausowskiego tematu (t. 220-235) i autorską „kontynuację” Tausiga (t. 236-251) wraz z zakończeniem (t. 252-256 z kadencją³ w t. 256).

Melodia pierwszych 16 taktów tematu (t. 220-235) jest niemal całkowicie wierną kopią oryginału Straussa, a istotną różnicę stanowi tu jedynie końcowa modulacja do tonacji h-moll względem Straussowskiego zakończenia w tonacji D-dur. Istotnie wpływa to na nostalgiczny wydźwięk zwieńczenia tematu w kompozycji Tausiga, co staje się przyczynkiem do początkowo podobnej w charakterze Tausigowskiej kontynuacji.

W takcie 220 uwagę zwraca dynamika *pianissimo* dookreślona słowem *tranquillo*, które to określenia w połączeniu ze spokojniejszym tempem (*Uno poco meno mosso*) wprowadzają nieco melancholijną i łagodną aurę narracji. Niezwykle interesujące są tu pewne analogie z tematem pierwszym w części A. Antycypacja materiału we wstępie również posiada dookreślenie *tranquillo* (wprawdzie początek części A kontrastuje poprzez oznaczenie *Appassionato*, lecz słowo *tranquillo* dookreśla tam nuty basowe). Podobny jest również rysunek melodii pierwszego motywu obu tematów (u Straussa są one wręcz identyczne ze względu na przeprowadzenie obu części w tej samej tonacji G-dur): w temacie pierwszym dźwięki pierwszego dwutaktu to a¹ - gis¹ - a¹, w temacie drugim pierwszy takt zawiera dźwięki h¹ - ais¹ - h¹ (pomijając rozwinięcie pierwszej miary triolą). Ukazuje się tym samym kompresja motywu w temacie drugim, skutkująca jego przedstawieniem w obrębie jednego taktu. Jednotaktowość motywów jest cechą charakterystyczną tematu drugiego i jest obecna w całym odcinku d. W efekcie wolniejsze tempo tego ogniwa nie wpływa znacząco na wartkość przebiegu narracyjnego. Znajdujące się w co drugim takcie całotaktowe łukowania uwypuklają taneczny charakter tego tematu i stanowią kontrast względem częstego wykorzystania polimetrii w pierwszym temacie, jak i w całej części A. Zapowiedź tego zjawiska widoczna była już w odcinku c, a w rezultacie odcinek d w pełni oddaje ducha walca. Istotny dla przebiegu całego tego ogniwa jest powtarzany dalej schemat rytmiczny melodii pierwszych dwóch taktów: $\frac{3}{4}$ . Spokój i wyciszenie materiału tematycznego podkreśla prostota akompaniamentu lewej ręki (a w zasadzie niemal jego brak), gdzie – pomiędzy całotaktowymi pauzami – co drugi takt wypełniają współbrzmienia akordowe uwydatniające tło harmoniczne (ryc. 4.96).

Un poco meno mosso

220 *pp* tranquillo

228

Ryc. 4.96. Takty 220-235.

Kolejnych 16 taktów tematu (t. 236-251), niezwykle bogatych w zmienną i czasem zaskakującą harmonię, stanowi autorską „kontynuację” Tausiga, która ewolucyjnie wynika ze sparafrazowanego oryginału Straussa. Jest to istotne podobieństwo wobec dwuczęściowej prezentacji tematycznej w odcinku a. Integralność obu fragmentów w odcinku d przejawia się wykorzystaniem tego samego, wspomnianego wcześniej schematu rytmicznego, stanowiącego podstawę kształtowania linii melodycznej. We fragmencie tym uwagę zwracają czterotaktowe frazy, które progresywnie opadają w pierwszej połowie (t. 236-243), a w drugiej „ścierają się” kolorystycznie pomiędzy „ciemnym” dwutaktem bazującym na współbrzmieniu Des-dur⁶, a dwutaktem „jaśniejszym”, opierającym się na harmonii D-dur⁹. W początkowych progresjach charakterystyczny dla kolorytu brzmienia jest pochod akordów nonowych z noną małą, zawierających akord zmniejszony co każdy drugi takt: E-dur^{9>} (t. 237) – A-dur^{9>} (t. 239) – D-dur^{9>} (t. 241) – G-dur^{9>} (t. 243). W tym przebiegu pewną analogię do wstępu stanowi nie tylko rytm, ale i zmiana rejestru na o oktawę wyższy (odpowiadając t. 3-4 w introdukcji). Napięcie narracji, nasilające się we wspomnianych progresjach, „rozładowuje” powtórzenie materiału taktów 244-247 w następnym czterotakcie (t. 248-251). Istotnie przyczynia się ono do uspokojenia i ustabilizowania ekspresji Tausigowskiej „kontynuacji”, przejawiającej pewnego rodzaju zawahania co do dalszego kierunku narracji (ryc. 4.97).

Ryc. 4.97. Takty 236-251.

Wynikające w sposób ewolucyjny zakończenie tematu odcinka d (t. 252-256) początkowo akumuluje napięcie wyrazowe całego ogniwa, a jego szczyt i rozładowanie mają miejsce w kadencji³ (t. 256). Natężenie ekspresyjnej narracji wzrasta wraz z powtórzeniami punktowanego schematu rytmicznego i chromatycznie wznoszącą się linią kolejnych taktów (t. 253-255). Przebieg kadencyjny (stanowiący kolejne „kapryśne” wtrącenie w przebiegu formalnym dzieła) intensyfikuje materiał, obficie wypełniając go figuracją, jednocześnie pozostając w trójdzielnym metrum (identycznie jak przy wcześniejszych kadencjach w omawianym Tausigowskim zbiorze). Początkowo opiera się na chromatycznym pochodzie septymowych lub nonowych współbrzmień dominantowych (kolorystyczne podobieństwo do autorskiej „kontynuacji” Tausiga), a dalej na półtonowych oscylacjach. Umieszczone w nich znaki *crescendo–diminuendo* oddają „kapryśne” niezdecydowanie. Wytworzone napięcie ostatecznie rozładowuje *ritenuto* chromatycznie opadających ósemek prawej ręki, a wybrzmienie akordu D-dur⁷ antycypuje powrót tematu drugiego (ryc. 4.98).

Ryc. 4.98. Takty 252-256.

Wariant tematu drugiego (t. 257-300) jest intensywniejszy fakturalnie i wyrazowo, pomimo przeniesienia do rejestru o oktawę wyższego (analogia względem identycznego zabiegu kompozytorskiego w odcinkach b i c). Szczególnym kontrastem jest wzrost dynamiczności przebiegu narracyjnego, początkowo przejawiający się znaczną intensyfikacją partii akompaniamentu w postaci rozłożonych pasaży. W efekcie charakter tego odcinka jest dużo wyrazistszy, a jego ekspresja stanowi znaczną opozycję względem pierwszego przedstawienia. Obecnie ogniwo to jest również obszerniejsze, jednak zachowuje pierwotny podział na trzy większe fragmenty: 16-taktową wariację parafrazowanego Straussovskiego tematu (t. 257-272), następnie 16-taktową autorską „kontynuację” Tausiga (t. 273-288) oraz –kontrastujące z pierwotnym – wydłużone, dwuczęściowe zakończenie (t. 289-322). Wariant parafrazy tematu Straussa (t. 257-272) w sugestywny sposób odzwierciedla choreiczny pierwiastek, podkreślony opadającymi figuracjami akompaniamentu, w których szczególną rolę pełnią początkowe triole, nadające tanecznego ruchu (ryc. 4.99).

The image shows a musical score for piano accompaniment, measures 257-264. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of staves. The first system starts at measure 257 and ends at measure 260. The second system starts at measure 261 and ends at measure 264. The right hand (treble clef) features a melodic line with triplets and eighth notes. The left hand (bass clef) features a rhythmic accompaniment with triplets and eighth notes. The tempo marking 'a tempo' is present at the beginning of the first system.

Ryc. 4.99. Takty 257-264.

Nasilenie wyrazowe cechuje także wariację autorskiej „kontynuacji” Tausiga (t. 273-288). Jest ona wprawdzie lżejsza fakturalnie niż pierwowzór (powracają całotaktowe pauzy), lecz przeniesienie jej z powrotem do pierwotnego rejestru znacznie wzmacnia brzmienie i natężenie kolorystyczne. Początkowo różnicę względem pierwszego pokazu przedstawia intensyfikacja rytmiczna w postaci chromatycznie opadających przebiegów w partii prawej ręki (dodane triole ósemkowe i szesnastki). Te jednotaktowe figuracje dodają ulotności i improwizacyjnego ducha, a także znacznie wzmagają dynamiczność narracji. Plan

melodyczno-harmoniczny pierwszej połowy (t. 273-280) pozostaje bez zmian, te pojawiają się dopiero w drugiej połowie Tausigowskiej „kontynuacji” (t. 281-288). Zmienność kolorystyki pozostaje tutaj bez zmian: oscyluje pomiędzy „ciemniejszym” współbrzmieniem Es-dur i „jaśniejszym” G-dur (ryc. 4.100).

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system, labeled '273', consists of four measures. The right hand has a melodic line with triplets and slurs, while the left hand has a bass line with some triplets. The second system, labeled '281', also consists of four measures. The right hand continues with melodic lines and triplets, and the left hand has a more active bass line with triplets and slurs. The key signature is E major (one sharp).

Ryc. 4.100. Takty 273-276 i 281-284.

Konstrukcję wariantu tematu drugiego wydłuża rozbudowane zakończenie (t. 289-322), które (podobnie jak pierwotne) wynika w sposób ewolucyjny z poprzedniego fragmentu. Co więcej, wydzielić można w nim dwie części: pierwsza (t. 289-300) – rozładowuje skumulowane natężenie ekspresyjne, a druga (t. 301-322) jest polem dla „ścierania się” obu głównych tematów tego walca-kaprysu. Wspomniana pierwsza część końcowego zwieńczenia (t. 289-300) jest zdecydowanym przeciwieństwem końcowego ustępu pierwowzoru: obejmuje tylko rozładowanie nagromadzonego napięcia, wykorzystując powtarzające się motywy o kierunku opadającym, uwypuklone określeniem *diminuendo*, rozpościerającym się na całej długości tej pierwszej części zakończenia. Pewien niepokój wprowadza także zmiana trybu tonacji Es-dur na es-moll w takcie 292, skutkująca znacznym zaciemnieniem kolorystycznym dalszych przebiegów (ryc. 4.101).

Ryc. 4.101. Takty 289-300.

Wydłużenie myśli końcowej stanowi drugą część zakończenia części B (t. 301-322), której szczególną cechą jest „ścieranie się” materii obu tematów głównych tego dzieła, zaczerpniętych z oryginału Straussa. Poszczególne frazy inicjowane są przez jednotaktowy motyw tematu odcinka d, po którym pojawia się fraza tematu odcinka a. W takcie 301 partia lewej ręki zdaje się kontynuować wyciszenie narracyjne, jednak zaskakujący – „kapryśny” – zwrot przynosi takt 302, w którym w planie prawej ręki „nieśmiało” (w dynamice *pianissimo*) powraca polimetryczna główna fraza tematu pierwszego z części A. W całości przedstawiony zostaje podstawowy, czterotaktowy schemat, któremu wyjątkowego brzmienia nadaje tło harmoniczne oparte na akordach zmniejszonych. Uwagę zwraca tu nieco natarciwa artykulacja *tenuto* na synkopach w lewej ręce, dzięki której długie wartości mają szansę wybrzmieć, tworząc szczególne współbrzmienia z partią prawej ręki. Cały pięcioletni odcinek zostaje wiernie powtórzony¹³⁸, dodatkowo pojawiają się w nim wzmocnienia artykulacji – wyróżniające się akcenty, podkreślające wskazania *tenuto* w dolnym planie (t. 308). Następnie powielone zostają jedynie pierwsze trzy takty (*stretto* motywiczne), zawierające stopniowe rozszerzanie ambitusu dźwiękowego (t. 311-319). W dalszym przebiegu fraza tematu odcinka a zostaje skrócona do inicjującego, dwutaktowego motywu, a ostatnie trzy takty (t. 320-322) przynoszą „kapryśne” odwrócenie sytuacji, polegające na zawarciu w pierwszych dwóch taktach wpierw polimetrycznego motywu tematu, a dopiero potem motywu tematu drugiego. Stanowi to niewielką, lecz jednak istotną dla ekspresji kulminację, w której kadencyjny ciąg akordów Fis-dur⁷ (dominanta) – h-moll –

¹³⁸ Oryginał partytury zawiera błąd w takcie 306, w którym akcent powinien zostać zastąpiony artykulacją *staccato* i pojawić w partii lewej ręki na trzeciej mierze wraz z oznaczeniem *tenuto*. Rycina 4.102 przedstawia ten fragment w wersji poprawionej przez autora pracy.

E-dur⁷ podkreśla stopniowy powrót do wyjściowej tonacji A-dur. Określenie *ritenuto* oraz znaki < >, które wyrazowo uwypuklają drugą miarę ostatniego taktu zakończenia (t. 322), rozładowują nagromadzony niepokój i przywracają pogodną aurę narracji. Występujący w ostatnim takcie wariant motywu tematu drugiego – nieoczekiwanie przeniesiony do prawej ręki i wzmocniony sekstami – z powodu przedłużonego łuku frazowego staje się jakby przedtaktem dla powracającego w części A₁ tematu pierwszego (ryc. 4.102).

Ryc. 4.102. Takty 301-322.

Część A₁ (t. 323-491) powraca w *Tempo I* do pierwotnego *Appassionato*, a jej charakter jest zbliżony do pierwowzoru. Istotna dla aury narracji jest wariacyjność niektórych fragmentów. Jej początkowa budowa formalna jest podobna w stosunku do części A (odcinek a₁ w t. 323-392) – różnicę przynosi odcinek b₁ (t. 393-438) z odmiennym zakończeniem. Skutkuje to następstwem łącznika (t. 439-250) w postaci krótkiego *intermezzo*, tworzącego analogię do odcinka c. Doprowadza on do ostatniego pokazu tematu w odcinku a₂ (t. 451-491), który wieńczy dzieło. Zachodzące zmiany formalne podkreślają „kapryśność” kompozycyjną utworu, wskazując na cechy szczególne walca-kaprysu.

W **odcinku a₁ (t. 323-392)** uwagę zwraca jego początkowy fragment (t. 323-354), będący wariacyjnym przedstawieniem tematu pierwszego. Charakteryzuje się przede wszystkim przeniesieniem do niższego rejestru fortepianu, a osadzenie w nim materii dźwiękowej istotnie wpływa na ciemną barwę brzmienia i tajemniczość aury. Enigmatyczność charakteru uwypukla początkowa dynamika *piano pianissimo*, a znajdujące się tam określenie

tranquillo tylko pozornie wskazuje na spokojny przebieg narracji. Partia prawej ręki, obejmująca tematyczny ciąg akordów, faktycznie kształtuje frazę w pełen liryzmu, łagodny sposób. Jednak dwugłosowy plan akompaniamentu zawiera charakterystyczne *ostinato* najniższych dźwięków (A₁), które znacznie wpływa na sukcesywny wzrost napięcia w całym odcinku a₁. Skutkuje to delikatną intensyfikacją od taktu 339 (*ma sempre piano*), od którego powraca pierwotne zróżnicowanie dynamiczne w postaci licznych znaków *crescendo* i *diminuendo*. W miejscu tym głosy w partii lewej ręki „kapryśnie” zamieniają się rolami: *ostinato* zostaje tu przeniesione do górnego głosu, a długie nuty najniższych dźwięków w basie uwypuklają zachodzące zmiany harmoniczne, prowadzące do osadzenia dalszego przebiegu narracyjnego w tonacji Des-dur. Jest to kolejna znacząca różnica względem pierwotnej części A. Nieoczekiwana zmiana tonacji powinna była nastąpić we wspomnianym takcie 339, otwierającym następnik wariantu tematu. Zamiast tego materiał muzyczny, obfitujący w akordy zmniejszone, pozostaje jednak w tonacji A-dur i dopiero w kolejnych taktach stopniowo moduluje, skutkując osadzeniem dalszego dłuższego fragmentu narracji w tonacji Des-dur (zmiana znaków przykluczowych na przełomie t. 352-353, trwająca aż do powrotu trzech krzyżyków na przełomie t. 448-449; ryc. 4.103).

The image shows a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system (measures 323-330) is marked 'Tempo I' and 'ppp tranquillo'. The second system (measures 339-344) is marked 'ma sempre p'. The third system (measures 345-350) continues the piece. The fourth system (measures 350-354) shows a key signature change to two flats (B-flat major/D-flat minor). The score is written in bass clef for the first three systems and treble clef for the fourth system.

Ryc. 4.103. Takty 323-330 i 339-354.

Kontynuacja pokazu tematycznego odcinka a₁ (t. 355-392) jest intensywniejsza w swoim wyrazie niż wcześniejszy wariant tematu. Jest to rezultat uprzedniego narastania napięcia narracyjnego w *ostinato* dolnego planu, potwierdzony umieszczeniem określenia *espressivo* w przedtaktach tego fragmentu (t. 354). W efekcie pierwotne *sforzato-piano* zostaje zastąpione tu *forte-piano* (t. 359 i 371), podkreślając eskalację napięcia, która doprowadza zgodnie z pierwotnym planem rozwoju ekspresji do kulminacji *fortissimo appassionato* w taktach 371-374. Tym samym ukazuje się znaczna rozpiętość dynamiczna odcinka a₁ (*piano pianissimo-fortissimo*), przekładająca się na wrażenie, że temat ten uosabiać może charakter introwertyczny o skłonnościach do nagłych i przesadnych „wybuchów”. Owo zestawienie skrajnych właściwości symbolicznie koresponduje z hybrydowością gatunku walca-kaprysu (ryc. 4.104).

Ryc. 4.104. Takty 354-362 i 369-374.

Znaczące zmiany występują w wariacie odcinka b₁ (t. 419-438). W przeciwieństwie do pierwowzoru, jego temat nie opiera się tu tylko na polimetrycznym grupowaniu materiału muzycznego w głosie wiodącym, a przedstawia „ścieranie się” go z trójdzielnym podziałem lewej ręki (dwa sposoby grupowania przedstawione są przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym). Nadaje to narracji podsumowującego charakteru poprzez wykorzystanie dwóch elementów istotnych dla jej kształtowania. W początkowych taktach plan prawej ręki zdaje się „ulegać” trójdzielności akompaniamentu, uwypuklonej przez

półnuty z kropką w głosie najniższym. Zmienia się układ rytmiczny melodii w obrębie dwutaktów, przybierając następującą formę: $\frac{3}{4}$ $\text{♪} \text{♪} | \text{♪} \text{♪}$ – przyczynia się to do uwypuklenia tanecznego charakteru przebiegów. Jednak głos środkowy, zawierający półtonowe oscylacje ósemkowe, ukazuje tu pewnego rodzaju niezdecydowanie. W rezultacie tego wewnętrznego rozchwiania partia prawej ręki przechodzi w wyrażenie polimetryczne motywy na tle akompaniamentu typowego dla walca. Powyższe elementy ukazują „niepewność” aury tego fragmentu, w którym często zmienia się sposób kształtowania frazy. Efekt ten wzmacnia nagłe urwanie narracji i uzasadnioną fermatę w takcie 432 (ryc. 4.105).



Ryc. 4.105. Takty 427-432 z klamrami przedstawiającymi jednocześnie dwu- i trójdzielne grupowanie materiału muzycznego.

Zatrzymanie przebiegu narracyjnego w takcie 432 intensyfikuje wcześniejszą atmosferę niezdecydowania. Uwypuklają ją dodatkowo dalsze takty wieńczące odcinek b_1 (t. 433-438), w których materia muzyczna początkowo zdaje się kontynuować przerwana myśl (t. 433-434). Jednak następne takty ponownie modyfikują swój sposób kształtowania, wykorzystując już tylko polimetryczne grupowania w planach obu rąk (przedstawione przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym). Wyjątkowość tej zmiany podkreśla plan harmoniczny, silnie oddziałujący na kolorystyczne walory ostatnich czterech taktów (t. 435-438). Współbrzmienie zmniejszone w ostatnim takcie odcinka b_1 (t. 438) koresponduje z analogicznym, wieńczącym odcinek b w kadencji₂ (ryc. 4.106).



Ryc. 4.106. Takty 433-438 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Kolejne takty w sposób ewolucyjny wynikają z zakończenia odcinka b₁ i tworzą **łącznik (t. 439-450)**. Jego potoczystość przypomina łącznikowy odcinek c – pełniący rolę pewnego rodzaju *intermezzo*. Istotnym czynnikiem są tutaj dominujące w pierwszym ośmiotakcie (t. 439-446) krótkie, polimetryczne motywy prawej ręki, a także lekkość trójdzielnego, tanecznego akompaniamentu. Epizod ten stanowi kulminacyjny punkt dla „ścierania się” owych dwóch czynników, przy czym przewagę zdaje się mieć grupowanie materiału zgodne z metrum 3/4, utwierdzone akcentami w co drugim takcie i regularnością trójdzielnego akompaniamentu (oba sposoby grupowania przedstawione są przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym). Konfrontacja polimetrii i trójdzielności wytwarza w narracji pewne napięcie oraz jego późniejsze rozładowanie, podkreślone zbieżnym kierunkiem skrajnych głosów. Liczne alteracje i zmiany harmoniczne towarzyszą stopniowemu powrotowi do wyjściowej tonacji A-dur. Punkt zwrotny stanowi współbrzmienie h-moll w taktach 447-448, stanowiące w wyjściowej tonacji subdominantę II stopnia. Moment ten uwypukla uzyskana w narracji jednolitość grupowania materiału muzycznego – zgodna z metrum 3/4. Dominanta E-dur⁷ w ostatnich dwóch taktach łącznika podkreśla zmianę znaków przykluczowych, a ciepła kolorystyka brzmienia oraz spokój, uzyskany w wyniku „konsensusu” pomiędzy motywami tematu odcinka a (w t. 449) i odcinka d (z charakterystyczną triolą w t. 450), antycypują łagodny w charakterze odcinek a₂ (ryc. 4.107).

The image shows a musical score for piano, divided into two systems. The first system covers measures 439 to 442, and the second system covers measures 447 to 450. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. Brackets are used to group notes across measures, illustrating the polyrhythmic and ternary groupings mentioned in the text. The final measure (450) features a triplet and a 'ritenuto' marking.

Ryc. 4.107. Takty 439-442 i 447-450 z klamrami przedstawiającymi Polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Odcinek a₂ (t. 451-491) wnosi do narracji wiele spokoju wraz z dynamiką *piano* (t. 451) i charakterem *tranquillo* (t. 452). Konstrukcja tego ogniwa obejmuje wariant pierwotnego, 16-taktowego przedstawienia tematu pierwszego (t. 451-466) oraz jego parafrazę (t. 467-491) z wydłużającym myśl zakończeniem. Pierwsze takty odcinka a₂ przypominają odcinek a₁, ale przeniesione zostały o oktawę wyżej – do rejestru z początku utworu, co nadaje brzmieniu dużo jaśniejszy odcień. Niezwykle silnie oddziałują na kolorystykę brzmienia górny głos w partii lewej ręki, obejmujący długie, przetrzymywane wartości – podkreślone oznaczeniami *tenuto* – o chromatycznie opadającym kierunku w taktach 451-458. Znajdujące się w głosie najniższym *ostinato* dźwięku A ma tutaj inny wydźwięk – nie antycypuje wzrostu napięcia. Przeciwnie, wraz ze wspomnianym opadającym kierunkiem wyróżniającego się wyższego głosu akompaniamentu stanowi „mglistą” reminiscencję wcześniejszych napięć (ryc. 4.108).



Ryc. 4.108. Takty 451-454.

Wariacja tej odsłony tematu pierwszego (t. 467-491) – umieszczona o oktawę wyżej i niezmiennie utrzymana w dynamice *piano* – cechuje się stopniowym wznoszeniem materiału muzycznego i brakiem nieoczekiwanej zmiany tonacji na wzór odcinka a₁, co wpływa na ulotny charakter tego wariantu. Akompaniament podkreśla taneczną aurę gatunku walca, co dodatkowo uwydatniają zastosowane łukowania. Po łącznikowym dwutakcie (t. 479-480) ostatnie takty dzieła sukcesywnie zanikają dzięki „rozlewającej się” figuracji lewej ręki, towarzyszącej dwukrotnemu, finalnemu ukazaniu głównej frazy tematycznej utworu. Determinuje to znaczne uspokojenie i wyciszenie narracji, zgodnie ze wskazaniem *diminuendo e perdendosi*. Łagodny wyraz rozległych pasaży *legato*, przekładający się na ekspresję całego zakończenia, uwydatniają łuki zakreślające kierunek wznoszący i opadający pochodów akompaniamentu. W górnym planie melodia osadza się w najwyższym rejestrze, a jej ulotność istotnie podkreśla ciągłe wznoszenie się aż do e⁴ w jej ostatnich i zarazem najwyższych dźwiękach. Partie obu rąk sięgają

skrajnych rejestrów klawiatury, nadając brzmieniu ciekawego, „zamierającego” kolorytu. Delikatność zwieńczenia dzieła ostatecznie oddaje nastrojowe *arpeggio* akordu A-dur *pianissimo* w takcie 490, a jego wybrzmienie dopełnia ostatnia, ledwo „trącona” nuta A₁ (ryc. 4.109).

Ryc. 4.109. Takty 467-470, 475-480 i 485-491.

Wszelkie podobieństwa pomiędzy pierwszym i drugim tematem w walcu-kaprysie *Wahlstimmen* Tausiga świadczą o integralności tej kompozycji. Oba tematy są do siebie zbliżone wyrazowo, a przebieg ich narracji cechuje spokojny i taneczny charakter. W efekcie cały utwór utrzymany jest w stonowanej atmosferze, stanowiąc kłamerę kompozycyjną I zeszytu, w którym również znajduje się umiarkowany *Nachtfalter* i żywiołowy *Man lebt nur einmal*. Z kolei dłuższe odcinki w *Wahlstimmen* zapowiadają bardziej rozbudowane, ewolucyjne ogniwa walców-kaprysów, ujętych w II zeszycie Tausigowskiego zbioru.

2.4. *Immer heiterer*

Czwarty walc-kaprys Tausiga inspirowany jest walcem *Immer heiterer op. 235*¹³⁹ Johanna Straussa (syna), który posiada dopisek *Walzer im Ländlerstyle*, wskazujące na styl wzorowany na *ländlerze* – stanowi to podobieństwo do *Man lebt nur einmal! Walzer op. 167*, na którym opiera się druga kompozycja omawianego zbioru. Tausigowski *Immer heiterer* – czerpiący z zawartych w Strausowskim oryginale *Walzer Nr 1, Nr 2 i Nr 4* – otwiera II zeszyt *Nouvelles soirées de Vienne*, w którym znajduje się jeszcze jeden utwór tego typu – *Wiener-Chronik*.

Budowę formalną kompozycji przedstawia poniższa tabela (tab. 4.4):

Część dzieła	Numery taktów	Szczegółowe informacje
Wstęp	1-61	<i>Animato</i> (E-dur, inicjacja tematu pierwszego)
A	62-149	Część zawierająca ewolucyjne przekształcenia tematu pierwszego.
B	150-297	Odcinek b: 150-207 (<i>grazioso</i>) Odcinek c: 207-224 (<i>giocoso</i> , A-dur) Odcinek b ₁ : 225-241 (<i>a tempo</i> , E-dur) Odcinek d: 242-297 (<i>espressivo</i>)
A ₁	298-327	Część przywołująca ewolucyjny temat pierwszy.
Koda	328-396	<i>Prestissimo (leggiero ed allegramente)</i>

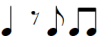
Tab. 4.4. Budowa formalna walca-kaprysu *Immer heiterer* Karola Tausiga.

Uwagę zwraca obszerność wstępu i kody, a także ewolucyjność kształtowania materiału muzycznego w częściach A i A₁. Wskazuje to na zmianę zamysłu kompozytorskiego Tausiga względem poprzedzających walców-kapryсів, uwypuklającą istotne zróżnicowanie dzieł

¹³⁹ Kompozycja została ukończona u progu 1860 roku, a jej prapremiera miała miejsce 20 lutego tego roku na „Balu Straussa” w sali *Sperl* w leżącej na obrzeżach Wiednia dzielnicy Leopoldstadt. Zawarty w tytule jowialny charakter dzieła („immer heiterer” z jęz. niem. oznacza „coraz weselej”) szczególnie podkreśla koda utworu, w której członkowie orkiestry symfonicznej proszeni są o wykrzykiwanie „Ha-ha-ha Ha-ha-ha” zgodnie z metrum 3/4. Zob. www.naxos.com [dostęp: 6 V 2021].

zawartych w II zeszyt (odmienność antycypował już wcześniejszy *Wahlstimmen*, wieńczący I zeszyt Tausigowskiego zbioru).

Immer heiterer rozpoczyna **wstęp (t. 1-61)** dookreślony *Animato* – wskazanie to w pełni oddaje ożywiony charakter introdukcji. Aurę, przejawiającą się nieustanną intensyfikacją materiału muzycznego, definiuje również tytuł utworu (z jęz. niem. „coraz weselej”). Ze względu na ciągle narastanie dynamiczne, które można zaobserwować we wstępie, wydzielić można dwie części: pierwszą (t. 11-39; poprzedzoną inicjacją tematu pierwszego w t. 1-10) oraz drugą (t. 47-61). Są one połączone kilkuktowym przejściem (t. 39-46), które natychmiastowo wycisza narrację w *subito piano* (t. 39), a jego opadający kierunek stanowi rodzaj wybrzmienia dla dynamiki *fortissimo*, poprzedzającej ten niespodziewany zwrot.

Początkowe takty introdukcji stanowią inicjację tematu pierwszego (t. 1-10), oddając charakter zawarty w określeniu agogiczno-ekspresyjnym utworu (*Animato*). Dynamika *pianissimo* i osadzenie materiału muzycznego *unisono* w niskim rejestrze przywołują na myśl zrodzenie się pomysłu i podjęcie próby dźwiękowego, jeszcze nieśmiałego ucieleśnienia go, niejako chcąc „tchnąć życie” w tę ideę. Wspomniana inicjacja tematu pierwszego przejawia się dwukrotnym ukazaniem jego czołowej frazy, której motywy znajdują rozwinięcie w dalszym toku introdukcji. Jednak przede wszystkim „rozkwitną” one w części A – podobna sytuacja miała miejsce w poprzednim walcu-kaprysie *Wahlstimmen*. Znajdująca się w pierwszych taktach *Immer heiterer* „pierwocina” składa się z dwóch podobnych, pięciotaktowych fraz, z których każda kończy się fermatą o charakterze znaku zapytania. Ich konstrukcja opiera się na tym samym zamyśle kompozytorskim, a zmieniający się plan harmoniczny wzmaga ich „poszukujący” wyraz. Obie frazy rozpoczynają się od oktawy e-E (wskazującej na tonikę dzieła), ale pierwszy pięciotakt doprowadza do zawieszenia na akordzie zwiększonym poprzez alterację dźwięku h na his w takcie 4 (dźwięk prowadzący w tonacji cis-moll), a drugi do rozwiązania na oczekiwane cis-moll. Inicjalne takty tematu zawierają szczególny dla całej kompozycji motyw rytmiczny: $\frac{3}{4}$ , który wraz z artykulacją *staccato* stanowi punkt wyjścia dla kształtowania następującej dalej pierwszej części introdukcji (ryc. 4.110).

Animato

6

Ryc. 4.110. Takty 1-10.

Pierwsza część wstępu (t. 11-39) stanowi ewolucyjne rozwinięcie pierwszego taktu utworu ze wspomnianą charakterystyczną formułą rytmiczną, które powiela także artykulację oraz opadający kierunek melodii czołowego motywu tematu. Na pierwszy plan wysuwa się idiom taneczny: partia lewej ręki nawiązuje do gatunku walca (podkreślenie pierwszej miary), a akcentowane akordy na trzecich miarach prawej ręki imitują „przytupy” typowe dla *ländlera*, które wraz z określeniem *allegramente* (t. 19) podkreślają zartobliwą aurę przebiegu narracyjnego. Zestawienie ze sobą znaku *crescendo* i „kapryśnej zapaści” dynamicznej w taktach 14-15 jest jednym z przejawów ożywienia, odwołującego się do określenia *Animato* z początku utworu (ryc. 4.111).

Ryc. 4.111. Takty 11-19.

Stopniowe narastanie, rozpoczęte w takcie 19 (*crescendo poco a poco*), osiąga swój cel w takcie 27, w którym głos wiodący przechodzi z dolnego planu do górnego, otwierając nową frazę dynamiką *forte*. Zawarty w niej materiał muzyczny w wyrazisty sposób oddaje

elegancki charakter walca, którego faktura jest znacznie bardziej nasycona względem poprzedzających taktów. Antycypuje to zróżnicowanie dynamiczne i fakturalne zróżnicowanych przedstawień pierwszego tematu w części A. Punkt wyjścia dla późniejszego ewolucyjnego kształtowania materiału w części A – opierającego się na „kapryśnych” wahaniach i nagłych kontrastach dynamicznych pomiędzy kolejnymi frazami – stanowią dalsze *crescendo*, doprowadzające w takcie 39 do punktu kulminacyjnego (*fortissimo*) oraz zestawienie go z niespodziewanym *subito piano* na początku opadającej linii przejścia pomiędzy dwiema częściami wstępu w taktach 39-46 (ryc. 4.112).

Ryc. 4.112. Takty 27-30 i 35-42.

Druga część wstępu (t. 47-61) rozpoczyna się dynamiką *piano* i analogicznie do pierwszej również cechuje się nieustanną intensyfikacją materiału muzycznego. Istotnym czynnikiem, kształtującym przebieg tego fragmentu, są wirtuozowskie pasáže dwudźwiękowe. Powodują one znaczny wzrost napięcia ekspresyjnego, który w efekcie doprowadza do znacznej eskalacji wyrazowej, uwydatnionej chromatycznymi podejściami *crescendo* w partii prawej ręki (t. 54 i 56). Wieńczący introdukcję pięcioletowy pochod tercji, wymagający od wykonawcy dużej swobody technicznej, stanowi emocjonalny szczyt wstępu. *Crescendo* w ostatnim takcie (t. 61) szczególnie uwypukla kulminacyjny wydzźwięk zakończenia, doprowadzając do nieoczekiwanego przerwania narracji na współbrzmieniu dominanty i zawieszeniu przebiegu na akumulującej napięcie fermacie (ryc. 4.113).

Ryc. 4.113. Takty 53-61.

Część A (t. 62-149) w swoim początku przynosi zaskakujące rozładowanie zgromadzonego we wstępie napięcia. „Kapryśne” rozpoczęcie narracji w *piano* (po intensywnym dynamicznie zakończeniu introdukcji) powtarza wcześniejszy zabieg kompozytorski (*fortissimo* i *subito piano* w t. 39). Zapowiada to jednocześnie dalsze, nieoczekiwane zróżnicowania tego typu, które wielokrotnie pojawią się w części A. Temat pierwszy osadzony jest w tonacji E-dur, a jego inicjalny kształt w pierwszych taktach wstępu „rozkwita” obecnie w pełnej okazałości. Dzięki niespodziewanej zmianie charakteru prezentuje on materiał muzyczny w sposób elegancki i pełen lekkości, zawierając cechy typowe dla walca i dla *ländlera*. Temat ten czerpie z drugiej połowy *Walzer Nr 2* ze Straussowskiego oryginału *Immer heiterer op. 235*. W części A omawianego walca-kaprysu Tausiga wyróżnić można mniejsze fragmenty, które wynikają z siebie w sposób ewolucyjny: stonowane przedstawienie tematu pierwszego w *piano* (t. 62-79), jego wirtuozowski wariant w *fortissimo* (t. 80-98) oraz „kalejdoskopowe” przekształcenia materiału tematycznego w zmiennej dynamice (t. 99-134) wraz z wyłaniającym się z nich zwieńczeniem części A (t. 135-149).

Szczególne dla konstrukcji tego utworu są jednotaktowe wtrącenia, wyrazowo powstrzymujące narrację – w 9-taktowym poprzedniku tematu (t. 62-70) jest to ostatni takt 70. Wtrącenia te (w zależności od miejsca) będą miały charakter połączenia, przedtaktu lub dopowiedzenia, w „kapryśny” sposób zaburzając standardowe, ośmiotaktowe przebiegi konstrukcyjne dzieła i wydłużając poprzedniki lub następniki do dziewięciu taktów. Świadczy

to o odejściu od równomiernie rozkładającego się schematu budowy okresowej, która zyskuje elementy fantazyjności czy improwizacyjności. Uwypukla to także specyfikę hybrydowej formy walca-kaprysu, w której swoboda twórcza i nieoczekiwane zwroty harmonicznoparracyjne mają dominujące znaczenie. Zgodnie z tą regułą w następniku tematu (t. 71-79) zaskakuje pojawienie się współbrzmienia F-dur w takcie 74. Harmonia akordu neapolitańskiego w wyjściowej tonacji E-dur wyzwala swoim wyjątkowym brzmieniem kadencyjny ciąg akordów, wieńczący to zdanie muzyczne w takcie 78. Dalsze pochody *unisono* stanowią rodzaj połączenia pomiędzy prezentacjami tematu, które – rozszerzając następnik do dziewięciu taktów – mają swój pierwowzór we wcześniejszym jednotaktowym „wtrąceniu” w takcie 70 (ryc. 4.114).

The image displays a musical score for measures 62 through 79. It is written in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into three systems. The first system (measures 62-67) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 68-73) includes a forte (*f*) dynamic. The third system (measures 74-79) features a variety of chords and melodic lines, including a trill in measure 74. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Ryc. 4.114. Takty 62-79.

Wariant tematu pierwszego (t. 80-98) stanowi całkowite przeciwieństwo stonowanego pierwowzoru. Nasycona, akordowa faktura i dynamika *fortissimo* nadają mu wirtuozowski wydźwięk. Co więcej, zostaje tu podkreślone ścieranie się gatunku walca z *länderem*, ukazując „kapryśne” niezdecydowanie materii muzycznej, zawieszanej pomiędzy tymi dwoma tańcami. Przejawia się to poprzez naprzemienne podkreślanie pierwszych miar łukami (uwypuklenie idiomu walca) z trzecimi miarami oznaczonymi *marcato*, które odnoszą się do charakterystycznych dla *ländera* „przytupów”. Analogiczne do początku utworu zakończenie pierwszej frazy następnika akordem zwiększonym (t. 92) stanowi tutaj punkt

wyjścia do dalszej akumulacji napięcia (*più crescendo ed animato*), która w drugiej frazie dokonuje się najpierw w dwutaktowych, a następnie w zredukowanych do jednego taktu motywach. Eskalacji wyrazowej dotychczasowego przebiegu narracyjnego sprzyja w następniku (t. 89-98) wznoszący się pochód chromatyczny pierwszych miar nut basowych: Gis - A - Ais - H - His (ryc. 4.115).

The image displays a musical score for measures 89-98. It consists of two systems of staves. The first system (measures 89-93) shows a piano accompaniment with a chromatic ascent in the bass line. The second system (measures 94-98) continues this pattern. The score is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The dynamic marking *più cresc. ed animato* is present in the first system.

Ryc. 4.115. Takty 89-98.

Nagromadzone w następniku wariantu tematu pierwszego napięcie na przekór oczekiwaniom nie kończy się wybuchem ekspresji, przeciwnie – nagle wycofuje się do *subito piano* w takcie 99 i zaskakuje kolejną zmianą: dalszy fragment utworu nieoczekiwanie otwiera tonacja F-dur. Kolejny segment części A (t. 99-149) obejmuje liczne przekształcenia materiału tematu pierwszego, które ewolucyjnie wynikają z jego wcześniejszej odsłony, będąc jego nieco „kapryśnym” echem. Ze względu na nieustanne zwroty harmoniczne przypominają one obrazy zmieniające się jak w kalejdoskopie. Wyróżnić tu można trzy tego typu fragmenty: pierwszy (t. 99-106) – z punktem wyjścia w tonacji F-dur; drugi (t. 107-118) – rozpoczynający się w B-dur, obszerniejszy niż poprzedni ze względu na dodatkowe rozwinięcie dynamiczno-fakturalne; oraz trzeci (t. 119-149) – najobszerniejszy „obraz”, przedstawiony w kontrastującym niskim rejestrze, akumulujący napięcie narracyjne, a w końcowej fazie wydłużony o odcinek figuracyjny o charakterze łącznikowym. Ewolucyjnym przekształceniom ulega ośmiotaktowy poprzednik tematu pierwszego, który pojawia się we wszystkich trzech odsłonach – w efekcie prawie cały fragment kształtują czterotakty. Wyjątkiem są takty 139-140, gdzie melodia figuracji zatrzymuje się, powtarzając jednotaktową sekwencję. Charakter zachodzących w całym segmencie przemian oddaje

„kapryśne” niezdecydowanie narracji, a każda zmiana niesie ze sobą odmienną kolorystykę brzmienia.

Pierwsze dwa „obrazy” (t. 99-106 i 107-118) kształtowane są podobnie. Ich początki zaskakują nieoczekiwanymi zwrotami harmonicznymi (w pierwszym współbrzmienie F-dur w t. 99, w drugim B-dur w t. 107) i „zapaścią” dynamiczną (każdorazowe otwarcie w *subito piano*). Innym istotnym czynnikiem jest przeniesienie materii dźwiękowej do wyższego rejestru, co dodaje tym dwóm odcinkom lekkości. W obu „obrazach” linii melodycznej tematu towarzyszą jednotaktowe, opadające figuracje ósemkowe w akompaniamencie, przez co narracja nabiera nieznacznego niepokoju i wyróżniającego się zabarwienia kolorystycznego. Ich początkowe czterotaktowe frazy przebiegają w łagodnej dynamice *piano*, a dopiero drugie rozwijają się od *piano* poprzez czterotaktowe *crescendo*. W efekcie narracja akumuluje ze zdwojoną siłą zarówno wcześniejsze, jak i obecne napięcie, czemu sprzyja chromatyczna linia ostatnich nut w kolejnych taktach partii lewej ręki (odpowiednio w pierwszej odsłonie $des^1 - d^1 - es^1 - fes^1$ i w drugiej $ges^1 - g^1 - as^1 - a^1$), a także liczne alteracje w partiach obu rąk (ryc. 4.116).

The image shows two systems of musical notation for measures 99-106. The first system (measures 99-102) begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a melodic line with chromaticism and a fermata over the first measure. The left hand has a triplet accompaniment of eighth notes. The second system (measures 103-106) starts with a piano (*p*) dynamic and shows a *crescendo* leading to a forte (*f*) dynamic. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the triplet accompaniment. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Ryc. 4.116. Takty 99-106.

W drugim „obrazie” *crescendo* wydłuża się o dodatkową czterotaktową frazę (t. 115-118), w której narrację wzmaga *stretto* motywiczne, wykorzystujące czołowy, jednotaktowy motyw melodyczny tematu, każdorazowo opadając o oktawę w dół. Wzrost napięcia uwydatniają dodane na pierwszych miarach wzmocnienia artykulacji: akcenty w prawej ręce i znaki *marcato* w lewej ręce na bardziej „natarczywych” szesnastkowych figuracjach

akompaniamentu. Istotne są także zmiany harmoniczne zawarte w ostatnim takcie tego „obrazu” (t. 118). Powodują one jeszcze większe natężenie ekspresji, podkreślone dynamiką *forte*, znakiem *crescendo* oraz artykulacją *staccatissimo* w akordach prawej ręki (ryc. 4.117).



Ryc. 4.117. Takty 115-118.

Trzeci „obraz” (t. 119-134) także rozpoczyna się nagłym spadkiem dynamiki (*subito pianissimo*) i wariacyjną odsłoną pierwszej frazy poprzednika tematu w niższym, ciemniejszym rejestrze. Znaczny wzrost napięcia przejawia się tutaj na dwa sposoby: z jednej strony wzmagają je figuracje akompaniamentu *quasi trillo*, które zdają się przypominać „wrzenie” lub niespokojne tremolo; z drugiej nasileniu natężenia sprzyja redukcja z ośmiu do czterotaktowych fraz, które powielają charakterystyczną dla tematu pierwszego strukturę melorytmiczną w partii prawej ręki. Uzyskane w ten sposób „naturalne *stretto*” istotnie dynamizuje przebieg narracji, zgodnie z początkowym wskazaniem *animato e stringendo* w takcie 119. Przenoszenie kolejnych czterotaktów progresywnie o cały ton wyżej dodatkowo pobudza efekt wzrostu napięcia. W rezultacie trzeci „obraz” przedstawia eskalację wyrazową materiału muzycznego, która zostaje niespodziewanie przerwana dwoma akordami w *subito pianissimo* w takcie 130 – ostatnim w trzeciej, czterotaktowej frazie. Ten nagły zwrot wyzwala chęć wydostania się z „zapaści” przy pomocy nowego, znacznie jaśniejszego z powodu przeniesienia do wyższego rejestru, jednotaktowego, polimetrycznego motywu („kapryśna” zmiana w prawej ręce z grupowania w metrum 3/4 na 6/8 ukazana jest przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym). Zapowiada on kształtem linii melodycznej nadejście tematu drugiego w części B. Istotne dla „dezorientowanego” charakteru tego taktu jest pozostanie trójdzielnego akompaniamentu. Naprzemienne powtórzenia akordów *pianissimo* z nowym, dwudzielnym motywem zdają się oddawać „zaskoczenie” przebiegu narracyjnego tą gwałtowną zmianą (ryc. 4.118).

Ryc. 4.118. Takty 119-122 i 127-134 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Polimetryczne grupowania prawej ręki stanowią punkt wyjścia dla kształtowania zwieńczenia części A (t. 135-149) o charakterze łącznikowym, prowadzącym do części B. Początkowe znaki *crescendo* zdają się przedstawiać coraz większe „oswojenie” z polimetryczną materią motywiczną, jednak odwołaniem do wcześniejszych, zaskakujących zjawisk narracyjno-dynamicznych jest nagle *subito piano* w takcie 139. Partia akompaniamentu niezmiennie pozostaje zgodna z wcześniejszym trójdzielny układem, tworząc z polimetrią melodii rodzaj „surrealistycznego” walca. „Nierzeczywistość” zakończenia podkreślają alteracje i nietypowe zestawienia współbrzmień harmoniczných, istotnie wpływające na pierwiastek kolorystyczny tego fragmentu (m.in. jednoczesna obecność d² i dis³ w t. 137). Przywołanie tonacji E-dur w takcie 141 przynosi rodzaj ukojenia po wcześniejszym, przepelnionym niepokojem przebiegu. Od tego momentu następuje też stopniowe rozładowanie napięcia zgodnie ze wskazaniem *ritenuto e più smorzando*, prowadzące do całkowitego wyciszenia materiału muzycznego. Efekt ten pogłębiają dwukrotne zawieszenia na całotaktowych pauzach i końcowa fermata o charakterze znaku zapytania (ryc. 4.119).

Ryc. 4.119. Takty 135-149.

Część B (t. 150-297) jest dłuższa od części A i znacznie różni się wobec niej w swoim charakterze, a wskazówką dla urzeczywistnienia tej zmiany jest początkowe określenie *grazioso*. Determinuje ono na ogół spokojną, elegancką i taneczną aurę przebiegu, a jego silny rozwój następuje dopiero w dalszym toku narracji. Ze względu na materiał tematyczny można tutaj wyróżnić kilka mniejszych fragmentów: odcinek b (t. 150-206) – przedstawiający drugi główny temat dzieła, zapożyczony z *Walzer Nr 1* ze Straussowskiego *Immer heiterer op. 235*; odcinek c (t. 207-224) – stanowiący krótki epizod, również opierający się na oryginale Straussa i znajdującym się w nim *Walzer Nr 4*; odcinek b₁ (t. 225-241) – będący równie krótkim, reminiscencyjnym wariantem tematu drugiego; oraz wieńczący część B odcinek d (t. 242-297) – najpierw silnie akumulujący, następnie rozładowujący napięcie, a w zakończeniu burzliwie doprowadzający do powrotu tematu pierwszego. W przeciwieństwie do części A ewolucyjne kształtowanie materiału muzycznego tych odcinków cechuje się mniejszą gwałtownością zmian, a kolejne ogniwa charakteryzują się płynnymi przejściami. W rezultacie przebieg narracyjny części B jest dużo spokojniejszy i nie wykazuje „kalejdoskopowych” zróżnicowań.

Odcinek b (t. 150-206) czerpie ze Straussowskiego *Walzer Nr 1* w walcu *Immer heiterer op. 235*. Ukazuje to przekorę odwrócenia tematów względem Straussowskiego

oryginału: Tausig wpierv opiera się na *Walzer nr 2* w części A, aby w części B sparafrazować *Walzer Nr 1*. Przedstawia go w nieco odmiennym opracowaniu harmonicznym, w którym przeważa tryb molowy, nadając mu bardziej melancholijny wyraz. U Straussa tylko pierwszy takt ma nieco przygaszoną aurę (współbrzmienie e-moll), jednak już w kolejnych taktach powraca wesoły charakter, wsparty oscylacjami pomiędzy na dominantą A-dur⁷ i toniką D-dur. U Tausiga przebieg harmoniczny stopniowo zbliża się do wyjściowej tonacji E-dur dopiero w zakończeniu następnika, a w poprzedniku „krąży” wokół tonacji cis-moll. Ukazuje to jedną z cech formy walca-kaprysu, w której twórca swobodnie przekształca i parafrazuje oryginalny materiał tematyczny. Zastosowanie tego zabiegu kompozytorskiego skutkuje u Tausiga nieco mniej jednolitą odsłoną *Walzer Nr 1* względem zdecydowanie pogodnego pierwowzoru Straussa. Innym przejawem fantazji jest umieszczenie jednotaktowych wtrąceń, które powstrzymują bieg narracji, uwypuklając jej spokojny i nasycony ekspresją charakter. W odcinku b można wyróżnić trzy przedstawienia tematu drugiego, które wynikają z siebie w sposób ewolucyjny: pierwsze (*piano grazioso*; t. 150-167), drugie (*espressivo*; t. 168-188) i trzecie (t. 189-206), będące wariantem pierwszego.

Pierwsze przedstawienie tematu drugiego (t. 150-167) odznacza się prostotą kształtowania materiału muzycznego. Początkowa dynamika *piano* i określenie *grazioso* determinują charakter tego fragmentu, który emanuje elegancją typową dla walca. Niemniej jednak wyczuwalne jest jego „ścieranie się” z pokrewnym *ländlerem*, przejawiające się lekkością i tanecznością akompaniamentu (walc) w kontraście do prawej ręki, w partii której oznaczenia *tenuto* na trzecich miarach przywodzą na myśl delikatne „przytupy” (*ländler*). W poprzedniku (t. 150-158) to „niezdecydowanie” narracji, skutkujące pewnym nagromadzeniem napięcia, uwypukla dodatkowo zmniejszona harmonia jednotaktowego wtrącenia w takcie 158, z doprowadzającym do niej *crescendo* w zakończeniu tego zdania muzycznego. Owo wtrącenie jest też „kapryśnym” przedtaktem do kontynuacji przebiegu muzycznego w następniku (t. 159-167). W jego zwieńczeniu pierwsza prezentacja tematu drugiego odnajduje tonację wyjściową utworu (E-dur), uspokajając tym samym emocje (ryc. 4.120).

The image shows a musical score for measures 150-167. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 150 is marked 'a tempo' and 'p grazioso'. Measures 151-155 and 156-157 are marked 'ten.'. Measure 156 features a triplet. Measure 162 is marked 'ten.'.

Ryc. 4.120. Takty 150-167.

Druga odsłona tematu drugiego (t. 168-188) podejmuje wątek melodyczny jeszcze w ostatnim takcie poprzedniej prezentacji (t. 167), kierując go do lewej ręki i czyniąc z niego przedtakt. Ten początek, dookreślony *espressivo*, stanowi przedtakt do rozpoczynającego się tematu w takcie 168. Na wzór chimerycznej stylistyki *capriccio* w przebiegu kolejnych fraz łączy on ze sobą dwa pierwsze i dwa ostatnie takty pierwotnego poprzednika tematu drugiego (w pierwowzorze t. 150-151 i 156-157, które obecnie ujęte są w jednej frazie w t. 168-171). Stanowi to punkt wyjścia dla obecnej prezentacji materiału tematycznego, którą cechuje dialogowanie obu rąk w przeciwieństwie do poprzedniego pokazu tematu, w którym głos wiodący znajdował się wyłącznie w partii prawej ręki. W poprzedniku (t. 168-175) dialog przebiega dwutaktowymi frazami i każda z rąk kreuje głos wiodący po dwa takty. Dopiero w pierwszych taktach następnika (t. 176-187) odbywa się niezauważalne przechodzenie melodii pomiędzy obiema rękoma, pozostawiając ją w tym samym rejestrze. Zarówno stopniowa modulacja harmoniczna do tonacji H-dur, jak również jaśniejsza kolorystyka i pogodniejsza aura tego miejsca przywodzą na myśl uzyskanie „konsensusu” przez obie ręce. W obszernym następniku (t. 176-188) elegancki charakter narracji uwypuklają pojawiające się na trzecich miarach oburęczne akordy *arpeggio*, przeistaczające się w późniejsze oznaczenia *tenuto*. W ewolucyjnym wydłużeniu myśli następnika (t. 182-188) linia melodyczna ostatecznie powraca i pozostaje w partii prawej ręki, a radosną aurę zdają się

wyrażać wspomniane wskazania *tenuto*, naśladujące taneczne „prztyupy”. Ożywieniu materiału muzycznego sprzyja również aktywniejszy akompaniament, który przyczynia się do wzrostu napięcia, skutkującego intensyfikacją dynamiczną ostatniego, „wtrąconego” taktu 188 o charakterze łącznikowym (ryc. 4.121).

Ryc. 4.121. Takty 167-171 i 176-188.

Trzecie przedstawienie tematu drugiego (t. 189-206) nie przynosi oczekiwanej kulminacji dynamicznej, którą zdawało się wyzwalać *crescendo* w takcie 188. Zamiast tego następuje nieoczekiwane *subito piano* – zabieg kompozytorski często stosowany w części A. Obecna prezentacja tematu obejmuje: poprzednik w taktach 189-197 (z jednotaktowym „wtrąceniem” w t. 197, które wyróżnia się zestawieniem znaków *crescendo–diminuendo*, stwarzających możliwość nie tylko dynamicznego, ale również wyrazowo-agogicznego podkreślenia tego taktu) oraz następnik w taktach 198-206. Ten wariant jest intensywniejszy względem pierwszej odsłony, a wynika to z dodania głosu środkowego, znajdującego się w partii lewej ręki. Zdaje się on „kapryśnie” kontrapunktować melodię, tworząc ciąg swobodnych imitacji, przywodzących na myśl wręcz jej „przedrzeźnianie”. W zwińczeniu tego następnika narracja uspokaja się, głos imitujący zanika, a w partii obu rąk powraca prostota materiału

muzycznego zgodnie z pierwowzorem tematycznym. Nieoczekiwanie ostatni takt zmienia tonikę E-dur we współbrzmienie dominantowe E-dur⁷, stanowiąc rodzaj płynnego przejścia do następnego ogniwa – odcinka c (ryc. 4.122).

Ryc. 4.122. Takty 189-192 i 202-206.

Odcinek c (t. 207-224) jest krótkim epizodem o dygresyjnym charakterze. Opiera się on na innym walcu z *Immer heiterer op. 235* Straussa – na *Walzer Nr 4*, czerpiąc z jego pierwszej połowy. Kontrastująca atmosfera tego ogniwa jest zbliżona w swej wesołości do Straussowskiego oryginału, co u Tausiga zawiera się w określeniu *giocoso*. Radosna aura przejawia się w licznych skokach melodycznych, charakterystycznych dla tego epizodu. Uwydatniają ją zwiewne, chromatyczne przebiegi w partii prawej ręki, doprowadzające do dwudzielnych oscylacji w głosie wiodącym (polimetria przedstawiona przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym), które posiadają żartobliwy wydźwięk (t. 212-214). Taneczność tego fragmentu podkreśla również ruchliwy i zmienny akompaniament lewej ręki. Zawarte w zakończeniu modulacje stopniowo przywracają ciąg harmoniczny o melancholijnym charakterze, radosna skoczność ustaje, a pojawiające się w ostatnich taktach następnika wahania dynamiczne przypominają te z odcinka b, antycypując powrót tematu drugiego. Konsekwentnie do wcześniejszych zakończeń, odcinek c jest również wydłużony, tym razem o dwa takty (t. 223-224), w których zawarta jest chromatycznie opadająca linia o krótkim łukowaniu i nostalgicznym wydźwięku (ryc. 4.123).

Ryc. 4.123. Takty 207-214 i 221-224 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Odcinek b₁ (t. 225-241) powraca do wyjściowych czynników (*a tempo*, *piano*, tonacja E-dur) i jest podobny w swojej długości do odcinka c – zawiera dwa ośmiotaktowe zdania muzyczne (poprzednik w t. 225-232 i następnik w t. 234-241), przedzielone „wtrąceniem” (t. 233), w którym niepokój wzmagają nagle, jednotaktowe *stringendo*. To ogniwo stanowi wariacyjną reminiscencję pierwowzoru o dygresyjnym charakterze, a dodane szesnastkowe ornamenty i łukowania w linii melodii istotnie przypominają motywy z zakończenia części A. Ukazuje to swobodę czerpania pomysłów kompozytorskich z różnych fragmentów dzieła, podkreślając cechę istotną dla gatunku walca-kaprysu. Ten lekki fakturalnie epizod posiada taneczną aurę (uwydatnioną artykulacją *staccato* w akompaniamencie), w której na plan pierwszy powraca prostota wyrazu – przypomina to pierwsze przedstawienie tematu drugiego w odcinku b i stanowi rodzaj balansu dla późniejszego stopniowego narastania ekspresji w odcinku d. Ten wariacyjny pokaz ze względu na swoją dygresyjność obejmuje tylko jeden okres muzyczny, a zawarte w nim „wtrącenie” w takcie 233, dookreślone wspomnianym wskazaniem *stringendo*, determinuje potoczność narracji w następniku. W efekcie płynnie przeistacza się on w takcie 242 w kolejne ogniwo – odcinek d (ryc. 4.124).

Ryc. 4.124. Takty 225-229 i 238-241.

Niezauważalne przejście wprowadza **odcinek d (t. 242-297)**, który swoją obszernością przypomina odcinek b. Jest jednak jego całkowitym przeciwieństwem i stanowi kulminację części B. Posiada charakter epizodyczny, a wyróżnić w nim można cztery mniejsze fragmenty: pierwszy (t. 242-257) – prezentuje temat *espressivo*; drugi (t. 258-273) – jest wariantem poprzedniego, zawierającym kulminację; trzeci (t. 274-289) – przedstawia ewolucyjnie wynikającą kontynuację myśli, rozładowującą nagromadzone wcześniej napięcie, a czwarty (t. 290-297) stanowi zakończenie o charakterze łącznikowym, gwałtownie doprowadzające do powrotu tematu pierwszego. Zdecydowana aura odcinka d przejawia się brakiem występujących wcześniej, jednotaktowych wtrąceń, co znacząco wpływa na potoczność narracji tego ogniwa.

Pierwszy fragment (t. 242-257) dookreślony *piano* i *espressivo* wprowadza temat odcinka d. Zawarte w nim liczne pochody szesnastkowe wzmagają ruchliwość całego ogniwa, istotnie wpływając na jego wirtuozowski wydźwięk. Znaczny wzrost napięcia wynika w poprzedniku (t. 242-249) z jednotaktowych znaków *crescendo*, a w następniku (t. 250-257) z zagęszczenia fakturalnego, dwudzielnie grupowanych ósemek w partii prawej ręki (polimetria przedstawiona jest przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym) oraz z „kapryśnych” zmian rejestrów w partii lewej ręki, skutkujących efektownym krzyżowaniem się rąk w co drugim takcie poprzednika (t. 243, 245, 247 i 249). Natężeniu emocjonalnemu sprzyja także tendencja do stałego, stopniowego wznoszenia się linii melodycznej na przestrzeni całego tematu. Niejednoznaczny przebieg harmoniczny wynika ze stałych, dwutaktowych progresji i alteracji dźwięków – już w pierwszym takcie, zamiast

oczekiwanego akordu E-dur, przez podwyższenie kwinty powstaje otwierający wiele harmonicznych możliwości akord zwiększony. Zakończenie tematu, dzięki kadencyjnemu połączeniu dominanty z toniką w taktach 256-257, pozwala przez moment „ochłonąć” od niestabilności harmoniczej. *Crescendo* w tej ostatniej fazie doprowadza dynamikę do poziomu *forte*, w którym wybrzmiewają końcowe akordy, podkreślone artykulacją *staccatissimo* (ryc. 4.125).

Ryc. 4.125. Takty 242-257 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Ósemki w przedtackie przenoszą głos wiodący do dolnego rejestru, w którym rozpoczyna się wirtuozowski wariant tematu odcinka d (t. 258-273). Tym razem intensyfikacja materiału wynika nie tylko z wyjściowej dynamiki *forte* i wznoszących się progresji, ale również z obszernego ambitusu linii melodycznej, obejmującego trzy oktawy. W poprzedniku (t. 258-265) natężenie wyrazowe zawartych w melodii figuracji podkreślają krótkie łukowania, a efektowne krzyżowanie się rąk wynika z przechodzenia przebiegu melodycznego pomiędzy nimi. Nachodzenie motywów, w których ostatnie dźwięki melodii nakładają się na przedtaktowy początek, istotnie wzmacnia wzrost napięcia narracyjnego, a obecne w ich zakończeniu znaki *crescendo* stopniowo doprowadzają do eskalacji ekspresji w następniku (t. 266-273). Rezultatem tego jest kulminacja odcinka d

w taktach 266-269, której intensywność wyznacza dynamika *fortissimo*, dalszy wzrost w *crescendo*, artykulacja *staccatissimo* z akcentami w prawej ręce, a także rozbieżny kierunek przebiegów obu rąk. Wirtuozowski wydzźwięk uwydatniają oktawowo pochody *martellato* w lewej ręce, dzięki którym szczyt narracyjny nabiera zarówno intensywności fakturalnej, jak i dynamicznej. Ostatnie takty tego fragmentu powracają do początkowego „przeplatania się” motywów pomiędzy obiema rękoma, jednak posiadają one kierunek opadający. Istotnie wpływa to na złagodzenie napięcia w zamknięciu tego okresu muzycznego (nieoczekiwanie zwieńczonego w tonacji *gis-moll*), przekładając się na rozładowanie wyrazowe w ewolucyjnym wydłużeniu odcinka d (ryc. 4.126).

Ryc. 4.126. Takty 258-261 i 266-273.

Kolejny okres muzyczny (t. 274-297), stanowiący kontynuację poprzedniego, zaczyna się znacznym kontrastem dynamicznym (*piano* względem wcześniejszego *fortissimo*), częściowo przygotowanym przez *diminuendo* ostatnich taktów poprzedzającego fragmentu. Nagromadzone uprzednio napięcie łagodnieje, jednak arabeskowy kształt figuracji prawej ręki oraz osadzenie w średnim rejestrze przyczyniają się do zachowania pewnego poziomu intensywności w narracji. Nieznaczne natężenie emocjonalne uwydatniają oscylacje dynamiczne w postaci zestawionych obok siebie znaków *crescendo-diminuendo*, a także szesnastkowe ozdobniki melodii. Charakter tego ustępu jest zdecydowanie bardziej taneczny,

a jego lekkość podkreśla akompaniament *staccato*. W poprzedniku (t. 274-281) plan harmoniczny „krąży” wokół tonacji E-dur, a następnik (t. 282-289) powtarza treść pierwszego zdania aż do piątego taktu. Ostatni takt następnika otwiera się dynamicznie i stopniowo moduluje, doprowadzając myśl do pasażu wieńczących część B (ryc. 4.127).



Ryc. 4.127. Takty 274-277 i 286-289.

Zakończenie części B (t. 290-297) posiada charakter łącznikowy, prowadząc do powrotu tematu pierwszego. Początkowe *sforzato* jest wynikiem wcześniejszego rozszerzenia wolumenu i jednocześnie wyzwala gwałtowny rozwój dynamiki (*molto crescendo*). Istotna jest tutaj partia lewej ręki i pojawiający się w niej rytm ($\frac{3}{4}$ ♩ ♪ ♪), który stanowi odniesienie zarówno do wstępu dzieła, jak i do pierwszego tematu, silnie zapowiadając jego rychły powrót. Zagęszczenie rytmiczne w postaci triol ósemkowych w partii prawej ręki, a także akcentowane grupy polimetryczne w najniższym planie (przedstawione przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym) wywołują efekt „naturalnego *stretto*”, uwypuklając wirtuozowski charakter przejścia pomiędzy częściami B i A₁. Finalny wydzźwięk wieńczącego podejścia wyraża się też poprzez artykulację *marcato*, jak i dalsze *staccatissimo* w ostatnich oktavach *unisono*, bezpośrednio poprzedzających pełen wigoru powrót tematu pierwszego. Warto zwrócić uwagę na przebieg harmoniczny tego zwieńczenia, ponieważ ukazuje on swobodę w traktowaniu połączeń pomiędzy współbrzmieniami: C-dur – f-moll – D-dur⁷ bez prymy – C-dur⁷ – e-moll zmniejszony septymowy i chromatyczny pochod oktav doprowadzający do E-dur – tonacji wyjściowej dla tematu pierwszego (ryc. 4.128¹⁴⁰).

¹⁴⁰ W oryginalnej partyturze w taktie 294 w partii lewej ręki brakuje pierwszego łuku, uwypuklającego polimetrię w sposób analogiczny do dwóch dalej następujących powtórzeń tego motywu. Rycina 4.128 zawiera dopisany przez autora pracy łuk.

Ryc. 4.128. Takty 290-297 z kłami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Część A₁ (t. 298-327) jest znacznie krótsza od pierwowzoru, przez co posiada charakter reminiscencji. Obejmuje tylko jedno przedstawienie tematu pierwszego, zawierające dwa fragmenty silnie kontrastujące ze sobą oraz stanowiące „kapryśne”, lustrzane odbicie dwóch prezentacji tematycznych w części A. W efekcie poprzednik (t. 298-306) cechuje intensywna, akordowa faktura, przypominająca drugi pokaz tematu w pierwowzorze (t. 80-98). Z kolei obszerniejszy następnik (t. 307-327) jest zdecydowanie lżejszy fakturalnie i podobny do pierwszej prezentacji tematu w części A (t. 62-79), analogicznie posiadając znacznie zawężony ambitus dźwiękowy (ryc. 4.129).

Ryc. 4.129. Takty 298-301 i 307-310.

Ewolucyjne wydłużenie myśli następnika (t. 311-327) powiela schemat, który tworzy fraza w taktach 311-314. Rozpoczyna się ona charakterystycznym akordem neapolitańskim F-dur, a jej każde kolejne powtórzenie zostaje przeniesione o oktawę w dół. Efektem tego jest coraz intensywniejsze brzmienie przy jednoczesnym zaciemnianiu się kolorystyki, przez co ostatnie takty silnie kontrastują z początkową lekkością fakturalną następnika. Wspomniane zmiany rejestrów istotnie wpływają na potoczność przebiegu narracyjnego, a jednotaktowe wtrącenie *marcato* w takcie 323 sprzyja osadzeniu agogicznemu „rozpędzonej” narracji. To wzmocnienie artykulacji, w połączeniu z harmonią akordu zmniejszonego, intensywnie akumuluje napięcie, a efekt ten potęguje nieoczekiwana „zapaść” dynamiki *piano* w takcie 324 wraz z następującym dalej czterotaktowym wskazaniem *subito crescendo*, będącym nowatorskim ówczesnie zestawieniem tych dwóch określeń. Raptowny zryw w postaci oktaw *unisono* o kierunku wznoszącym, opierający się o dźwięki akordu zmniejszonego, kończy się zawieszeniem na fermacie, stanowiąc zwieńczenie części A. Zdaje się posiadać charakter znaku zapytania z wykrzyknikiem, co wytwarza ogromne napięcie narracyjne, niecierpliwie oczekujące na rozwiązanie (ryc. 4.130).

Ryc. 4.130. Takty 311-318 i 323-327.

Wirtuozowska **koda** (t. 328-396) w tempie *Prestissimo* koresponduje ze wstępem utworu poprzez podobieństwo takich elementów, jak obszerność, plan rozwoju narracyjnego i taneczna aura walca. W kodzie także można wyróżnić dwa główne fragmenty (kolejna

analogia z introdukcją dzieła): pierwszy (t. 328-362) – stopniowo intensyfikuje materiał muzyczny; drugi (t. 373-396) – kumuluje napięcie, doprowadzając do zakończenia utworu; są one połączone kilkuktowym przejściem o opadającym kierunku (t. 362-372). Powyższa konstrukcja kody stanowi klamrę kompozycyjną dzieła z uwagi na wymienione czynniki, pokrewne ze wstępem.

W pierwszym fragmencie kody (t. 328-362) początkowe dookreślenie *leggiero ed allegramente* wskazuje na kontrast z intensywnym zakończeniem części A₁. „Zapaść” dynamiczna w pierwszym takcie tego ogniwa (znak *forte-piano* w t. 328¹⁴¹), w połączeniu z przyspieszeniem tempa (*Prestissimo*) istotnie wpływa na charakter finału. Cechuje go silny afekt wyrazowy, prowadzący do eskalacji materiału muzycznego w kulminacji. Tę część kody podzielić można na trzy zdania: pierwsze (t. 328-335) – którego dwie frazy tworzą schemat powielony o oktawę wyżej w drugim (t. 336-343) oraz w trzecim zdaniu (t. 344-362) – przeniesionym o kolejną oktawę wzwyż i poszerzonym o ewolucyjne wydłużenie myśli, dalej akumulujące napięcie. Rytm powielanego schematu czerpie w pierwszym takcie z charakterystycznej formuły rytmicznej tematu ($\frac{3}{4}$ ♩ ˘ ♪ ♪). Jest on jednocześnie punktem wyjścia dla dalszych figuracji ósemkowych, które dominują w przebiegu kody. Stopniowy wzrost natężenia emocjonalnego podkreśla opadająca linia nut basowych w pierwszej frazie wzorca (t. 328-331), uwypuklając zachodzące zmiany harmoniczne i poszerzając ambitus przebiegów obu rak. W drugiej frazie (t. 332-335) powtarzające się znaki *crescendo* wzmagają „gest wirtuozowski” pasaży, a nieoczekiwane współbrzmienia, tworzące się w wyniku licznych alteracji, istotnie wpływają na całokształt kolorystyki tego pierwszego – wzorcowego zdania. Faktura jego powielenia¹⁴² (t. 336-343) jest intensywniejsza z powodu wzbogacenia partii akompaniamentu o gęstsze współbrzmienia na tle materiału prawej ręki podzielonego na dwa plany dźwiękowe. Przeniesienie całego zdania o oktawę wyżej determinuje nieco wyższy poziom napięcia już w punkcie wyjścia pomimo wskazania *forte-piano* w takcie 336 (ryc. 4.131).

¹⁴¹ Według autora pracy w takcie 328 brakuje oznaczenia *forte-piano*, które powtarza się w dalszej części przebiegu narracyjnego w analogicznych otwarciach fraz (t. 336, 344). Świadczy o tym również brak jakiegokolwiek zmiany dynamicznej w rozpoczęciu kody, która względem dalszego toku narracyjnego jest konieczna w takcie 328. Rycina 4.130 zawiera dodane przez autora pracy uzupełnienie w postaci znaku *fp* w pierwszym takcie.

¹⁴² W oryginalnej partyturze w takcie 342 znajduje się kolejny błąd (skorygowany przez autora pracy w rycinie 4.131) – trzecia miara w partii prawej ręki powinna zawierać tercję *des³-f³* zgodnie z analogicznym miejscem w takcie 334.

Ryc. 4.131. Takty 328-343.

Podobna sytuacja ma miejsce w trzecim zdaniu (t. 344-362), poszerzonym o ewolucyjne wydłużenie myśli. Rozpoczyna się ono ponownym powieleniem schematu pierwszej frazy o kolejną oktawę wyżej w stosunku do poprzedniego zdania, a „zapaść” dynamiczna wskutek oznaczenia *forte-piano* zostaje natychmiast zniwelowana znakiem *crescendo*, które poprzez ciągle powtarzanie się rośnie aż do osiągnięcia momentu kulminacyjnego w takcie 360. Istotną zmianę przynosi brak drugiej frazy wzorca i zastąpienie jej powieleniem pierwszej o pół tonu wyżej (t. 348-351) oraz dalsze kontynuowanie progresji w górę, w której od taktu 352 pojawia się *stretto* motywiczne (w postaci redukcji 4-taktowych fraz do 2-taktowych motywów). Intensywność narracji pobudzają: ciągle *crescendo*, przechodzące w *marcato* „łamanych” oktaw, a także ostateczny wzrost napięcia we wznoszącej się figuracji diatonicznej f-moll (t. 358-359), doprowadzającej do kulminacji całego utworu w *forte fortissimo* (t. 360-361). Te dwa ostatnie dominujące takty oscylują polimetrycznie w ramach funkcji dominanty H-dur⁷ (polimetria przedstawiona jest przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym) i rozwiązują się w takcie 362 na tonikę E-dur, ucinając „rozpaloną” narrację krótkim, ósemkowym brzmieniem akordowym (ryc. 4.132¹⁴³).

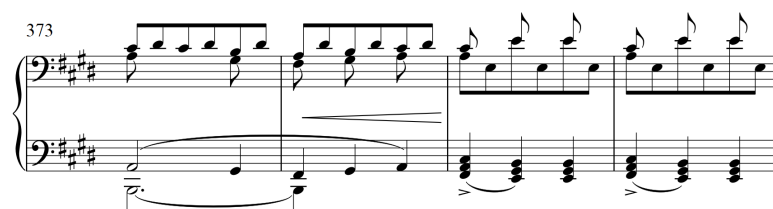
¹⁴³ Oryginalna partytura zawiera błąd w postaci początku znaku *crescendo* w takcie 351. Analogicznie do taktów 354-355 znak *crescendo* powinien rozciągać się na przestrzeni taktów 352-353. Rycina 4.132 przedstawia poprawioną przez autora pracy wersję zapisu.

Ryc. 4.132. Takty 348-362 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Płynne przejście (t. 362-372) pomiędzy dwoma większymi fragmentami kody przypomina rytmem pierwszego taktu (t. 362) zarówno analogiczne miejsce we wstępie utworu (t. 39), jak i liczne motywy w pierwszej części kody. Ta charakterystyczna formuła rytmiczna ($\frac{3}{4}$ ♩ ♪ ♪) stanowi obecnie punkt wyjścia dla dalszych figuracji ósemkowych o opadającym kierunku. Plan akompaniamentu silnie podkreśla idiom walca poprzez taneczne struktury akordowe. Stopniowe obniżanie się rejestrów w naturalny sposób powoduje odejście dynamiczne po wcześniejszej kulminacji *forte fortissimo*, a także znacząco wzmacnia potoczność narracji (ryc. 4.133).

Ryc. 4.133. Takty 362-365.

Drugi i obszerny fragment kody (t. 373-396) ponownie akumuluje napięcie wyrazowe analogicznie do odpowiadającej mu drugiej części wstępu (od t. 47). Sprzyja temu „falowanie” przebiegu, silnie podkreślane przez zmienny plan lewej ręki. Obejmuje on dłuższą, dwutaktową, śpiewną frazę (t. 373-374) – w której górny głos, istotnie odróżniając się artykulacją *legato* od krótkich tanecznych motywów, tworzy *unisono* z dolnym głosem prawej ręki – występującą naprzemiennie z dwiema jednotaktowymi strukturami akordowymi o choreicznym wydźwięku (t. 376-377), stanowiącymi „echo” tanecznych pochodów w partii lewej ręki w przejściu pomiędzy dwoma ustępami kody. W tym samym czasie w dwugłosowej figuracji ósemkowej w górnym planie naprzemiennie zmienia się funkcja głosu przewodniego i towarzyszącego (ryc. 4.134).



Ryc. 4.134. Takty 373-376.

Znak *diminuendo* w takcie 377 tylko chwilowo osłabia dynamikę, stanowiąc punkt wyjścia dla zdecydowanego zwrotu w rozwoju narracyjnym. Ewolucyjne wydłużenie myśli kontynuuje przekształcenia motywów *legato* w akompaniamencie, a partia prawej ręki intensyfikuje materiał muzyczny wielokrotnymi znakami *crescendo*. Istotnym czynnikiem wzmagającym napięcie jest powtarzający się dźwięk H₁ w basie (t. 377-381), który poprzez podkreślenie funkcji dominanty nadaje narracji charakter oczekiwania na toniczne rozwiązanie. Wzrostowi napięcia sprzyja nie tylko kierunek wznoszący linii melodycznej, ale również zmiana faktury w kolejnych taktach (t. 381-384). Wyróżniają się one naprzemienną grą obu rąk, w której akordy prawej ręki nadają przebiegowi narracyjnemu wirtuozowskiego blasku dzięki instynktownemu zastosowaniu artykulacji *martellato* (ryc. 4.135).

Ryc. 4.135. Takty 377-385.

Kulminacyjnym punktem, doprowadzającym do zakończenia utworu, jest ośmiotaktowy pochód figuracyjny (t. 385-392), w którym harmonia osadza się na tonice (E-dur), będąc „kapryśnie” zestawiona z dominantą septymową wtrąconą do dominanty (Fis-dur⁷). Te oscylacje toniczno-dominantowe nadają wieńczącym strukturom wyjątkowy odcień kolorystyczny, a przeważa w nich artykulacja *staccato*, sprzyjająca wyrazowej eskalacji. W fazie końcowej (t. 391-392) melodia „wiruje” pomiędzy dwoma najwyższymi dźwiękami (prymą i kwintą toniki), po raz ostatni tworząc w utworze polimetryczne grupowania (przedstawione przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym). Finalny wydzźwięk posiadają ostatnie trzy współbrzmienia akordu tonicznego w taktach 393-395, które efektownie wieńczą utwór. Ciekawe wydaje się być to, jak silnie Tausig odczuwał regularność przebiegu utworu według czterotaktowych fraz (mimo dodatkowych „wtrętów”), ponieważ nawet w zakończeniu umieścił dodatkowy takt z całotaktową pauzą (t. 396), uzupełniający ciąg finałowych akordów, czyniąc z niego czterotakt (ryc. 4.136).

Ryc. 4.136. Takty 385-396.

Walc-kaprys *Immer heiterer* Tausiga ukazuje odmienność w kształtowaniu materiału muzycznego względem utworów składających się na I zeszyt zbioru *Nouvelles soirées de Vienne*. Na pierwszy plan wysuwa się tutaj ewolucyjność, determinująca przebieg narracyjny dzieła, w którym poszczególne fragmenty tworzą w rezultacie obszerne, jednorodne ogniwa. Ukazuje to również „kapryśną” zmianę w doborze stosowanych przez Tausiga zabiegów kompozytorskich, jednocześnie zapowiadając wykorzystanie podobnych środków w ostatnim walcu-kaprysie w zbiorze – *Wiener-Chronik*.

2.5. Wiener-Chronik

Dziełem, które zamyka zarówno II zeszyt, jak i cały zbiór *Nouvelles soirées de Vienne* Tausiga jest walc-kaprys *Wiener-Chronik*. Główny temat tego utworu czerpie ze Straussowskiego *Walzer op. 268*¹⁴⁴ o tym samym tytule, a dokładnie ze znajdującego się w nim *Walzer Nr 1*. Uwagę zwraca fakt powstania kompozycji Straussa u progu 1862 roku oraz ukończenie przez Tausiga swojego zbioru w tym samym roku. Wyżej wspomniana informacja, jak i umiejscowienie *Wiener-Chronik* w zakończeniu *Nouvelles soirées de Vienne* mogą wskazywać na to, że Tausig zainspirował się *op. 268* Straussa już w Wiedniu, do którego przeprowadził się właśnie w 1862 roku.

Budowę formalną dzieła przedstawia poniższa tabela (tab. 4.5):

Część dzieła	Numery taktów	Szczegółowe informacje
Wstęp	1-8	<i>Più tosto moderato e con eleganza</i> (A-dur)
A	9-175	Odcinek a: t. 9-64 (A-dur; kadencja ₁ : t. 64) Odcinek b: t. 65-122 (<i>tranquillo</i> , F-dur; kadencja ₂ : t. 122) Odcinek a ₁ : t. 123-175 (<i>a tempo</i> , Des-dur/F-dur)
Łącznik ₁	176-203	<i>murmurando</i> , F-dur
B	204-398	Odcinek c: t. 204-252 (fis-moll; kadencja ₃ : t. 214-226) Odcinek d: t. 253-336 (<i>quasi Tympani</i> , E-dur) Finał: t. 337-398 (<i>Presto</i>)
Koda	399-415	<i>Con brio</i> , A-dur

Tab. 4.5. Budowa formalna walca-kaprysu *Wiener-Chronik* Karola Tausiga.

Analogicznie do poprzedniego walca-kaprysu, *Wiener-Chronik* obejmuje długie odcinki, które zawierają ewolucyjne przekształcenia tematów. Niezwykle ciekawym zabiegiem

¹⁴⁴ Walc *Wiener-Chronik op. 268* Johanna Straussa (syna) został ukończony na początku 1862 roku. Jego prapremiera miała miejsce 3 marca tego roku podczas balu charytatywnego organizowanego przez braci Strauss w *Dianabad-Saal* na obrzeżach Wiednia. Tytuł utworu odnosi się do stałej kolumny o tej samej nazwie, drukowanej w wiedeńskiej gazecie *Der Botschafter*. Autorem znajdujących się w niej artykułów, komentujących najistotniejsze wydarzenia stolicy Austrii był Friedrich Uhl (1825-1906) – jeden z najbardziej wpływowych dziennikarzy i krytyków, któremu Strauss zadedykował swoją kompozycję. Zob. www.naxos.com [dostęp: 3 V 2021].

kompozytorskim jest również zacytowanie w części B (odcinek d) tematu pierwszego i drugiego z poprzedniej kompozycji, zainspirowanej Strausowskim walcem *Immer heiterer op. 235*.

W Tausigowskim Wiener-Chronik **wstęp (t. 1-8)** jest dookreślony *Più tosto moderato e con eleganza*, co oddaje charakter tematu głównego: elegancki, ale przede wszystkim umiarkowany i dużo spokojniejszy niż w poprzednim *Immer heiterer*. Sama część początkowa zdaje się jednak jeszcze pozostawać w żywiołowej atmosferze poprzedniego walca-kaprysu, a określenie *capriccioso* inspirowane do pewnej swobody wykonawczej. Zestawienie zróżnicowanych terminów agogiczno-ekspresyjnych oddaje esencję tej hybrydowej formy, która często łączy w sobie wiele odmiennych cech, dając wykonawcy możliwość wykazania się kreatywnością twórczą. Opadający kierunek motywów *legato* w taktach 2 i 4 (stanowiących „echo” tematu drugiego w poprzednim walcu-kaprysie *Immer heiterer*) „kapryśnie” kontrastuje ze wznoszącym motywem w drugiej połowie wstępu (t. 5 i 7), otwierającym dalej główny temat utworu. Zdecydowany wydzwięk akordów E-dur w taktach 3 i 5 (tonacja wieńcząca poprzedni utwór, a dominantowa w obecnym) oraz zacytowanie przez Tausiga własnej parafrazy *Immer heiterer* w części B (a także wspomnianych „szczątkowych” motywów drugiego tematu tego walca-kaprysu w t. 2 i 4) dodatkowo utwierdzają w poczuciu ścisłej relacji, łączącej dwa walce-kaprysy II zeszytu. Można odnieść wrażenie, jakby miały być one wykonywane po sobie *attacca*. Te charakterystyczne powtórzenia akordów toniczych, dopełniające frazę w wyższym rejestrze introdukcji „nieśmiało” nawiązują do motywów z części A. Z kolei plan lewej ręki w takcie 5 „śmieiej” przybliża się swoim kształtem do tematu głównego *Wiener-Chronik*, jednak fermata w takcie 6 wciąż zdaje się posiadać aurę niepewności. Dalsze *unisono* w zwieńczeniu wstępu (t. 7-8) przywodzi na myśl oburęczny „konsensus” i powzięcie zamiaru zaprezentowania właściwej, dłuższej myśli tematycznej, ostatecznie odbiegając od „kapryśnych”, urywanych motywów początku introdukcji. Druga fermata (t. 8) – wydłużona wskazaniem *ritenuto* – w sposób bardziej refleksyjny niż poprzednia pozwala oczekiwać na dalszy rozwój narracji (ryc. 4.137).

Più tosto moderato e con eleganza

Ryc. 4.137. Takty 1-8.

Część A (t. 9-175) rozpoczyna prezentację tematu głównego poprzez wykorzystanie materiału tematycznego z *Walzer Nr 1* z walca *Wiener-Chronik op. 268* Straussa. Swoją budową nawiązuje do łukowej konstrukcji czterech poprzednich walców-kaprysów, obejmując: odcinek a (t. 9-65) – ukazujący spokojny temat pierwszy oraz jego ewolucyjne przekształcenia; odcinek b (t. 66-122) – zawierający dwa przedstawienia figuracyjnego tematu drugiego; odcinek a₁ (t. 123-175) – z dwoma fragmentami o reminiscencyjnej aurze.

Odcinek a (t. 9-65) przedstawia główny temat dzieła, którego charakter jest esencją początkowych określeń *Più tosto moderato e con eleganza* – niezwykle stonowany, taneczny i pełen elegancji typowej dla walca. W stosunku do Straussowskiego pierwowzoru Tausigowska parafraza *Walzer Nr 1* posiada znacznie bardziej kantylenowy wyraz. Jest to efekt przetrzymywanych synkop pomiędzy taktami, co staje się nadrzędną cechą w temacie tego walca-kaprysu. Naturalna konieczność podkreślania synkop wpływa na pogłębienie dźwięku i nadanie mu bardziej lirycznego tonu. W odcinku a wyróżnić należy trzy odsłony tematu pierwszego, które ewolucyjnie z siebie wynikają: pierwszą (t. 9-24) – prezentującą materiał tematyczny w wyjściowej tonacji A-dur; drugą (t. 25-40) – odrobinę intensywniejszą, zawierającą modulację do tonacji C-dur, w której rozpoczyna się trzeci pokaz (t. 41-65). Pierwsze przedstawienie tematu głównego (t. 9-24) cechuje prostota wykorzystanych środków. Prezentacja ta obejmuje linię melodyczną, zharmonizowaną pionami akordowymi, a typowy dla walca akompaniament pojawia się dopiero w zakończeniu (t. 21-24). Uwagę zwraca tu umiejscowienie tekstu muzycznego głównie w niższych rejestrach fortepianu, dzięki czemu brzmienie wyróżnia się ciepłą, pogodną i nieco przyciemnioną

barwą dźwięku. Sprzyja temu również dynamika *pianissimo*, od której delikatne wychylenia w znakach *crescendo* przypisane są wznoszącym motywom, otwierającym czterotaktowe frazy. Temat posiada typową budowę okresową i składa się z dwóch ośmiotaktowych zdań: poprzednika (t. 9-16) kończącego się na dominancie septymowej E-dur⁷ i następnika (t. 17-24) rozwiązującego się na tonikę (A-dur). Uwagę zwraca „kapryśne” odwrócenie ról obu rąk, które krzyżują się – głos wiodący przypisany jest lewej ręce wraz ze wskazaniem *marcato la mano sinistra*, które w dotychczasowym przebiegu zbioru nigdy nie rozpoczynało prezentacji żadnego z tematów. Prawa ręka dopełnia lewą i wzbogaca harmonicznym melodię. Jaśniejszą barwę brzmienia przynosi dopiero druga fraza następnika (t. 21-24), w której prawa ręka przejmuje głos wiodący, pozostając w środkowym rejestrze, a lewa obejmuje akompaniament. W ten sposób zakończenie tematu zapowiada jego wariant ewolucyjny (ryc. 4.138).

The image displays a musical score for measures 8-24, organized into three systems. Each system consists of a piano (right) staff and a bass (left) staff. The key signature is E major (two sharps). Measure numbers 9, 14, and 20 are indicated at the beginning of their respective systems. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets. A dynamic marking of *pp* (pianissimo) is present in the first system, along with the instruction *marcato la mano sinist.* (marcato left hand). The notation shows a complex interplay between the two hands, with the left hand often playing a more active, melodic role in the earlier measures.

Ryc. 4.138. Takty 8-24.

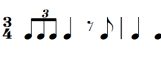
Drugi pokaz tematu (t. 25-40) jest nieco intensywniejszy dynamicznie. Przeniesienie przebiegu narracji do wyższego rejestru, a także kontynuacja tradycyjnego „podziału ról” pomiędzy rękoma (prawa – głos wiodący; lewa – akompaniament) powoduje – mimo gęstszej faktury – kolorystyka tego fragmentu jest dużo jaśniejsza. Plan lewej ręki, ukształtowany

typowo dla gatunku walca, podkreśla jego taneczność i elegancję. Uwagę w każdej z trzech pierwszych fraz zwraca trzytaktowy znak *crescendo* i następujące w ostatnim takcie *subito piano* z dodanym określeniem *leggiero*. Ten zabieg kompozytorski przywodzi na myśl wielokrotnie występujące „zapaści” dynamiczne w poprzednim walcu-kaprysie *Immer heiterer*, co ponownie utwierdza w przekonaniu o ścisłej relacji pomiędzy tymi dwoma dziełami. Nagłe wycofania dynamiczne (za sprawą przednutek i ostrej artykulacji *staccatissimo* w postaci klinków w melodii) nabierają cech żartobliwości, co uwydatniają również wznoszące się, lekkie figuracje akompaniamentu. Plan lewej ręki w taktach *subito piano*, antycypuje wariacyjną prezentację tematu w trzeciej odsłonie. Stopniowa modulacja o kierunku wznoszącym wzmagają natężenie emocjonalne narracji, które osiąga szczyt w ostatniej, czwartej frazie (t. 37-40), tym razem posiadającej znak *crescendo* na całej swojej długości. Prowadzi ona do współbrzmienia septymowego G-dur⁷, wzmocnionego kolorystycznie kwintą zwiększoną w głosie najwyższym, którą podkreśla znak *tenuto*, wzmagając tym samym oczekiwanie na rozwiązanie w tonacji C-dur w otwarciu następnej wariacji tematu (ryc. 4.139).

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 25 to 28, and the second system covers measures 37 to 40. Both systems are in G major (one sharp) and 3/4 time. The notation includes treble and bass clefs, dynamic markings like *p* and *p leggiero*, and specific articulations such as triplets and tenuto marks. The music is characterized by waltz-like rhythms and delicate phrasing.

Ryc. 4.139. Takty 25-28 i 37-40.

Ostatnia odsłona tematu odcinka a (t. 41-64) rozpoczyna się w dynamice *pianissimo* (podobnie jak pierwsza). Rozwiązanie w tonacji C-dur (t. 41) pociąga za sobą skasowanie krzyżyków i kolejny kontrast wyrazowo-kolorystyczny. Z powodu gęstszej faktury wykreowanie delikatnego i wycofanego charakteru stanowi pewne wyzwanie wykonawcze. Melodia kontynuuje narrację, a w nieco wzbogacony harmonicznie, figuracyjny

akompaniament stanowi rozwinięcie jednotaktowych motywów *subito piano* w poprzednim wariacie. Kształt linii melodycznej nie jest dokładną kopią pierwowzoru, lecz stanowi jego swoiste *capriccio*, zachowując takie podstawowe cechy, jak kierunek melodii i rytm, charakterystyczny dla tematu pierwszego: $\frac{3}{4}$ . Napięcie narracyjne wzmagają stopniowe modulacje oraz wznoszący kierunek ósemkowych pochodów lewej ręki na przestrzeni czterotaktowych fraz. W obrębie ich ostatnich taktów powstaje lekkie natężenie wyrazowe, wynikające z „dołączenia” prawej ręki do lewej, tworząc z nią figuracyjne współbrzmienia. W poprzedniku (t. 41-48) „kapryśną” aurę wprowadzają liczne alteracje, powodujące niejednoznaczność trybu durowego oraz ciąg harmoniczny, w którym zestawione obok siebie współbrzmienia nie są ze sobą blisko spokrewnione (w pierwszej frazie są to: c-moll/C-dur w t. 41, e-moll/E-dur w t. 42, as-moll/As-dur w t. 43). W efekcie – mimo braku wskazówek dynamicznych – narracja akumuluje napięcie, które w następniku (t. 49-56) wzmagają następujące elementy: początki fraz w tonacji d-moll (ugruntowanie ciemniejszego trybu molowego oraz progresja o sekundę wielką wzwyż wobec wcześniejszego C-dur) oraz dodatkowo podkreślona artykulacja *legato*, wpływająca na intensywniejszy dźwięk i śpiewniejszy charakter tej wariacji tematu (ryc. 4.140).



Ryc. 4.140. Takty 41-44 i 49-52.

Szesnastotaktowe przedstawienie tematu jest w tym wariacie wydłużone o siedem taktów (t. 57-63) oraz kadencją¹ (t. 64), która wieńczy odcinek a. Podstawę dla zakończenia stanowi

oscylacja pomiędzy współbrzmieniami D-dur⁹ – As-dur – C-dur⁷, których wzajemne przenikanie tworzy specyficzną kolorystykę i prowokuje do eskalacji agogicznej przebiegu narracyjnego. Szczególny wydźwięk posiadają oznaczenia *tenuto* na trzecich miarach (przypominające *ländlera* i jego „przytupy”), a także „energetyczne” akordy *staccatissimo*. Potoczności narracji sprzyja natomiast figuracja, wznosząca się przez cztery oktawy aż do najwyższego rejestru (t. 60-63), którą od lewej ręki przejmuje prawa, doprowadzając do kulminacji odcinka a. Kadencja₁ (t. 64) zaskakuje jednak „kapryśnym” zwrotem: rozpoczyna się w *subito piano* i dalej dodatkowo wycofuje się w stopniowym *diminuendo*, z uspokajającym określeniem *ritenuto*, które rozładowuje nagromadzone napięcie. Jest ona jednocześnie nieoczekiwanym wtrąceniem w konstrukcji dzieła, które – analogicznie do większości kadencyjnych przebiegów w zbiorze Tausiga – zachowuje trójdzielny podział metryczny, zaznaczony „umownymi” kreskami taktowymi. Opadający pochód figuracyjny od dźwięku d⁴, wsparty na akordzie C-dur⁷ w lewej ręce, zabarwia harmonicznie naprzemienne współbrzmienia C-dur⁹ i A-dur⁷. W końcowej fazie, poprzez chromatycznie wznoszącą się linię, figuracja dociera do dźwięku c², dopełniającego początkowy akord. Utworzona w ten sposób *appoggiatura* w postaci początkowej nony z prymą dominanty determinuje integralność kadencji₁, a podwyższenie dźwięku c² na cis² (kojarzonego z dźwiękiem prowadzącym) przygotowuje nadejście jego rozwiązania (ryc. 4.141).

The image shows a musical score for measures 59-64. Measure 59 is the start of a phrase with a triplet of eighth notes in the right hand and a bass line. Measures 60-63 show a melodic line with an 8-measure phrase. Measure 64 is marked 'rit.' and 'p', showing a chromatic descent from d4 to c2.

Ryc. 4.141. Takty 59-64.

Odcinek b (t. 65-122) obejmuje prezentację tematu drugiego (t. 65-84) oraz jego wariant (t. 85-104), który posiada ewolucyjne wydłużenie myśli (t. 105-122). Charakter tego ogniwa jest znacznie żywszy od spokojnego odcinka a, na co istotny wpływ mają liczne figuracje ósemkowe i skoczne motywy rytmiczne. Konstrukcję tematu drugiego wyróżnia czterotaktowy wstęp (t. 65-68), co w kontekście całego zbioru Tausiga jest wyjątkowym zabiegiem kompozytorskim – jedynie temat ogniwa *Wahlstimmen* (odcinek b w części A) poprzedzony był kilkutaktową introdukcją.

W przypadku *Wiener-Chronik* i pierwszej odsłony tematu odcinka b (t. 65-84) uwagę zwraca spokojny charakter czterotaktowego „preludium” (t. 65-68, dookreślonego *tranquillo*) – wynika on z atmosfery zakończenia odcinka a. Dzięki temu ten krótki wstęp posiada charakter łącznika prowadzącego do figuracyjnego tematu drugiego. Stonowanej aurze tego połączenia sprzyja opadający kierunek melodii. W odpowiedzi na zwieńczenie kadencji wejście wstępu/łącznika przynosi chwilowe rozwiązanie w tonacji B-dur, a jego dalszy przebieg zdaje się kończyć rozpoczętą w odcinku a modulację, prowadząc do rozwiązania w tonacji F-dur (t. 68). Oczekiwanie na rozpoczęcie tematu drugiego wzmagają fermata, umieszczona nad ostatnim dźwiękiem c¹ (prymą dominanty). Atmosfera przebiegu narracyjnego koresponduje z tematem pierwszym, czego przejawem są „taneczne” synkopy trzecich miar, zarówno w poprzedniku (w t. 69-76 są to t. 72 i 74), jak i w następniku (w t. 77-84 jest to t. 80) oraz „quasi mazurkowy” rytm punktowany (t. 73, 75). Istotny wpływ na ostateczny charakter treści muzycznej posiadają jednak wspomniane figuracje ósemkowe, które są cały czas obecne w prawej lub lewej ręce, sprzyjając agogicznej potoczności tematu drugiego. Żywszej aury przydaje punktowany rytm oraz artykulacja *staccatissimo*, która na tle ósemek *legato* wydobywa lekki i taneczny wdzięk materiału tematycznego. Rozwój dynamiczny także cechuje się większą intensywnością – dzieje się tak nie tylko za sprawą dynamiki *piano*, która jest o stopień wyższa niż dominujące w poprzednim ogniwie *pianissimo*. Znaczącą rolę mają tutaj jednotaktowe znaki *crescendo* (t. 71, 79 i 83), które istotnie intensyfikują dynamikę wznoszących pochodów prawej ręki. W rezultacie zakończenie pokazu tematu drugiego posiada charakter znaku zapytania, co uwypuklają repetowane dźwięki prymy dominanty w takcie 84 (ryc. 4.142).

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system starts at measure 65 and ends at measure 71. The second system starts at measure 72 and ends at measure 76. The music is in F major and 3/4 time. The right hand plays a melodic line with various ornaments and dynamics, while the left hand provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'p tranquillo' and the dynamics are 'p'. A triplet is indicated in measure 75.

Ryc. 4.142. Takty 65-76.

Nieoczekiwany respons przynosi początek wariantu tematu drugiego (t. 85-104) wraz z powtórzonym wstępem/łącznikiem (t. 85-88), który posiada żartobliwy wydźwięk, zdając się „odpowiadać” dominantowemu zakończeniu z przysłowiowym „przymrużeniem oka”. Uwypukla to dynamika *subito piano* oraz dookreślenie *leggiero*, które podkreśla lekkość tej krótkiej introdukcji. Uwagę zwraca wariant rytmu w jej drugiej połowie (t. 87), ale przede wszystkim pominięcie pierwotnego *tranquillo*, będące efektem wcześniejszego rozwoju narracyjnego. Obecny wariant tematu drugiego (t. 89-104) również posiada 16-taktową budowę. W poprzedniku (t. 89-96) istotną odmianę w planie prawej ręki przynosi chromatyzowana figuracja, wpływająca na potoczność agogiczną narracji. Ożywienie przejawia się także w bardziej zróżnicowanym rytmie lewej ręki (t. 89-90), który pomaga wydobyć pierwiastek taneczny. Jednak jeszcze bardziej zaskakuje następnik (t. 97-104), który w takcie 99 „kapryśnie” odbiega w swoim planie harmonicznym od zasadniczej tonacji F-dur, wyzwalając kilkutaktowy zwrot modulacyjny, wzmocniony określeniem *crescendo*. Napięcie wzmaga chromatycznie wznosząca się linia najniższych nut basowych na przestrzeni taktów 99-102 (des - d - es - e). Molowe współbrzmienia w zakończeniu następnika zdają się oddawać wyrazowe „skonfundowanie” chwilowym odejściem od wyjściowej tonacji F-dur. Pewnego rodzaju „determinację” narracji, aby nie ulec „kapryśnej” zmianie trybu i podjąć próbę powrotu do pierwotnej tonacji, wykazują jednak oktawy *staccatissimo* w prawej ręce (t. 104), a zwłaszcza ostatnia, opatrzona akcentem (pryma toniki). Utworzone w ten sposób motywy antycypują końcówki fraz dalszego fragmentu oraz tamtejsze liczne zawilości harmoniczne (ryc. 4.143).

Ryc. 4.143. Takty 85-92 i 97-104.

Ostatnia część odcinka b (t. 105-122) obejmuje ewolucyjne przekształcenia, których charakter jest dużo intensywniejszy. Wzmagają go nie tylko nieoczekiwane zwroty harmoniczne, ale także liczne jednotaktowe znaki *crescendo*. Na wzór tematu wyróżnić można tutaj poprzednik (t. 105-112) oraz wydłużony następnik (t. 113-122), który rozwija myśl w kadencji² (t. 122). Wpływ na intensyfikację narracji ma nie tylko wspomniany stopniowy wzrost wolumenu, ale również pojawiające się oznaczenia *sforzato* (t. 107, 111, 115) i wyrazowa „niepewność” w zakończeniach fraz. Przejawia się ona wycofaniem do *subito piano* w pierwszej frazie (t. 107), a także jego zaskakującym brakiem w kolejnej (t. 112), kontrastującej z poprzednią poprzez osiągnięty szczyt fakturalno-dynamiczny. Natężenie wyrazowe poprzednika wzmagają również szeroki ambitus oraz wyróżniające się motywy w planie lewej ręki, których punktowany rytm znacznie ożywia ekspresję tego fragmentu (ryc. 4.144).



Ryc. 4.144. Takty 105-112.

Następnik (t. 113-121) początkowo rozwija narrację na wzór poprzednika. Uwagę zwraca zamiana planów i przeniesienie ósemkowych figuracji do partii lewej ręki. Wyższy rejestr oraz intensywność „dopowiedzi” głosu towarzyszącego rozjaśniają kolorystykę całego fragmentu. W drugiej frazie następnika (t. 117-121) w miejscu pierwotnego *sforzato* pojawia się zaskakujący zwrot harmoniczdynamiczny w takcie 119, a kolejne takty pogłębiają ten efekt. W rezultacie – zamiast oczekiwanej eskalacji wyrazowej i kulminacji odcinka b – materiał muzyczny zdaje się „kapryśnie” odchodzić od prób powrotu do wyjściowej tonacji F-dur. Efekt ten wzmaga delikatne pojawienie się współbrzmienia es-moll (t. 119-120), a po nim As-dur⁷ (t. 121), przywodzące na myśl chęć „zawrócenia się” narracji do wcześniejszego fragmentu. Mowa tutaj o zakończeniu odcinka a, w którym również pojawiła się harmonia As-dur. Rozwinięcie tej idei przynosi kadencja₂ (t. 122), obejmująca figuracje ósemkowe o łącznikowym charakterze, ewolucyjnie wynikające z zakończenia wcześniejszej frazy. To kolejne „kapryśne” wtrącenie w konstrukcji dzieła, osadzone na poprzedzającym je współbrzmieniu As-dur⁷, wznosi się, a następnie arabeskowo opada zwiewnymi pochodami jednotaktowych motywów tematycznych. Ulotne figuracje kadencji₂ posiadają improwizacyjny charakter i dają wrażenie zawieszenia ostatniej myśli muzycznej, wywołując oczekiwanie na konkluzję. W jej ostatniej fazie następuje wyciszenie i uspokojenie (*diminuendo, ritenuto*), co antycypuje powrót stonowanej aury tematu głównego (ryc. 4.145).



Ryc. 4.145. Takty 117-122.

Odcinek a₁ (t. 123-175) przynosi wyrazowe ukojenie po dość zróżnicowanym przebiegu narracyjnym odcinka b. Całość tego ogniwa zdaje się stopniowo wygaszać emocje, a świadczy o tym sukcesywnie zmniejszanie się dynamiki kolejnych fragmentów: pierwszy (t. 123-138) – *piano*; drugi (t. 139-158) – *pianissimo*; trzeci (t. 159-175) – *piano pianissimo*. Kolejna wariacja tematu głównego w pierwszej odsłonie odcinka a₁ (t. 123-138) jest parafrazą pierwszego przedstawienia tematycznego w odcinku a (t. 9-24), na co wskazuje umiejscowienie głosu wiodącego w partii lewej ręki. Co istotne, ręce w obecnym wariacie nie krzyżują się. Pomimo zmiany tonacji na Des-dur kolorystyka tego fragmentu posiada podobny do pierwotnego, ciepły i ciemny kolor. Na lekkość faktury wpływają pochodny ósemkowe prawej ręki, uwydatniające też dynamiczność i potoczność narracji, w kontraście do spokojniejszego pierwowzoru. Ostatnie ósemki w każdym takcie posiadają zdwojenie, imitujące „echo” melodii tematu. Całość efektu wzmaga polimetryczne grupowanie materiału w górnym planie, podkreślone łukowaniem. Ze względu na wspomniane wyżej elementy, reminiscencyjne wspomnienie tematu przywodzi na myśl brzmienie pozytywki, co zachęca do obfitego stosowania pedalizacji, umożliwiającej dłuższe wybrzmienie podstaw harmonii w otwarciu fraz. Taneczna aura nasila się w zakończeniu następnika (t. 135-138¹⁴⁵) wraz z pojawieniem się triol ósemkowych, lekkiego ożywienia dynamicznego (*crescendo-diminuendo*) oraz skoczności artykulacyjno-wyrazowej. Kontrastuje to z sielską aurą wcześniejszych fraz, a także poprzedza ewolucyjną kontynuację w kolejnym ustępie (ryc. 4.146).

¹⁴⁵ W oryginalnej partyturze w taktach 136 i 138 w partii lewej ręki błędnie brakuje bemola przy dźwiękach d¹ – powinien być tam wykonany dźwięk des¹. Rycina 4.146 zawiera poprawioną przez autora pracy wersję zapisu nutowego.



Ryc. 4.146. Takty 123-126 i 135-138.

Drugi fragment (t. 139-158) – połączony z poprzednim płynnym przejściem w postaci pasażu lewej ręki w takcie 138 – jest ewolucyjnym wydłużeniem myśli, kontynuującym tok narracyjny. Wyróżnia go dynamika *pianissimo*, bogactwo figuracji prawej ręki oraz skoczność akompaniamentu. Pomimo mniejszego wolumenu względem poprzedniego fragmentu obecny materiał muzyczny jest żywszy w swoim wyrazie. Efekt ten wynika z intensyfikacji rytmicznej w postaci figuracyjnych triol ósemkowych w głosie wiodącym. W poprzedniku (t. 139-146¹⁴⁶) co dwa takty zmieniają one rejestr, tworząc wrażenie „wirujących” oscylacji materii dźwiękowej – raz w oktawie razkreślnej, a następnie w małej. W rezultacie *staccato* lewej ręki momentami wymaga krzyżowania się rąk, co przydaje temu miejscu wirtuozowskiego blasku. Zmiany rejestrów wzmagają ożywienie narracji, które szczególnie akumuluje się w obszerniejszym następniku (t. 147-158). Wpływ na to ma pojawienie się w akompaniamencie artykulacji *legato* w takcie 151, która z jednej strony uwypukła pierwiastek taneczny (posuwiste kroki), z drugiej prowokuje do agogicznego rozwoju narracji. Ponowne podkreślenie dynamiki *pianissimo* w tym miejscu zdaje się narzucać wykonawcy powściągliwość dynamiczną, której nie sprzyja mimowolna chęć rozjaśnienia dźwięku, prowokowana zmianą rejestru na wyższy i niosąca ze sobą ryzyko wzrostu wolumenu. Zwrot harmoniczny w ostatnich dwóch taktach (t. 157-158) wzmagają napięcie emocjonalne, a zwińczenie figuracji przybiera charakter znaku zapytania, utrwalonego fermatą na ostatniej ósemce prawej ręki w takcie 158 (ryc. 4.147).

¹⁴⁶ W oryginalnej partyturze w takcie 142 w partii prawej ręki brakuje bemola przy dźwięku e¹ – powinien być tam wykonany dźwięk es¹. Rycina 4.147 zawiera poprawioną przez autora pracy wersję zapisu nutowego.

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system (measures 139-142) begins with a treble clef and a key signature of one flat (F major). It features a melody with triplets and arpeggiated chords, with a dynamic marking of *pp*. The second system (measures 151-154) continues the piece, showing a bass clef and a melody with triplets. The third system (measures 155-158) shows the final measures of the excerpt, with a treble clef and a melody featuring triplets and arpeggiated patterns.

Ryc. 4.147. Takty 139-142 i 151-158.

Następny wariant tematu głównego (t. 159-175) – ze względu na konstrukcję materii dźwiękowej – przypomina ostatnie przedstawienie w odcinku a (t. 41-64). Oba te fragmenty wieńczą odpowiednio odcinki a i a₁. Obecna wariacja tematu odróżnia się od pierwotnej przede wszystkim dużo spokojniejszą aurą, którą na samym początku wyzwała nie tylko dynamika *piano pianissimo*, ale przede wszystkim określenie *dolce*. Wariant ten nieoczekiwanie powraca do tonacji F-dur, odbiegając od „kapryśnej” dygresji osadzonej w tonacji Des-dur. Pomimo tej zmiany sielski charakter zdaje się korespondować z poprzednim przedstawieniem tematu w odcinku a₁. Zrównoważonej atmosferze przebiegu narracyjnego sprzyja brak niespodziewanych modulacji i oscylowanie wokół podstawowych współbrzmień triady harmoniczej (głównie w obrębie toniki F-dur i dominanty C-dur⁷). Uwagę zwraca także jednotaktowe „dopowiedzenie” lewej ręki w zakończeniu tematu (t. 175), które zdaje się być pierwszą przesłanką nieoczekiwanego nadejścia „autocytatu” Tausiga w części B w postaci pojawienia się parafrazy drugiego tematu z poprzedniego walca-kaprysu *Immer heiterer* (ryc. 4.148).



Ryc. 4.148. Takty 159-162 i 171-175.

Wspomniane jednotaktowe „dopowiedzenie” w zakończeniu odcinka a_1 stanowi płynne przejście do fragmentu o charakterze **łącznika (t. 175-203)**, a zawarte w nim chromatyzy są punktem wyjścia dla kształtu dalszej melodii dolnego głosu. Uwagę zwraca wielogłosowa struktura łącznika (trzy- lub czterogłos), która wpływa na jego intensywność pomimo dynamiki *piano pianissimo* i dookreślenia *mormorando*¹⁴⁷ (obok umieszczenia wstępu do tematu odcinka b jest to kolejna analogia względem *Wahlstimmen*, w którym we wstępie znajdowało się identyczne określenie). Napięciu narracyjnemu sprzyja wspomniany górny głos w partii lewej ręki, który obejmuje przepelnione chromatyką pochody o zmiennym kierunku, przypominające powolne *glissando*. Motywy z ósemkami na pierwszych miarach w prawej ręce posiadają charakter taneczny i zdają się imitować dialog, pojawiając się naprzemiennie w jej górnym lub dolnym planie. *Ostinato* basowego dźwięku F – początkowo powtarzające się co drugi takt, aby od 186 występować już w każdym takcie – jest zarówno punktem odniesienia, jak i „kapryśnym” przeciwieństwem dla poruszających się głosów. Zbiega się to z zakończeniem siedmiotaktowego łuku w planie akompaniamentu. Wzajemne „zazębienie się” głosów doprowadza do pojawienia się jednotaktowych, łukowanych motywów w takcie 187, które finalnie układają się w czterotaktową frazę (t. 187-190), stanowiącą punkt wyjścia dla dalszego rozwoju łącznika.

¹⁴⁷ W oryginalnej partyturze w takcie 176 widnieje określenie *murmurando* – w języku włoskim takie słowo nie istnieje. Tausig miał na myśli najpewniej wskazanie *mormorando*, które umieścił już we wcześniejszym walcu-kaprysie w tym zbiorze – w *Wahlstimmen*. Rycina 4.149 zawiera poprawioną przez autora pracy wersję pisowni tego wyrazu.

Mimo braku wskazówek dotyczących dynamiki wspomniane efekty intensyfikują wyraz oraz wzmagają potoczystość narracji w kolejnych taktach (ryc. 4.149).

Ryc. 4.149. Takty 176-190.

Wspomniana czterotaktowa fraza (t. 187-190) stanowi schemat, będący punktem wyjścia dla ewolucyjnej kontynuacji myśli w kolejnym fragmencie łącznika (t. 191-203). Takty 191-194 powielają materiał wzorca, w prawej ręce przenosząc go o oktawę wyżej, co rozjaśnia brzmienie i wzmagają napięcie. W dalszym przebiegu – w taktach 195-198 – pojawia się *stretto* motywiczne, redukujące czterotaktowy układ do dwutaktowych fraz, które raptownie rosną w dynamikę od *piano* do *forte* (*crescendo* w t. 195). Uwagę zwraca tu przerwanie dotychczasowego *ostinato* w partii lewej ręki na rzecz zastąpienia go pionami akordowymi o bardziej zdecydowanym charakterze, z opadającym diatonicznie kierunkiem linii basowej. Wzrost natężenia ekspresji potęgują takie elementy, jak poszerzający się ambitus dźwiękowy i rozbieżny kierunek w planie obu rąk, a także wspomniane *crescendo*. W takcie 198 zakończenie podejścia w F-dur z kwintą w basie dość łagodnie zestawia się ze znajdującą się w takcie 199 dominantą G-dur⁹ bez prymy, wyzwalającą kulminację łącznika (t. 199-203). Przebiega ona w dynamice *forte* (pierwsze pojawienie się tego poziomu wolumenu w tym dziele), a początkowa zmiana znaków przykluczowych (t. 199) wskazuje na pojawienie się nowej tonacji cis-moll. Jednak w rzeczywistości plan harmoniczny jest niestabilny, schromatyzowany i nie dociera do tej tonacji, „błądząc” w różnych kierunkach. Materiał dźwiękowy tego szczytu narracyjnego odwołuje się do poprzedniego walca-kaprysu *Immer heiterer*, a pojawiające się figuracje *unisono* antycypują zarówno temat kolejnego

ogniwa, jak i późniejszy „autocytat” Tausiga w postaci powrotu tematu drugiego z poprzedniej kompozycji w nadchodzącej części B. Uwagę zwraca także pięciotaktowa konstrukcja kulminacji, spajająca obie części *Wiener-Chronik* – jest to nawiązanie do pięciotaktowej frazy, otwierającej *Immer heiterer*, a analogiczna fermata w zakończeniu nasila oczekiwanie na kontynuację przebiegu narracyjnego (ryc. 4.150).

Ryc. 4.150. Takty 191-203.

Część B (t. 204-398) jest nieoczekiwanym zwrotem w przebiegu dzieła poprzez odwołanie się do poprzedniego walca-kaprysu w zbiorze Tausiga. Determinuje tym samym ścisłą relację, łączącą oba utwory II zeszytu *Nouvelles soirées de Vienne*. Ten zabieg kompozytorski uwypukla jednocześnie nadrzędną cechę tej hybrydowej formy, jaką jest swoboda kształtowania materiału muzycznego. Część B podkreśla „kapryśność” konstrukcji tego dzieła, a jednocześnie stanowi pewnego rodzaju żartobliwe nawiązanie do tytułu *Wiener-Chronik*, niejako „relacjonując” materiał poprzedniego walca-kaprysu. W jej budowie wyróżnić można następujące ogniwa: odcinek c (t. 204-251) – pełniący rolę wstępu do odcinka d (t. 252-336), który jest wariacją odcinka b w części B Tausigowskiego *Immer heiterer*. Całość wieńczy wirtuozowski finał (t. 337-398), którego figuracje stanowią syntezę obu ogniw części B.

Odcinek c (t. 204-251), po chwilowym wstrzymaniu narracji fermatą, rozpoczyna się w nieoczekiwanym *subito piano*. To nagłe zejście dynamiczne przypomina podobne zabiegi kompozytorskie, często stosowane przez Tausiga w poprzednim walcu-kaprysie *Immer heiterer*. Początek tego ogniwa ewolucyjnie rozwija figuracje ósemkowe ostatnich taktów łącznika i utwierdza w pojawieniu się Tausigowskiego „autocytatu”. W odcinku c wyróżnić

można trzy fragmenty: pierwszy (t. 204-226 wraz z kadencją₃ w t. 214-226) oraz jego dwa figuracyjne warianty (t. 227-237 i 238-251). Reminiscencyjny charakter tego ogniwa oraz jego niewielki wymiar nadają mu wydzźwięk wstępu do właściwego członu części B.

Pierwszy ustęp odcinka c (t. 204-226) – ze względu na uproszczone przywołanie motywu tematycznego ograniczające się w pierwszych taktach do pochodów *unisono* – zdaje się być daleko odbiegającym od pierwowzoru *capriccio*. Narracja posiada aurę swego rodzaju „niezdecydowania”, a przemawiają za tym: dwutaktowe motywy *crescendo-diminuendo* (t. 208-211); nieustanne oscylacje harmoniczne pomiędzy współbrzmieniami fis-moll, jego dominantą Cis-dur^{9>} (w t. 25 bez prymy) i D-dur; oraz ostateczne zawieszenie 10-taktowego zdania na współbrzmieniu dominanty Cis-dur w takcie 213. Ten ostatni czynnik wyzwala ósemkowe pochody diatoniczno-chromatyczne, osadzone w tonacji fis-moll, które ze względu na swoją jednogłosowość oraz figuracyjny charakter tworzą kadencję₃ (t. 214-226). Dynamika *pianissimo* oraz początkowe określenie *tranquillo* nadają jej reminiscencyjny wydzźwięk, a stały kierunek wnoszący prowokuje do rozwoju agogicznego. Uwagę zwraca odmienność zapisu tekstu, polegająca na umieszczeniu w kadencji₃ podziału taktowego – stanowi to „kapryśne” zróżnicowanie wobec wcześniejszego, umownego podziału na takty w pozostałych kadencyjnych przebiegach w zbiorze Tausiga. Wznoszące pochody zapowiadają figuracyjny idiom następnych wariantów, a „zapętlenie” linii melodycznej w zakończeniu kadencji₃ rozpędza narrację, płynnie przechodząc w kolejną odsłonę tematyczną (ryc. 4. 151).

The image displays a musical score for measures 204-226. It consists of three systems of staves. The first system (measures 204-209) features a piano (p) dynamic and shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The second system (measures 210-213) includes a *tranquillo* tempo marking and a *pp* dynamic, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The third system (measures 214-226) shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, concluding the passage.

Ryc. 4.151. Takty 204-226.

Pierwsza wariacja tematu odcinka c (t. 227-237) kontynuuje figuracyjne przebiegi ósemkowe, zapoczątkowane w kadencji³. Plan harmoniczny pozostaje podobny do tego z pierwszego ustępu tego ogniwa. Umieszczenie partii prawej ręki w wysokim rejestrze skutkuje niezwykłą delikatnością brzmienia, idącą w parze z dynamiką *pianissimo*. Pojawiające się tu charakterystyczne repetycje nadają temu wariantowi wirtuozowski charakter. Uwagę zwraca *ostinato* dźwięku fis w partii lewej ręki, którego nieregularność występowania w trójdzielnych taktach wzmacnia intensywność wyrazu tego fragmentu. Lekkość przebiegów uwypukla w akompaniamencie artykulacja *staccatissimo*, która „kapryśnie” kontrastuje z *legato*, dominującym w górnym planie. Powyższe elementy istotnie wpływają na potoczność narracji, której lekkie powstrzymanie przynoszą dopiero sekstowe pochody ósemkowe w zwieńczeniu i końcowe *rallentando*, wydłużające zawieszenie narracji na trylu w takcie 237. Stopniowe opadanie linii melodycznej doprowadza do rejestru, w którym rozpoczyna się kolejny wariant (ryc. 4.152).

Ryc. 4.152. Takty 227-237.

Drugi wariant tematu odcinka c (t. 238-252¹⁴⁸) powiela materiał muzyczny pierwszej wariacji, a istotne dla jego kolorystyki jest przeniesienie partii prawej ręki do rejestru o oktawę niżej, co wpływa na jego bardziej „realny” charakter. Figuracje ósemkowe cechuje tu również lekkość faktury, a sprzyja temu pozostanie w pierwotnej dynamice (*sempre pianissimo*). Powtórzenie taktów 242-243 w taktach 244-245 doprowadza do ewolucyjnego wydłużenia

¹⁴⁸ W oryginalnej partyturze w takcie 243 w partii prawej ręki brakuje kasownika przy dźwięku dis² – powinien być tam wykonany dźwięk d². Analogicznie w następnych taktach (t. 244) w partii lewej ręki winien znajdować się kasownik, w wyniku którego powstanie alteracja na dźwięk d¹. Rycina 4.153 zawiera poprawioną przez autora pracy wersję zapisu nutowego.

myśli, tworząc zakończenie tej krótkiej parafrazy (t. 244-252). Ukazuje ono „kapryśną” oscylację motywów, początkowo naprzemienną, aby doprowadzić do uspokojenia i wyciszenia w ostatnich taktach. Powrót jednogłosowości oraz finalne zatrzymanie narracji na fermacie w takcie 251 przywodzą na myśl poczucie „zagubienia”, przekładające się na pełen rezygnacji wydzźwięk zwieńczenia. Uwagę zwraca dwojakie znaczenie ostatniego taktu odcinka c (t. 252): z jednej strony zdaje się pozostawać w pełnej zwątpienia aurze, dopełniając harmonicznie poprzedni fragment – z drugiej stanowi jednocześnie intencjonalny przedtakt do odcinka d (ryc. 4.153).

Ryc. 4.153. Takty 238-252.

Wspomniany ostatni takt odcinka c (t. 252) jest punktem wyjścia dla nieoczekiwanego zwrotu w **odcinku d (t. 253-336)** i skutkuje zaskakującą zmianą charakteru na wesoły, determinując aurę początku tego ogniwa. Tausigowski „autocytat” nie jest jedynym nawiązaniem do poprzedniego walca-kaprysu. Widoczne jest to również w konstrukcji formalnej odcinka d, na którą składają się wariacyjne przedstawienia fragmentów w stanowiącym pierwowzór odcinka b w części B *Immer heiterer* Tausiga. W efekcie wyróżnić możemy tutaj trzy wariacyjne pokazy tematyczne (każdy rozpoczynający się przedtaktem): pierwszy (t. 253-270; *pianissimo quasi Tympani*), drugi (t. 271-291; *piano espressivo*) oraz trzeci (t. 292-320; *forte*). Ten ostatni nie wieńczy całości parafrazowanego drugiego tematu *Immer heiterer*, jak miało to miejsce w pierwotnym pierwszym ogniwie, wręcz przeciwnie – rozwija narrację, doprowadzając do wirtuozowskiej kulminacji odcinka d (t. 321-336), w której zaskakuje przywołanie pierwszego tematu Tausigowskiego *Immer heiterer*. Tym samym kompozytor przewrotnie odwraca kolejność tematów, tworząc

w budowie formalnej obecnego odcinka d „lustrzane odbicie” chronologicznego układu konstrukcji poprzedniego walca-kaprysu. Powyższy zabieg kompozytorski wskazuje na jedną z nadrzędnych cech typowych dla tego hybrydowego gatunku – swobodę formalną.

Pierwsza odsłona tematu odcinka d (t. 253-270) rozpoczyna się wspomnianym przedtaktom (t. 252) o wydźwięku pełnym zwątpienia, w dynamice *pianissimo*. Następne takty przynoszą nieoczekiwany zwrot narracyjny: obecny charakter tematu znacznie różni się od jego pierwotnego przedstawienia w Tausigowskim *Immer heiterer*, w którym dominował melancholijny wyraz. Tym razem całość pierwszej prezentacji tematu cechuje pogodna aura, którą istotnie uwypukla akompaniament *quasi Tympani* oraz pionowy akordowe *staccatissimo* na przełomie taktów. Ten ostatni element jest niezwykle charakterystyczny dla kompozycji Straussa, a jego wyeksponowanie zdaje się być pewnego rodzaju Tausigowskim „ukłonem” w podziękowaniu za inspirację, która zaowocowała parafrazowanymi tematami. Umieszczenie melodii w średnim rejestrze oraz wspomniany akompaniament imitujący grę na kotłach, w połączeniu z dynamiką *pianissimo*, determinują rubaszną atmosferę prezentowanego materiału muzycznego. W rezultacie odsłona ta zdaje się być pastiszową wariacją pierwowzoru, wyciszającą narrację w zakończeniu (*diminuendo* w t. 266-270), co uwydatnia jednocześnie reminiscencyjny pierwiastek tego wariantu (ryc. 4.154).

The image shows two systems of musical notation. The first system, labeled '252', consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The dynamic marking 'pp' is indicated. The second system, labeled '266', continues the same musical material with similar notation and dynamics.

Ryc. 4.154. Takty 252-257 i 266-270.

Kolejna odsłona tematyczna (t. 271-291) stanowi figuracyjnie rozwinięty wariant swojego pierwowzoru w poprzednim walcu-kaprysie. Podobnie rozpoczyna go przedtakt w dynamice *piano* ze wskazaniem *espressivo* (t. 270), a początkowe takty obejmują dialogowanie obu rąk.

Ich aura jest identyczna, jak pierwotnie – na pierwszy plan wysuwa się pierwiastek o nieznacznie wzmożonym wyrazie, będącym wynikiem nagromadzenia się współbrzmień molowych (wariant rozpoczyna się w tonacji cis-moll, a obecne pierwsze zdanie muzyce – poprzednik w t. 271-278 – doprowadza do zakończenia w gis-moll). Nowym elementem kolorystycznym są tryle w partii prawej ręki, a także chromatycznie opadające przebiegi w obszernym następniku (t. 279-291). Dwutaktowe figuracje w taktach 273-274 (i odpowiadające im t. 277-278 w zakończeniu poprzednika) wzmagają potoczność narracji oraz przydają jej zwiewnego charakteru. Efekt ten potęguje nagromadzenie triolowych przebiegów w następniku, a zawarta w nich chromatyka wraz z licznymi alteracjami tworzą dysonujące współbrzmienia, często utrudniające identyfikację ciągu harmonicznego. W tym drugim zdaniu brak pierwotnego dialogowania głosów, ale niezmiennie są późniejsze oznaczenia *tenuto* na trzecich miarach, przywodzące na myśl *länderowe* „przytupy”. Wydłużenie myśli następnika (t. 285-291) zawiera modulację, zawieszającą narrację na dominancie H-dur⁷. „Dopowiedziany” takt 291 w zakończeniu tej odsłony tematu – wypełniony chromatycznym pochodem *crescendo* w równoległych oktawach *unisono* – pełni tutaj również rolę płynnego przejścia do kolejnej, ewolucyjnie wynikającej wariacji tematu (ryc. 4.155).

The image shows three systems of musical notation for piano. The first system covers measures 270-274, the second system covers measures 281-285, and the third system covers measures 286-291. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs, and dynamic markings like 'p espress.' and 'ten.'.

Ryc. 4.155. Takty 270-274 i 281-291.

Trzeci odsłona tematyczna (t. 292-320) jest całkowitym przeciwieństwem pierwowzoru. Diametralną odmienność wyrazową przynosi już pierwszy takt, który otwiera dynamika *forte* (kontrast wobec pierwotnego *subito piano*). Tym samym zostaje przełamany dominujący dotychczas zabieg kompozytorski w postaci *crescendo* i zaskakującego wycofania dynamicznego, a uprzednia intensyfikacja wolumenu osiąga oczekiwany szczyt. Fakt ten determinuje kulminacyjny charakter tej wariacji tematu, stanowiącej końcowy fragment „autocytatu” Tausiga w odcinku d, antycypując nadejście zwieńczenia nie tylko tego walca-kaprysu i II zeszytu, ale całego zbioru *Nouvelles soirées de Vienne*. Uwagę zwraca obszerność trzeciej odsłony względem pierwotnej 17-taktowej konstrukcji: poprzednik (t. 292-300) również obejmuje podstawowy ośmiotakt wraz z jednotaktowym „dopowiedzeniem” (t. 300), a także niezwykle rozbudowany następnik (t. 301-320), doprowadzający do kulminacyjnego zakończenia odcinka d (t. 321-336) o charakterze kody. Poprzednik (t. 292-300) posiada radosną aurę, a dynamika *forte* w połączeniu ze znacznym zagęszczeniem fakturalnym determinuje wręcz „rubaszny” wydźwięk tej wariacji (kontrast wobec stonowanego pierwowzoru w poprzednim walcu-kaprysie). Bazę dla oscylacji harmoniczných stanowią tu funkcje toniki i dominanty w tonacji E-dur. W zakończeniu poprzednika pojawia się analogiczne, zwodnicze rozwiązanie harmoniczne w dalszym jednotaktowym „dopowiedzeniu” (cis-moll w t. 299), które przeistacza się we współbrzmienie dominantowe (Cis-dur⁷ w t. 300). Ta ostatnia harmonia stanowi punkt wyjścia dla „kapryśnego” zwrotu narracyjnego w otwarciu następnika (t. 301-320): jego dramatyczny wyraz potęguje oznaczenie *sforzato* na pierwszej mierze prawej ręki (t. 301). Wyzwała ono – zredukowaną do sześciu taktów – pierwszą frazę następnika (t. 301-306), która – zamiast pierwotnego, pogodnego zwieńczenia ogniwa – rozwija narrację i determinuje ewolucyjne wydłużenie myśli. Figuracyjne rozwinięcie tematu zawiera motywy, oscylujące wokół toniki i dominanty w tonacji fis-moll. Istotnie wpływa to na wzrost natężenia emocjonalnego i kolorystykę tych taktów, a wirtuozowskiego blasku nadaje krzyżowanie się rąk w taktach 303-306. Ogólne *crescendo* (określenie w t. 301, przypominane dalej znakami graficznymi) oraz zwrot modulacyjny do tonacji gis-moll w taktach 305-306 zapowiadają eskalację wyrazową dalszego przebiegu narracyjnego. Wcześniejsza taneczna aura o radosnym wydźwięku nabiera niezwykle dramatycznej ekspresji (ryc. 4.156).

Ryc. 4.156. Takty 292-306.

Druga fraza następnika (t. 307-312) jest progresyjnym przeniesieniem pierwszej o sekundę wielką wwyż, co znacznie wpływa na wzrost napięcia wyrazowego. Z kolei trzecia fraza tego rozbudowanego zdania muzycznego (t. 313-320) potęguje natężenie ekspresji poprzez „naturalne *stretto*” w postaci redukcji sześciotaktowej struktury do dwutaktowych, figuracyjnych motywów. Ich progresyjne „wspinanie się” wyznaczają znaki *marcato* (t. 313, 315, 317), skumulowane w końcowym podejściu (t. 319-320). Zaznaczenie w ten sposób każdego kolejnego „kroku” zmusza do osadzenia rozpędzonego wcześniej tempa narracji (ryc. 4.157).

Ryc. 4.157. Takty 313-320.

Wirtuozowskie figuracje doprowadzają do efektownej kulminacji (t. 321-336), którą można określić jako kodę odcinka d. Istotnie zaskakuje niespodziewane przywołanie tematu pierwszego *Immer heiterer*, ukazanego w intensywniej fakturalnie i dynamicznie odsłonie. Jest to jednocześnie kolejny „kapryśny” zabieg kompozytorski, który uwypukla inną ważną cechę formy walca-kaprysu – swobodę w czerpaniu inspiracji i jej parafrazowaniu. Zdecydowany charakter przywołanego fragmentu uwypukla powrót do regularnego kształtowania przebiegu narracyjnego w postaci czterotaktowych struktur, odchodząc od nieregularności, jaką były jednotaktowe „wtrącenia”. To zakończenie odcinka d składa się z dwóch krótkich fraz (t. 321-324 i 325-328) oraz ośmiotaktowego wydłużenia myśli (t. 329-336). Świadczy to o osadzeniu konstrukcji materiału muzycznego w klasycznych ramach pomimo nasycenia prezentowanej treści silnym pierwiastkiem romantycznym. Materiał dźwiękowy stopniowo opada na przestrzeni całego zwieńczenia, a przechodzenie do coraz bardziej „doniosłego”, środkowego rejestru istotnie wpływa na burzliwy charakter prezentowanych przebiegów. Wspomniane pierwsze dwie frazy eksponują elementy typowe zarówno dla walca (łukowania pierwszych miar), jak i dla *ländlera* (łukowania trzecich miar oraz takty z artykulacją *marcato* w obu rękach). Przywodzi to na myśl pewnego rodzaju „podsumowanie” tanecznych inspiracji, zaprezentowanych na przestrzeni całego zbioru. Efektowny wydźwięk zakończenia potęgują naprzemiennie wykonywane oktawy, prowokujące do instynktownego zastosowania artykulacji *martellato*. Antycypują one jednocześnie wirtuozowski charakter następnego, finalnego ogniwa części B (ryc. 4.158).

Ryc. 4.158. Takty 321-324 i 329-336.

Finał części B (t. 337-398) stanowi syntezę dotychczas wykorzystanych w niej środków, a blasku dodaje zmiana tempa na *Presto*. Wyróżnić można tutaj trzy istotne dla narracji fragmenty, które przedzielone są fermatami: pierwszy (t. 337-358), jego wariant (t. 359-383) oraz zaskakujące zwieńczenie (t. 384-398).

Pierwszy odcinek finału (t. 337-358) intryguje początkowym otwarciem w *subito piano*, będąc odwołaniem do typowych dla *Immer heiterer*; nieoczekiwanych wycofań dynamiki. Uwagę zwraca wielopłaszczyznowość faktury, a figuracje ósemkowe – charakterystyczne dla odcinka c i d – przedstawione są tutaj w formie ewolucyjnych przekształceń. Determinują one lekkość przebiegu narracyjnego, przywodząc na myśl styl *brillant*, a jednocześnie zachęcają do wykorzystania potoczności pochodów prawej ręki, prowokującej do eskalacji agogicznej. Taneczną aurę podkreśla lewa ręka, która zawiera „pozorny” akompaniament, typowy dla gatunku walca. Jednak w rzeczywistości jest to „kapryśne” odwrócenie jego kształtu, uwypuklające pierwsze miary akcentowanymi półnutami z kropką, co wskazuje na utworzenie z nich głosu wiodącego w górnym planie lewej ręki, a nie w linii basu. Liczne chromatyzmy w partiach obu rąk wpływają nie tylko na zwiewność figuracji, ale istotnie wzmagają wzrost napięcia narracji. Przyczynia się do tego również rozbieżny kierunek skrajnych głosów – plan prawej ręki stale wznosi się, a lewej nieustannie opada. Zawartość harmoniczna obfituje w liczne alteracje i modulacje, wpływające na stałą ewolucję ekspresji. Wynikiem tego jest szczyt w dynamice *forte* podkreślony takimi oznaczeniami artykulacyjnymi, jak *staccatissimo*, *marcato* oraz *martellato*¹⁴⁹. Znaczny wzrost napięcia ostatnich dwóch taktów (t. 357-358) wynika również z serii krótkich łukowań o kierunku wznoszącym, które nieoczekiwanie przerywają bieg narracji, zawieszając ją na fermacie (ryc. 4.159).

¹⁴⁹ W oryginalnej partyturze oznaczenie *martellato* jest błędnie zapisane *martelato*. Rycina 4.159 zawiera poprawioną przez autora pracy pisownię.

Ryc. 4.159. Takty 337-340 i 353-358.

Wariant pierwszego odcinka finału (t. 359-383) zaskakuje w swoim początku nie tylko ponownym, niespodziewanym wycofaniem do *subito piano*, ale również polimetrycznym grupowaniem materiału muzycznego w partii prawej ręki, uwypuklonym przez łukowanie. Stanowi to kolejne odwołanie do zabiegu kompozytorskiego, często wykorzystywanego na przestrzeni całego Tausigowskiego zbioru. Wariacja ta odznacza się jeszcze większą lekkością, na co istotny wpływ ma wznoszenie się planu prawej ręki na przestrzeni czterotaktowych fraz. Figuracyjne przebiegi ulegają rozjaśnieniu przez występujące w górnym głosie ósemki w artykulacji *staccatissimo*, podkreślające istotne zwroty w melodii, które równocześnie są „kapryśnym” kontrapunktem dla głosu wiodącego w górnym planie lewej ręki (ryc. 4.160).

Ryc. 4.160. Takty 359-362.

Natężenie wyrazowe o kulminacyjnym charakterze przynosi dynamika *forte* w takcie 371, od którego rozpoczyna się dalszy wzrost napięcia. Wpływ na to mają: „naturalne *stretto*”, (obejmujące redukcję fraz do dwutaktowych motywów), zdwojenia oktawowo w planie

akompaniamentu, a także nasycony ekspresją ciąg harmoniczny, skutkujący licznymi altercjami. Przebieg narracyjny stopniowo i konsekwentnie akumuluje ładunek emocjonalno-energetyczny pochodów, doprowadzając do szczytowego, równolegle przebiegającego pasażu o kierunku wznoszącym (t. 382-383), który podkreślony jest emocjonującym *crescendo*. Eskalację wyrazu potęguje współbrzmienie akordu zmniejszonego oraz ponowne przerwanie narracji i zatrzymanie jej na pauzie ósemkowej z fermatą, wzmagającą oczekiwanie na dalszy ciąg finału (ryc. 4.161).



Ryc. 4.161. Takty 371-374 i 380-383.

Zwieńczenie finału (t. 384-398) początkowo ponownie kontrastuje z zakończeniem poprzedniego fragmentu poprzez lekkość fakturalną, którą wyzwala *subito piano* w jego otwarciu. Przyczynia się do tego zarówno artykulacja w partii lewej ręki (*staccato e leggiero*), jak i krótkie łukowania w figuracjach głosu wiodącego. Zakończenie całego finałowego ogniwa części B zaskakuje stopniowym wyciszaniem emocji, co uwydatnia stopniowo opadający kierunek jego przebiegu. Przenoszenie kolejnych czterotaktowych fraz (każdorazowo o oktawę w dół) istotnie wpływa na rozładowanie zgromadzonego wcześniej napięcia, a niedokończenie ostatniej frazy i urwanie jej po trzecim takcie ostatecznie determinuje zawieszenie narracji (fermata w t. 398). Schemat konstrukcyjny zwieńczenia finału przypomina kulminującą kodę w zakończeniu odcinka d, w której po dwóch krótkich frazach następowała jedna dłuższa. W efekcie obecna trzecia fraza (t. 392-398) zostaje wydłużona z czterech do siedmiu taktów, obejmując kontynuację myśli, w której narracja stopniowo zanika. Wskazuje na to powtarzające się oznaczenie dynamiki *piano* oraz

wskazanie *più perdendo* w ostatnich dwóch taktach. Wspomniana fermata (t. 398) jest kolejnym zawieszeniem przebiegu narracyjnego w finale, które tym razem posiada charakter znaku zapytania, wzbudzającego uczucie niepewności tego, co przyniosą następane takty (ryc. 4.162).

Ryc. 4.162. Takty 384-398.

Niezwykłym zaskoczeniem jest niespodziewany powrót tematu głównego części A, który składa się na ostateczną **kodę *Wiener-Chronik* (t. 399-415)**. Charakter tego tematu był pierwotnie spokojny, pełen elegancji i stonowany dynamicznie; koda prezentuje materiał tematyczny w *Con brio* i dynamice *fortissimo*, stanowiąc całkowite przeciwieństwo wcześniejszych odłsn. Zdaje się być jednocześnie zakończeniem części A o łukowej konstrukcji, które pojawia się po nieoczekiwanej, obszernej „dygresji” w postaci ewolucyjnej części B. Wszystkie poprzednie walce-kaprysy w zbiorze Tausiga posiadały kodę lub zwieńczenie odcinków o takim właśnie charakterze, jedynie część A w *Wiener-Chronik* nie zawierała wyrazistego zakończenia. Eskalacja materiału dźwiękowego zdaje się „rekompensować” to wcześniejsze pominięcie, a narracja wykorzystuje tutaj motyw otwierający temat główny. Akumulacji napięcia sprzyja ciąg harmoniczny, w którym pojawiają się współbrzmienia zmniejszone (t. 401-402, 404 i analogiczne w drugiej frazie) oraz nieoczekiwane F-dur w taktach 403 i 409, będące reminiscencją tonacji wyjściowej

dla odcinka b (szczególny wydźwięk uwydatnia tu oznaczenie *sforzato*). Zawieszenia narracyjne w postaci fermat (t. 404, 410) potęgują wzrost emocji, której ostateczne ujście dają burzliwe oktawy *tempestoso*, wzmagające wirtuozowski efekt zakończenia. „Szeroki gest”, typowy dla epoki romantyzmu, ucieleśniają w kodzie także ostatnie trzy takty (t. 413-415), których doniosłość wyrażają synkopowane akordy drugich miar oraz dookreślenia artykulacyjne silnie intensyfikujące brzmienie: *portato* (powstałe w wyniku połączenia *tenuto* ze *staccatem*) i *sforzato*. Plan harmoniczny tych taktów – przypominający swoim brzmieniem kadencję plagalną – patetycznie podkreśla zwieńczenie całego zbioru Tausiga (ryc. 4.163).

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system covers measures 399 to 404. It begins with the tempo marking 'Con brio' and dynamic 'ff'. The right hand features triplets of eighth notes and octaves. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The second system covers measures 411 to 415. It starts with the tempo marking 'tempestoso' and dynamic 'sf'. The right hand has a triplet of eighth notes that leads into a series of octaves. The left hand continues with eighth notes. The piece concludes with a fermata and a final dynamic of 'fff'.

Ryc. 4.163. Takty 399-404 i 411-415.

Walc-kaprys *Wiener-Chronik* posiada najbardziej zaskakującą budowę formalną, w której – jedyny raz na przestrzeni całego zbioru *Nouvelles soirées de Vienne* – pojawia się Tausigowski „autocytat”. Jest to niezwykle rzadko stosowany zabieg kompozytorski, wskazujący na innowacyjność i oryginalność twórczą Tausiga. Uwagę zwraca również fakt, że dotychczas wykorzystywana przez kompozytora trzyczęściowa budowa ABA została zredukowana do dwóch obszernych części A i B. Łukowość formy zachowuje tu jedynie część A, co może wskazywać na zastosowanie przez Tausiga pewnego rodzaju „żartu” lub „kaprysu” kompozycyjnego. Niemniej jednak ogólny dualizm formalny *Wiener-Chronik* zdaje się korespondować z hybrydowym połączeniem dwóch gatunków muzycznych – walca i kaprysu, wzbijających się w II połowie XIX wieku na wyżyny popularności.

* * *

Całość zbioru wyróżnia się nagromadzeniem wielu wyzwań zarówno muzycznych, jak i technicznych, które stawiają Tausigowskie walce-kaprysy pośród najbardziej wymagających dzieł literatury fortepianowej. Interesujący jest fakt ukończenia przez Straussa walca *Wiener-Chronik op. 268* w 1862 roku – tym samym, w którym Tausig przeprowadził się do Wiednia i skończył pracę nad swoim zbiorem. Najprawdopodobniej kompozytor wykonywał podczas koncertów w stolicy Austrii wszystkie pięć parafraz na tematy Johanna Straussa (syna), chcąc zaskarbić sobie uznanie publiczności czerpaniem inspiracji z dzieł najbardziej popularnego wówczas wiedeńskiego twórcy, okrzykniętego „królem walca”. Tausig nie zdecydował się pozostać w stolicy Austrii zbyt długo, jednak poszczególne walce-kaprysy ze swojego zbioru wielokrotnie wykonywał później zarówno on sam, jak i inni wielcy wirtuozi fortepianu – w tym istotni dla niniejszej dysertacji Wieniawski i Zarębski, którzy później również stworzyli dzieła tego samego gatunku. Takie czynniki, jak różnorodność i wysoki poziom wyzwań, a także fakt pozostawania w kręgu literatury obecnie rzadko wykonywanej przez pianistów, miały istotne znaczenie dla autora pracy w podjęciu inicjatywy dokonania pierwszego nagrania, prezentującego jednocześnie oba zeszyty *Nouvelles soirées de Vienne „Valses-caprices d’après Johann Strauss”* Karola Tausiga.

ROZDZIAŁ V

O jego przygotowaniu pianistycznym świadczą programy recitali, jakich nie powstydziłoby się sławni wirtuozi tamtych lat. Między innymi grał „*Appassionatę*” Beethovena, pieśni Chopina w układzie Liszta, *Walce-kaprysy wg Straussa* Tausiga, *Fantazję f-moll* Chopina, cykle fortepianowe Schumanna, utwory Mendelssohna, rapsodie węgierskie Liszta i kompozycje własne. Podczas koncertu dyplomowego w Konserwatorium brawurowo wykonał *Koncert fortepianowy Es-dur* Liszta¹⁵⁰.



Ryc. 5.1. Juliusz Zarębski. Fot. Włodzimierz Kisliczny.

Powyższy cytat opisuje zakres repertuaru 19-letniego Juliusza Zarębskiego w momencie, w którym w 1874 roku kończył naukę w Konserwatorium Muzycznym w Petersburgu. Wyżej wymienione utwory pojawiały się w programach koncertów, z którymi występował w tamtym czasie. Różnorodność i ilość dzieł wskazuje na niezwykle wysoki poziom zaawansowania młodego pianisty. Natomiast o jego kompozycjach mówi się, że „wyprzedziły stylem swoim znacznie współczesną sobie epokę, nie tylko w naszej muzyce, ale także w muzyce zachodnioeuropejskiej, gdyż posłużyły się środkami technicznymi, które stały się typowe dopiero dla stylu impresjonistów”¹⁵¹.

¹⁵⁰ S. Dybowski, op. cit., s. 763.

¹⁵¹ J. Reiss, *Najpiękniejsza...*, op. cit., s. 161.

1. Juliusz Zarębski – zarys drogi artystycznej

Najmłodsze lata życia Juliusz Zarębski spędził w Żytomierzu, gdzie przyszedł na świat 28 lutego 1854 roku. Wychował się w dobrze sytuowanej rodzinie, którą utrzymywał ojciec, pracujący jako urzędnik sądowy. Matka, Anastazja z Czeszejków-Sochackich, zadbała o wszechstronną edukację syna i to właśnie ona udzielała mu pierwszych lekcji muzyki. „Mały Juliusz robił tak szybkie postępy w grze na fortepianie, że mając zaledwie dziesięć lat rozpoczął występy publiczne”¹⁵², podczas których „wykonywał m.in. własne kompozycje”¹⁵³.

Muzyka zaczęła bardzo szybko zajmować wiodące miejsce w zainteresowaniach Zarębskiego, pochłaniając coraz więcej jego czasu. W rodzinnym Żytomierzu i okolicach próżno było szukać nauczycieli, którzy mogli objąć opieką pedagogiczną tak utalentowanego chłopca. Zaangażowanie, z jakim oddawał się codziennym ćwiczeniom na fortepianie oraz komponowaniu spowodowało, iż w 1870 roku rodzice Zarębskiego podjęli decyzję o wysłaniu szesnastoletniego syna na edukację do Wiednia. W tamtejszym konserwatorium, uchodzącym za jedno z najlepszych w ówczesnej Europie, młody Juliusz kształcił się w zakresie kompozycji u Franza Krenna, a tajniki gry na fortepianie zgłębiał pod kierunkiem Josepha Dachsa (ucznia Carla Czernego). Swój talent rozwijał w nadzwyczajnie szybkim tempie, „sześćoletni kurs przerabiając w dwa lata”¹⁵⁴.

Ukończywszy studia, Zarębski powrócił w rodzinne strony. Jednak niedługo później uznał jednak, iż chciałby dalej kontynuować swoją edukację muzyczną. U progu 1873 roku zaowocowało to przeprowadzką do Petersburga, „by w tamtejszym Konserwatorium poddać się egzaminowi w zakresie gry fortepianowej, na podstawie której mógłby uzyskać tytuł wyzwolonego artysty”¹⁵⁵. W rezultacie otrzymał dyplom, na którym podpis złożył m.in. Mikołaj Rimski-Korsakow. „Najwyraźniej młody muzyk nie czuł się jednak w pełni usatysfakcjonowany zdobytą edukacją, gdyż postanowił zwrócić się z prośbą do największego wówczas autorytetu pianistycznego”¹⁵⁶ – mowa tu o postaci, która miała ogromny wpływ na dalszy rozwój osobowości muzycznej Zarębskiego – o Ferencu Liszcie.

¹⁵² S. Dybowski, *Słownik...*, op. cit., s. 763.

¹⁵³ R. D. Golianek, *Juliusz Zarębski...*, op. cit., s. 20.

¹⁵⁴ S. Dybowski, *Słownik...*, op. cit., s. 763.

¹⁵⁵ R. D. Golianek, *Juliusz Zarębski...*, op. cit., s. 24.

¹⁵⁶ Ibidem, s. 25.

Jesienią 1874 roku Zarębski przybył do Rzymu, gdzie niezapowiedziany i bez żadnych rekomendacji pojawił się u swojego przyszłego mistrza. Spotkanie to opisuje poniższy cytat:

Początkowo monsieur l'abbe nie wykazywał chęci uczenia Polaka. Gdy jednak ten pokazał mu swoje kompozycje, początkowa niechęć Liszta zmieniła się po pewnym czasie w serdeczną przyjaźń. Stosunki Zarębskiego z wielkim mistrzem były tak dobre, że Liszt kazał mu jeździć ze sobą do Weimaru i Budapesztu. Często grywali na cztery ręce. Liszt opiekował się Zarębskim po ojcowsku. Ułatwiał mu, dzięki swoim wpływom, publikację utworów i wspólnie z nim występował. Zarębski odpłacał się mistrzowi niezwykłym przywiązaniem i lojalnością¹⁵⁷.

Przez kolejne trzy lata Zarębski intensywnie czerpał z wiedzy i doświadczenia nauczyciela: „oszałamiały go – być może w jeszcze większym stopniu – nowe możliwości harmoniczne, jakie ukazali mu w swych dziełach Wagner i Liszt”¹⁵⁸. W tym czasie niewiele występował, koncentrując całą uwagę na poszerzaniu swoich umiejętności: „W okresie studiów u Liszta Zarębski z rzadka jedynie brał udział w publicznych koncertach, ograniczając się do występów aranżowanych przez swego nauczyciela w kręgach dyplomatycznych (w ambasadzie rosyjskiej i niemieckiej w grudniu 1875 r.) i towarzyskich”¹⁵⁹. Wiadomo, że w tych latach powstał *Marsz na cztery ręce* (1875, zaginiony) oraz *Wielka Fantazja* (1876) Zarębskiego. Ten drugi i jedyny zachowany z tego czasu utwór „zdradza fascynację, jaką młody artysta darzył wówczas muzykę Liszta”¹⁶⁰, będąc jednocześnie szczególnie ważnym dla twórcy z powodu dedykacji dla swojej przyszłej żony – Johanny Wenzel¹⁶¹. Dzieło to usłyszał niedługo później zaprzyjaźniony z kompozytorem Aleksander Borodin, który wyraził swoją opinię następującymi słowami: „Zarębski świetnie odegrał własną *Fantazję*, bardzo interesującą i efektowną, à la Liszt. [...] Jako pianista Zarębski jest diabelnie utalentowany, równie zresztą jako kompozytor. W ogóle oczekuje go wspaniała przyszłość”¹⁶².

Czas, który Zarębski spędził pod opieką artystyczną Liszta, miał decydujący wpływ na dalszy styl jego twórczości: „Coraz bardziej zacieśniającym się kontaktom z Lisztem zawdzięcza niesłychane poszerzenie możliwości kompozytorskich, wzbogacenie środków

¹⁵⁷ S. Dybowski, *Słownik...*, op. cit., s. 763.

¹⁵⁸ T. Strumiłło, *Zarębski*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1985, s. 55.

¹⁵⁹ R. D. Golianek, *Juliusz Zarębski...*, op. cit., s. 192.

¹⁶⁰ Ibidem, s. 28.

¹⁶¹ Janina (niem. Johanna) Wenzel była uczennicą Liszta, u którego naukę rozpoczęła w 1872 roku w Weimarze. W 1875 roku przybyła do Rzymu, gdzie kontynuowała studia – to właśnie wtedy poznali się z Zarębskim. Pierwotna nazwa dedykowanej jej *Wielkiej Fantazji* brzmiała *Un pezzo agitato con un intermezzo amoroso*, podkreślające silne uczucie, którym młody Juliusz darzył przyszłą małżonkę. Pobrali się 1 stycznia 1879 roku, a w kolejnych latach często razem koncertowali, występując zarówno solo, jak i grając na cztery ręce.

¹⁶² R. D. Golianek, *Juliusz Zarębski...*, op. cit., s. 213.

wyrazu”¹⁶³. Wzorując się na praktyce wykonawczej swojego nauczyciela, coraz częściej występował z recitalami solowymi, przyczyniając się do popularyzacji tej formy koncertów. Było tak m.in. w Warszawie w 1876 roku: „Program wszystkich tych imprez wypełnił sam, co w owych czasach wcale nie było jeszcze zjawiskiem częstym”¹⁶⁴. W repertuarze swoich ówczesnych występów, obok kompozycji Beethovena, Chopina i Liszta, „znalazły się także utwory Moniuszki, Rubinsteina, Brahmsa, Schumanna, Tausiga i Bacha”¹⁶⁵. Recitale w Warszawie poprzedzały wyjazdy na zorganizowane z inicjatywy Liszta koncerty. Ich trasa wiodła „przez największe ośrodki muzyczne, poczynając od Rzymu, a kończąc na Konstantynopolu. Tournée to ugruntowało pozycję Zarębskiego jako wspaniałego pianisty i kompozytora”¹⁶⁶.

W następnych latach młody Juliusz bardzo wiele podróżował, występując sam lub wraz ze swoją małżonką. Spory rozgłos przyniósł mu 1878 rok, kiedy to z wielkim powodzeniem wystąpił w Paryżu podczas międzynarodowej wystawy wynalazków, dzięki której „zasłynął w Europie jako pierwszy wirtuoz w grze na wynalezionym wówczas fortepianie, zbudowanym według pomysłu Józefa Wieniawskiego przez braci Mangeot”¹⁶⁷. Występ Zarębskiego okazał się wielkim sukcesem: „Powodzenie jest ogromne. Na jednym z koncertów zebrało się około 5000 słuchaczy. Fala entuzjazmu rosła. Paryskie gazety spowite były nagłówkami: »*Chopin est mort – Vive Zarębski!*«”. Co więcej, kompozytor był pod wielkim wrażeniem nowego instrumentu i starał przyczynić się do jego spopularyzowania, niestety bez większego powodzenia. Reakcje opinii publicznej były wówczas w większości podobne do tych z 1879 roku, które przytacza w swojej książce Stanisław Dybowski:

Zeszłego czwartku (13 marca) – napisał recenzent EM – pan Zarębski na koncercie własnym i swej żony, bardzo dobrej pianistki, dał poznać Warszawie po raz pierwszy okrzyczaną hydrę... nie dwugłową wprawdzie, ale dwukławiaturową. Słuchano ciekawie, patrzono ciekawiej, a dotykano się fortepianu tego najciekawiej, gdyby to było możliwe. [...] Dotąd zresztą, o ile wiemy, jeden tylko p. Zarębski rzucił się z takim zapalem do dwugłowego instrumentu¹⁶⁸.

¹⁶³ T. Strumiłło, op. cit., s. 27.

¹⁶⁴ Ibidem, s. 26.

¹⁶⁵ Ibidem, s. 60.

¹⁶⁶ S. Dybowski, *Słownik...*, op. cit., s. 764.

¹⁶⁷ J. Reiss, *Najpiękniejsza...*, op. cit., s. 161.

¹⁶⁸ S. Dybowski, *Słownik...*, op. cit., s. 764.

Wynalazek spłonął podczas II Wojny Światowej wraz z budynkiem Konserwatorium Warszawskiego, gdzie pozostawał wcześniej jako eksponat, zapisany uczelni w spadku po śmierci swojego propagatora.

Niedługo po ślubie¹⁶⁹ Zarębski rozpoczął poszukiwania stałej posady, która zapewniłaby jemu i małżonce stabilizację finansową. W rezultacie w 1880 roku przeprowadzili się do Brukseli, gdzie objął stanowisko profesora fortepianu w Królewskim Konserwatorium Muzycznym. „Stały dochód spowodował, że ograniczył życie wędrującego artysty”¹⁷⁰, a jego czas pochłaniała praca na uczelni oraz komponowanie. W tym samym czasie zaczęły się wzmacniać jego problemy zdrowotne, których przyczyną była rozwijająca się gruźlica. Pomimo postępującej choroby Zarębski bardzo intensywnie komponował, często odwołując się w dziełach do swoich polskich korzeni. Pochwalał to Liszt, pozostający ze swoim wychowankiem w stałym kontakcie, o czym świadczą jego poniższe słowa:

Już od dawna szczerze szanuję i podziwiam w Tobie człowieka i artystę. Obydwaj są dla mnie sympatyczni. Poza tym w moich oczach wartościową cechą jest to, że jesteś Polakiem. Twoja polskość w szlachetny sposób znalazła wyraz w Twoich utworach. Z wielką radością patrzę na to, że dalej mistrzowską ręką komponujesz utwory polskie, których powodzenie będzie tym większe, im lepiej je się pozna¹⁷¹.

Istotnie, pośród wielu utworów, które powstały w ostatnich latach życia Zarębskiego, większość cechuje czerpanie z idiomu polskiego. Należą do nich takie kompozycje, jak *3 Danses galiciennes op. 2* (1880), *4 Mazurki op. 4* (1880), *2 Morceaux en forme de mazurka op. 5* (1881), *Grande Polonaise op. 6* (1881), *I Mazurka de concert op. 8* (1882), *Fantaisie-polonaise op. 9* (1882), *Polonaise mélancolique op. 10* (1882), *Polonaise triomphale op. 11* (1882), *Divertissement à la polonaise op. 12* (1883), *II Mazurka de concert op. 15* (1883), *Suite polonaise op. 16* (1883), *Á travers Pologne op. 23* (1884) czy *Polonaise op. 28* (1885). Niektóre spośród wyżej wymienionych dzieł zostały zorkiestrowane, co wobec całokształtu twórczości Zarębskiego jest o tyle szczególne, iż większość jego dzieł była przeznaczona wyłącznie na fortepian solo lub na cztery ręce. Opracowania na orkiestrę *Danses galiciennes* dokonał Liszt, będąc pod ogromnym wrażeniem utworów zawartych w tym zbioru – „Za życia Zarębskiego [osiągnęły] one

¹⁶⁹ Zarębski uważał Liszta za „ojca chrzestnego” swojego związku z Johanną Wenzel, co wyraził w liście z 16 grudnia 1878 roku, wysłanym swojemu mentorowi na krótko przed zaślubinami: „Pan, drogi Mistrzu, który pierwszy dostrzegł nasze uczucie i zawsze okazywał nam prawdziwie ojcowską dobroć, nie odmówi nam swego błogosławieństwa. [...] proszę Pana, drogi Mistrzu, o przyjęcie zapewnień mojej prawdziwej czci i głębokiej wdzięczności. Najbardziej oddany uczeń, J. Zarębski” [za:] S. Szenic, *Franciszek Liszt*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969, s. 441.

¹⁷⁰ S. Dybowski, *Słownik...*, op. cit., s. 765.

¹⁷¹ Ibidem, s. 763.

największą ilość wydań i opracowań spośród jego kompozycji¹⁷². Liszt opracował również inne dzieło – *Mazurka Des-dur* ze zbioru *op. 4*, co świadczy o tym, „jak wysoko cenił Liszt utwory swego ucznia”¹⁷³. Z kolei *Polonaise triomphale op. 11*, przeznaczony w pierwotnej wersji na fortepian na cztery ręce, Zarębski samodzielnie opracował nieco później na orkiestrę symfoniczną. Jest to jedyne dzieło kompozytora przeznaczone na taką obsadę, a zostało odkryte dopiero w 2005 roku.

Ostatnią kompozycją Zarębskiego jest *Kwintet fortepianowy g-moll op. 34* (1885), który „z racji wysokiego poziomu artystycznego może być stawiany obok podobnych utworów Schumanna, Brahmsa i Francka”¹⁷⁴. Za życia kompozytora utwór ten wykonał jedynie Liszt, któremu dzieło to było zadedykowane, „[który chwalił] Zarębskiego za wybitne osiągnięcie twórcze”¹⁷⁵. Dzieło przedstawia niezwykle dojrzały styl kompozytora, nacechowany silnym indywidualizmem twórczym i zawierający wiele nowatorskich pomysłów. *Kwintet* przez długi czas nie doczekał się publikacji, pozostając w wersji autografu aż do 1931 roku, kiedy dzięki staraniom Józefa Turczyńskiego¹⁷⁶ ukazało się pierwsze wydanie tej kompozycji. Tak opisuje on Zarębskiego na podstawie wspomnień ludzi, którzy znali blisko kompozytora:

Małomówny, zamknięty w świecie tonów, nieco sentymentalny, odznaczał się Zarębski nieskazitelną prawością charakteru, subtelnością i łagodnością, które zjednywały mu serca. Tym się tłumaczy ta szczerą przyjaźń, jaką umiał obudzić dla siebie u najwybitniejszych artystów swego czasu, jak Liszt, Saint-Saëns, Hubay, Servais, Fr. Planté, Moszkowski, Joachim, Wieniawski, Reisenauer i wielu innych; te same uczucia umiał Zarębski wzbudzić w sercach swych licznych uczniów, którzy go ubóstwiali¹⁷⁷.

Niedługo po ukończeniu *Kwintetu* postępująca gruźlica przybrała na sile, doprowadzając do przedwczesnej śmierci Zarębskiego 15 września 1885 roku w Żytomierzu. Niecały rok później, 31 lipca 1886 roku, w Bayreuth zmarł Ferenc Liszt.

¹⁷² T. Strumiłło, *op. cit.*, s. 29.

¹⁷³ S. Dybowski, *Słownik...*, *op. cit.*, s. 764.

¹⁷⁴ S. Dybowski, *Słownik...*, *op. cit.*, s. 767.

¹⁷⁵ *Ibidem*, s. 767.

¹⁷⁶ Józef Turczyński (1884-1953), który również urodził się w Żytomierzu, otrzymał w 1914 roku manuskrypt z *Kwintetem fortepianowym g-moll op. 34* od wdowy po kompozytorze, Johanny Zarębskiej. Autograf spłonął w mieszkaniu Turczyńskiego w Warszawie w 1939 roku tuż po rozpoczęciu II Wojny Światowej.

¹⁷⁷ S. Dybowski, *Słownik...*, *op. cit.*, s. 766.

2. Walc-kapryś op. 24

W 1884 roku Zarębski skomponował *Walc-kapryś op. 24*, który jest jedynym dziełem tego rodzaju w dorobku kompozytora. Budowę formalną utworu przedstawia poniższa tabela (tab. 5.1):

Część dzieła	Numery taktów	Szczegółowe informacje
Wstęp ₁	1-16	<i>Allegro moderato</i>
A	17-64	<i>a tempo</i> (temat pierwszy; G-dur)
Łącznik	65-106	<i>Più vivo</i>
B	107-222	<i>Tranquillo</i> Ewolucyjnie rozbudowany temat drugi: – <i>piano, cantando</i> , e-moll; – <i>forte, C-dur – F-dur – B-dur – F-dur</i> ; – <i>espressivo</i> , a-moll – f-moll;
Wstęp ₂	223-290	<i>Tempo I (Allegro moderato)</i> I część: 223-258 (<i>poco a poco animando</i> , Des-dur/A-dur) II część: 259-290 (<i>agitato</i>)
A ₁	291-346	<i>Tempo I</i> (G-dur)
Koda	347-379	<i>Molto vivace</i>

Tab. 5.1. Budowa formalna *Walca-kapryśu op. 24* Juliusza Zarębskiego.

Wstęp₁ (t. 1-16) od pierwszych taktów ukazuje taneczny charakter kompozycji. Partia lewej ręki uzupełnia figuracje melodyczne, tworząc akompaniament typowy dla gatunku walca, w którym pierwsza miara jest „kapryśnie” umiejscowiona w melodii prawej ręki. Spokój i elegancję pierwszej połowy tej introdukcji (t. 1-8) podkreślają synkopowane współbrzmienia akompaniamentu. Stonowaną aurę istotnie determinuje początkowa dynamika *piano*, a także tempo *Allegro moderato*. Powtarzające się znaki *crescendo* stopniowo intensyfikują napięcie, do czego przyczynia się również chromatycznie opadająca linia najniższych dźwięków dolnego planu. Uwagę zwraca charakterystyczna formuła rytmiczna w głosie wiodącym ($\frac{3}{4}$ ♩. ♪♪♪), która powtarza się w całym wstępie₁, determinując jego integralność. Natężenie wyrazowe powstaje nie tylko na skutek realizacji

podwójnego określenia *crescendo* w takcie 5, ale także wyzwała je powtarzający się dźwięk h², który rozpoczyna i kończy dwutaktowe frazy. Istotne dla lekkości faktury jest umiejscowienie narracji w wyższym rejestrze, wpływające także na jasną kolorystykę pierwszej połowy tego wprowadzenia (ryc. 5.2).

The image shows a musical score for the first eight measures of a piece. The tempo is marked 'Allegro moderato'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is written for piano, with a right-hand treble clef and a left-hand bass clef. The right hand plays a melodic line with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and eighth notes. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). A crescendo is marked in measure 5.

Ryc. 5.2. Takty 1-8.

Szczyt wyrazowy, osiągnięty w takcie 9, otwiera drugą połowę wstępu₁ (t. 9-16), kontrastującą z pierwszym ósmiotaktem przede wszystkim stopniowo opadającą ekspresją. Istotny wpływ na wyrazistszy charakter mają oscylacje harmoniczne o zależności dominantowo-tonicznej, antycypujące osadzenie materiału w tonacji G-dur. Współgrają one z lekkością przebiegu melodycznego, operującego krótkimi frazami, opartymi na schemacie rytmicznym pierwszego taktu wstępu₁. Radośniejszą aurę obecnego fragmentu introdukcji podkreśla taneczny akompaniament lewej ręki, w którym synkopy zostały zastąpione pauzami na pierwszych miarach taktów. Stopniowe *diminuendo*, rozpostarte na przestrzeni czterech taktów (t. 10-13), wycisza narrację do dynamiki *piano*, a uspokojeniu wyrazowemu sprzyja opadający kierunek melodii. Niższy rejestr, dzięki ciemniejszej barwie, przyczynia się również do osłabienia uzyskanego wcześniej wyrazu. Pierwsze dźwięki głosu wiodącego w taktach 14-16 tworzą chromatyczny pochód o kierunku wznoszącym, nieznacznie akumulując napięcie w zakończeniu wstępu₁. Współbrzmienie akordu zwiększonego w ostatnim takcie wzmacnia oczekiwanie na nadejście tematu głównego dzieła (ryc. 5.3).



Ryc. 5.3. Takty 9-16.

Część A (t. 17-64) obejmuje przedstawienie tematu głównego, którego charakter jest podobny do wstępu¹: dominuje w nim pierwiastek taneczny, a także typowa dla gatunku walca elegancja. Wyodrębnić tu można trzy odcinki: pierwszą prezentację tematu (t. 17-32), jej wariant (t. 33-48) oraz zakończenie (t. 49-64). Szesnastotaktowa konstrukcja tych fragmentów (składająca się z dwóch 8-taktowych zdań) świadczy o klasycznej regularności kształtowania materiału muzycznego, istotnie przekładającej się na stonowaną, umiarkowaną aurę przebiegu narracyjnego, którą wskazuje *moderato* w oznaczeniu tempa dzieła.

Pierwsze przedstawienie tematu głównego (t. 17-32) obejmuje poprzednik (t. 17-24) i następnik (t. 25-32). Ten pierwszy obejmuje czterotaktową frazę w średnim rejestrze fortepianu oraz jej powtórzenie o oktawę wyżej – ten zabieg kompozytorski będzie jeszcze często pojawiać w dalszym przebiegu utworu. Przeniesienie do rejestru wzyż i wiążące się z tym rozjaśnienie kolorystyczne przydaje narracji nie tylko lekkości, ale uwydatnia również jej pełną gracji atmosferę. Melodia tematu składa się z lirycznie brzmiących przebiegów, przeprowadzonych w równoległych tercjach lub sekstach. Uwagę zwracają wielokrotnie zestawione ze sobą znaki *crescendo* i *diminuendo*, dające efekt „falowania” materiału muzycznego w tanecznym rytmie walca, który jest podkreślony łukowaniem w głosie wiodącym oraz regularnością akompaniamentu (ryc. 5.4).

Ryc. 5.4. Takty 17-24.

Następnik (t. 25-32) nieco różni się od pierwszego zdania tematu. Pojawiają się drobne łuki o charakterze opóźnień, które wnoszą do melodii więcej ruchu i urozmaicenia. Początek następnika obejmuje szczyt – zarówno melodyczny, jak i wyrazowy, co podkreśla napięcie harmoniczne pierwszych taktów (t. 25-28). Odejście od wcześniej dominującej oscylacji harmoniczej G-dur – D-dur⁷ determinuje chwilowe „zblądzenie” materiału muzycznego do tonacji a-moll (t. 25-26) i e-moll (t. 27-28), dalej dotarcie poprzez współbrzmienia A-dur⁷ (t. 29), Fis-dur^{9>} bez prymy (t. 30) do H-dur/h-moll (t. 31), aby następnie wreszcie powrócić do G-dur (t. 32). Narracja ostatecznie uspokaja się, czemu sprzyja stopniowe opadanie linii melodycznej oraz *ritenuto* w takcie 32 (ryc. 5.5).

Ryc. 5.5. Takty 25-32.

Wariant tematu (t. 33-48) jest jego powtórzeniem z niewielkimi zmianami, które najpierw pojawiają się w poprzedniku (t. 33-40): jego druga fraza (t. 37-40) wykazuje istotne różnice w planie akompaniamentu. Zawiera on zwroty chromatyczne, które znacznie wzmagają emocje towarzyszące przebiegom prawej ręki. Uwagę zwraca tu także charakterystyczna formuła rytmiczna w dolnym głosie, obecna już we wstępie₁ ($\frac{3}{4}$ ♩. ♪♪♪). Powyższe elementy przyczyniają się do intensyfikacji narracji wraz z podwójnymi znakami *crescendo*, doprowadzając do następnika wariantu (t. 41-48), którego otwarcie stanowi kulminację części A, o czym świadczy pierwsze w dotychczasowym przebiegu dzieła wskazanie dynamiki *forte* (t. 41). „Kapryśne” *subito piano* w następnym takcie (t. 42) przynosi nieoczekiwane rozwiązanie wcześniejszego czterodźwięku zmniejszonego (E-dur^{9>} bez prymy) na D-dur zamiast oczekiwanego a-moll. Ten zaskakujący zwrot harmoniczny podkreśla intensywne nagromadzenie drobnych łukowań sekst w melodii prawej ręki, która na tym niespodziewanym wycofaniu dynamicznym „przewrotnie” osiąga szczyt melodyczny. Dzięki chromatycznej linii pierwszych miar nut basowych dalszy przebieg harmoniczny następnika wariantu tematu przebiega nieco odmiennie od pierwowzoru w oparciu o występujące kolejno zależności: Fis-dur^{9>} – h-moll; E-dur⁷ – D-dur; A-dur⁷ – D-dur. Uwagę zwraca także taneczność partii lewej ręki, która w tym miejscu najbardziej zbliża się do akompaniamentu typowego dla walca; jej lekkość podkreślają drugie i trzecie miary, spojone łukami. Końcowe takty przynoszą rozładowanie napięcia (skumulowanego we wcześniejszych zwrotach harmonicznym), wyciszając i uspokajając narrację w *molto ritenuto* (ryc. 5.6).

The image shows a musical score for measures 37-48. It consists of two systems of staves. The first system (measures 37-40) shows a piano accompaniment in the left hand and a right-hand melody. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef. The right hand has a melodic line with slurs and dynamic markings *f* and *p*. The second system (measures 41-48) continues the piano accompaniment and right-hand melody. The piano part has a more complex rhythmic pattern with slurs. The right hand has a melodic line with slurs and a *molto rit.* marking at the end.

Ryc. 5.6. Takty 37-48.

Zakończenie części A (t. 49-64) obejmuje kontrasty, uwydatniające jego wyrazisty charakter. Już na początku narracja zostaje nieoczekiwanie „poderwana z miejsca” poprzez *subito forte* i *a tempo* w pierwszym takcie (t. 49). Początek tego zwieńczenia w sposób ewolucyjny wynika z ostatnich taktów poprzedniego fragmentu (dokładnie z t. 46-48) i osadza się w tonacji D-dur – dominanty w stosunku do wyjściowego G-dur. Kompozytor nadal pozostaje wierny klasycznej budowie: schemat konstrukcyjny obejmuje dwa ośmiotaktowe zdania (t. 49-56 i 57-64), składające się z czterotaktowych fraz, które kontrastują ze sobą pod względem dynamicznym, wyrazowym, artykulacyjnym i narracyjnym. Ma to znaczny wpływ na ożywienie przebiegu względem stonowanej i jednorodnej aury poprzednich fragmentów.

W pierwszym zdaniu (t. 49-56) zdecydowany charakter jego początku (t. 49-52) podkreśla dynamika *forte*. Wyróżnia go dialog obu rąk, w którym melodia powtarzana jest przez lewą rękę o oktawę niżej, przywodząc na myśl „przedrzeźnianie” prawej ręki lub „dopowiadanie” kwestii. Krótkie łukowania na pierwszych miarach korespondują z tematem głównym, determinując integralność całej części A. Druga część zdania (t. 53-56) kontrastuje dynamiką *pianissimo* i opadającym kierunkiem jednotaktowych motywów. Lekkości przydaje artykulacja *staccato* oraz pauzy w lewej ręce, stanowiące przeciwieństwo półnut z kropką w poprzedniej frazie. Nadają one narracji żartobliwego tonu, przywodząc na myśl osobę „kapryśną” zmieniającą zdanie. Warto zauważyć wsparcie całego ośmiotaktu na powtarzającej się nucie pedałowej D w basie, spajającej kontrastujące fragmenty (ryc. 5.7).

Ryc. 5.7. Takty 49-56.

Drugie zdanie muzyczne (t. 57-64) powtarza materiał pierwszego o oktawę wyżej. Przeniesienie do rejestru wwyż jest powieleniem pomysłu kompozytorskiego, zastosowanego na początku tematu głównego. Istotną różnicę w tym wariacie stanowią zmiany harmoniczne, które stopniowo odbiegają od tonacji D-dur – wyjściowej dla zakończenia części A. Rezygnacja z nuty pedałowej oraz zmiana trybu na molowy (c-moll zamiast C-dur w t. 59-60) doprowadza do nieoczekiwanego zwrotu ku odległej tonacji B-dur, podkreślonego przetrzymaną w zakończeniu pedalizacją (t. 63-64; warto nadmienić, iż Zarębski rzadko umieszcza znaki pedalizacji w przebiegu dzieła). Uwagę zwraca także fermata oraz akcent na ostatnim dźwięku d² (t. 64), które uwypuklają jego „kapryśną” dwuznaczność: stanowi on zarazem prymę akordu D-dur – tonacji wyjściowej dla zakończenia części A, jak i tercję akordu B-dur – tonacji, w której nieoczekiwanie kończy się to ogniwo (ryc. 5.8).

Ryc. 5.8. Takty 57-64.

Nadejście części B poprzedza dość długi **łącznik (t. 65-106)**, którego ożywiony charakter wynika z dookreślenia *Più vivo*, a także z „łamanych” figuracji ósemkowych prawej ręki, „wirujących” na tle tanecznego akompaniamentu. W łączniku wyróżnić można dwa okresy muzyczne (t. 65-84 i t. 85-106), w których drugi stanowi wariant pierwszego, ale jest przeniesiony o oktawę wwyż. Zmiana rejestru istotnie wpływa na ulotny wydzźwięk narracji, a stopniowe narastanie dynamiczno-wyrazowe wzmacnia jej potoczność. Pierwszy okres łącznika (t. 65-84) rozpoczyna zdanie (t. 65-72), które zaskakująco – a więc „kapryśnie” – powraca do osadzenia materii dźwiękowej w wyjściowej tonacji G-dur.

Jego intensywność determinują liczne, drobne oscylacje dynamiczne *crescendo–diminuendo*, a wzrost napięcia jest wynikiem progresyjnego przeniesienia czterotaktowego schematu pierwszej frazy (t. 65-68) do tonacji C-dur w kolejnej (t. 69-72). Niespokojny wydźwięk motywów podkreślają także nieustające wahania harmoniczne o zależności dominantowo-tonicznej. Figuracje melodii, „łamane” w zakresie nony lub oktawy, uwydatniają dźwięki grane kciukiem prawej ręki, które tworzą na przestrzeni całego łącznika pewien ciąg – dodatkowy plan melodyczny. Krótkie łukowania oraz artykulacja *staccato* w akompaniamencie przydają narracji lekkości i taneczności, a zestawienie tych elementów ze zwiewnymi figuracjami determinuje ulotną aurę początku łącznika (ryc. 5.9).



Ryc. 5.9. Takty 65-68.

Drugie zdanie łącznika (t. 73-80) obejmuje intensyfikację dynamiczno-wyrazową. Na ożywienie przebiegu narracyjnego istotnie wpływają: odmienny akompaniament, zawierający synkopowane, akcentowane skoki interwałów (t. 73-76); systematycznie wznosząca się linia figuracji; oraz podwójne *crescendo*, doprowadzające do lokalnej kulminacji w dynamice *forte* (t. 75-76). Nagromadzenie ekspresji podkreśla tu również modulacja, wsparta chromatycznie wznoszącą się linią basu. Zarębski chętnie sięga po akordy zmniejszone, które umożliwiają niekonwencjonalne łączenie współbrzmień harmoniczných (C-dur – A-dur⁹ – D-dur⁹). Intensyfikację wyrazową narracji wzmacnia dialogujący z figuracją plan lewej ręki, obejmujący linearny pochód sekst *legato*. Jego niezdecydowany wydźwięk powstaje na skutek naprzemiennego wznoszenia się i opadania melodii, wyłaniającej się z tego ciągu dwudźwięków, opartej na dźwiękach: d¹ - e¹ - fis¹ - g¹ (ryc. 5.10).



Ryc. 5.10. Takty 73-80.

Pierwszy okres muzyczny wieńczy *animando* (t. 81-84), wydłużające myśl drugiego zdania, a jego początek „kapryśnie” zaskakuje nieoczekiwanym *subito piano*. Ta „zapaść” dynamiki paradoksalnie uwytatnia napięcie wyrazowe ostatnich taktów, które – niezależnie od wzrostu dynamiczno-agogicznego – nasila się poprzez „naturalne *stretto*”. Wynika ono z ukrytej polimetrii (przedstawionej przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym), która przejawia się w planie obu rąk. Niezdecydowany wydźwięk zakończenia znowu powstaje na skutek wznoszenia się i opadania melodii dwudźwięków lewej ręki. Uspokojenie przynosi wieńczące przebieg *diminuendo* oraz określenie *poco ritenuto* (ryc. 5.11).



Ryc. 5.11. Takty 81-84 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego obu rąk.

Drugi okres muzyczny łącznika (t. 85-106) jest wariantem pierwszego, który początkowo wiernie powieliła przeniesiony do wyższego rejestru materiał muzyczny. Ta zmiana wzmaga lekkość figuracji, co sprzyja potoczności przebiegu narracyjnego. Istotne zróżnicowanie względem pierwowzoru przynosi drugie zdanie (t. 93-100), intensyfikujące ekspresję

wariantu poprzez natężenie dynamiczno-agogiczne (*crescendo sempre più animato*) oraz wzrost napięcia harmonicznego, podpartego wydłużoną, chromatyczną linią dźwięków basu (C - Cis - D - Es w t. 93-98 wobec C - Cis - D w t. 73-77). Kulminacja w taktach 98-100 zawiera „bohaterskie” figuracje – oparte na akordzie Es-dur, podkreślone wspólną, przetrzymaną pedalizacją. Ten wirtuozowski pasaż *con bravura* obejmuje dwudzielne struktury (polimetria przedstawiona jest przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym). Opadający pasaż płynnie przechodzi w zakończenie łącznika (t. 101-106), którego pierwsze dwa takty kontynuują dwudzielność grupowania, uwypuklając jakby „w zadyszce” wzburzony ton kulminacji. Rozładowanie zgromadzonej ekspresji przynoszą końcowe takty (t. 103-106), silnie uspokajające narrację podwójnie oznaczonym *diminuendo*, ale przede wszystkim złagodzeniem wyrazu w dwutaktowych, „falujących” odcinkach ustabilizowanej melodii, zawieszanej na współbrzmieniu dominantowym H-dur⁷. Wyzwała to późniejszą tonację e-moll, w której osadzone jest następne ogniwo dzieła (ryc. 5.12).

The image shows a musical score for piano, measures 93-106. The score is in G major and 2/4 time. It features a complex rhythmic structure with various groupings indicated by brackets and a dashed line labeled '8'. Dynamics include 'cresc.', 'f', 'con bravura', 'dim.', and 'p'. A 'Ped.' marking is present in measure 98. A '*' is placed below measure 101.

Ryc. 5.12. Takty 93-106 z klamrami przedstawiającymi polimetryczne grupowanie materiału muzycznego.

Część B (t. 107-222) posiada spokojny charakter, kontrastując z taneczną częścią A i ożywionym łącznikiem, a determinuje go początkowe określenie *Tranquillo*. Odmienna aura przejawia się przede wszystkim w śpiewności linii melodycznej, podkreślonej wskazaniem wykonawczym *cantando*, sugerującym wydobycie nasyconego dźwięku na wzór efektu wokalnego. Pełen liryzmu głos wiodący odznacza się długofalowością planu narracyjnego, która wynika z ewolucyjnego kształtowania materiału. Stanowi to „kapryśny” kontrast

względem krótszych myśli muzycznych w poprzednich ogniwach utworu. Część B składa się z pokazu tematu drugiego (t. 107-130) oraz jego niezwykle obszernego wariantu (t. 131-222), posiadającego rozległą kulminację (t. 147-194) i rozbudowane zakończenie (*espressivo*, t. 195-222), które stopniowo rozładowuje nagromadzony ładunek emocjonalny.

Pierwszy pokaz tematu drugiego (t. 107-130) rozpoczyna się w tonacji e-moll. Materiał muzyczny składa się z trzech planów: melodii *cantando*, linii basowej opartej na wahadłowym ruchu dźwięków pierwszych miar oraz ósemkowego wypełnienia w planie środkowym, obejmującym opadające pasaże, które istotnie kształtują przebieg harmoniczny. W tej prezentacji tematu drugiego wyróżnić można trzy fazy rozwoju narracyjnego: kumulującą napięcie (t. 107-114), rozładowującą je (t. 115-122) oraz ostatnią (t. 123-130), zawierającą niewielkie natężenie i finalne uspokojenie. Akumulacja napięcia wyrazowo-dynamicznego wynika z poszerzającego się ambitusu głosu wiodącego, na co wpływają intensyfikujące narrację wahania interwałów. Co istotne, ostatni dwutakt pierwszej fazy (t. 113-114), uwypuklony znakiem *crescendo*, jest szczególnie ważny dla ewolucyjnej kontynuacji materiału muzycznego w rozległej kulminacji wariantu tematu (t. 147-194): kształt melodii taktów 113-114 będzie tam punktem wyjścia dla rysunku linii głosu wiodącego prawej ręki (ryc. 5.13).

Tranquillo
cantando

Ryc. 5.13. Takty 107-114.

Melodia pierwszego pokazu tematu drugiego osiąga swój szczyt w takcie 115 i dalej sukcesywnie rozładowuje nagromadzony ładunek emocjonalny w oparciu o sekundowe oscylacje, generalnie opadające w dół; uzupełnia je również stopniowo obniżająca się

linia basu. W akompaniamentcie uwagę zwraca brak początkowego dźwięku w takcie 115 i ligatura, przetrzymująca brzmienie basu w taktach 118-119, istotnie przyczyniając się do wysunięcia na pierwszy plan ekspresyjnego idiomu tematu (ryc. 5.14).



Ryc. 5.14. Takty 115-122.

Ostatnia faza rozwoju narracyjnego tematu drugiego (t. 123-130) łączy dotychczasowe pomysły. Zastosowane są tutaj dwutaktowe łukowania, ożywiające narrację i nawiązujące do początku dzieła. Zmienia się ruch linii basowej, która stabilizuje się na dłuższych wartościach, uwydatnionych pedalizacją. Wzmaga to budowane w głosie wiodącym napięcie (*crescendo* w t. 124), podkreślone w harmonii funkcją toniki szóstego stopnia (C-dur w taktach 126-127), co przydaje temu miejscu szczególnego wydzźwięku i kolorytu. Niespodziewany, wznoszący pasaż dominantowy lewej ręki (H-dur⁷ w t. 130), rozpostarty w *ritenuto* i *diminuendo*, przygotowuje nadejście wariacji tematu w wyższym rejestrze (ryc. 5.15).



Ryc. 5.15. Takty 123-130.

Niezwykle obszerny wariant tematu drugiego (t. 131-222) nasila wydzwięk emocjonalny, co przejawia się w nieco odmiennym planie rozwoju narracyjnego względem pierwowzoru. Tym razem pierwsza faza (t. 131-138) przebiega w całości w wyciszonej aurze i nie rozwija dynamiki; druga (t. 139-146) cechuje się silnym wzrostem wolumenu oraz modulacją do tonacji C-dur, w której rozpoczyna się trzecia faza (t. 147-194), ewolucyjnie wynikająca z poprzedniej, „kapryśnie” skontrastowana w stosunku do pierwowzoru ze względu na rozległą kulminację. Nagromadzony w tym wyrazowo-dynamicznym apogeum ładunek emocjonalny stopniowo opada, a następnie uspokaja się w rozbudowanym zakończeniu *espressivo* (t. 195-222), będącym wydłużeniem myśli ostatnich taktów szczytowego fragmentu (tj. t. 179-194). Zwieńczenie dopełnia zarówno wariacyjne przedstawienie tematu drugiego, jak i całość przebiegu części B.

Pierwsza faza wariantu tematu drugiego (t. 131-138) posiada nieco odmienny w niuansach kształt planów, towarzyszących melodii. Jednak najistotniejszą zmianę dla aury tego miejsca stanowi brak wzrostu dynamiczno-wyrazowego, pozwalający zachować delikatność i spokój prowadzonej narracji. Jednocześnie stanowi to moment celowego wyciszenia przed późniejszą, rozległą kulminacją (ryc. 5.16).



Ryc. 5.16. Takty 131-138.

Intensywne zmiany harmoniczne, dokonujące się w planie środkowym drugiej fazy (t. 139-146), korespondują z wahadłowym kształtem linii melodycznej. Modulacje prowadzą w stronę dominantowego współbrzmienia G-dur⁷, które znacznie zmienia aurę przebiegu

narracyjnego na coraz bardziej zdecydowaną. Wzrost napięcia wzmagają oscylacje *crescendo–diminuendo* (t. 140-141), która wraz z obniżeniem dźwięku fis³ na f³ w takcie 141 wyzwała przemiany harmoniczne, intensyfikujące ekspresję dalszych taktów. Te ostatnie (t. 143-146) potęgują wspomagany wydłużoną pedalizacją rozwój narracji (*crescendo molto*), prowadząc do szczytu dynamiczno-wyrazowego w kulminacji wariantu tematu (ryc. 5.17).

Ryc. 5.17. Takty 139-146.

Rozległy fragment kulminacyjny wariantu tematu drugiego (t. 147-194) odpowiada trzeciej fazie pierwotnego pokazu tematycznego i stanowi jego całkowite, „kapryśne” przeciwieństwo. Konstrukcja szczytowego etapu krystalizuje swój kształt, przybierając postać ośmiotaktowych fraz, w których wyróżnia się podobieństwo pierwszych trzech, powielających materiał w odmiennych (lecz wynikających z siebie) tonacjach – kolejno są to: C-dur, F-dur i B-dur.

Odejście od wyjściowej tonacji e-moll w pierwszej frazie fazy kulminacyjnej (t. 147-154) i osadzenie jej w tonacji C-dur istotnie uwypukla nieoczekiwaną zmianę charakteru w przebiegu wariantu tematu. Punktem wyjścia dla kształtu jej melodii jest rozwinięcie motywu, znajdującego się zarówno w pierwotnym pokazie tematu (t. 113-114), jak i w obecnym przedstawieniu (t. 137-138). Głos wiodący występuje tu w zdwojeniach oktawowych i dynamicie *forte*, które to elementy pojawiają się po raz pierwszy w dotychczasowym przebiegu części B. Intensywność ekspresji nasilają jednotaktowe łukowania w motywach prawej ręki, a ich rozbudowana forma posiada znamiona szerokiego

„gestu wirtuozowskiego”, typowego dla stylistyki romantycznej. Przebieg harmoniczny opiera się tutaj na zależności toniczno-dominantowej, uwypuklając zdecydowaną aurę przebiegu narracyjnego, w którym na pierwszy plan powraca idiom taneczny. Co ciekawe, ostatnie takty pierwszych dwóch fraz kulminacji (odpowiednio t. 152-154 i t. 160-162) modułują poprzez zmianę toniki w dominantę septymową, co tworzy płynne połączenia i uwypukla silny czynnik ewolucyjny części B (ryc. 5.18).




Ryc. 5.18. Takty 147-154.

Wydźwięk drugiej frazy kulminacji (t. 155-162) – ze względu na osadzenie harmoniczne w tonacji F-dur, determinujące wzniesienie się materii dźwiękowej – jest intensywniejszy, a jej pełen radości wyraz odznacza się jaśniejszą kolorystyką brzmienia, wzmagając natężenie emocjonalne. Ten ośmiotakt stanowi niemal identyczną kopię poprzedniej frazy, przeniesioną do tonacji F-dur – niewielkie zmiany harmoniczne w postaci zastąpienia pierwotnego współbrzmienia dominanty (t. 148 i 150) subdominantą (t. 156 i 158) utwierdzają w poczuciu płynnego przejścia, uwypuklając zarówno pierwiastek ewolucyjny, jak i świadcząc o integralności obszernego wariantu tematu. Ostatnie trzy takty (t. 160-162) modułują do tonacji B-dur, doprowadzając do eskalacji wyrazowej całego ogniwa (ryc. 5.19).



Ryc. 5.19. Takty 155-158.

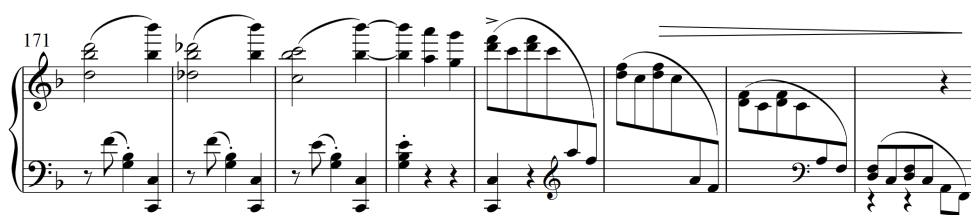
Trzecia fraza kulminacyjnej fazy wariantu tematu (t. 163-170) obejmuje dynamikę *fortissimo*, która jest najintensywniejszą z dotychczas wykorzystanych przez Zarębskiego w tym

utworze. Większy ambitus interwałowych skoków w linii melodycznej istotnie wpływa na eskalację materiału muzycznego u szczytu wyrazowego. Rozległe figuracje pasażowe wzmagają czynnik wirtuozowski, determinujący „szeroki gest”. Wprowadzenie w partii lewej ręki głosu środkowego w takcie 164, współtworzącego akord dominanty nonowej bez prymy, znacząco zmienia kolorystykę brzmienia, nasilając napięcie narracji. W przeciwieństwie do wcześniejszych fraz obecna nie moduluje wzwyż, a powraca w takcie 168 do tonacji F-dur poprzez alterację w melodii dźwięku es na dźwięk e, co stanowi początek stopniowego wygaszania zgromadzonego napięcia emocjonalnego. Ogólny plan prawej ręki znacząco wspiera ten proces: szczyt w takcie 168 zawiera analogiczną strukturę rytmiczną $\frac{3}{4}$  względem poprzednich fraz (odpowiednio t. 152, 160) – istotnie jednak kontrastuje swoim opadającym (przeciwnym) kierunkiem. Dwa czynniki – powtórzenie tego motywu o oktawę niżej (t. 170) wraz z oparciem na odmiennym kolorystycznie akordzie g-moll⁷ – przyczyniają się do znacznego spadku napięcia, stanowiąc jednocześnie rodzaj płynnego połączenia z następną frazą (ryc. 5.20).

Ryc. 5.20. Takty 161-171.

Kolejna fraza (t. 171-178), mimo pozostawania pod wpływem „gorących” emocji, sygnalizuje zwrot w kierunku stopniowego rozładowywania napięcia fazy kulminacyjnej. Stanowi ona nową myśl o nieco odmiennym strukturze, jednak wznoszący kierunek motywów prawej ręki zasadniczo nawiązuje do wcześniejszych ewolucyjnych przekształceń w tym wariancie tematu. Melodia, w której dźwięki pierwszych miar opadają chromatycznie, ujawnia pierwsze symptomy stopniowej utraty blasku i wygaszania emocji. Skoczny akompaniament wzmaga taneczny charakter poprzez powtarzającą się strukturę rytmiczną, która zawiera krótkie

łukowania i artykulację *staccato*. Obie ręce sięgają w ruchu rozbieżnym do odległych pozycji na trzecich miarach taktów, co również wpływa w tej frazie na choreiczny pierwiastek, dodając żartobliwości i wirtuozowskiego „gestu”. Z kolei jej druga połowa (t. 175-178) i opadający w niej kierunek figuracji wraz ze wskazaniem *diminuendo* znacznie wyciszają narrację, prowokując jednocześnie do potoczności przebiegu, który zachowuje jeszcze kunsztowny wydźwięk (ryc. 5.21).



Ryc. 5.21. Takty 171-178.

Dalsze wyciszenie emocji opiera się na materiale poprzedniej frazy i stanowi punkt wyjścia dla powstania 16-taktowej struktury (t. 179-194). Łączy ona melodyczny pierwiastek taktów 171-174 (tu t. 179-182) z wydłużonym figuracyjnym pochodem o przeciwnym kierunku (t. 183-190), ulatującym w *diminuendo* do wysokich rejestrów. Po skoku do wyjściowego, średniego rejestru schemat kończą zatrzymania na długich i pojedynczych brzmieniach (t. 191-194), trochę na wzór improwizowanych zawieszek kadencyjnych. Ta 16-taktowa struktura stanowi punkt wyjścia dla rozbudowanego zakończenia wariantu tematu (i jednocześnie całości przebiegu części B), w którym z każdym kolejnym powtórzeniem narracja stopniowo traci impet, ukazując wspomniany wzorzec w odmiennych odcieniach wyrazowo-kolorystycznych.

Ów 16-taktowy schemat (t. 179-194) w swoim początku znacznie rozładuje napięcie nagromadzone w kulminacji. Posiada identyczny kształt linii melodycznej, jak we wspomnianych, odpowiadających mu taktach 171-174, stanowi jednak w stosunku do nich „echo” w niższej oktawie rozkreślnej. Dynamika *mezzo forte* właściwie oddaje niewygaszony jeszcze rozmach narracji. Oktawowe skoki dominantowych dźwięków c - C w akompaniamencie wzmagają oczekiwanie na rozwiązanie, które przynosi „rozlewająca się” w stronę wysokich sopranów figuracja w drugiej frazie wzorcowej struktury (t. 183-194). Wznoszący kierunek przydaje tym przebiegom ulotnego charakteru, a towarzyszący im

taneczny akompaniament, zawiera oscylacje harmoniczne pomiędzy molową subdominantą b-moll i toniką F-dur, które przyciemniają barwę brzmienia i wprowadzają tajemniczą aurę. Pojedyncze, długie tony na tercji i kwincie akordu tonicznego F-dur (w zakończeniu schematu w t. 191-194) wstrzymują na chwilę bieg narracji i tworzą efekt „improwizacyjnego zamyślenia”. Molowy tryb subdominandy antycypuje natomiast melancholijny charakter następnego fragmentu (ryc. 5.22).

Ryc. 5.22. Takty 179-194.

Ostatnie takty wspomnianego schematu płynnie przechodzą w jego powielenie, rozpoczynając zakończenie wariantu tematu drugiego (t. 195-222), które stanowi ewolucyjne wydłużenie myśli. Odznacza się ono odmiennym charakterem, który determinuje określenie *espressivo* (t. 195). Zmiana aury, związana z osadzeniem narracji w tonacji a-moll, zdaje się nawiązywać do pierwszego pokazu tematu drugiego poprzez swój melancholijny wydźwięk (wynikający m.in. z trybu molowego), tworząc klamrę kompozycją części B. Wyciszenie dynamiczne jest rezultatem zakończenia poprzedniej frazy, jednak wspomniane określenie *espressivo* sugeruje pogłębienie wyrazu i odpowiednie nasycenie brzmienia melodii. Ekspresja tego odcinka jest pełna nostalgii, której podporządkowuje się akompaniament pierwszych taktów, tym razem pozbawiony pierwotnej artykulacji *staccato*, zastąpionej dyskretnymi repetycjami współbrzmień drugich i trzecich miar. Melancholia udziela się również fragmentowi figuracyjnemu, a ostateczną apatyczność narracji odzwierciedla dwukrotne powtórzenie dźwięku c¹ w wygaszającym emocje zakończeniu w taktach 207-210 (ryc. 5.23).



Ryc. 5.23. Takty 195-200.

Ostatni etap zakończenia (t. 211-222) oparty jest na schemacie dwóch poprzednich 16-taktów, stanowiąc ich syntezę. Ze względu na dynamikę *mezzo forte* podobny jest do wzorcowej struktury, a tryb molowy tonacji f-moll i pokrewieństwo akompaniamentu stanowią analogię względem jej pierwszego powtórzenia. Zarębski nadaje obecnej wersji schematu jeszcze inny wydźwięk: odznacza się ona takimi odrębnymi cechami, jak zaskakujące zmiany agogiczne oraz niespodziewana modulacja do tonacji Des-dur w ostatnich taktach. Początkowa dynamika *mezzo forte* zaskakuje ze względu na wcześniejsze apatyczne wyciszenie w taktach 207-210, a nieoczekiwaną zmianę wzmacnia zróżnicowanie brzmienia w obrębie tego samego, repetowanego dźwięku c¹ (otwierającego t. 211) i nadanie mu wyrazowej głębi w inicjacji nowej frazy. Narrację pierwszych taktów tego odcinka „kapryśnie” spowalnia czterotaktowe *poco ritenuto*, aby umieszczone w takcie 215 *a tempo* „przekornie” wyzwoliło niespodziewany ruch w postaci figuracyjnego pochodnego ósemek. Interesujący jest kontrast kolorystyczny pomiędzy tonacją F-dur z pierwotnego schematu, a jednoimiennym f-moll, w którym osadzony jest ten finalny fragment zakończenia. W jego ostatnich taktach materiał muzyczny nieoczekiwanie i wręcz niezauważalnie moduluje do tonacji Des-dur. Ten zwrot harmoniczny wnosi trochę optymizmu i skutkuje zmianą specyfiki brzmienia, a powstały efekt kolorystyczny wzmacnia przetrzymanie pedalizacji w początkowych taktach następnego ogniwa. Jest to niezwykle interesujący zabieg kompozytorski, wpływający na szczególny wyraz przejścia pomiędzy zasadniczymi częściami formalnymi dzieła. W przypadku tego typu wskazań użycia prawego pedału przez późnoromantycznych kompozytorów należy zachować szczególną ostrożność ze względu na odmienną współczesnych fortepianów od instrumentów, z którymi oni mieli do czynienia i wobec których sięgali do określonych środków. Niebezpieczeństwem w tym przypadku jest możliwość zbyt obfitego nagromadzenia się alikwotów, które wywołać mogą ostry konflikt brzmieniowy, a w efekcie mało atrakcyjne, „klasterowe” współbrzmienia. Z tego względu pedalizacja tego i jemu podobnych miejsc

winna zależeć od subiektywnej oceny i wycucia wielu czynników przez osobę wykonującą dane dzieło. Niemniej jednak zarówno takie wskazanie użycia prawego pedału przez twórcę, jak również bogactwo wykorzystanych środków, różnorodność dynamiki, wysublimowana harmonia i kolorystyka tonacji, a także ulotność figuracji i niuanse brzmieniowe – te wszystkie elementy zakończenia, według autora pracy, świadczą o nowatorskich pomysłach kompozytorskich Zarębskiego, w których dopatrzeć się można pierwszych zwiastunów impresjonizmu (ryc. 5.24).

Ryc. 5.24. Takty 211-222.

Wstęp¹⁷⁸ (t. 223-290), poprzedzający reprzyżę głównego tematu, rozpoczyna się tonacją Des-dur, obecną w zakończeniu części B, a swoim rozmiarem zbliża się on do rozmiarów łącznika. Intensywność dynamiczno-wyrazowa tego ogniwa przypomina introdukcję otwierającą dzieło, jednak odcinki rozwoju narracyjnego są znacznie dłuższe. W tym wprowadzeniu wyróżnić można dwie części: pierwszą (t. 223-258), obejmującą ewolucyjne przekształcenia materiału wstępu₁; oraz drugą (t. 259-290), która antycypuje nadejście części A₁.

Pierwszą część wstępu₂ (t. 223-258) rozpoczynają trzy czterotaktowe frazy (t. 223-234), których „poszukujący” charakter odzwierciedlają liczne alteracje, chromatyzmy, a nawet zmiany enharmoniczne, dzięki którym powstają modulacje od tonacji Des-dur do dominantowego współbrzmienia E-dur⁷ w początku kolejnego, ewolucyjnie wynikającego

¹⁷⁸ *Ballada op. 18* Juliusza Zarębskiego, wydana niedługo wcześniej niż omawiany *Walc-kaprys op. 24*, również zawiera w swojej budowie formalnej drugą introdukcję.

od taktu 235 fragmentu. Uwagę zwraca wspomniana, przetrzymana pedalizacja na styku części B i wstępu₂, która zdaje się nadawać początkowej narracji „surrealistycznej” aury. Melodia pierwszych trzech fraz posiada powtarzający się schemat, utworzony w taktach 223-226, którego początkowy motyw swoim kształtem i rytmem (t. 223-224) odnosi się do introdukcji rozpoczynającej dzieło (charakterystyczna formuła $\frac{3}{4}$ ♩. ♪♪♪), a jego druga połowa (t. 225-226) stanowi reminiscencję jednotaktowych, tanecznych motywów z części B, teraz o odwróconym – opadającym kierunku melodii. Plan akompaniamentu również czerpie z początku kompozycji: ciąg współbrzmień, o opadającej linii dolnego głosu, wywołuje zmiany harmoniczne (kolejna analogia do wstępu₁), mające istotny wpływ na natężenie emocji i coraz „realniejszy” wydźwięk narracji. Wspomniany „poszukujący” charakter uwydatnia także poszerzający się ambitus melodii, obfitujący w alteracje, a na niezdecydowany wyraz tego miejsca wskazują również liczne wskazania *crescendo* i *diminuendo*, różnorodnie ze sobą zestawione. Zmiana znaków przykluczowych zapowiada nadejście tonacji A-dur, znacznie bardziej pokrewnej względem wyjściowego D-dur we wstępie₁ niż Des-dur na początku wstępu₂. Takty 231-234 stopniowo osadzają się w „odnalezionej” sferze harmonicznej, a ożywienie akompaniamentu oddaje radośniejszą aurę i taneczność jego charakteru. Wyjątkowa wymowa brzmienia dominanty E-dur⁹ w takcie 235, poprzedzona zwolnieniem i wyciszeniem zakończenia wcześniejszej frazy w tonacji h-moll (t. 234), wzmaga jednocześnie oczekiwanie na rozwiązanie na tonikę A-dur, które nie pojawia się jednak od razu (ryc. 5.25).

The image shows a musical score for piano. The top system covers measures 223 to 226, and the bottom system covers measures 231 to 235. The tempo is marked 'Tempo I (Allegro moderato)'. The first system starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The second system includes markings for 'rit.' (ritardando), 'a tempo', and 'poco a poco animando'. The key signature changes from two flats (B-flat and E-flat) to two sharps (F# and C#). The score shows a transition from a more somber, searching mood to a more lively and dance-like character.

Ryc. 5.25. Takty 223-226 i 231-235.

W takcie 235 powrót *a tempo* (*Allegro moderato*) oraz określenie *poco a poco animando* otwierają dłuższy, ewolucyjny odcinek (t. 235-258). Ożywienie tempa idzie w parze z takimi czynnikami, jak *crescendo*, *stretto* motywiczne i kierująca się stopniowo w górę melodia, doprowadzająca do kulminacji *con bravura* (t. 251-258). W tym nowym odcinku początki fraz powtarzają występujące wcześniej inicjujące motywy (t. 235 i analogiczne), jednak ich rozwinięcie wypełniają wznoszące się figuracje łamanych oktaw i opadających pasaży. Schemat harmoniczny taktów 235-237, otwierających narastanie wyrazowe, opiera się na dominancie E-dur⁹, co odsuwa w czasie „odnalezienie” tonacji A-dur. Długo oczekiwane rozwiązanie toniczne przynosi dopiero takt 238, dając uczucie ukojenia. „Bliźniacze” powtórzenie wspomnianego czterotaktu w połączeniu z sugerowanym rozpędzeniem agogicznym skutkuje silną akceleracją narracji, mając istotny wpływ na dalszą eskalację wyrazu I części wstępu₂ (ryc. 5.26).



Ryc. 5.26. Takty 235-238.

Zawarte w taktach 243-250 *stretto* motywiczne (redukcja fraz o połowę) potęguje efekt narastania ekspresji. Frazy stopniowo „wznoszą się” i zwiększają swój wolumen, zmierzając ku kulminacji I części wstępu₂. Istotny ze względu na kolorystykę jest tok harmoniczny tych przebiegów. Początkowo opierają się one na dominancie E-dur⁹ (t. 243-246), a dalej obejmują wtrąconą dominantę H-dur⁹ bez prymy (t. 247-250), która swoim dysonującym brzmieniem rozjaśnia barwę. Efekt zbliżenia do nadchodzącej kulminacji uwypukla przetrzymana pedalizacja na całej długości wtrąconej dominanty. To nieoczekiwane współbrzmienie tworzy także połączenie do zwodniczego akordu fis-moll, który „kapryśnie” zmienia wydźwięk dalszej narracji, istotnie dodając jej napięcia i dramatyzmu. Stanowi on podstawę harmoniczną dla kulminacji I części wstępu₂ (t. 251-258), a zawartą w niej eskalację wyrazową podkreśla określenie *con bravura*. Determinuje ono wirtuozowski, kadencyjny charakter pochodów ósemkowych w obrębie szczytu, który opiera się na

naprzemiennie granych dźwiękach, wykonywanych instynktownie narzucającą się artykulacją *martellato*. Wyróżnić można pewien schemat rytmiczny, którego polimetryczność grupowania wzmacnia wrażenie „naturalnego *stretto*”. Wynika to z redukcji dwutaktowych (sześciomiarowych) motywów do pięciomiarowych figuracji (przedstawionych przy pomocy klamer na poniższym przykładzie nutowym). Schemat ten powtarza się czterokrotnie i każdorazowo zmienia rejestr o oktawę w dół, co znacząco wpływa nie tylko na intensyfikację jego brzmienia, ale także na zmianę barwy, dodającą przebiegom zdecydowanego wydźwięku. Ostatnie powtórzenie wieńczy I część wstępu₂, wydłużając myśl o cztery dodatkowe miary, dzięki którym narracja zmienia kierunek na wznoszący i osadza się w tonacji fis-moll (ryc. 5.27).

Ryc. 5.27. Takty 247-258 z klamrami przedstawiającymi nieparzyste grupowanie materiału muzycznego.

Brak zdwojeń oktawowych w ostatnich trzech taktach I części tej introdukcji istotnie przyczynia się do nieznacznego złagodzenia dynamicznego przed nadejściem II części wstępu₂ (t. 259-290). W rezultacie „odpuszczenie” dynamiczne pozwala na ponowne rozpoczęcie akumulacji napięcia, umożliwiając perspektywę dalszego rozwoju. Określenie *agitato* na początku tego fragmentu determinuje niespokojny charakter narracji, nie pozwalając na całkowite wycofanie wyrazowe, które mogłoby się potencjalnie wiązać z wycofaniem dynamicznym. Charakterystyczne, krótkie łukowania prawej ręki, obejmujące tercje i seksty, stanowią reminiscencję tematu głównego części A, a liczne przekształcenia tych motywów antycypują jego rychły powrót. Taneczny, „wirujący” charakter walca podkreślany jest w tej odsłonie eleganckimi „ukłonami” w zakończeniach fraz. Pierwsze trzy

krótkie frazy II części wstępu₂ (t. 259-270) ujawniają podobieństwo konstrukcyjne względem jego I części, powielając dwukrotnie schemat pierwszej frazy (t. 259-262). Jej struktura – zarówno poprzez układ rytmiczny, jak i kształt linii melodycznej – jest istotna dla nadejścia części A₁, w której „echo” tego wzorca pojawi się tam w pierwszych czterech taktach (t. 291-294). Dominantowe zależności pomiędzy powtórzeniami fraz i przenoszenie materiału coraz wyżej wpływają na zdecydowany charakter tych przebiegów (ryc. 5.28).



Ryc. 5.28. Takty 259-262.

W ósmiotaktowym, ewolucyjnym wydłużeniu (t. 271-278) następuje stopniowe opadanie zgromadzonego napięcia. Posiada ono ważną dla przebiegu harmonicznego, „kapryśną” alterację dźwięku cis na c, która determinuje nie tylko zmianę kolorystyczną tego zwrotu harmonicznego, ale skutkuje powstaniem akordu D-dur⁹ (t. 272), umożliwiając długo oczekiwany powrót do głównej tonacji G-dur. Jednotaktowe motywy o kierunku opadającym, wypełniające tę frazę, stopniowo uspokajają i wyciszają narrację, stosownie do znaku *diminuendo* (ryc. 5.29).




Ryc. 5.29. Takty 271-274.

Ósemkowe figuracje, stanowiące kodę II części wstępu₂ (t. 279-290) są równocześnie łącznikiem doprowadzającym do wejścia głównego tematu, wpływając na lekkość faktury i ulotny charakter zakończenia tej introdukcji. Linia diatonicznej figuracji wznosi się na odległość czterech oktaw, a następnie opada do punktu wyjściowego, gdzie stabilizuje

swoją pozycję. Ciekawym zabiegiem kompozytorskim jest kolejne przetrzymanie pedalizacji, tym razem na przestrzeni pierwszych ośmiu taktów kody (t. 279-286). Ten moment – podobnie do kilku taktów na przetrzymanym prawym pedale na styku części B i wstępu² – również wymaga od wykonawcy analogicznego podejścia, przekładającego się na subiektywną ocenę dostępnych na współczesnych instrumentach możliwości pedalizacyjnych (indywidualnych dla każdego egzemplarza, przez co niezwykle zróżnicowanych), aby nie dopuścić do nagromadzenia się zbyt dużej ilości rezonujących na prawym pedale alikwotów, co grozi uzyskaniem „klasterowego” współbrzmienia. Przywołuje to na myśl także środki wykonawcze wykorzystywane przez kompozytorów impresjonistycznych i wyczula na powiązanie pedalizacji z artykulacją, dynamiką i specyfiką brzmienia rejestrów fortepianu. Wahadłowy ruch ostatnich taktów (t. 287-290) uspokaja narrację i wraz z *ritenuto* ostatniego taktu przygotowuje powrót tematu głównego (ryc. 5.30).

Ryc. 5.30. Takty 279-290.

Część A₁ (t. 291-346) stanowi reminiscencję tematu głównego części A ze względu na obecność takich elementów wspólnych, jak: materiał motywiczy, krótkie łukowania prawej ręki, dwugłosowy plan pierwszych taktów akompaniamentu, powrót do pierwotnego tempa *Allegro moderato*, osadzenie w tonacji G-dur oraz 16-taktowa konstrukcja. Jest jednakże daleko odbiegającym od pierwowzoru *capriccio*, składającym się z przedstawienia tematu (t. 291-306) oraz jego zintensyfikowanego wariantu o rozszerzonym zakończeniu (t. 307-346).

Prezentacja tematu (t. 291-306), nawiązującego do motywu głównego części A, posiada zdecydowany charakter za sprawą intensywnej dynamiki *mezzo forte* i *forte*. Motywy melodyczne, podkreślające pierwsze miary, wskazują na silną obecność idiomu typowego dla gatunku walca. W związku z „kapryśnością” przedstawionego materiału muzycznego, reminiscencja tematu stanowi esencję hybrydowego gatunku walca-kaprysu. W budowie tej odsłony tematu wyróżnić można dwa kontrastujące zdania muzyczne: poprzednik (t. 291-298), który zarówno licznymi, krótkimi łukami, jak również zdwojeniami melodii w tercjach i sekstach bezpośrednio nawiązuje do pierwotnego materiału oraz następnik (t. 299-306), którego melodyka i formuła rytmiczna $\frac{3}{4}$  korespondują z materiałem zarówno pierwszej, jak i drugiej introdukcji dzieła.

Poprzednik (t. 291-298) składa się z dwóch fraz, w których melodia pierwszej (t. 291-294) powiela schemat początku II części wstępu² (*agitato* w t. 259-262), a druga odnosi się do fragmentu odpowiadającej jej frazy w pierwotnym pokazie tematu głównego (w pierwowzorze t. 17-20). Stanowią one „luźną”, jakby improwizowaną wersję pierwowzorów o odmiennej aurze. Początek tematu posiada spokojny i elegancki, ale jednocześnie wymowny charakter i rozpoczyna się w dynamice *mezzo forte*. Plan lewej ręki koresponduje początkowym dwugłosem z tematem głównym części A, jest jednak mniej regularny i pełni odwrotne role: górna linia akompaniamentu kontrapunktuje główną melodię. Konsekwencją schromatyzowanych partii obu rąk jest wzrost napięcia ze szczytem w drugiej frazie poprzednika (t. 295-298) – ta intensyfikacja dynamiczno-wyrazowa stanowi różnicę w stosunku do pierwowzoru tematu pierwszego. Dalsze takty przynoszą uspokojenie po emocjonalnym przesileniu, naznaczonym akcentem na melodycznej synkopie (t. 295), a tercje *staccato* podkreślają lekkość i taneczność zakończenia poprzednika (ryc. 5.31).

291 **Tempo I**



Ryc. 5.31. Takty 291-298.

Następnik (t. 299-306) przynosi zmianę charakteru ze skoczego na bardziej śpiewny za sprawą dwutaktowych łukowań „falującej” melodii. Pierwsza fraza (t. 299-302) akumuluje ekspresję wspomnianych, dwutaktowych łukowań melodii za pomocą *crescendo* oraz poprzez stopniowe wznoszenie się przebiegu narracji. W dalszej części Zarębski ciekawie proponuje przetrzymanie pedalizacji prawie na całej długości opadającej frazy – pomimo silnej chromatyki i dynamiki *forte*. Zrealizowanie tego zamysłu na współczesnym fortepianie stanowi spore wyzwanie (podobnie do analogicznych miejsc we wcześniejszym przebiegu dzieła Zarębskiego) i niesie ze sobą niebezpieczeństwo zbyt „ostrego” nagromadzenia się alikwotów – zależy tym samym od subiektywnej decyzji wykonawcy, na którą wpływ mają takie czynniki, jak np. specyfika danego instrumentu czy akustyka sali. Jednotaktowe łukowania głosu wiodącego wraz z końcowym *ritenuto* przynoszą nieznaczną „dekompresję” napięcia, ale uwagę zwraca tutaj brak wycofania dynamicznego, korespondujący z nadejściem pełnego pasji wariantu tematu (ryc. 5.32).

The image shows a musical score for measures 299-306. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *rit.* (ritardando). There are also performance instructions: *Ped.* (pedal) and an asterisk ***. The melody in the right hand is characterized by slurs and a generally descending contour, while the left hand provides a harmonic accompaniment with some chromatic movement.

Ryc. 5.32. Takty 299-306.

Intensyfikację wyrazu w wariacyjnym pokazie tematu (t. 307-346) na samym jego początku oddaje termin *appassionato*. Wzmocnienie brzmienia zostaje uzyskane dzięki przeniesieniu materiału do rejestru o oktawę wzwyż (analogiczny zabieg kompozytorski jak w częściach A i B) oraz zagęszczeniu fakturalnemu – zarówno w melodii, jak i w akompaniamencie. Taneczny „rozmach” podkreślają głęboko brzmiące oktawy w linii basu. Początek następnika (t. 315-318) kumuluje napięcie wyrazowe, doprowadzając do niezwykle rozbudowanego wydłużenia myśli, które stanowi zakończenie części A₁ (ryc. 5.33).



Ryc. 5.33. Takty 307-310 i 315-318.

Ostatnia, niezwykle obszerna faza wariantu tematu (t. 319-346) w sposób ewolucyjny wynika z pierwszych taktów następnika, stanowiąc silnie rozszerzoną, kontrastującą wersję pierwotnego zakończenia pokazu tematycznego w taktach 303-306. Łączącym je elementem jest zaczerpnięty z początkowej introdukcji schemat rytmiczny $\frac{3}{4}$ $\text{♩} \text{♪} \text{♪}$, który – przewijając się przez różne fragmenty utworu – wpływa na integralność dzieła. Narrację wydłużającego myśl następnika, przyjmującego cechy kody części A₁, charakteryzuje silny ładunek emocjonalny, wsparty wzrostem agogicznym, towarzyszącym wspinaniu się melodii do najwyższego rejestru klawiatury. Wyszczególnić tu można dwa istotne fragmenty: 16 taktów obejmujących liczne figuracje ósemkowe o wirtuozowskim charakterze (t. 319-334) i następujące po nich 12 taktów, zawierające chorałowe pochody akordów (t. 335-346).

Pierwszy fragment (t. 319-334) początkowo wznosi się do najwyższego rejestru klawiatury, a następnie czterokrotnie powtarza szczytowy motyw, akumulując w ten sposób natężenie wyrazowe. Pomaga w tym pedalizacja, przetrzymana przez osiem taktów na tonicznym współbrzmieniu G-dur. W takcie 327, po przesileniu kulminacyjnym, „wybucha” kaskada figuracji, która zmienia kierunek i z impetem rozpoczyna opadanie przez cztery oktawy, dzieląc motywy pomiędzy obie ręce naprzemiennie (t. 327-334). Zakończenie tego 16-taktowego ustępu ponawia obsesyjne powtórzenia w niskim rejestrze (t. 331-334), które podkreślają osadzenie w tonacji G-dur oraz wzbudzają najwyższe emocje. Taki dominujący wydźwięk ma ostatnia figuracja, zatrzymująca się na pojedynczym dźwięku H₁, brzmiącym przejmująco – jak po uderzeniu w dzwon dzięki dynamice *forte* i artykulacji *marcato*, stanowiąc początek ostatecznego zakończenia części A₁ (ryc. 5.34).

Ryc. 5.34. Takty 319-323 i 332-336.

Końcowe takty części A₁ (t. 335-346) – rozpoczynające się wspomnianym dźwiękiem H₁ (t. 335) i triumfalnym akordem H-dur (t. 336) – przerywają bieg wirtuozowskiej figuracji, co wynika jakby z jej „zakleszczenia się” i niemocy dalszej kontynuacji. Przeistacza się ona w ciąg akordów o strukturze chorałowej, skupionym w niskim rejestrze, co nadaje mu wręcz patetycznego wydźwięku, a zarazem charakteru konkluzji. Ów chorał – w sensie konstrukcyjnym dzieła – ma za zadanie uspokoić wzburzone emocje przed ostateczną kodą utworu. Ten zaskakujący zwrot z każdym kolejnym akordem traci moc i wycisza narrację, przywodząc na myśl „zdziwienie” zaistniałą sytuacją. Pochód harmoniczny kształtują tu czterotakty, co w kontekście wcześniejszych jednotaktowych łukowań i akceleracji agogicznej powoduje zmianę poczucia rytmicznego, skłaniając do organizacji grupowania w sposób *alla breve*. Zaskakuje zestawienie współbrzmień: początkowe H-dur przeistaczające się w H-dur^{9>} (t. 338), następnie wyróżnione akcentem c-moll (t. 339-340), które poprzez G-dur (t. 341-342) dociera do zmniejszonej harmonii w zakończeniu akordowych pochodów (Fis-dur^{9>} w t. 345), brzmiącej wręcz boleśnie. Odmienność kolorystki i enigmatyczna aura tego miejsca potwierdzają niezwykłą wyobraźnię Zarębskiego – jego wrażliwość, pomysłowość i odwagę twórczą (ryc. 5.35).

Ryc. 5.35. Takty 335-346.

Kodę (t. 347-379) rozpoczyna zaskakujące, a więc „kapryśne” pojawienie się harmonii D-dur⁹, tj. akordu dominantowego w zasadniczej tonacji utworu – G-dur. W poprzedzających ją taktach ostatni zwrot harmoniczny – wskazujący dźwiękiem e na trzeciej mierze w takcie 346 septymę akordu dominantowego Fis-dur^{9>} – każe oczekiwać rozwiązania na tonikę h-moll (dodatkowo wskazuje na to wcześniejsza nona mała w basie, w postaci pedałowego dźwięku G₁, który pod sam koniec chorału „zanika”). Dramatyczna wymowa zakończenia części A₁ jakby „wyczerpuje” fizyczną moc i w związku z tym koda już nie potrzebuje manifestować potęgi brzmienia. W całości przebiega ona w dynamice *pianissimo*, a jej siłą jest zawrotne tempo wirtuozowskich pasaży (*Molto vivace*) i kadencyjne „utrwalanie” zasadniczej tonacji. Powtórzenie znaku *pianissimo* w takcie 363 wyznacza podział na dwa fragmenty, kontrastujące kierunkiem przebiegów: pierwszy (t. 347-362) – opadający, a drugi (t. 363-379) – wznoszący się. Determinuje to „kapryśność” lustrzanego odbicia względem ukierunkowania kody części A₁, w której figuracja najpierw wznosiła się, a dopiero potem opadała.

W pierwszym fragmencie kody (t. 347-362) lekkość wirtuozowskiego zejścia wspiera akompaniament *staccato*, a wymownie akcentowane półnuty na dźwięku a¹ (t. 348, 352, 356) w dalszej perspektywie przebiegu akompaniamentu odsłaniają kolejny „ukryty” zamysł kompozytorski, wyznaczając początek linii, którą wyznaczają dźwięki: a¹ (wspomniane powtórzenia w pierwszej części kody) – Ais – H (opóźnienia w partii lewej ręki w drugiej części kody – dwutakt t. 363-364 i analogiczne) – g⁴ (wieńczące figuracyjne pochody w takcie 371). „Zapętlenie się” figuracji w niskim rejestrze istotnie wpływa na zaciemnienie kolorystyki, a dominantowy kontekst harmoniczny pobudza napięcie oraz wzmacnia jego wzrost napięcia w związku z oczekiwaniem na toniczne rozwiązanie (ryc. 5.36).

Ryc. 5.36. Takty 355-363.

Drugi fragment kody (t. 363-379) – o kierunku wznoszącym w dynamice *sempre pianissimo* – obejmuje ulotne figuracje o arabskim kształcie, zawierające liczne alteracje i półtonowe opóźnienia, które wpływają na delikatność i finezyjność przebiegów oraz ich specyficzny wydźwięk. Frazowanie akompaniamentu współgra z dwutaktowymi motywami pochodów figuracyjnych i subtelnie nawiązuje do tanecznego gatunku walca. Ostatnie takty dzieła wyciszają narrację szeroko ujętymi akordami *arpeggio*, z których pierwszy zaskakuje ostatnim niespodziewanym zwrotem w postaci wtrącenia współbrzmienia H-dur⁷. W istocie stanowi ono radosne, wariacyjne „echo” triumfalnego początku chorałowych pochodów, poprzedzających kodę utworu. Czterotaktowe przetrzymanie pedalizacji na tej nieoczekiwanej, septymowej harmonii (t. 373-376), na której znienacka w basie pojawia się dźwięk G, skutkuje wyjątkową barwą. W sposób symboliczny podkreśla to „kapryśność” hybrydowej formy walca-kaprysu, a kolorystyka uzyskanego współbrzmienia jest bliska późniejszej epoce impresjonizmu. Ten końcowy „żart” harmoniczny ostatecznie znajduje ukojenie w takcie 377, gdzie łagodne *arpeggio* na akordzie G-dur (z efektownym zagranieniem najwyższego dźwięku g³ lewą ręką) zostaje jeszcze raz spedalizowane, a jego wybrzmienie finalnie wycisza narrację na fermacie (ryc. 5.37).

Ryc. 5.37. Takty 369-379.

Walc-kaprys op. 24 Juliusza Zarębskiego wyróżnia się tym, że można doszukać się w nim przeblysków impresjonizmu. Co ciekawe, liryczność tematów wykazuje pewne podobieństwo z *Walcem-kaprysem op. 46* Józefa Wieniawskiego i przemawia za wpisywaniem się w ramy stylu określonego przez Reissa jako „polski”, czyli taki,

„w którym z wirtuozowskim blaskiem zawrotnej techniki łączy się śpiewność, polot i temperament, a przede wszystkim głębia uczucia”¹⁷⁹. Sposób kształtowania materiału muzycznego przy użyciu regularnych cztero- i ósmiotaktowych struktur wskazuje na utrzymanie konstrukcji dzieła w duchu klasycznym pomimo silnego nasycenia treści pierwiastkiem romantycznym, co stanowi podobieństwo do prezentowanych w niniejszej dysertacji kompozycji Tausiga i Wieniawskiego.

¹⁷⁹ J. Reiss, *Najpiękniejsza...*, op. cit., s. 131.

ROZDZIAŁ VI

1. Wybrane zagadnienia wykonawcze

Zwrócenie uwagi na wykonawczy aspekt analizowanych walców-kaprysów Józefa Wieniawskiego, Karola Tausiga i Juliusza Zarębskiego pozwala ukazać indywidualną – stanowiącą zarazem świadectwo późnoromantycznej europejskiej wirtuozerii – stylistykę języka muzycznego tych trzech polskich kompozytorów, wychowanków Ferenc Liszta. Prezentowana interpretacja dzieł wspiera się m.in. na analizie szeroko pojętego aspektu wirtuozowskiego, uwzględniającego kolorystykę brzmienia, pedalizację, fakturę, ekspresję, w oparciu o takie elementy jak artykulacja, melodyka, dynamika, konstrukcja czy rytmika oraz na badaniach formy walca-kaprysu, splatającej cechy typowe dla obu gatunków.

Pięć walców-kaprysów, składających się na *Nouvelles soirées de Vienne* „*Valses-caprices d'après Johann Strauss*” Karola Tausiga, a także *Walc-kaprys op. 24* Juliusza Zarębskiego i *Walc-kaprys op. 46* Józefa Wieniawskiego, to kompozycje zawierające w sobie szereg wyzwań technicznych. W poszczególnych utworach wyeksponowane zostają one jednak w sposób odmienny. Jedną z istotnych kwestii, zauważalnych we wszystkich siedmiu omawianych utworach, jest aspekt brzmieniowy. Kolorystyka jako element, który. w drugiej połowie XIX wieku znacznie się wyemancypował, w walcach-kaprysach zyskuje ważniejszą rolę, zwłaszcza dzięki wirtuozerii. Formuły melodyczne, realizowane w szybkich tempach i z częstymi zmianami rejestrów, stają się w niektórych momentach wartościami kolorystycznymi, nadając barwie znaczenia formotwórczego. Fragmenty takie znajdują się zwłaszcza w kadencjach, obejmujących wirtuozowskie przebiegi ornamentalne. Znaczne uniezależnienie barwy dostrzec można przede wszystkim w dwóch ostatnich utworach cyklu Tausiga, w których błyskotliwe i delikatne pochody figuracyjne zestawiane są na niewielkiej przestrzeni z pełnymi współbrzmieniami akordowymi. Analogiczne zabiegi dostrzec można również w *Walcu-kaprysie op. 24* Zarębskiego, w którym kompozytor często zestawia ze sobą kontrastujące rejestry ze skrajnymi rodzajami faktury, tworząc w efekcie dodatkowe zróżnicowanie kolorystyczne:

The image shows three systems of musical notation for a piano piece. The first system (measures 335-341) is in G major and 3/4 time, starting with a forte (f) dynamic. The second system (measures 342-348) begins with a 'Molto vivace' tempo marking and a piano-piano (pp) dynamic. The third system (measures 349-354) continues the piece with various articulations and dynamics. The score includes slurs, accents, and dynamic markings like 'f', 'pp', and 'p_{ed}'.

Ryc. 6.1. *Walc-kaprys op. 24* Juliusza Zarębskiego, takty 335-354.

Aspekt techniczny, mocno powiązany z warstwą artykulacyjną, a w efekcie także i brzmieniową, łączy się z kwestią pedalizacji. Praktyka dokładnego jej zapisu nie była w czasie powstawania owych kompozycji skonwencjonalizowana. W zbiorze pięciu walców-kaprysów Tausiga użycie pedału niemal w ogóle nie zostało zdefiniowane przez kompozytora, natomiast w utworach Zarębskiego i Wieniawskiego jest już ono określone. W omawianych kompozycjach wyszczególnić można dwie główne funkcje pedalizacji: „stylistyczną” oraz kolorystyczną. Pierwsza z nich wiąże się z tradycyjnym użyciem prawego pedału w miejscach wymagających przedłużenia współbrzmień. W kontekście trójdzielności walca, metrycznie zdeterminowanego podkreśleniem pierwszej z trzech miar, omawiane zagadnienie jest niezwykle istotne, współtworzy bowiem stylistykę tego tańca, a dodatkowo uwypukla warstwę harmoniczną. Nieco bardziej wyrafinowana rola pedalizacji przybiera charakter kolorystyczny. Dotyczy to zarówno pedału przetrzymującego, jak i pedału *una corda*, który z zasady przeznaczony jest do redukcji wolumenu dźwięku i wywołania odmiennego efektu brzmieniowego. Pierwszy temat środkowej części B w *Man lebt nur einmal* Tausiga w swoim powrocie dookreślony jest pedalizacją *una corda*, co ma na celu dodatkowe zróżnicowanie jego wariacyjnego charakteru. Z kolei kolorystyczną funkcję pedału dostrzec można zwłaszcza

w miejscach chromatyzowanych, w których jego zastosowanie przeczy prokonsonansowym konwencjom pedalizacyjnym ówczesnej epoki. Sytuacja taka ma miejsce w *Walcu-kaprysie op. 24* Zarębskiego. W jednym z jego fragmentów użycie prawego pedału, zamierzone przez kompozytora, w sposób ciekawy łączy oddzielne części formalne utworu (ostatnie takty części B wraz z początkiem wstępu²), prowadząc do wywołania specyficznego efektu kolorystycznego:

Ryc. 6.2. *Walc-kaprys op. 24* Juliusza Zarębskiego, takty 218-228.

Ważnym kontekstem dla stosowania takich zabiegów przez późnoromantycznych kompozytorów jest kwestia instrumentów, z którymi mieli oni do czynienia i wobec których sięgali do określonych środków. W porównaniu do współczesnego spektrum brzmieniowego fortepianu, instrumenty, na które przeznaczane były wówczas omawiane utwory, stwarzały zupełnie inne możliwości kolorystyczne. Wykraczanie poza tradycyjną, przejrzystą pedalizację, unikającą nawarstwiania konstrukcji dysonansowych, nie wywoływało w grze na fortepianach drugiej połowy XIX wieku ostrych konfliktów brzmieniowych. Jednak obecne instrumenty, które z łatwością gromadzą spedalizowane alikwoty, poprzez swoje silnie rezonujące możliwości „narażają” na niebezpieczeństwo uzyskania mało atrakcyjnych, „klastrowych” współbrzmień. W interpretacji omawianego repertuaru świadomość tego problemu leży u podstaw prawidłowej, przemyślanej pedalizacji i na ogół zależy od subiektywnej decyzji wykonawcy.

Faktura – pojmowana zarówno w kontekście środków wykonawczych, jak i typu strukturyzacji dzieła – jest głównym czynnikiem, przyczyniającym się do wzbogacania różnorodności kompozycji. Mimo iż w omawianych utworach Wieniawskiego, Tausiga

i Zarębskiego dominuje faktura homofoniczna, obecne są w nich również lokalne środki polifonizujące, a także momenty eksponujące tzw. ukryte plany głosowe. Główny temat *Nachtfalter* Tausiga, rozpoczynający jego skrajne części, skonstruowany jest w oparciu o ową „ukrytą” polifonię, w której mimo pozornie monofonicznej linii melodycznej wyodrębnić można dwa plany. Melodia zbudowana z ciągłych skoków interwałowych – w założeniu kompozytorskim w dość wartkim tempie – okazuje się być strukturą dwuplanową, złożoną z linii melodycznej i dolnej warstwy „akompaniującej”. Specyficznym problemem wykonawczym jest więc tutaj umiejętne zróżnicowanie obu „głosów” i ich odpowiednie zhierarchizowanie:

Ryc. 6.3. *Nachtfalter* Karola Tausiga, takty 33-44.

Podobnym zagadnieniem fakturalnym, a zarazem technicznym są tzw. wymiany głosowe, w ramach których ciągły przebieg melodyczny realizowany jest poprzez naprzemienną, szybką wymianę partii obu rąk. Technikę tę, którą można by określić mianem „hocquetowej”, znaleźć można również w *Nachtfalter*, gdzie krótkie, równoważne motywy wzajemnie się uzupełniają:

Ryc. 6.4. *Nachtfalter* Karola Tausiga, takty 57-64.

Analogiczną sytuację dostrzec można we wstępie *Walca-kaprysu op. 46* Wieniawskiego, natomiast nieco odmienny typ ukształtowania obecny jest w *Man lebt nur einmal* Tausiga, dzielonym między partie obu rąk. Akordowa faktura prawej ręki uzupełniona zostaje w sposób niemal kontrapunktyczny motywami melodycznymi lewej ręki. W ten sposób materiał tematyczny obejmuje dwie równoważne partie – na przekór tradycyjnie homofonicznym strukturom:

Ryc. 6.5. *Man lebt nur einmal* Karola Tausiga, takty 73-82.

Wśród omawianych kompozycji odnaleźć można także ciekawe, niestandardowe rozwiązania rytmiczne, zaburzające uporządkowane układy metryczno-rytmiczne (typowe dla walca), przez stosowanie legowań, struktur synkopowych czy rytmów punktowanych. W środkowej części *Man lebt nur einmal* Tausiga zabieg ten, wprowadzony w partii prawej ręki, przeciwstawiony zostaje statycznemu akompaniamentowi lewej ręki:

Ryc. 6.6. *Man lebt nur einmal* Karola Tausiga, takty 153-160.

Osobną sprawę stanowi stosowana dość obficie przez wszystkich trzech kompozytorów polimetria, przy czym w zbiorze Tausiga należy odróżnić tę często pojawiającą się w oryginalnych kompozycjach Johanna Straussa (syna) od tej, która w kompozycjach Tausiga ma istotne znaczenie dla wzrostu natężenia emocjonalnego narracji. Ten drugi typ polimetrii jest sukcesywnie wprowadzany we wszystkich siedmiu analizowanych dziełach – różnicując linearny przebieg melodyczny utworów oraz wzbogacając fakturę pianistyczną w sensie wertykalnym i brzmieniowym.

Kontrasty dynamiczne, stanowiące oczywisty komponent różnicowania faktury fortepianowej, osiągają w walcach-kapryśach kluczową funkcję formotwórczą. To głównie dzięki takim zmianom możliwe jest wzbogacanie symetrycznej struktury walca o element „kapryśności”:

The image shows a musical score for a waltz. It consists of two systems of music, measures 93-102. The first system (measures 93-97) starts with a forte (f) dynamic and includes several accents and slurs. The second system (measures 98-102) features a piano (p) dynamic and also includes accents and slurs. The score is written for piano and includes dynamic markings (f, p) and articulation symbols (accents, slurs).

Ryc. 6.7. *Walc-kapryś op. 46* Józefa Wieniawskiego, takty 93-102.

Szczególną kwestię wykonawczą walców-kapryśów stanowi strona agogiczna. W omawianych kompozycjach niezwykle istotnym i niełatwym zagadnieniem wykonawczym jest umiejętność odpowiedniego wyczucia czasu, determinowanego przez dwa skrajnie odmienne sposoby budowania narracji. Z jednej strony agogiczny aspekt tych utworów utrzymany jest w typowej dla tańców regularności, co zwłaszcza przy trójdzielnym metrum nadaje kompozycjom poczucia pewnego „kontinuum”. Z drugiej strony owa stabilność w walcach-kapryśach, przejawiająca się względnie stałym podkreśleniem pierwszych miar, koresponduje ze swobodą i elastycznością wyrazową, jakie wnosi w tej syntezie gatunków charakter kapryśu. Taneczne *rubato* w mniejszym lub większym stopniu przenika

przez większość fragmentów tematycznych. Czynniki improwizacyjny, charakterystyczny dla introdukcji, fragmentów kadencyjnych czy łącznikowych, obfitujących w wirtuozowskie zagęszczenia, a także zawieszenia i fermaty, ze swojej natury wymaga swobody i plastyczności w zakresie kształtowania tempa.

Odmienne nastroje, dominujące w każdym z pięciu walców-kaprysów Tausiga, powiązane są w dużej mierze ze wskazanymi w tytułach sugestiami programowo-ilustracyjnymi. Pociąga to za sobą odpowiednie środki interpretacyjne, uwypuklające różnice między poszczególnymi dziełami.

W pierwszej kompozycji w tym zbiorze (*Nachtfalter*), nazwanej dwuznacznym w tłumaczeniu tytułem (z jęz. niem. „ćma” lub „nocny hulaka”), dostrzec można obecność obu „charakterów”. Dominujący ton lekkości, delikatności i ulotnego, „niewinnego” ruchu przeistacza się w niektórych momentach w nastrój nieco bardziej wyrazisty i rubaszny (tak jak na początku części A). Dzieje się tak we fragmentach prezentujących materiał tematyczny, którego warstwa melorytmiczna naznaczona jest charakterem walca, z wyczuwalnym echem *ländlera*. Specyfiką interpretacyjną w tej kompozycji jest umiejętne zrealizowanie owej zniuansowanej i migotliwej zmienności nastrojów, dokonującej się w oparciu o wspólny wyjściowy materiał tematyczny. Przykładowo, powrót żartobliwego tematu głównego zapowiedziany zostaje w motywie błyskotliwej kadencji:

271

dolce e legatissimo, egualmente

molto ritardando e pp

272 *a tempo*

pp

Ryc. 6.8. *Nachtfalter* Karola Tausiga, takty 271-275.

Skoczna lekkość w walcu-kaprysie *Nachtfalter* dopełniona zostaje również momentami wzburzonego napięcia i znacznego nasilenia ekspresyjnego, jak to ma miejsce w jego części B. Kontrast ten jest głównie realizowany na gruncie faktury i dynamiki: linearna, choć skoczna i „lekka” linia melodyczna, zestawiona zostaje wówczas z powtarzаныmi ministrukturami akordowymi, w rejestrze środkowym bądź niskim. Taki typ skontrastowania nie stanowi rzadkości w fortepianowej literaturze, jednak w kontekście programowego tytułu utworu realizowane są w ten sposób środki ilustracyjnego obrazowania:



Ryc. 6.9. *Nachtfalter* Karola Tausiga, takty 247-254.

Drugą kompozycję zbioru Tausiga – *Man lebt nur einmal* – od strony interpretacji wykonawczej wyróżnia potrzeba umiejętnego prowadzenia narracji w oparciu o ministruktury wertykalne. W utworze tym zdecydowanie dominuje separowana faktura akordowa, pociągająca za sobą skupiony i zwarty typ artykulacji. Ważnym aspektem jest tu odpowiednie zhierarchizowanie akordowych struktur w celu wydobycia na plan pierwszy najważniejszej, tematycznej linii melodycznej. Pod kątem programowego założenia utworu kluczowym aspektem wykonawczym jest z kolei odpowiednie zinterpretowanie jego tytułu. W odróżnieniu od *Nachtfalter* chodzi tu nie tyle o rodzaj ilustracyjnego przedstawiania, co o odzwierciedlenie ogólnego, radosnego typu nastrojowości, wskazanego w dookreśleniu *Bestimmt und mit Humor*.

Z kolei *Wahlstimmen* (a także dwie następujące po nim kompozycje: *Immer heiterer* i *Wiener-Chronik*) – w porównaniu do dwóch pierwszych utworów w zbiorze – zawiera bardziej skomplikowane treści, wymagające wyrafinowanych środków interpretacyjnych.

Zmienność nastrojowości, zbliżającej się w nich na przemian do kaprysu lub walca, a w niektórych fragmentach również silnie zsyntetyzowanej, dokonuje się w tym utworze ze znacznie większą częstotliwością i w stylu pełnym pasji. Wzmoczony element ekspresyjności, realizowany środkami wirtuozowskimi, wymaga od wykonawcy położenia większego nacisku na wyeksponowanie o wiele bardziej „zamaszystego“ charakteru. To właśnie w *Wahlstimmen* zdają się najwyraźniej dochodzić do głosu stylistyczne wpływy Ferencza Liszta, determinujące konieczność stałego utrzymania napięcia ekspresyjnego przy częstej zmienności nastrojów, a także równoczesnej, sprawnej realizacji najbardziej skomplikowanych układów akordowych i przebiegów figuracyjnych.

Strona interpretacyjno-wykonawcza kompozycji Zarębskiego i Wieniawskiego nastawiona jest natomiast w znacznej mierze na wydobycie na pierwszy plan subtelnej i lirycznej nastrojowości, dopełnianej charakterystyczną metroritmiką walca oraz naznaczonej dużą częstotliwością wewnętrznych, „kapryśnych” zmian formalnych. W przypadku *Walca-kaprysu op. 24* Zarębskiego można wręcz odnieść wrażenie, iż stanowi on rodzaj indywidualnej, liryczno-wirtuozowskiej miniatury, w której elementy obu tytułowych gatunków zdają się pełnić rolę „dopełniającą”.

W finalnej refleksji nad różnicami zarysowującymi się pomiędzy omawianymi utworami warto przyjrzeć się odmienności, jaką dostrzec można w głównych tematach tych kompozycji. Omawiane utwory Wieniawskiego, Tausiga i Zarębskiego pod względem formalnym utrzymane są w tradycyjnej, okresowej metodzie kształtowania. Porównując poszczególne odcinki tematyczne, często niezwykle zróżnicowane w swoim charakterze, zauważyć można, że odzwierciedlają one tym samym „kapryśną” zmienność aury w kontekście całych dzieł, skupiając, niczym w soczewce, wyzwania interpretacyjne hybrydowego gatunku walca-kaprysu. Często stosowana wariacyjna technika kompozytorska sprawia, że kolejne, „quasi wariacyjne” ukształtowania poszczególnych materiałów tematycznych stanowią coraz to bardziej rozbudowane pod względem faktury i komplikacji technicznych struktury, opierające się o wyjściowe, proste frazy melodyczne. Na przestrzeni całych utworów wykorzystywane są cytaty z wcześniejszych ogniw, podobnie jak ma to miejsce w przypadku form wariacyjnych. Wśród głównych tematów omawianych utworów wyróżnić można linearne tematy melodyczne (*Nachtfalter* oraz *Wahlstimmen* Tausiga, jak i *Walc-kaprys op. 46* Wieniawskiego), tematy nieco bardziej „wertykalne”, utrzymane

w fakturze akordowej (*Man lebt nur einmal*) oraz tematy mieszane (*Immer heiterer* i *Wiener-Chronik* Tausiga, jak również *Walc-kaprys op. 24* Zarębskiego).

2. Specyfika wykonawcza walca-kaprysu

Hybrydowy gatunek walca-kaprysu odznacza się odrębną specyfiką zarówno na gruncie stylu tych kompozycji, jak i w dziedzinie wykonawczej. W interpretacji tych dzieł kluczowym zagadnieniem jest odpowiednie połączenie cech typowych dla stylizowanego tańca oraz dla wirtuozowskiej, choć zróżnicowanej w swojej naturze miniatury, jaką jest kaprys, a także uchwycenie proporcji między nimi. Wydaje się, że charakteryzujące je atrybuty występują zarówno w sposób rozdzielny i antytetyczny, jak i w sposób spójny i syntetyczny.

Wśród omawianych walców-kaprysów cechy znamionujące charakter stylizowanego walca dotyczą przede wszystkim jego regularnej i symetrycznej, formalnej i metroritmicznej (trójdzielnej) struktury. Istotnym czynnikiem jest również melodyczna klarowność, będąca elementem spajającym materiał muzyczny. Co ciekawe, mimo iż omawiane kompozycje napisane zostały w okresie późnego romantyzmu, to w niektórych z nich – zwłaszcza w utworach Tausiga – słyszalne są wyraźne echa nieco bardziej „rubasznego” ducha *ländlera*. Niejako w opozycji, mianem „lirycznego walca” określić można ton obecny w dziełach Wieniawskiego i Zarębskiego. Wieloznaczny wydźwięk tego stylizowanego tańca stawia przed wykonawcą dodatkowy wymóg umiejętnego eksponowania owych różnorodności. przy jednoczesnym zachowaniu niezmiennego „toposu” walca. Istotnym zagadnieniem wykonawczym jest dla pianisty również umiejętne oddanie jego choreicznego, a zarazem specyficznego, z natury umiarkowanego i eleganckiego charakteru. Podkreśla go typowy dla walca akompaniament, bezpośrednio nawiązujący do płynnego, regularnego i tanecznego „kroku”, wyróżniającego kompozycje tego gatunku.

Na przeciwległym biegunie interpretacyjnym określić można cechy definiujące niestały i z zasady eksplozywny charakter kaprysu. Pod określeniem kaprysu mieści się wiele znaczeń i odrębnych czynników. Z jednej strony – nawiązując do etiudy – kaprys preferuje ruchliwość i błyskotliwość techniczną, z drugiej zaś – kierując się semantyką – przełamuje schematy i posługuje się elementem improwizacji, a więc interpretacyjnej swobody. Warto podkreślić, iż specyfikę tego gatunku – w odróżnieniu od stabilnego walca – określa

nie tyle ukształtowanie wybranych aspektów dzieła, co szczególna „chwiejność” formalna i ekspresyjna, wymagająca od wykonawcy nieco swobodniejszego pod względem ekspresji rodzaju gry.

Współobecność cech walca oraz kaprysu dokonuje się w omawianych utworach zarówno sukcesywnie, jak i „symultanicznie”. W niektórych kompozycjach wstępne, łącznikowe bądź kadencyjne fragmenty, utrzymane w stylu typowo błyskotliwej wirtuozerii, opierającej się na figuracyjnych przebiegach, poprzedzają bądź następują po „tanecznych” odcinkach melodycznych i w sposób oczywisty nawiązują do kaprysu. Wówczas to fragmenty bardziej statyczne i wyraźnie ustrukturyzowane, w których główną rolę zyskuje aspekt melorytmiczny, stanowią zasadniczą domenę choreicznej stylizacji. Główny punkt ciężkości takich momentów – co dostrzec można przykładowo w głównych tematach *Nachtfalter* i *Man lebt nur einmal* Tausiga – wskazuje na charakter walca.

Klarowne rozgraniczenie pomiędzy stylizowanym tańcem a kaprysem okazuje się być nie zawsze oczywistym. Wynika to głównie z niejednoznacznej specyfiki gatunku kaprysu, który sam w sobie w XIX wieku stanowił niejako typ kompozycji hybrydowej, przyswajającej środki czerpane z innych gatunków instrumentalnych. Domeny kaprysu nie stanowi wyłącznie wirtuozeria, choć w okresie romantyzmu pełniła ona w nim kluczową rolę. Jego istoty należy doszukiwać się również w dziedzinie swobody i nieregularności formalnej, wywołującej w walcach-kapryсах m.in. obecność rozbudowanych odcinków kadencyjno-wirtuozowskich: wstępnych, łącznikowych, wtrąconych oraz finalnych. O ile w kompozycjach Wieniawskiego, Tausiga i Zarębskiego w dziedzinie makroformy dominują najbardziej klasyczne typy budowy (z przewagą formy łukowej), cechują się one jednak wielowątkową budową segmentową. W utworach tych wewnętrzne części formalne odznaczają się znacznie większymi i szybko następującymi kontrastami niż w typowo romantycznej budowie stylizowanego walca.

Specyficzny przykład stopniowego „przechodzenia” od czystego charakteru kaprysu ku powoli „rodzącej” się, symetrycznej i choreicznej strukturze walca dostrzec można na początku finałowego utworu zbioru Tausiga – *Wiener-Chronik*. Owa ewolucyjna zmiana nastrojowości, rozwijanej od czysto abstrakcyjnego i „kapryśnego” tonu we wstępie ku zdecydowanie tanecznej melodii na początku części A, stanowi niełatwą, osobną kwestię interpretacyjną. Wymaga ona od pianisty umiejętności płynnego poruszania się pomiędzy

wyraźnie odmiennymi typami ekspresji. Co ciekawe, w poniższym przykładzie owa stopniowa ewolucja, oparta na zachowaniu stałego wzoru rytmicznego prawej ręki, dokonuje się na gruncie współbrzmieniowym, rozwijanym w stronę coraz wyrazistszych relacji tonalnych:

The image shows a musical score for 'Wiener-Chronik' by Karol Tausig, measures 17-28. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern in the right hand with triplets and slurs, and a more rhythmic accompaniment in the left hand. Dynamics include 'p' and 'p leggiero'.

Ryc. 6.10. *Wiener-Chronik* Karola Tausiga, takty 17-28.

Wyczulenie na zniuansowane, formotwórcze zmiany harmoniczne stanowi wspólny wymóg interpretacyjny dla trzech ostatnich kompozycji w zbiorze Tausiga, odznaczających się znacznie większym zaawansowaniem w tym aspekcie.

Niezwykle ciekawy przykład rzeczywistej, „symultanicznej” syntezy kaprysu i walca dostrzec można bezsprzecznie w *Wahlstimmen* oraz *Immer heiterer* Tausiga. W pierwszym utworze statyczny z natury układ metrorytmiczny walca naznaczony zostaje wyraźnie chwiejnym, niesfornym charakterem kaprysu. Kompozycje te obfitują w wiele fragmentów, w których jednoznaczna przewaga elementów kaprysu bądź walca trudna jest do zdefiniowania. Hybrydowość, oparta na scaleniu niepasujących z natury do siebie gatunków, przy jednocześnie zauważalnej obecności określających je komponentów, zostaje w utworze Tausiga w pełni zrealizowana. Już w samym wstępie *Wahlstimmen* nieregularny rytm początkowej melodii dopełniony zostaje charakterystyczną punktowaną formułą, podkreślającą w typowy dla walca sposób uwypuklenie pierwszej miary taktu. Temat wstępu, zamknięty w symetrycznej, parzystej strukturze ośmiotaktowej (typowej dla podstawowej jednostki formalnej walca), utrzymany jest w bardzo szerokim ambitusie, w ramach którego dokonują się „kapryśne”, znaczne i kontrastujące skoki między rejestrami:

Introduzione
Tranquillo

Ryc. 6.11. *Wahlstimmen* Karola Tausiga, takty 1-4.

W dalszym toku utworu wyjściowy charakter pełnego pasji walca modyfikowany jest ku jeszcze bardziej „zawołowanej” postaci, co dokonuje się głównie środkami rytmicznymi i polimetrycznymi:

Ryc. 6.12. *Wahlstimmen* Karola Tausiga, takty 439-446.

Gatunek walca-kaprysu – w kontekście rozwoju romantycznych miniatur fortepianowych – uznać można niejako za zwieńczenie ewolucji obu tych form. XIX-wieczny walc, który w połowie stulecia osiągnął status „poematu choreicznego”, zwłaszcza dzięki dokonaniom Fryderyka Chopina, w ciągu następnych dekad – w ramach walca-kaprysu – przeobraził się w kompozycję wykraczającą poza swe pierwotne normy. Jednocześnie sam kaprys, stanowiący od samego początku typ gatunku „otwartego”, w dorobku późnych romantyków skierował się ku tanecznej, mocno zdefiniowanej stylistyce walca w stopniu większym niż kiedykolwiek wcześniej. Owo dwustronne zespolenie doprowadziło do powstania nowego typu fortepianowego „poematu” – walca-kaprysu. Jego idiom kształtowany jest przez bogatą wirtuozerię, wyczuwalny ton choreiczności zaawansowanej w swoim procesie stylizacyjnym, a także przez bogactwo nastrojów i ekspresji łączonych ze sobą formalnie we względnie swobodny sposób.

PODSUMOWANIE

Twórczość trzech Polaków – Karola Tausiga, Józefa Wieniawskiego i Juliusza Zarębskiego, będących zarówno pianistycznymi, jak i twórczymi wychowankami Ferenc Liszta – odzwierciedla specyficzne i warte badania zjawisko. Jest nim zagadnienie krótkiej ciągłości pokoleniowej, którą można by określić mianem „szkoły kompozytorskiej”. Zarówno muzyka Tausiga i Zarębskiego (pianistów zmarłych w stosunkowo młodym wieku, którzy nie zdążyli osiągnąć etapu tzw. stylu późnego), jak i Wieniawskiego skupia w sobie z jednej strony twórczą indywidualność, ale posiada także pewne cechy wspólne. To właśnie owe cechy – wynikające z bezpośrednich, pianistycznych i kompozytorskich doświadczeń, przekładających się na estetyczną i twórczą metodę pisania dzieł fortepianowych – zadecydowały o wspólnym ujęciu muzyki tych trzech postaci w niniejszej dysertacji. Istotnym aspektem dorobku Tausiga, Wieniawskiego i Zarębskiego jest emigracyjny aspekt ich życiorysów. Biografia oraz twórczość tych trzech Polaków ukazuje wyraźne proeuropejskie trendy, które w drugiej połowie XIX wieku dominowały wśród najwyższej klasy polskich wykonawców i kompozytorów. Zwracanie się ku zachodniej estetyce muzycznej korespondowało wówczas z powszechnym pobieraniem mistrzowskich lekcji u najważniejszych postaci ówczesnej elity artystycznej. Twórczość całej wspomnianej trójki naznaczona została dobitnie lisztowską tradycją wykonawczą, zdobytą tak doświadczeniem dydaktycznym, jak i przejmowaniem konkretnych wzorców estetycznych. Jedną z takich artystycznych inspiracji stał się specyficzny, hybrydyczny gatunek walca-kaprysu, będący głównym przedmiotem części analitycznej niniejszej pracy.

Gatunki hybrydowe – mimo iż obecne w pewnym stopniu już we wcześniejszych dziejach muzyki – zaczęły zyskiwać na niezwykłym wzroście popularności w okresie romantyzmu, a zwłaszcza w ostatnim jego etapie. W muzyce instrumentalnej drugiej połowy XIX wieku punkt ciężkości z trwałości i stabilności gatunkowej zaczął przenosić się na korzyść samej ekspresji środków – zarówno estetycznych, jak i technicznych. Płynność gatunkowa, znajdująca swoje odzwierciedlenie w nazewnictwie utworów, łączyła czasami formy pokrewne, a niekiedy także typy kompozycji znajdujące się wręcz na przeciwnych biegunach. Obok walców-kaprysów wśród owych romantycznych „hybryd” wymienić można chociażby poloneza-fantazję czy fantazję-impromptu. W ślad za *op. 61* Fryderyka Chopina

w późnym romantyzmie podobną „syntezę” podjął również niemiecki kompozytor i pianista Karl Klindworth. Osobny, bardzo popularny typ „łączący” stanowiły utwory nawiązujące w swoich tytułach do szeroko pojętego koncertowania – m.in. *fantaisie de concert* czy *étude de concert*. Eksponowano w nich wirtuozowski aspekt kompozycji, nawiązując zarówno do estradowego przeznaczenia, jak i (choć w nieco mniejszym stopniu) do charakteru samego dzieła w sensie gatunkowym. W twórczości Józefa Wieniawskiego odnaleźć można dwie *Études de concert* (op. 33, 36), dwa *Morceaux de concert* (op. 9, 10) i dwa *Valses de concert* (op. 3, 30). Wśród kompozycji Juliusza Zarębskiego, reprezentujących gatunki typowo hybrydowe, obok omawianego w niniejszej pracy *Valse-caprice op. 24* znajduje się *Novelette-caprice op. 19* i *Impromptu-caprice op. 14*. Ten ostatni podejmowany był w tym samym bądź późniejszym czasie również przez innych kompozytorów – Piotra Czajkowskiego, Gabriela Pierné, Césarego Cui, Antona Rubinsteina, Louisa Diémera czy Tito Mattei. Inny typ gatunku „syntetyzującego” – *étude-caprice*, także utrzymanego w domenie wirtuozostwa – wykorzystywał z kolei obszernie Henryk Wieniawski. Wśród utworów hybrydycznych, które tak jak walc-kaprys zawierają w sobie pierwiastek taneczny, wymienić można chociażby *Polonaise-caprice op. 7 nr 3* Adolpha Köllinga (w tym samym zbiorze znajduje się *Valse-caprice op. 7 nr 1*) czy *Caprice-mazurka op. 55* Josepha Aschera.

W odwołaniu do założenia zawartego we wstępie niniejszej dysertacji – uwzględniając dokonaną pracę analityczną – hybrydowy gatunek walca-kaprysu zdefiniować można jako romantyczną miniaturę choreiczno-wirtuozowską. Kluczową muzyczną cechą reprezentatywną dla tego gatunku jest poczucie muzycznej swobody, dokonywane częstymi i niekiedy zaskakującymi zmianami harmonicznymi, fakturalnymi oraz narracyjnymi. Wrażenie charakterologicznej „kapryśności”, wynikające z fluktuacyjnych zmian muzycznych nastrojów, łączy się w tych utworach ze stale wyczuwalnym toposem taneczności. Metrorytmiczne i melodyczne wpływy walca, eksponowane niekiedy na pierwszym planie, ustępują na przemian momentom autonomicznie lirycznym lub wirtuozowskim. Pod względem struktury formalnej kompozycje opatrzone tytułem walc-kaprys zbudowane są zgodnie z tradycyjnymi schematami, przy jednoczesnych tendencjach do swobodnego kształtowania materiału na poziomie mikroformalnym. Ogólna struktura kompozycji odnosi się najczęściej do klasycznej budowy łukowej,

rozbudowanej o wirtuozowski wstęp oraz kodę (co typowe jest dla XIX-wiecznych walców artystycznych). Następstwo jej wewnętrznych, zróżnicowanych pod względem charakteru odcinków, kształtowane jest natomiast często w sposób swobodny, wywołując niekiedy „*quasi* improwizowane” poczucie formy.

Przytoczone wcześniej połączenia, spajające w sobie typy kompozycji bardzo odległych lub wręcz gatunkowo granicznych, odznaczają się wiodącą tendencją, którą jest dążenie do jak najobfitszego ukazania instrumentalnych możliwości wykonawczych, tkwiących w owych zróżnicowanych typach form. Zsyntezowanie stylizowanego walca, który już w połowie stulecia przy udziale wirtuozowskich środków rozwinął się ku „poematowi”, z typowo popisowym i zależnym od inwencji kaprysem, doprowadziło do powstania gatunku niezwykle oryginalnego. Walce-kaprysy z jednej strony skupiają w sobie strukturalną zamkniętość i metroritmiczną stałość, typowe dla wszelakich form tanecznych; z drugiej cechują je atrybuty gatunków „swobodnych”, posiadających długą historię w instrumentalnym repertuarze. Prym wiedzie kompozytorska pomysłowość, oryginalność i umiejętność tworzenia utworu w sposób nieszablonowy. Gatunek walca-kaprysu, zorientowany na efekt błyskotliwości, niebanalnej inwencji i zjawiskowości, stawia przed wykonawcą problem interpretacji syntetycznej – ukazywania „jedności w różnorodności”, należącej do najtrwalszych motorów rozwoju wszelkich form muzycznych.

SUMMARY IN ENGLISH

***Valses-caprices* of Józef Wieniawski, Karol Tausig and Juliusz Zarębski – Polish students of Ferenc Liszt.**

No other instrument is more emblematic of the 19th century than the piano. The significant technical development it underwent at the time allowed piano music to become more expressive in terms of dynamics, articulation, pitch and phrasing. This resulted in an increase in the solo piano repertoire and a heightened popularity of the instrument, both on the concert stage and as a source of domestic entertainment.

Furthermore, the Romantic ideas about the power of genius and the superiority of an individual over the rest of society, as propagated by Immanuel Kant and later German existentialists, found their reflection on the musical scene in the growth of solo recital as a form of concert event, as well as in the rising cult of the virtuoso performer such as Chopin, Liszt or Paganini. Having acquired a certain level of stardom, these great artists had a profound influence on the next generations of musicians.

Young pianists, apart from regular studies at prestigious conservatoires such as Paris or Vienna, travelled extensively to work with the most acclaimed authorities of the time, one of whom was Ferenc Liszt. Not only did he popularise the aforementioned solo recital, but the educational platform of a master class is also thought to have been established by him. Thanks to his pedagogical skill in the fields of both piano and composition, coupled with an exuberant artistic persona, Liszt exerted a great impact on his students' development and output.

The 19th century is also the time when *valse* and *caprice* are explored to the fullest as genres, as seen in Chopin's *Valses* or Paganini's *Capriccios*, op. 1. An interesting synthesis of the two can be traced back to Liszt's *Soirées de Vienne*, S. 427 (1852), which is a set of nine *valses-caprices* on themes of Franz Schubert. This hybrid genre can be also found in the oeuvre of some of Liszt's Polish students, namely Karol Tausig's *Nouvelles soirées de Vienne* "*Valses-caprices d'après Johann Strauss*" (1862), Juliusz Zarębski's

Valse-caprice, op. 24 (1884) and Józef Wieniawski's *Valse-caprice*, op. 46 (1890). While the music of Wieniawski and Zarębski has been recently attracting attention, it is not the case for Tausig. His compositions, largely due to their extreme technical difficulty, are still obscure; for instance, *Soirées de Vienne* (the set of five *valse-caprices*) has never even been recorded in its entirety.

The core of this dissertation is a detailed analysis of the seven above-mentioned pieces. They share a wide variety of expressive devices in articulation, dynamics, harmony, texture and numerous sudden changes of atmosphere; however, the difference in proportion of *valse* to *caprice* is a significant distinguishing factor between them. Moreover, despite being based on the standard ABA macro-form (usually with an introduction and a virtuosic coda), which involves 8- and 16-bar-long balanced phrasing, there is a strong sense of freedom in the micro-structures – they are not uniform in character but can consist of several highly contrasting themes. Thus, while there are traces of a classical approach to form, the musical content of the researched compositions is clearly set in its Romantic aesthetics. This creates unique interpretative and performative challenges for the pianist and makes the *valse-caprice* a true product of late-19th-century musical thought.

BIBLIOGRAFIA

Wykaz źródeł:

1. Chechlińska Zofia, *Zarebski, Juliusz*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20, red. Stanley Sadie, London-New York 2001.
2. Chodkowski Andrzej (red.), *Encyklopedia muzyki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1995.
3. Chomiński Józef, *Formy muzyczne*, tom 1: *Małe formy instrumentalne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1954.
4. Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2007.
5. Dybowski Stanisław, *Franciszek Liszt*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1986.
6. Dybowski Stanisław, *Franciszek Liszt. Przyjaciel Polski i Polaków*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2018.
7. Dybowski Stanisław, *Słownik pianistów polskich*, Wydawnictwo Selene Przedsiębiorstwo Muzyczne, Warszawa 2003.
8. Eckhardt Maria, Mueller Rena Ch., *Works, Liszt, Franz*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 14, red. Sadie Stanley, London-New York 2001.
9. Einstein Alfred, *Muzyka w epoce romantyzmu*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1965.
10. Gawroński Robert, *Edukacja Muzyczna: Recepcja koncertów Karola Tausiga w Polsce* [w:] *Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*, „Edukacja Muzyczna”, tom 7, Wydawnictwo im. Stanisława Podobińskiego, Częstochowa 2012.
11. Gibbs Christopher H., Gooley Dana, *Franz Liszt and his world*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2006.
12. Golianek Ryszard D., *Dzieła muzyczne Juliusza Zarebskiego - chronologiczny katalog tematyczny*, Wydawnictwo Rhythmos, Poznań 2002.
13. Golianek Ryszard D., *Juliusz Zarebski: Człowiek - muzyka - kultura*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004.

14. Gwizdalanka Danuta, *Historia muzyki 2*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2006.
15. Jarociński Stefan, *Ideologie romantyczne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979.
16. Kalinowski Jan (red.), Szlezer Marek (red.), *Polscy kompozytorzy emigracyjni. Szkice i interpretacje*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2014.
17. Lamb Andrew, *Waltz*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20, London-New York 2001.
18. Lenz Wilhelm von, *The great piano virtuosos of our time*, G. Schirmer, Nowy Jork 1899.
19. Mitchell Mark i Evans Allan, *Moriz Rosenthal in Word and Music: A Legacy of the Nineteenth Century*, Indiana University Press, Indiana 2009.
20. Morrison Bryce, *Liszt*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1999.
21. Price John D., *From bagatelles to capriolen: Eugen d'Albert and his later keyboard works*, University of Oklahoma, Oklahoma 2020.
22. Reiss Józef, *Najpiękniejsza ze wszystkich jest muzyka polska*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984.
23. Reiss Józef, *Wieniawski*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1977.
24. Rzepecki Karol, *Józef Wieniawski (1837-1912) – epoka, człowiek dzieło. Studium historyczno-muzykologiczne*, Katolicki Uniwersytet Muzyczny Jana Pawła II, Lublin 2019.
25. Sachs Curt, *Historia instrumentów muzycznych*, Volumen, Warszawa 2005.
26. Samson Jim, *Romanticism*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 16, red. Sadie Stanley, London-New York 2001.
27. Schonberg Harold C., *The Great Pianists*, Simon & Schuster Edition, Nowy Jork 1963.
28. Schwandt Erich, *Capriccio*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 5, red. Sadie Stanley, London-New York 2001.
29. Schwarz Boris, Chechlińska Zofia, *Wieniawski Family*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 20, red. Sadie Stanley, London-New York 2001.

30. Sherr Richard, *Paraphrase*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 14, red. Sadie Stanley, London-New York 2001.
31. Strumiłło Tadeusz, *Zarębski*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1985.
32. Szenic Stanisław, *Franciszek Liszt*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969.
33. Tomaszewski Mieczysław, *Chopin, Fryderyk*, hasło [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, tom 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984.
34. Walker Alan, *Liszt as a teacher, Liszt, Franz*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 11, red. Sadie Stanley, London-New York 2001.
35. Walker Alan, *Reflections on Liszt*, Cornell University Press, Ithaca 2011.
36. Winter Robert, *Piano music from 1750: 19th-century national trends, Keyboard music*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 10, red. Sadie Stanley, London-New York 2001.
37. Winter Robert, *Piano music from 1750: Romanticism and the miniature, Keyboard music*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 10, red. Sadie Stanley, London-New York 2001.
38. Winter Robert, *Piano music from 1750: The age of virtuosity, Keyboard music*, hasło [w:] *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 10, red. Sadie Stanley, London-New York 2001.

Źródła dostępne online:

1. <https://sjp.pl/chorea> [dostęp: 1 V 2021].
2. [https://pl.wikipedia.org/wiki/Chorea_\(taniec\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Chorea_(taniec)) [dostęp: 1 V 2021].
3. https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.223205&catNum=223205&filetype>About%20this%20Recording&language=English# [dostęp: 18 V 2021].
4. https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.223212&catNum=223212&filetype>About%20this%20Recording&language=English [dostęp: 15 V 2021].
5. https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.223215&catNum=223215&filetype>About%20this%20Recording&language=English# [dostęp: 20 V 2021].

6. https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.223222&catNum=223222&filetype=About%20this%20Recording&language=English# [dostęp: 6 V 2021].
7. https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.223205&catNum=223205&filetype=About%20this%20Recording&language=English [dostęp: 3 V 2021].

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „Walce-kaprysy w twórczości fortepianowej Józefa Wieniawskiego, Karola Tausiga i Juliusza Zarębskiego – polskich uczniów Ferenc Liszta” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....