

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



**Piotr Filek**

**Twórczość fortepianowa Wawrzyńca Żuławskiego  
w aspekcie wykonawczym**

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

**promotor: dr hab. Monika Gardoń – Preinl, prof. AMKP**

**Kraków 2022**

### Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

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

Miejscowość, Data 30.09.2022 Podpis promotora Monika Cyndel

### Oświadczenie autora pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora dr hab. Moniki Gardoń-Preinl, prof. AMKP i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1231, z późn. zm.).

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

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

Miejscowość, Data 30.09.2022 Podpis autora Piotr Feliś



## Spis treści

|  |    |
|--|----|
| STRESZCZENIE .....   | 5  |
| WSTĘP.....   | 6  |
| ROZDZIAŁ 1. INFORMACJE OGÓLNE.....                               | 8  |
| 1.1.    TŁO HISTORYCZE .....                                     | 8  |
| 1.2.    BIOGRAFIA .....  | 9  |
| 1.3.    CECHY STYLU KOMPOZYTORSKIEGO .....                       | 10 |
| 1.4.    UZASADNIENIE DOBORU REPERTUARU DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO..... | 14 |
| 1.5.    RĘKOPISY .....   | 17 |
| 1.6.    ŹRÓDŁA – OMÓWIENIE NIEŚCISŁOŚCI.....                     | 20 |
| 1.7.    PRAWA AUTORSKIE .....                                    | 22 |
| ROZDZIAŁ 2. ANALIZA WYKONAWCZA UTWORÓW .....                     | 24 |
| 2.1.    TRZY UTWORY NA FORTEPIAN OP. 1 .....                     | 24 |
| <i>Mazurek</i> .....   | 24 |
| <i>Kołysanka</i> .....   | 28 |
| <i>Zbójnicki</i> .....   | 33 |
| 2.2.    THEMA CON VARIAZIONI IN E OP. 2 .....                    | 39 |
| 2.3.    PARTITA .....  | 48 |
| <i>I. Sinfonia</i> .....   | 49 |
| <i>II. Sarabanda</i> .....                                       | 53 |
| <i>III. Gavotta</i> .....  | 55 |
| <i>IV. Musette</i> .....   | 56 |
| <i>V. Giga</i> .....   | 57 |
| 2.4.    CZTERY MAZURKI NA FORTEPIAN .....                        | 61 |
| <i>Mazurek I</i> .....   | 63 |
| <i>Mazurek II</i> .....  | 66 |
| <i>Mazurek III</i> .....   | 67 |
| <i>Mazurek IV</i> .....  | 68 |

|                                |                                      |    |
|--------------------------------|--------------------------------------|----|
| 2.5.                           | <i>ETIUDA</i> .....                  | 70 |
| 2.6.                           | <i>SONATINA PER PIANOFORTE</i> ..... | 74 |
|                                | Allegro moderato.....                | 75 |
|                                | Andante molto cantabile.....         | 77 |
|                                | Allegretto mosso.....                | 78 |
|                                | Allegro.....                         | 80 |
| ROZDZIAŁ 3. PODSUMOWANIE ..... |                                      | 83 |
| ZAKOŃCZENIE.....               |                                      | 87 |
| BIBLIOGRAFIA.....              |                                      | 88 |

## **STRESZCZENIE**

Celem dzieła artystycznego było dokonanie rejestracji wszystkich kompozycji fortepianowych Wawrzyńca Żuławskiego. Część utworów tego kompozytora zachowała się jedynie w rękopisach, zatem istotną częścią pracy była analiza i porównywanie źródeł. Interpretacja utworów oparta była o moje badania w zakresie idiomatycznych cech języka muzycznego kompozytora.

Celem opisu artystycznej pracy doktorskiej jest przybliżenie sylwetki twórczej kompozytora i zbadanie jej wpływu na decyzje artystyczne wykonawcy.

We wstępie przytaczam najważniejsze wydarzenia z życia Wawrzyńca Żuławskiego i podaję powody wyboru jego twórczości jako przedmiotu niniejszej rozprawy.

W rozdziale I podejmuję próbę nakreślenia kontekstu historycznego, jak również innych uwarunkowań, mających wpływ na kształtowanie drogi twórczej kompozytora. Zamieszczam także informacje na temat analizy dostępnych źródeł oraz ograniczeń praw autorskich, mających wpływ na ostateczny obraz rozprawy doktorskiej.

Rozdział II poświęcony jest szczegółowej analizie wykonawczej każdego z prezentowanych utworów.

W rozdziale III podejmuję próbę syntetycznego przedstawienia najważniejszych problemów wykonawczych, występujących w dziele artystycznym.

W zakończeniu wyrażam nadzieję, że praca stanowi jedynie początek badań nad twórczością Wawrzyńca Żuławskiego, i że utwory kompozytora zagospodzą na stałe w repertuarze pianistów.

## WSTĘP

Życie Jerzego Wawrzyńca Żuławskiego, nazywanego przez przyjaciół Wawą, mogłoby dostarczyć materiałów do scenariusza niejednego filmu przygodowego. Urodzony w Zakopanem już w wieku kilkunastu lat otarł się o śmierć w trakcie wspinaczki w Tatrach. Przed utratą życia uratował go brat<sup>1</sup>. Potem sam Wawrzyniec wielokrotnie pomagał innym wspinaczom i wędrowcom, którzy znaleźli się w niebezpieczeństwie. Jego talent wspinaczkowy pozwolił mu dokonać spektakularnych przejść w Tatrach i Alpach i tym samym zyskać międzynarodową sławę. Kierował także polskim ruchem alpinistycznym.

W czasie II wojny światowej ratował życie ludzkie w inny sposób – w jego mieszkaniu ukrywani byli Żydzi, a sam Żuławski wstąpił w szeregi Armii Krajowej i brał udział w Powstaniu Warszawskim, gdzie wykorzystywał swoje umiejętności alpinistyczne do przekazywania meldunków i rozkazów za pomocą liny rozrzuconej ponad ulicą opanowaną przez Niemców. Po wojnie, w uznaniu zasług, razem z matką zostali odznaczeni medalami Sprawiedliwi Wśród Narodów Świata.

Z górskich wypraw pisał wspomnienia, które następnie stały się kanwą kilku książek<sup>2</sup>. Książki te uznane są za klasykę literatury górskiej i do dziś są wydawane i czytane. Szczególne miejsce zajmują w nich opisy wypraw ratowniczych, z których przebija pasja, respekt przed majestatem gór i... talent pisarski świadczący o ponadprzeciętnej wrażliwości artystycznej.

Wawrzyniec Żuławski zdobył wszechstronne wykształcenie artystyczne. Ukończył studia kompozytorskie w warszawskiej uczelni muzycznej, które kontynuował w Paryżu. Kierował również Związkiem Kompozytorów Polskich i ZAiKS-em, był profesorem wyższych szkół muzycznych w Warszawie i w Łodzi, pisał artykuły dla Ruchu Muzycznego i innych czasopism fachowych. Zapewne jego działalność wysokogórska znacznie ograniczyła czas, który mógł poświęcić na komponowanie, ale też dostarczała inspiracji do pisania muzyki, w której wpływ majestatu gór jest niewątpliwy. Podobnie jak wcześniej Mieczysław

---

<sup>1</sup> Wawrzyniec Żuławski *Sygnały ze skalnych ścian, Tragedie tatrzańskie, Wędrówki alpejskie, Skalne lato*, Nasza Księgarnia, W-wa 1985, str 304-307.

<sup>2</sup> *Niebieski Krzyż, Sygnały ze skalnych ścian, Tragedie tatrzańskie, Wędrówki alpejskie, Skalne lato* (niedokończone).

Karłowicz, dzieląc pasję między góry i muzykę, napisał niewiele utworów, ale te, które pozostawił, tchną jakimś szczególnym kolorytem górskim, trudnym do uchwycenia, ale wyraźnie zarysowanym.

W 1957 roku, podczas wyprawy w masyw Mont Blanc w Alpach dobiegło ekipę Żuławskiego wołanie o pomoc. Kompozytor – alpinista, wierny swojemu motto, że partnera w górach nie opuszcza się nigdy, wyruszył z towarzyszami na pomoc. Niestety warunki były bardzo ciężkie i podobnie jak pół wieku wcześniej Karłowicza, zasypała Żuławskiego lawina i z gór już nie powrócił.

Niektóre z jego dzieł zostały wydane i zagrane na wieczorze poświęconym pamięci kompozytora, ale powoli odchodziły w zapomnienie i pozostały w cieniu dokonań górskich swojego twórcy. Może dlatego, że w kulturze tamtych czasów nastąpił wielki przełom estetyczny i pojawiło się wiele awangardowych kierunków. Może przy tych zmianach i nowych trendach zapomniano o twórczości taternika z Zakopanego?

Poprzez moje dzieło artystyczne i jego opis chciałbym zmienić ten stan rzeczy, bo uważam, że osoba i dzieło Wawrzyńca Żuławskiego zasługuje na ocalenie od zapomnienia.



# ROZDZIAŁ 1. INFORMACJE OGÓLNE

## 1.1. TŁO HISTORYCZE

W tym rozdziale oddam głos muzykologom, gdyż myślę, że lektura ich prac przybliży nas do poznania uwarunkowań, jakie miały wpływ na rozwój postawy twórczej pokolenia Wawrzyńca Żuławskiego. Zofia Helman tak pisze w książce *Między romantyzmem a nową muzyką 1900-1939*:

Okres zawarty w przedziale czasowym 1900-1939 w historii muzyki nie jest jednolity pod względem stylistycznym, na co wskazuje już tytuł książki, akcentujący znaczenie przemian, jakie dokonały się w myśleniu kompozytorskim i przejściu od ustalonych norm klasyczo – romantycznych do nowych założeń techniki kompozytorskiej. Historyk muzyki w konfrontacji z wielością muzycznych zdarzeń, krzyżujących się programów estetycznych i ideowych oraz różnych modeli recepcyjnych staje z jednej strony przed koniecznością wyboru twórców i dzieł, poddanych bliższemu dociekaniu, z drugiej – przed określeniem „nadrzędnego systemu odniesień” pozwalającego wyjaśnić zachodzące w twórczości procesy [...].

Muzyka polska była postrzegana jako zjawisko odrębne od muzyki powszechnej i przeciwstawiana także tzw. nurtowi „kosmopolitycznemu” w twórczości rodzimej na zasadzie „swoj – obcy”. Z tego punktu widzenia „obce wpływy” były traktowane jako zdrada sprawy narodowej. Po II wojnie światowej tego rodzaju opcje historyczne ulegały stopniowej rekonceptualizacji, m.in. Mirosław Perz zakwestionował rozumienie muzyki polskiej jako „kategorii oddzielnej w całości muzyki europejskiej” [...].

Dzieje muzyki polskiej pierwszej połowy XX wieku ujmuję zatem w powiązaniu z nurtami muzyki europejskiej – późnego romantyzmu, modernizmu przełomu stuleci, nowoczesnych szkół narodowych oraz neoklasycyzmu – w powiązaniu z ich estetycznym podłożem i z środkami techniki kompozytorskiej [...].

Wewnętrzna cezura, jaką stanowi rok 1914 (wybuch I wojny światowej), oznacza wprawdzie istotne zmiany w życiu muzycznym Polski, jednak z punktu widzenia historyczno-muzycznego dotyczy głównie rozwoju stylu indywidualnego Karola Szymanowskiego. To w jego twórczości późnoromantyczny świat dźwiękowy ustępuje wówczas miejsca poszukiwaniu nowych jakości w zakresie harmoniki, tonalności i kolorystyki, choć nie zmienia się jego postawa estetyczna zakorzeniona w modernizmie. Również cezura roku 1918, ważna z powodów politycznych, oznaczająca też zakończenie literackiej Młodej Polski, wiąże się głównie z przełomem stylistycznym w muzyce Szymanowskiego w latach 1919-1920, kiedy kompozytor tworzy swój program stylu narodowego, odkrywczego i otwartego na nowe zjawiska kultury europejskiej [...].

Istotna cezura w historii muzyki polskiej zachodzi pod koniec lat dwudziestych, kiedy kształtujący się po I wojnie światowej w muzyce europejskiej neoklasycyzm staje się przedmiotem szerszych zainteresowań młodego pokolenia kompozytorów.<sup>3</sup>

## 1.2. BIOGRAFIA

Wawrzyniec Żuławski urodził się w r. 1916 w Zakopanem i może po prostu ten fakt, nie wdając się w złożone dociekania psychologiczne, można uznać za niezupełnie obojętny w szukaniu genezy Jego związania się z Tatrami.<sup>4</sup>

Łatwo jest znaleźć informacje o życiu i działalności Wawy jako wspinacza wysokogórskiego. Mamy do dyspozycji liczne artykuły w *Taterniku*, źródła internetowe, nadto książki samego Żuławskiego są w większości autobiograficzne. Jednak próżno w nich szukać bezpośrednich odniesień do działalności zawodowej kompozytora z Zakopanego. Brakuje źródeł poszerzających wyrywkową wiedzę encyklopedyczną – studia kompozytorskie u prof. Kazimierza Sikorskiego w Warszawie (w czasie, gdy rektorem uczelni muzycznej był Karol Szymanowski) uzupełnione w Paryżu u Nadii Boulanger. W związku z powyższym skontaktowałem się ze Związkiem Kompozytorów Polskich oraz z ZAiKS-em, chcąc zdobyć materiały źródłowe. Podjąłem także próbę kontaktu z członkami rodziny Żuławskiego – niestety w obu przypadkach bez rezultatów. Mam jednak nadzieję, że badania w tym zakresie uda się kontynuować i zaowocują powstaniem brakującej pozycji literatury traktującej o Wawryńcu Żuławskim – kompozytorze.

Warto wszakże w tym miejscu przytoczyć jeszcze dwie ciekawe informacje: w książce *Muzyka i Tatry* Wawa jest jedynym z omawianych kompozytorów, który urodził się w Zakopanem. Miało to istotny wpływ na sposób, w jaki Żuławski odwoływał się do folkloru góralskiego w swojej muzyce – bardziej bezpośrednio, inaczej niż kompozytorzy, którzy do Zakopanego przyjechali w późniejszym okresie swojego życia.

Ważne jest także to, że Wawa pochodził z rodziny artystów.

Ojcem Wawryńca był znakomity pisarz, Jerzy Żuławski. Spośród trzech jego synów Marek został malarzem, Juliusz literatem, Wawrzyniec muzykiem. Może ta właśnie ogólna refleksja wyjaśnia trochę, dlaczego znając Wawryńca musiało się o Nim powiedzieć, że był artystą. Był nim

---

<sup>3</sup> Zofia Helman *Między romantyzmem a nową muzyką 1900-1939, Historia muzyki polskiej pod redakcją S. Sutkowskiego Tom 6*, W-wa 2013, eBook, str. 16-25.

<sup>4</sup> Maria Dziewulska *Wspomnienie o Wawryńcu Żuławskim*, Ruch Muzyczny 1957 nr 12, str. 11-12.

bezsprzecznie dla wszystkich, którzy Go poznali, nawet gdy nie znali Jego kompozycji. Jeśli mówię „artysta”, chcę w tym słowie znów zamknąć nie tylko wrażliwość artystyczną, uczulenie na sztukę i jej przejawy, ale pojęcie znacznie głębsze, określenie wysokiej miary wewnętrznej.<sup>5</sup>

### 1.3. CECHY STYLU KOMPOZYTORSKIEGO

O Wawrzyńcu Żuławskim można paradoksalnie powiedzieć, że od Karłowicza był większy o Szymanowskiego, od Szymanowskiego zaś – był większy o Karłowicza...<sup>6</sup>

Tak rozdział o Wawie rozpoczynają Lidia Długolecka i Maciej Pinkwart w książce *Muzyka i Tatry*, jednej z niewielu pozycji zajmujących się nieco szerzej postacią Wawrzyńca Żuławskiego – kompozytora. Autorzy umieścili ten rozdział w części poświęconej następcom Karłowicza, choć związek pomiędzy Żuławskim a Szymanowskim wydaje się być bardziej oczywisty. Wszakże już pierwszy utwór Wawy (*Mazurek* op. 1 nr 1) wyraźnie inspirowany jest miniaturami Karola z Atmy, podobnie jak późniejsze *Cztery Mazurki na fortepian*. Możliwe, że autorzy *Muzyki i Tatr* chcieli zwrócić uwagę na mniej oczywisty, a niewątpliwie ważny związek między Żuławskim a Karłowiczem – kompozytorem także związanym z Tatrami, ale nie odwołującym się do folkloru góralskiego w tak bezpośredni sposób.

Język muzyczny Wawrzyńca Żuławskiego nie doczekał się głębokiego omówienia teoretycznego (w źródłach odnalazłem jedynie dokładną analizę *Kwintetu fortepianowego*, autorstwa Karola Buli<sup>7</sup>). Wprawdzie moja praca dotyczy przede wszystkim problemów wykonawczych, jednak nie sposób zajmować się nimi bez choćby pobieżnego omówienia języka muzycznego kompozytora.

Jego muzyka była szlachetna w gatunku i szczerza. Przez szczerotę rozumiem tutaj brak wszelkiego silenia się na coś wbrew własnemu przekonaniu.<sup>8</sup>

Żuławski dążył w swojej muzyce do wyrażenia płynności i swobody, która byłaby niezależna od tradycyjnych form.<sup>9</sup>

W jego skromnej pod względem liczebnym twórczości czytelne są cechy estetyki późnoromantycznej (*Kwintet fortepianowy*) obok tendencji klasycyzujących z wiodącą rolą środków polifonicznych (*Aria*

---

<sup>5</sup> Maria Dziewulska *Wspomnienie o Wawrzyńcu Żuławskim*, Ruch Muzyczny 1957 nr 12, str. 12.

<sup>6</sup> Lidia Długolecka i Maciej Pinkwart *Muzyka i Tatry*, Wwa-Kr. 1992. Źródło internetowe.

<sup>7</sup> Znajduje się ona w czasopiśmie *Muzyka* z roku 1969 nr 3.

<sup>8</sup> Maria Dziewulska *Wspomnienie o Wawrzyńcu Żuławskim*, Ruch Muzyczny 1957 nr 12, str. 12.

<sup>9</sup> Zygmunt Mycielski *Twórczość muzyczna Żuławskiego*, Tatarnik 1959 nr 4.

*con variazioni*) oraz archaizacji (*Suita hiszpańska*). Środki harmoniczne kompozycji Żuławskiego ewoluują od wzbogaconej chromatyką i paralelizmami rozszerzonej tonalności *Kwintetu fortepianowego* do dysonującego brzmienia *Sonatiny* i *Mazurków*, w których pobrzmiewają echa mazurków K. Szymanowskiego. Fascynacja Żuławskiego Podhalem znalazła swój wyraz w kompozycjach wokalnie – instrumentalnych (*Wierchowe nuty*, *Wiązanka góralska*)...<sup>10</sup>

Powyższe cytaty zarysowują podstawowe cechy języka muzycznego kompozytora, które w tej czy innej formie odnoszą się także do twórczości fortepianowej. W ogólnym zarysie będą to: płynność formy, przeplatające się elementy estetyki późnoromantycznej, klasycyzującej i archaizującej, ewolucja harmonii od tonalności do dysonujących brzmień. Istotną rolę spełnia również fascynacja Podhalem.

Twórczość fortepianowa Żuławskiego dzieli się wyraźnie na trzy okresy (celowo pomijam młodzieńczy *Utwór na fortepian*, powody przytaczam w rozdziale 1.4).

Okres pierwszy obejmuje lata 1933-1938 i dotyczy następujących kompozycji: *Trzy utwory na fortepian* op. 1 (napisane w latach 1933-1934) oraz *Thema con variazioni in e* op. 2 (napisane w latach 1934-1935). W roku 1938 Żuławski napisał drugą redakcję *Mazurka* z opusu 1, dlatego przyjąłem ten rok jako datę końcową. Język muzyczny tych utworów jest najtrudniejszy do opisania, gdyż każdy z nich i niemalże każda wariacja w cyklu różni się stylistycznie. Kompozytor eksploruje odmienne muzyczne obszary i światy, i może to właśnie jest wyróżnikiem tego okresu. Różnorodność dotyczy harmonii (od czystego dur-moll w *Temacie* i pierwszych ośmiu *Wariacjach*, przez modalną *Kołysankę*, góralskie skale w *Kołysance* i *Zbójnickim*, po całkowicie nie mieszczący się w systemie tonalno - funkcyjnym *Mazurek*), melorytmiki (od długich fraz w *Temacie* i pierwszych trzech *wariacjach* oraz w *Kołysance*, przez różnego typu grupy taneczne w *wariacjach* i *Zbójnickim*, po urywane motywy w *Mazurku*), kolorystyki (od miękkich brzmień w *Temacie* i w *wariacji maggiore*, przez mroczne barwy *Kołysanki*, po jaskrawe kolory w *Mazurku* i finale *wariacji*), faktury (od homofonii w *Wariacjach*, przez polifonizację np. w *Kołysance*, po ścisłą *Fugę*, która stanowi *VII wariację*; od faktury akordowej w *Wariacji Maggiore*, przez oktawową w *Wariacji IV* do prowadzenia trzech planów w *I* i *II wariacji*), dynamiki (częste zmiany w *Mazurku*), artykulacji (równoczesne prowadzenie głosów *legato* i *staccato* w *IV wariacji*), a nawet notacji (*Mazurek* zawiera bardzo wiele oznaczeń wykonawczych, w czym przypomina nieco kompozycje Karola

---

<sup>10</sup> Ewa Kowalska – Zajac *Encyklopedia Muzyczna PWM*.

Szymanowskiego, natomiast w *Temacie z wariacjami* na przestrzeni ośmiu wariacji pojawia się tylko jedno określenie dynamiczne). Warto pamiętać, że pisząc op. 1 i 2 Żuławski był jeszcze studentem kompozycji i może stąd bierze się ta różnorodność i skłonność do poszukiwań. Niemniej nie ośmieliłbym się postawić tezy, że są to jedynie próby kompozytorskie. Zapewne w czasie studiów powstawało wiele takich utworów, ale pojawiające się numery opusowe świadczą o tym, że twórca uznał te dzieła za kompozycje pełnowartościowe.<sup>11</sup>

Drugi okres twórczości Wawrzyńca Żuławskiego przypada na lata II wojny światowej. Na fortepian solo powstała wówczas *Partita*, natomiast warto wspomnieć, że w tym samym czasie skomponowany został *Kwintet fortepianowy*, czyli prawdopodobnie najlepiej znany utwór kompozytora. Tak pisał Karol Bula w swej analizie:

*Kwintet fortepianowy* jest dziełem kompozytora stosunkowo młodego – w chwili jego ukończenia Żuławski liczył 27 lat – lecz w pełni dojrzałego emocjonalnie i warsztatowo. Głębokie przeżycia, których w nadmiarze dostarczała tragiczna rzeczywistość, wycisnęły swe piętno na warstwie emocjonalnej utworu. Jej priorytet w kwintecie jest bezsporny, ona to determinuje sposób eksponowania poszczególnych elementów muzycznych, ona także leży u podstaw architektonicznych rozwiązań utworu.<sup>12</sup>

Tę opinię można niemal bez zastrzeżeń zastosować do powstałej niewiele wcześniej *Partity*. Przytoczę jeszcze kilka cytatów z tego samego opracowania:

Głównym nosicielem wyrazu muzycznego jest w *Kwintecie* Żuławskiego niewątpliwie melodyka. Sprowadzona do kilku wyraźnie zarysowanych tematów, warunkuje ona motywikę poszczególnych części utworu i decyduje przede wszystkim o ich warstwie wyrazowej [...].

Zastosowane w kwintecie środki harmoniczne wypływają z ogólnej postawy kompozytora wobec problemu tonalności. Pozostając na gruncie szeroko pojętej tonalności funkcyjnej – potwierdza to sposób konstruowania melodyki utworu – Żuławski zastosował w kwintecie bogatą gamę środków harmoniczych, które bądź zakłócają tradycyjne przebiegi, bądź nawet wyraźnie się im przeciwstawiają swą sonorystyczną treścią, w jednym i drugim przypadku wprowadzając do brzmienia utworu momenty nowości i świeżości [...].

W konkluzji można stwierdzić, że również w dziedzinie harmonii kompozytor pozostał, generalnie rzecz biorąc, na pozycjach reprezentowanych przez muzykę późnoromantyczną – postwagnerowską. Równocześnie wyposażył on swój utwór w harmoniczne środki, częściowo nawiązujące do osiągnięć

---

<sup>11</sup> Zeszyt – brudnopis Żuławskiego zawiera wiele niedokończonych utworów.

<sup>12</sup> Karol Bula *Kwintet fortepianowy Wawrzyńca Żuławskiego*, Muzyka 1969 nr 3 str. 87-88.

impresjonizmu, a częściowo stanowiące dowód nowszego spojrzenia na problematykę tonalno – brzmieniową. Sonorystyczne wartości wertykalne niewątpliwie wzbogacają utwór pod względem ogólnowyrazowym. Wyrazowo – tektoniczna rola czynnika harmonicznego, i to zarówno rozpatrywanego oddzielnie jak i w zespoleniu z melodyką, nie podlega zatem dyskusji.<sup>13</sup>

Powyższe cytaty dobrze charakteryzują także *Partię*. Natomiast w przeciwieństwie do *Kwintetu* w *Particie* mamy do czynienia z dynamiką ze skrajnych obszarów (od *pp* do *fff*) i często występują zmiany *subito*. Dynamika staje się elementem formotwórczym dzieła.

Jeśli chodzi o zagadnienia metryczne, to o ile w *Kwintecie* są one podporządkowane innym elementom dzieła muzycznego, to w *Particie* wykazują znaczną autonomię. Wynika to oczywiście z faktu, że kompozycja na fortepian solo jest zbiorem tańców.

Można wysnuć wniosek, że drugi okres twórczości Wawrzyńca Żuławskiego inspirowany jest bardziej muzyką Mieczysława Karłowicza, mniej zaś Karola Szymanowskiego. Świadczy o tym warstwa wyrazowa utworów oraz postwagnerowska harmonia, nadrzędna rola czynnika melodycznego oraz szeroka skala dynamiczna. Ten okres jest też jedynym, w którym brak jest bezpośrednich odniesień do folkloru tatrzańskiego.

Kompozycje trzeciego okresu powstały w latach 1952-1954. Studia Żuławskiego u Nadii Boulanger w Paryżu stały się bodźcem do wprowadzenia zmian w stylu twórczym, który stał się prostszy w zrozumieniu przez słuchacza. Podstawowe pojęcia, które będą określały język muzyczny tego okresu to neoklasycyzm i folklorizm.

Neoklasycyzm rozwijał się początkowo w muzyce twórców działających w Paryżu (Aleksander Tansman), a nieco później został zaakceptowany przez przyjeżdżających do Paryża na studia (najczęściej do Nadii Boulanger) młodych adeptów kompozycji, którzy założyli tam pod koniec 1926 roku Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polaków w Paryżu. Ta sama grupa twórców działała później w okresie II wojny światowej i w okresie powojennym.<sup>14</sup>

W twórczości polskiej tych lat można wyróżnić trzy odgałęzienia neoklasycyzmu: a) nurt archaizujący, który polega na odnowieniu tradycji muzyki dawnej, przeważnie polskiej, z okresu renesansu i wczesnego baroku, rzadziej średniowiecza; b) szkoła Nadii Boulanger, czyli neoklasycyzm właściwy. Do tego nurtu zaliczyć można twórczość Szałowskiego, Spisaka, Kisielewskiego, częściowo Bacewiczówny, Maławskiego i innych kompozytorów, niekoniecznie będących uczniami Nadii Boulanger; twórczość ta odznacza się swoistym „idiomem” stylistycznym i wyrazowym (motoryka

<sup>13</sup> Karol Bula *Kwintet fortepianowy Wawrzyńca Żuławskiego*, Muzyka 1969 nr 3 str. 88-95.

<sup>14</sup> Zofia Helman *Między romantyzmem a nową muzyką 1900-1939, Historia muzyki polskiej pod redakcją S. Sutkowskiego Tom 6*, W-wa 2013, eBook, str. 26-27.

rytmiczna, uproszczenie melodyki i harmoniki, symetria rozmiarowa, przejrzysta faktura, błyskotliwa instrumentacja); c) neoklasycyzm „romantyzujący”, czyli tzw. drugi neoromantyzm. Nurt ten, który można nazwać polskim rozwiązaniem formuły klasycyzującej, zapoczątkowany został już w latach okupacji w twórczości Palestra (*II Symfonia, III Kwartet smyczkowy*). Twórczość tę cechuje większe zindywidualizowanie materiału melodycznego, konstruktywizm harmoniczny, rozbudowa środków formalnych, pogłębiona ekspresja.<sup>15</sup>

Największe znaczenie w okresie międzywojennym przypada natomiast kierunkowi folklorystyczno-narodowemu, reprezentowanemu głównie przez Szymanowskiego i jego kontynuatorów, ale budzącemu też zainteresowanie wśród twórców od niego niezależnych.<sup>16</sup>

Można paradoksalnie powiedzieć, że w tym okresie Żuławski wtapia się w ducha epoki i jego twórczość bardziej koresponduje z utworami innych kompozytorów tamtych czasów.

## 1.4. UZASADNIENIE DOBORU REPERTUARU DZIELA ARTYSTYCZNEGO

Wybrane przeze mnie utwory fortepianowe nie są wszystkimi dziełami Żuławskiego napisanymi na ten instrument. Te, które pominąłem, należą do czterech kategorii:

- 1) Młodzięcza kompozycja „zatytułowana” *Utwór na fortepian* w tempie *Molto moderato*.<sup>17</sup> Został on napisany, gdy kompozytor miał 14 lat. Nie zająłem się tym dziełem z trzech powodów:
  - a. *Trzy utwory na fortepian*, napisane 3 lata później, opatrzył kompozytor oznaczeniem *op. 1*, co wyraźnie sugeruje, że *Molto moderato* stanowiło jedynie próbę kompozytorską, od której Żuławski się niejako odcina.
  - b. *Molto moderato* całkowicie odbiega od stylu twórczego Żuławskiego. Jest napisane w harmonii całkowicie funkcyjnej, w systemie dur-moll z niewielkim wykorzystaniem stopni pobocznych, brak jest alteracji czy chromatyzacji, nie wspominając o bardziej złożonych środkach charakterystycznych dla dojrzałych utworów kompozytora.

---

<sup>15</sup> Zofia Helman *Między romantyzmem a nową muzyką 1900-1939, Historia muzyki polskiej pod redakcją S. Sutkowskiego Tom 6*, W-wa 2013, eBook, str. 2262-2264.

<sup>16</sup> Ibid., str. 26.

<sup>17</sup> Podaję określenie tempa, ponieważ w katalogach dzieł Żuławskiego występują pewne nieścisłości i dla orientacji dobrze jest znać określenia agogiczne utworów nieposiadających innych tytułów; omówię tę sprawę w rozdziale poświęconym źródłom.

- c. Rękopis zawiera grupę rytmiczną, powtórzoną kilkakrotnie, której nie sposób rozszyfrować. Są to wpisane wewnątrz trzydziestodwójkowego tremolo (mającego wartość półnuty) dwie ósemki i jakby triola ósemkowa lub szesnastkowa.



Przykład 1. W. Żuławski, *Utwór na fortepian*, rękopis, fragment trzeciej strony

Jeśli jest to triola szesnastkowa to brakuje wartości ósemki, jeśli są to zwyczajne trzy szesnastki, to brakuje jeszcze jednej szesnastki, jeśli triola jest ósemkowa, to będzie stanowiła osobny głos i w drugim głosie będzie brakować wartości ćwierćnuty. Ponadto nawet gdyby uznać tę figurę za daleko idącą nieregularność, której nie trzeba dokładnie rozliczać, to pozostaje pytanie, jak tę grupę wpisać w równe tremolo (bo dźwięki te są dolnymi dźwiękami tremolo). A jeśli tremolo w prawej ręce ma być zaburzone, to czy w lewej ręce ma być podobnie?

W mojej opinii *Utwór na fortepian*, choć na pierwszy rzut oka wydaje się ukończony, ma datę i miejsce powstania, to jednak stanowił rodzaj szkicu. Analiza zeszytu z rękopisami Żuławskiego ukazuje nam ciekawą cechę tego twórcy – jest w dzienniku kilka utworów w swoich starszych wersjach, opatrzonych informacjami o dacie i miejscu powstania, do których kompozytor później wrócił, wykończył i wydał (np. *Mazurki* nr 1, nr 2 i nr 4 oraz *Sonatina*). Ale nie do wszystkich dzieł wracał. Tak właśnie odłożone zostało *Molto moderato*.

- 2) *Cztery Kolędy Polskie* napisał Żuławski na orkiestrę lub na fortepian na 4 ręce. Ale z założenia materiał badawczy mojej pracy obejmuje jedynie utwory na fortepian solo.
- 3) Wawa skomponował kilka pieśni masowych (m. in. słynną *Rosną w miastach domy*). Niektóre z nich przełożył na fortepian, jak *Krakowiak* – „*Nie jak kwiatek*”, *Przygoda za przygodą*. W podobnym stylu utrzymany jest *Walc F-dur*. Utwory te nie mają nic wspólnego z językiem kompozytorskim i postawą twórczą Żuławskiego, i dlatego też nie uwzględniłem ich w mojej pracy.



- 4) W rękopisach Wawrzyńca Żuławskiego znajdują się jeszcze cztery *Utwory hiszpańskie*, przy których kompozytor notuje nazwisko i datę z przełomu XV i XVI wieku. Można zatem przypuszczać, że powyższe kompozycje są transkrypcjami dzieł kompozytorów hiszpańskich z epoki renesansu, transkrypcjami bardzo „wprost”, o nieskomplikowanej fakturze, pozbawionej typowo pianistycznych środków. Jest to przykład archaizacji, o którym możemy przeczytać:

[...] w nurcie archaizującym [...] powstają [...] najprzeróżniejsze opracowania, transkrypcje, przeróbki, dość typowe także swego czasu w muzyce europejskiej (np. w muzyce włoskiej), pośród których trudno przeprowadzić niekiedy klasyfikację na to, co stanowi oryginalny utwór o charakterze stylizacji, a co jest jedynie transkrypcją utworu dawnego [...] nie odbiegają poza niewielkimi zmianami w instrumentacji i drobnymi korekturami od oryginałów.<sup>18</sup>

Możliwe, że *Utwory hiszpańskie* stanowiły rodzaj szkicu do nieukończonych *Suity hiszpańskiej*, która jest przeznaczona na orkiestrę. W związku z powyższym uznałem za słuszne nie dołączać ich do mojej pracy.



**Przykład 2. W. Żuławski, *Utwory hiszpańskie*, rękopis, fragment początkowy**

Można stwierdzić, że dzieło artystyczne i opis obejmują wszystkie kompozycje Wawrzyńca Żuławskiego na fortepian solo, przy zastrzeżeniu powyższych punktów.

<sup>18</sup> Zofia Helman *Między romantyzmem a nową muzyką 1900-1939, Historia muzyki polskiej pod redakcją S. Sutkowskiego Tom 6*, W-wa 2013, eBook, str. 2264.

## 1.5. RĘKOPISY

Spośród sześciu pozycji na fortepian solo, jedynie trzy zostały wydane<sup>19</sup>. *Cztery Mazurki na fortepian* i *Sonatina* ukazały się nakładem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego i nie wymagają one dodatkowego omówienia<sup>20</sup>. Trzecim utworem jest *Partita*, wydana przez wydawnictwo Chester. Ciekawe jest to, że wydany został rękopis, a nie druk. W związku z powyższym znacznie trudniej było mi odczytać tekst, a ponadto, w toku pracy nad utworem, nabrałem przekonania, że w edycji Chestera znajdują się błędy tekstowe, głównie dotyczące braku znaków chromatycznych. Szczęśliwie zachował się inny rękopis *Partity*, w którym większość z tych błędów nie występuje. Dwa manuskrypty *Partity* prezentują odmienne charaktery pisma, dlatego zakładam, że zostały napisane przez różne osoby.

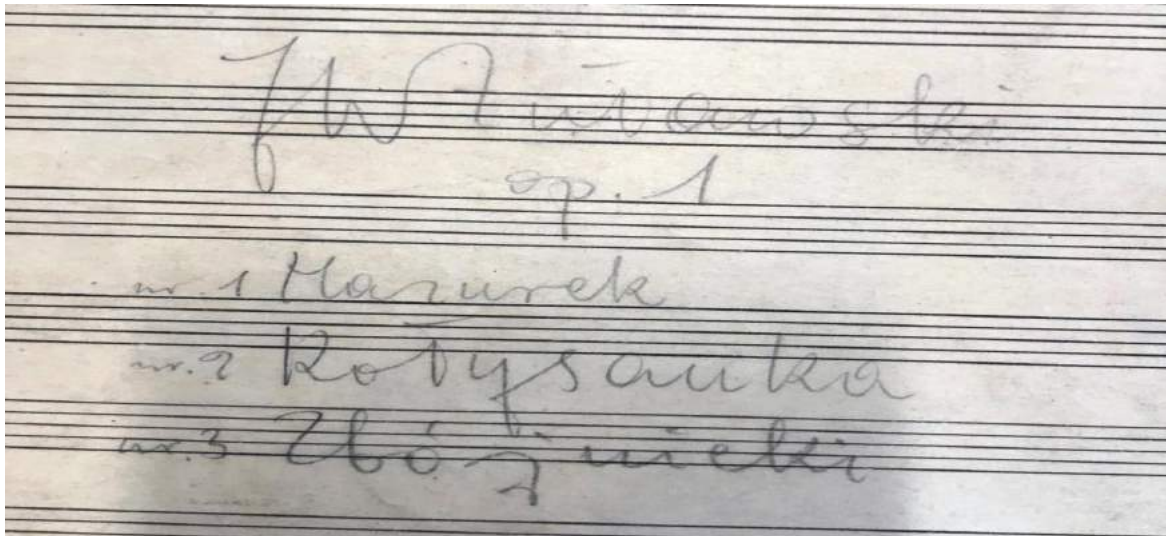
Reszta utworów zachowała się jedynie w manuskryptach. Ponieważ kompozytor nie podpisywał swoich dzieł, ustalenie, które rękopisy wyszły spod pióra samego Żuławskiego, przerasta moje możliwości. W sytuacji, w której dany utwór posiada tylko jeden kompletny rękopis (*Zbójnicki*, *Temat z wariacjami* oraz *Etiuda*), z braku innych możliwości uznawałem to źródło za wiarygodne. Świadczy o tym jeszcze jeden fakt: kompozytor wszystkie swoje dzieła opatrzył informacją o dacie i miejscu powstania. Nie jest wyjątkiem nawet młodzieńcze *Molto moderato*, o czym pisałem w rozdziale 1.4. Dlatego przyjmuję manuskrypty powyższych utworów bez większych zastrzeżeń.

Najbardziej skomplikowana jest sytuacja *Trzech utworów na fortepian* op. 1. Zachował się rękopis pierwszej wersji cyklu z lat 1933-1934. W tej wersji znajdują się: *Mazurek*, *Kołysanka* oraz *Zbójnicki*. Widoczne są liczne poprawki i dodatki, a sam *Zbójnicki* posiada przenośniki, fragmenty dopisane później i wygląda raczej jak wersja z brudnopisu. Niemniej manuskrypt jest kompletny, opatrzony napisem „op. 1”, posiada datę i miejsce powstania.

---

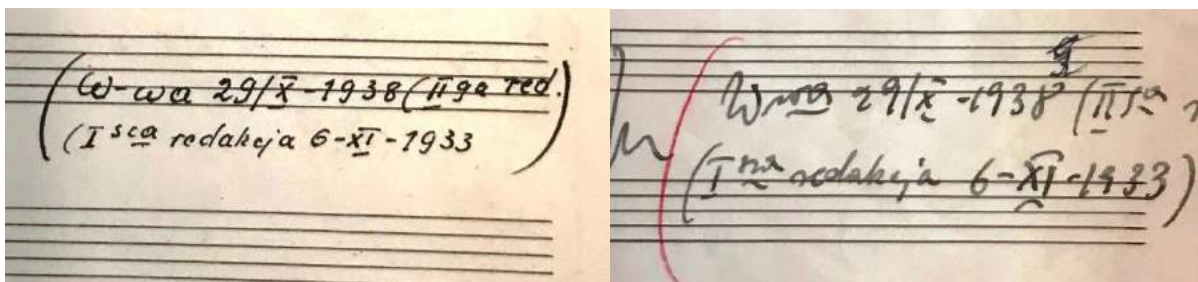
<sup>19</sup> Sprawę wydania *Mazurka* op. 1 nr 1 omawiam w rozdziale 1.6. Tu dla uproszczenia nie uwzględniam tego wydania.

<sup>20</sup> Można jedynie zaznaczyć, że zachowały się wcześniejsze wersje *Mazurków* nr 1, 2 i 4 oraz fragmentów *Sonatiny* w rękopisie. Stanowią one ciekawy dokument, jak ewoluowała myśl twórcza kompozytora przy pisaniu tych utworów.



**Przykład 3.** W. Żułowski, *Trzy utwory na fortepian op. 1* w pierwszej wersji z lat 1933-34, rękopis, strona tytułowa

Zachowały się także dwa rękopisy drugiej redakcji *Mazurek* z roku 1938, polegającej przede wszystkim na skróceniu utworu (poprzez rezygnację z powtórzeń motywów). Oba posiadają informację o dacie powstania i o tym, że jest to druga redakcja, choć wyglądają, jakby nie były napisane przez tę samą osobę. W związku z tym pojawia się trudność w ustaleniu, który manuskrypt jest autentyczny. Ja starałem się korzystać z obu źródeł, brać pod uwagę poprawki nanoszone później (jako bardziej wiarygodne) i stworzyć wersję najbardziej zgodną z intencją kompozytora.



**Przykład 4.** W. Żułowski, *Mazurek op. 1 nr 1* w wersji z roku 1938, rękopisy, podpisy

Zachowały się jeszcze dwa manuskrypty: rękopis samego *Mazurek* oraz wszystkich *Trzech utworów na fortepian* ofiarowany Bibliotece Narodowej w darze ze spuścizny po Witoldzie Rowickim. Wersja pierwszej miniatury jest w obu źródłach identyczna. Widzimy w niej kolejne zmiany w kierunku skrócenia utworu (część reprzyzowa została ograniczona do minimum), *Kołysanka* została nazwana *Intermezzo (Kołysanka)*, a zamiast *Zbójnickiego* znajduje się *Marsz*. Z tym źródłem wiąże się kilka problemów. Przede wszystkim brak jest

informacji o dacie i miejscu powstania, natomiast *Marsz* jest identyczny z finałem *Thema con variazioni in e*. Również w katalogach pojawiają się nieścisłości związane z *Trzema utworami na fortepian*. Katalog dzieł Żuławskiego, znajdujący się na końcu wydania *Kwintetu fortepianowego*, zawiera pozycje:

*Zbójnicki* 1933 (w rękopisie),

3 utwory: *Mazurek*, *Intermezzo*, *Marsz* 1950 (w rękopisie).<sup>21</sup>

Także Maria Dziewulska pisze:

Również w okresie powojennym napisał *Trio na instrumenty dęte*, *sonatę na skrzypce i fortepian*, 3 utwory fortepianowe, pieśni.<sup>22</sup>

Katalog *Encyklopedii Muzycznej PWM* też ma 3 utwory: *Mazurek*, *Intermezzo*, *Marsz* i w ogóle nie uwzględnia *Zbójnickiego*.

Prawdopodobnie autorzy powyższych katalogów i opracowań mieli na myśli właśnie tę wersję *Trzech utworów* ofiarowaną w spuściźnie po Witoldzie Rowickim. Ustalono datę powstania tryptyku na rok 1950, nie mając dostępu do przedwojennych rękopisów opusu 1. Ja w dziele artystycznym postanowiłem zawrzeć wersję wcześniejszą, ponieważ mogłem mieć pewność, co do jej autentyczności:

*Mazurka* wykonałem w drugiej redakcji, jako ostatniej uwierzytelnionej przez kompozytora datą i miejscem powstania. Korzystałem z obu rękopisów i dopisanych uwag.

*Kołysankę* wykonałem w jedynej istniejącej wersji. Rękopisy różnią się jedynie tytułem, który pozostawiłem w pierwotnym brzmieniu.

*Zbójnickiego* wykonałem także w jedynej istniejącej wersji. O pracy nad tym rękopisem piszę więcej w rozdziale poświęconym problemom wykonawczym.

*Marsza* wykonałem, zgodnie z jego pierwotnym przeznaczeniem, jako zakończenie *Thema con variazioni in e* op. 2.

Należy dodać, iż *Mazurek* z *Trzech utworów na fortepian* w tej ostatniej, najkrótszej wersji został wydany w ramach pracy Ewy Wąsowskiej zatytułowanej *Mazurki kompozytorów*

---

<sup>21</sup> Wawrzyniec Żuławski *Kwintet fortepianowy*, PWM 1966.

<sup>22</sup> Maria Dziewulska *Wspomnienie o Wawrzyńcu Żuławskim*, *Ruch Muzyczny* 1957 nr 12, str. 12.

*polskich na fortepian; antologia ze zbiorów Biblioteki Narodowej w trzech tomach*. Natomiast pozycja ta nie zawiera komentarza źródłowego i nie jest wiadome, dlaczego wybrany został właśnie ten wariant miniatury.

## 1.6. ŹRÓDŁA – OMÓWIENIE NIEŚCISŁOŚCI

Moja praca ma na celu omówienie przede wszystkim problemów wykonawczych, pojawiających się w muzyce Wawrzyńca Żuławskiego. Postanowiłem jednak napisać krótki rozdział, traktujący o źródłach informacji na temat kompozytora, ze względu na zauważone przeze mnie nieścisłości.

Pierwsza tego typu nieścisłość występuje we wspomnianej przeze mnie książce *Muzyka i Tatry*. Cytat:

Muzykę zaczął tworzyć jeszcze w okresie przedmaturalnym, a najstarszy zachowany do dziś utwór (bez tytułu, określony jedynie tempem *molto moderato*) na fortepian pochodzi z 1930 r. Drugim numerem opusu oznaczony jest *Temat z wariacjami* na fortepian, skomponowany w latach 1934-35.<sup>23</sup>

Powyższe słowa sugerują, że pierwszym numerem opusu oznaczone jest *Molto moderato*. Natomiast nie ma wątpliwości, że właściwy op. 1 stanowią *Trzy utwory na fortepian*<sup>24</sup>. Autorzy *Muzyki i Tatr* z pewnością znali to dzieło, jest ono wszakże wymienione we wszystkich katalogach, natomiast prawdopodobnie znali jedynie późniejszy rękopis *Mazurka, Intermezzo i Marsza* (nieznanego autorstwa, omówiony przeze mnie w rozdziale 1.5). Moim zdaniem istotną kwestią jest ustalenie, który utwór kompozytor uznał za swój opus 1, dlatego zwracam uwagę na tę nieścisłość.

Inną istotną informację znajdujemy w katalogu twórczości Żuławskiego, który znajduje się w wydaniu *Kwintetu fortepianowego*. Wśród wymienianych dzieł fortepianowych znajduje się:

6 mazurków 1951-54 (cztery wyd. PWM 1945, dwa w rękopisie).<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Lidia Długołęcka i Maciej Pinkwart *Muzyka i Tatry*, Wwa-Kr. 1992. Źródło internetowe.

<sup>24</sup> Oprócz rękopisu (Przykład 3) również *Encyklopedia Muzyczna PWM* podaje pozycję 3 utwory op. 1, natomiast wymienia w niej *Mazurek, Intermezzo, Marsz*, nie zaś *Mazurek, Kołysanka, Zbójnicki*.

<sup>25</sup> Wawrzyniec Żuławski *Kwintet fortepianowy*, PWM 1966.

Pomijając oczywisty błąd w dacie wydania, ja znalazłem jedynie pięć mazurków. Cykl czterech mazurków nie budzi żadnych wątpliwości. Oprócz nich Wawrzyniec Żuławski skomponował *Mazurka* jako pierwsze ogniwo *Trzech utworów na fortepian op.1*. W brudnopisie Wawy znajdują się jeszcze inne miniatury o tym samym tytule, ale okazują się one wszystkie być szkicami lub wersjami któregoś z pięciu *Mazurków*, które już znamy.

Fragment katalogu kompozycji Żuławskiego w *Encyklopedii Muzycznej PWM* wygląda następująco:

3 utwory (*Mazurek, Intermezzo, Marsz*) op. 1, 1933, zrewid. 1938, *Mazurek*, wyd. Wwa 1995; *Temat z wariacjami e-moll* op. 2, 1935;<sup>26</sup>

Uważny czytelnik zauważy, że przed *Mazurkiem* wydany w 1995 roku nie ma średnika, tylko zwykły przecinek. Zatem informacja dotyczy jedynie faktu, że *Mazurek* op. 1 nr 1 został wydany, nie ma tu mowy o innym utworze. Tak jest w istocie. Pozycja w katalogu odnosi się do wydania Ewy Wąsowskiej zatytułowanego *Mazurki kompozytorów polskich na fortepian; antologia ze zbiorów Biblioteki Narodowej w trzech tomach*. Pojawiają się natomiast inne nieścisłości:

- Nie jest znany rękopis *Trzech utworów na fortepian* ani z roku 1933 ani 1938, który by zawierał taki zbiór utworów (chodzi o *Intermezzo* oraz *Marsz*).
- W wersji z *Marszem* na końcu rękopis cyklu nie posiada już numeru opusowego.
- *Mazurek* op. 1 nr 1 w wydaniu z 1995 roku posiada, obok nazwiska kompozytora, daty powstania: 1933, 1938; natomiast tekst nutowy odpowiada najkrótszej, nieautentycznej wersji, która pojawia się razem z *Intermezem* i *Marszem*, i którą inny katalog datuje na rok 1950. Nie biorę tej wersji pod uwagę, o czym pisałem rozdziale 1.5.

W tym miejscu chciałbym poruszyć kwestię dostępności rękopisów i ich kompleksowości. Przed podjęciem decyzji o wyborze kompozycji do mojej pracy chciałem uzyskać dostęp do wszystkich nut, które Wawrzyniec Żuławski po sobie pozostawił. Nie udało mi się skontaktować osobiście z rodziną kompozytora, ale Związek Kompozytorów Polskich udzielił mi informacji, iż wszystkie rękopisy zostały po śmierci twórcy przekazane w darze do Biblioteki Narodowej. Obecnie większość pozycji została sfotografowana i umieszczona w bibliotece internetowej o nazwie „Academica” i, o ile kopie nie są nieczytelne,

---

<sup>26</sup> Ewa Kowalska – Zając *Encyklopedia Muzyczna PWM*.

nie ma możliwości zobaczenia oryginałów. Ja miałem szczęście zobaczyć je jeszcze przed skatalogowaniem i dlatego mogę stwierdzić, że nie ma wśród nich szóstego mazurka. Jest natomiast kilka redakcji zarówno *Mazurka* op. 1 nr 1, jak również znajdują się starsze wersje pierwszej, drugiej i czwartej miniatury z *Czterech mazurków na fortepian*. Mamy zatem dwie możliwości: albo któryś z powyższych manuskryptów został przez autora katalogu uznany za osobny utwór, albo w Bibliotece Narodowej brakuje części nut pozostawionych przez Wawrzyńca Żuławskiego.

Podobna sytuacja ma miejsce w odniesieniu do *Sonaty na skrzypce i fortepian*, zachowanej, wg źródeł, w rękopisie. We wszystkich katalogach utwór ten występuje, w niektórych jest nawet podana data powstania<sup>27</sup>. Moje poszukiwania tego kameralnego dzieła nie przyniosły jednak rezultatów. Udało mi się znaleźć jedynie szkic początkowych stron niezatytułowanego utworu na skrzypce i fortepian, ale nic ponad to. Sytuację komplikuje fakt, iż wspomniany szkic posiada określenie tempa *Moderato*, a w katalogach jest wymieniany osobny utwór *Moderato na skrzypce i fortepian*, może zatem rękopis, który znalazłem, jest szkicem tego dzieła, a nie *Sonaty*.

## 1.7. PRAWA AUTORSKIE

Wawrzyniec Żuławski zginął w 1957 roku, zatem wciąż obowiązują prawa autorskie, dotyczące jego spuścizny. Prawa do nagrań utworów znajdują się w rękach ZAiKSu, który nie stwarza żadnych przeszkód w uzyskaniu licencji. Nieco bardziej skomplikowana jest kwestia wykorzystania rękopisów. Wszystkie zachowane manuskrypty kompozytora zostały przekazane przez jego rodzinę Bibliotece Narodowej (wyjątek stanowi *Sonata na skrzypce i fortepian*, jeśli rzeczywiście istnieje, o czym pisałem w rozdziale 1.6). Zbiory są udostępniane w celach naukowych bez żadnych przeszkód. Natomiast na publikację lub wykorzystanie w celach komercyjnych jest potrzebna zgoda spadkobierców.

W związku z powyższym podjąłem próbę kontaktu z rodziną Wawrzyńca Żuławskiego, próbę nieudaną. Po kilku miesiącach starań nawet Związek Kompozytorów Polskich był zaskoczony brakiem reakcji ze strony spadkobierców, tym bardziej, że dwa lata wcześniej udało się zorganizować wieczór upamiętniający Wawę w setną rocznicę jego urodzin. Na zdjęciach z tego wydarzenia widać wielu członków rodziny Żuławskich. Niestety – nie udało mi się

---

<sup>27</sup> *Encyklopedia Muzyczna PWM* podaje datę 1947-52, wydanie PWM *Kwintetu fortepianowego* podaje „1952?”.

z nimi skontaktować. Z tego powodu moja płyta, na ten moment, nie może zostać wydana i rozpowszechniona. Nie mogę także zamieścić całych rękopisów w rozprawie doktorskiej. Mogę natomiast używać fragmentów rękopisów jako ilustracji do opisywanej problematyki, dlatego pojawiają się one w toku niniejszej rozprawy.



## ROZDZIAŁ 2. ANALIZA WYKONAWCZA UTWORÓW

### 2.1. TRZY UTWORY NA FORTEPIAN OP. 1

Kompozytor tak opisywał sierpniową noc roku 1933:

...w Kondratowej „muzyków” jest zawsze dość, a gdy gra kapela, Józek – tancerz nad tancerze – całą swą namiętą duszę górala wkłada w dziki rytm „drobnego” czy „krzesanego”(…) wieczorem, gdy się ściemni, a księżyc zaświeci nad czarną piłą szczytów, stanie pospołu z dwiema siostrami opodal schroniska, obejmą się za szyję i wtedy uderzy w niebo pieśń bujna i dzika, niby chór dźwięcznych rogów w zaczarowanym lesie(...) W gwiazdzistą, górską noc sierpniową mogła wsłuchiwać się do woli w rytm podhalańskiego świata, który jakby ożył na chwilę z zamierzchłych legend.

Nie dla mnie teraz taka noc na pasterskiej hali, choć nieraz w tych czasach z góralami na muzykę i śpiewanie chadzałem. Zbyt świeża była mi jeszcze strata przyjaciela, który zaledwie kilka dni temu kipiał życiem i młodością – dziś ziemia skryła jego zwłoki poszarpane o skały.<sup>28</sup>

Dwa miesiące później ukończony został opus 1 – góralski tryptyk przeznaczony na fortepian. Myślę, że opisane wydarzenia miały wpływ na powstanie tego dzieła. Lato spędzone na wyprawach górskich, muzykowanie z góralami oraz tragiczna śmierć przyjaciela - Wiesława Stanisławskiego pchnęły kompozytora do napisania swojego pierwszego opusu i wywarły wpływ na charakter i koloryt dzieł.

#### ***Mazurek***

Jak wspomniałem w rozdziale 1.5. *Mazurek* posiada aż pięć rękopisów i ustalenie tego najbardziej wiarygodnego jest bardzo trudne. Manuskrypty układają się w trzy podstawowe wersje:

Pierwsza z roku 1933 – najdłuższa.

Druga z roku 1938 – skrócona. Mamy dwa rękopisy tej wersji.

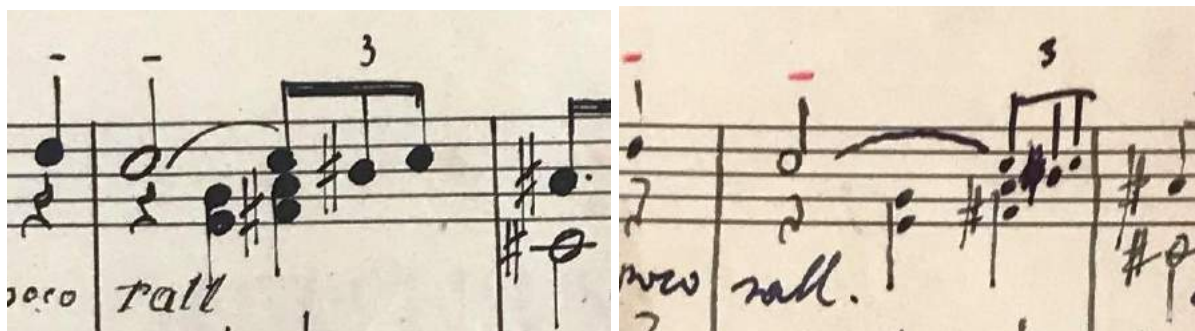
Trzecia o niepewnej autentyczności, być może z roku 1950 – najkrótsza. Mamy również dwa rękopisy tej wersji oraz oparte na nich wydanie.

Postanowiłem wybrać wersję drugą, jako najpóźniejszą autentyczną. Posługuję się obydwoma rękopisami tej wersji, natomiast wybór źródła podstawowego spośród nich oparłem na następujących argumentach:

---

<sup>28</sup> Wawrzyniec Żuławski *Sygnaly ze skalnych ścian, Tragedie tatrzańskie, Wędrówki alpejskie, Skalne lato* Nasza Księgarnia, W-wa 1985, str. 48.

W obu manuskryptach znajduje się oczywisty błąd (triola  $c^2$ - $his^1$ - $c2$ ). Ja wybrałem to źródło, w którym ten błąd został poprawiony.



Przykład 5. W. Żuławski, *Mazurek op. 1 nr 1*, takt 12, dwa rękopisy redakcji drugiej

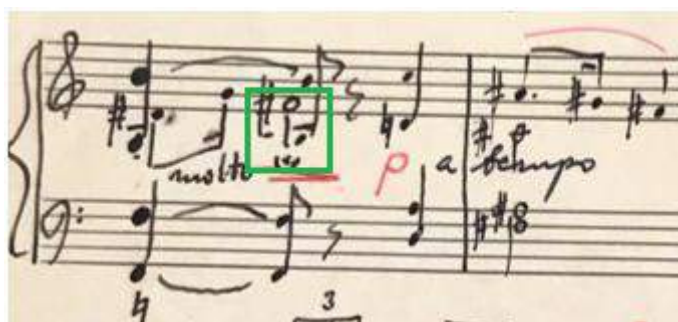
W tym samym manuskrypcie, gdzie błąd jest skreślony znajduje się wiele wskazówek wykonawczych dopisanych kolorem czerwonym i niebieskim. Część z nich jest uwzględniona w drugim rękopisie, a część nie.<sup>29</sup> W związku z tym wybrałem to źródło, w którym wskazówek jest więcej i można ustalić, które zapisy były wcześniejsze (pisane czarnym atramentem), a które zostały dodane później.

Wersja z roku 1933 posiada określenie tempa *Allegro moderato (tempo di mazurka)*. W redakcji z roku 1938 znajduje się wskazówka *Molto rubato*, która jest na czerwono skreślona i poprawiona na *Allegretto poco rubato*. Możliwe, że zmiana *molto* na *poco* została wprowadzona w związku z dużą ilością określeń agogicznych pojawiających się w przebiegu utworu. Zatem tempo *Mazurka* powinno być umiarkowanie szybkie, w charakterze nie motorycznym, a raczej improwizacyjnym. Potwierdza to fakt, że do tego właśnie - pierwszego utworu z opusu pierwszego – kompozytor wracał najwięcej razy i wprowadzał najwięcej zmian – zarówno materiału nutowego, jak i dynamiki, agogiki, frazowania.

*Mazurek* rozpoczyna się sześciotaktowym wstępem *energico*. Dynamika nie jest wpisana, ale charakter i dysonujące brzmienia mocno sugerują, żeby grać *forte*. Warto zwrócić szczególną uwagę na to, aby dotrzymywać pierwsze półnuty w taktach 1 i 3. Są to najdłuższe, niewypełnione wartości we wstępie i mogą mieć tendencję do „uciekania”, a poza tym wybrzmienie dysonansów  $G$ - $gis^1$  oraz  $A$ - $a$ - $ais^1$  wymaga „dosłuchania” i czasu. W takcie piątym pojawia się *rallentando*, zaś w szóstym *molto* oraz fermata na półnucie  $fis^1$

<sup>29</sup> Myślę, że fascynująca byłaby detektywistyczna niemal praca, polegająca na ustaleniu chronologii tych zapisów i wyłonieniu wersji ostatecznej, niestety nie mogę się jej podjąć ze względu na brak warsztatu badawczego.

w środkowym głosie. W pozostałych głosach pauza jest tylko ósemkowa, ale niewątpliwie Żuławskiemu chodziło o efekt pozostawienia na pewien czas brzmiącego samego dźwięku *fis*<sup>1</sup>, dlatego uznałem za słuszne zastosowanie fermat do pauz w pozostałych głosach. Efekt pozostawienia jednego głosu i wyciszenia pozostałych będzie się w *Mazurku* powtarzał wielokrotnie, zazwyczaj razem ze zwolnieniem akcji muzycznej. Może jest to aluzja do poczucia samotności wywołanego wydarzeniami sprzed kilku miesięcy? A może nawiązanie do istniejących w muzyce góralskiej tzw. *nut ozwodnych*<sup>30</sup>, polegających na tym, że tancerz śpiewał solo przed tańcem i w przerwach. Warto wyeksponować ten środek wyrazu.



**Przykład 6.** W. Żuławski, *Mazurek* op. 1 nr 1, rękopis z roku 1938, takty 6-7, w zielonej klamrze fermata na *fis*<sup>1</sup>

W takcie 7 z przedtaktem pojawia się właściwy temat *Mazurka*. Melodia oparta jest na skali całotonowej, najczęściej w ambitusie kwarty zwiększonej, zaś harmonię stanowią akordy na tyle odległe na kole kwintowym, że nie występują między nimi proste zależności funkcyjne. Wśród wielu zjawisk, które czynią muzykę Podhala rozpoznawalną, chyba najmocniejszym jest obecność tzw. kwarty lidyjskiej. W ogromnym uproszczeniu skalę góralską otrzymujemy poprzez podwyższenie IV i obniżenie VII stopnia w skali durowej (czyli inaczej mówiąc nakładając na siebie skalę lidyjską i miksolidyjską). Idąc dalej, charakterystyczny interwał powstaje pomiędzy I a IV stopniem skali i jest to kwarta zwiększona, zwana właśnie kwartą lidyjską. Dźwięki wypełniające skalę góralską między I a IV stopniem układają się w skalę całotonową.<sup>31</sup> Wykonując *Mazurka* warto uwypuklić właśnie to zjawisko, że melodia składa się z motywów opadającej (w takcie 7, 8, 11)

<sup>30</sup> Lidia Długołęcka i Maciej Pinkwart *Muzyka i Tatry*, Wwa-Kr. 1992. Źródło internetowe. Słowo *nuta* w nomenklaturze góralskiej nie oznacza jednej nuty, tylko pewien fragment muzyczny utrzymany w jednym z Podhalańskich stylów muzycznych.

<sup>31</sup> Dokładne omówienie zjawisk występujących w muzyce góralskiej znajduje się w książce Lidia Długołęcka i Maciej Pinkwart *Muzyka i Tatry*, Wwa-Kr. 1992.

lub wznoszącej się (takt 9) skali góralskiej, ze szczególnym uwzględnieniem kwarty lidyjskiej między pierwszym a ostatnim dźwiękiem motywu.

Fraza tematyczna ma 5 taktów. Rozpoczyna się w dynamice *piano*, w takcie 10 dochodzimy do małej kulminacji (*mf*), następnie wpisany jest znak *diminuendo*. W takcie 12 akcja zostaje przerwana poprzez kolejne wystąpienie zjawiska pozostawienia tylko jednego głosu wraz z określeniem *poco rallentando*. Na czerwono dopisane są znaki *tenuto* nad nutami samotnego głosu, co dodatkowo sugeruje, żeby zagrać ten fragment ze szczególnym wyrazem.

Druga fraza (nie licząc wstępu) ma już siedem taktów (13-19) i w kulminacji dochodzimy do dynamiki *forte*. Warto zwrócić uwagę, że kulminacja polega raczej na zwalnianiu i dotrzymywaniu wartości (*poco sostenuto*), niż na zagęszczaniu i *stretcie*. Znow wejście samotnego głosu przerywa bieg muzyki, tym razem brakuje określenia *rallentando*, natomiast w kolejnym takcie pojawia się *a tempo*, więc jest to prawdopodobnie przeoczenie, lub kompozytor zaplanował *poco sostenuto* aż do tego miejsca. Zaraz po *a tempo* pojawia się następne *rallentando molto e diminuendo*. Fragment z tak dokładnie rozpisany *rubato* jest tym razem przedłużony do 4 taktów. Warto tutaj uwypuklić kwinty w lewej ręce.

Trzecia fraza jest najdłuższa (dwanaście taktów) i posiada największą kulminację – centrum całego utworu. W związku z tym kompozytor nie prowadzi jej już na zasadzie jednego łuku (do kulminacji, od kulminacji), tylko wprowadza efekt *rubato*. Rękopisy różnią się pomysłami na ten fragment. Najstarsza wersja ma tu wpisane *piu lento*, co jest zasadne, zważywszy na zmienioną i bardziej skomplikowaną harmonię. Redakcja, którą ja wykonuję ma dwa razy powtórzone *a tempo*, co sugeruje, żeby zmiany harmoniczne nie zabierały dodatkowego czasu. Dla przykładu w takcie 26 pojawia się zaskakujące, czyste B-dur na pierwszej mierze w takcie. Intuicja podpowiadała mi podkreślenie tego miejsca, ale kompozytor dopisał na czerwono *pp* dopiero dwie miary dalej, uwypuklając raczej efekt echa na kolejnym akordzie (tym razem już przybrudzonym B-dur). Wawrzyniec Żuławski miał oczywiście rację. Echo *pp* wraz z *poco sostenuto* na ostatniej trioli w takcie 27 dają możliwość zrobienia pięknego zawieszenia przed *a tempo* w takcie 28, które prowadzi już bezpośrednio do kulminacji *deciso, vivo*.

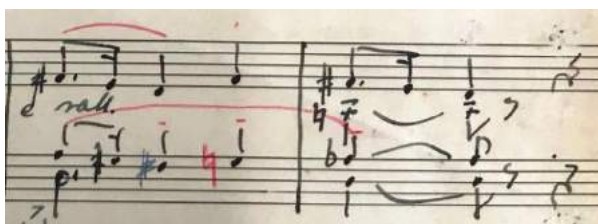
Tym razem akcji nie przerywa samotny głos. Po *ritenuto* od razu wraca pięciotaktowa, tematyczna fraza. *A tempo* pojawia się na początku oraz pod koniec drugiego taktu tej frazy. Założyłem, że w trakcie wprowadzania zmian agogicznych pojawił się u kompozytora pomysł,

aby dwa pierwsze takty tego *da capo* nie były utrzymane w tempie. Korzystam z tego pomysłu, zwłaszcza, że pomaga on wyeksponować „chodzące” kwinty w lewej ręce, których w ekspozycji nie było.

Również i tym razem nie pojawia się pojedynczy głos, a dokładniej rzecz biorąc pojawia się (melodia jest ta sama), ale z akompaniamentem. Można sobie zapewne pozwolić na inspirujące, literackie interpretacje tego zjawiska – tym razem w samotności ktoś nam towarzyszy...

W takcie 44 rozpoczyna się zakończenie. Dopisane są tutaj dokładne znaki artykulacyjne, których warto się trzymać, choć kropki na trzecich miarach taktów osłabiają nieco słyszenie kwarty lidyjskiej. W takcie 47 uznałem, że warto wzmocnić głos środkowy, który takt później przynosi zmianę harmoniczną prowadzącą bezpośrednio do zawieszenia. Na drugiej mierze taktu 49 nuty w akordzie mają różną długość. Górny głos jest ćwierćnutą, pozostałe ósemkami. Różnica czasu trwania nie jest duża, jest może nieco powiększona poprzez *rallentando*, ja jednak chciałem, żeby *d'* trwało samo wystarczająco długo, aby mogło stanowić ostatnie skojarzenie z samotnym głosem.

Koncepcja zakończenia klarowała się u kompozytora powoli. W omawianym tutaj takcie 49 w pierwszej wersji (tam numer taktu jest większy w związku z ogólnie większą ilością taktów) wszystkie głosy mają taką samą wartość na drugiej mierze. Możemy zatem być pewni, że różne długości dźwięków w późniejszej redakcji to nie jest przypadek. Dlatego uważam, że warto ten efekt podkreślić.



Przykład 7. W. Żuławski, *Mazurek op.1 nr 1*, rękopis z roku 1938, takty 48-49

Dwa takty *forte*, *deciso* wieńczą utwór. Trzeba uważać na dobrą artykulację, bo pozycje rąk nie są tu wygodne.

### ***Kołysanka***

Zachowały się dwa rękopisy *Kołysanki*, nie różniące się między sobą prawie wcale (największą różnicą jest tytuł, o czym pisałem w rozdziale 1.5). Można wysnuć wniosek,

że kompozytor był zadowolony ze swego dzieła i nie widział potrzeby jego ulepszania. W przeciwieństwie do „poszarpanego” *Mazurka*, *Kołysanka* jest utworem jednolitym, rozgrywającym się na dłuższych odcinkach, z wyraźnymi kulminacjami fraz. Dominuje nastrój złowrogi i mroczny.

Bardzo ciekawie przedstawia się warstwa harmoniczna utworu. Spośród wielu zjawisk harmoniczych wymienię te, które uznałem za najistotniejsze z punktu widzenia interpretacji dzieła. Są to zarazem te elementy, dzięki którym nie możemy mieć wątpliwości co do góralskich inspiracji twórcy. *Kołysankę* rozpoczyna lewa ręka „chodząc” równymi ósemkami po ciekawej, modalnie brzmiącej, skali.



**Przykład 8. W. Żuławski, *Kołysanka* op.1 nr 2, rękopis ofiarowany Bibliotece Narodowej w darze ze spuścizny po Witoldzie Rowickim prawdopodobnie z roku 1950, takty 1-2**

Biorąc basowe *E* za punkt odniesienia najprościej jest powiedzieć, że kompozytor nałożył tutaj na siebie charakterystyczne elementy skali frygijskiej (obniżony II stopień) oraz lidyjskiej (zamieniając enharmonicznie *B* na *Ais* otrzymujemy kwartę lidyjską). Ewentualna zamiana *B* na *Ais* wymaga dokładniejszego omówienia. Z jednej strony w tym samym takcie występuje dźwięk *H*, zatem dla uniknięcia tzw. półtonów enharmonicznych (nie występują w żadnej klasycznej skali) powinniśmy traktować dźwięk *B* jako *Ais*. Wówczas skala posiada dźwięki *e f g ais h c d*. Z drugiej jednak strony pochod melodyczny *B c d e* jest odbierany przez słuchacza bardziej jako ciąg sekund wielkich, niż jako tercja zmniejszona i sekundy wielkie. Z tym sekundowym pochodem współgra prawa ręka, pojawiająca się w piątym takcie. Znajduje się w niej pochod sekund wielkich, tworzący wraz z lewą ręką równoległe kwinty czyste. Takie ułożenie interwałów w pewnym sensie „rozsadza” skalę, ponieważ najniższym dźwiękiem jest *B*, a najwyższym już *h*.



**Przykład 9. W. Żuławski, *Kołysanka* op. 1 nr 2, rękopis ofiarowany Bibliotece Narodowej w darze ze spuścizny po Witoldzie Rowickim prawdopodobnie z roku 1950, takty 5-6, w ramce pochód równoległych kwint czystych**

Interpretując początek utworu starałem się przede wszystkim wydobyć te elementy, które pomagają utrzymać nastrój z pozoru spokojny, ale wewnętrznie poważny i groźny, jak noc spędzona samotnie w Tatrach<sup>32</sup>. Dwutaktowe crescendo i diminuendo traktuję jako niewielkie falowanie, aby zbyt duże zmiany dynamiczne nie zaburzyły przebiegu długiej frazy. Partii lewej ręki nie traktuję jak akompaniamentu, tylko staram się wydobyć charakterystyczną harmonię występującą między poszczególnymi składnikami skali. Bardzo istotnym elementem jest pedalizacja. Ponieważ lewa ręka „chodzi” po mocno dysonujących interwałach, nie jest możliwe przytrzymanie długiego pedału. Stąd pojawił się pomysł zastosowania *legata harmonicznego*, polegającego na przytrzymaniu niektórych dźwięków palcami, a wypuszczaniu innych – tych dysonujących. Ambitus melodii lewej ręki wynosi decymę i nie było możliwe płynne zagranie wszystkich dźwięków przy trzymaniu basowego E, dlatego dźwięki *f* i *g* odbieram do ręki prawej.

Żuławski buduje napięcie pierwszej frazy poprzez dodawanie głosów. Lekko przetworzony motyw początkowy crescendojąc pojawia się coraz wyżej, aby w 14 takcie dojść do dynamiki *forte*. Jest to bardzo krótka kulminacja, jeszcze w tym samym takcie kompozytor ją gasi określeniem *diminuendo molto* oraz *piano* w takcie kolejnym. Fraza druga rozpoczyna się analogicznie do początku utworu w przesunięciu o sekundę w dół. Poprzez niewielką zmianę w strukturze interwałowej mamy na początku wrażenie, że jesteśmy w tonacji durowej. Dlatego fragment ten staram się grać cieplejszym dźwiękiem aby zmienić barwę i jak najbardziej rozładować napięcie.

Po dwóch taktach, sugerujących, że jesteśmy w tonacji D-dur, wchodzi prawa ręka z akordem d-moll. Lewa ręka przez dwa kolejne takty jakby nie może się zdecydować, w którym jest trybie. Kompozytor dodaje określenie *ma sonore*. Jest to rzeczywiście bardzo szczególne

<sup>32</sup> Więcej na ten temat napiszę przy analizie pokrewnego drugiego *Mazurka z Czterech Mazurków na fortepian*.



miejsce w tym utworze, któremu warto poświęcić dużo uwagi. Ja starałem się przede wszystkim wydobyć charakterystyczne napięcie między tercją durową i molową oraz tak miękko i równo zagrać resztę składników, aby pojawiło się jak najwięcej alikwotów. Daję też temu miejscu trochę więcej czasu, starając się nie zmienić tempa oczywiście.

W prawej ręce druga fraza nie jest kontynuacją dotychczasowego przebiegu, lecz wnosi nowy materiał. Teraz melodia nie będzie prowadzona wielogłosowo, lecz akordowo. Czynniki harmoniczne nabiera jeszcze bardziej pierwszoplanowego znaczenia i to właśnie zagęszczenie harmonii zbuduje kulminację tej frazy. Tym razem jednak nie dochodzimy do wyraźnego punktu kulminacyjnego. Na najgęstszym akordzie (sześciodźwiękowym) występuje określenie *poco diminuendo* i fraza się załamuje. Wracamy do nastroju niespokojnego oczekiwania.

Trzecia fraza to powtórzenie pierwszej, mamy więc do czynienia z tzw. małym aba. Cała *Kołysanka* ma budowę ABA i w ramach A występuje małe aba (podobnie zresztą, jak w części B). W tym sensie utwór nawiązuje do tradycji klasycznych. Postanowiłem w tym miejscu wprowadzić trochę inną barwę i w czasie dodawania głosów wydobyć raczej te niższe na plan pierwszy. Trzecia fraza nie doprowadza do kulminacji, jak fraza pierwsza, tylko załamuje się podobnie do frazy drugiej. *Dim molto, poco rit, pp, poco rall* przygotowują przejście do części środkowej dzieła.



**Przykład 10. W. Żuławski, *Kołysanka* op. 1 nr 2, rękopis ofiarowany Bibliotece Narodowej w darze ze spuścizny po Witoldzie Rowickim prawdopodobnie z roku 1950, przejście na część B**

Część B jest utrzymana w szybszym tempie, ale nie jest tutaj kontynuowany ruch ósemkowy, podstawą są ćwierćnuty i półnuty. Zagranie tego fragmentu jedynie trochę szybciej (jak pisze kompozytor) może stworzyć wrażenie odwrotne, czyli zwolnienia tempa. Kwestia tempa stanowi pewien osobny problem w utworach Żuławskiego. Tego typu miejsca można



zinterpretować jako przyspieszenie wraz ze zmianą podstawowej wartości metrycznej<sup>33</sup> lub bez tej zmiany. W związku z brakiem oznaczeń metronomicznych nie da się ostatecznie ustalić, na jakim efekcie zależało twórcy. Ja postanowiłem nie zmieniać podstawowej wartości metrycznej, natomiast zmianę tempa zrobić na tyle dużą, aby zachować wrażenie przyspieszenia tempa.

Przez 6 taktów części środkowej występują wyłącznie akordy. Często wraca pierwszy akord, który zawiera kwartę lidyjską. Fragment ma zatem charakter „górskiego chorału”, co powinno stanowić inspirację dla naszej wyobraźni do stworzenia adekwatnej wizji. W takcie siódmym powraca równy ruch lewej ręki (tym razem ćwierćnuty i w oktawach), co nawiązuje do części A. Warto zwrócić uwagę, aby te „chodzące” oktawy wykonać jak najbardziej legato, zgodnie z łukowaniem.

Zmianę charakteru przynosi mazurkowy, środkowy fragment części B. Jest to jedyny tak ożywiony moment w tym utworze. Pojawia się rytm punktowany, na krótkim odcinku występują zmiany tempa: *poco string*, *a tempo*, *poco accel*, *rall*, *a tempo*. Moja osobista interpretacja tego fragmentu jest taka, że we śnie przypominamy sobie *Mazurka*, którego wcześniej tańczyliśmy. Powrót „górskiego chorału” po dziewięciu taktach kończy tę wizję, by po chwili również wygasnąć i zrobić miejsce na repryzę mrocznej części A.

Żuławski kończy *Kołysankę* w ten sposób, że w miejscu, gdzie po raz ostatni wraca „małe a” pochod równoległych kwint ma kierunek opadający. Dodane określenie *rall. e dim. molto* przygotowuje pojawienie się jasnego i czystego akordu E-dur z tercją w sopranie.

---

<sup>33</sup> Przykładem może być *Sonata wiolonczelowa* Szymona Laksa - kompozytora współczesnego Żuławskiemu. W ostatniej części występuje tempo *presto*, gdzie półnuta z kropką ma podany metronom 104-108, zaś potem następuje zmiana na *prestissimo*, gdzie ćwierćnuta z kropką ma trwać 152. Jest to więc de facto zwolnienie (w *presto* ćwierćnuta z kropką trwa 208-216, w *prestissimo* już tylko 152), ale w związku ze zmianą podstawowej wartości metrycznej sytuację odczuwamy jako przyspieszenie.



**Przykład 11. W. Żuławski, *Kołysanka* op. 1 nr 2, rękopis ofiarowany Bibliotece Narodowej w darze ze spuścizny po Witoldzie Rowickim prawdopodobnie z roku 1950, zakończenie**

Ciekawe jest to, że o ile w *Mazurku* op. 1 trudno by było zidentyfikować jedno centrum tonalne, to w *Kołysance*, pomimo mocno schromatyzowanej harmonii, akord kończący nawiązuje do początkowego dźwięku pedałowego E.

### ***Zbójnicki***

O ile *Mazurek* jest stylizacją tańca z elementami góralskimi, o tyle *Zbójnicki* jest zdecydowanie bardziej dosłownym odniesieniem do ludowej muzyki Podhala<sup>34</sup>. Uproszczeniu ulega harmonia i faktura, zwłaszcza na początku. W dalszym przebiegu utworu dochodzi wprawdzie do głosu skala całotonowa, rozmywa się centrum tonalne, pojawiają się oktawy i szerokie akordy, jednak te elementy nie zaburzają poczucia prostoty góralskiego tańca. Dlatego w mojej interpretacji staram się zachować tę prostotę i nie wprowadzać zbyt wielu elementów, które same w sobie są dobrymi pomysłami, jednak w kontekście całości mogłyby wpłynąć negatywnie na odbiór dzieła.

*Zbójnicki* zachował się w jednym rękopisie. Jak już pisałem w rozdziale 1.5, w późniejszym manuskrypcie *Trzech utworów na fortepian* (nieznanego autorstwa) jako trzeci utwór występuje *Marsz z Tematu z wariacjami* op. 2. Stąd zapewne w katalogu dzieł Żuławskiego, znajdującym się w wydaniu *Kwintetu fortepianowego*<sup>35</sup> osobno od *Trzech utworów* znajduje się pozycja *Zbójnicki* (1933). Ja jednak nie znalazłem źródła, w którym *Zbójnicki* występowałby samodzielnie. Przeciwnie – w rękopisie zaczyna się on na tej samej stronie, na której kończy *Kołysanka*. Dlatego nie miałem wątpliwości, aby w dziele artystycznym znalazła się ta wersja *Trzech utworów na fortepian* op. 1, w której ostatnią częścią cyklu jest *Zbójnicki*.

<sup>34</sup> *Zbójnicki* op. 1 nr 3 jest jedynym utworem fortepianowym Wawrzyńca Żuławskiego posiadającym tytuł bezpośrednio nawiązujący do Tatr.

<sup>35</sup> Wawrzyniec Żuławski *Kwintet fortepianowy*, PWM 1966.



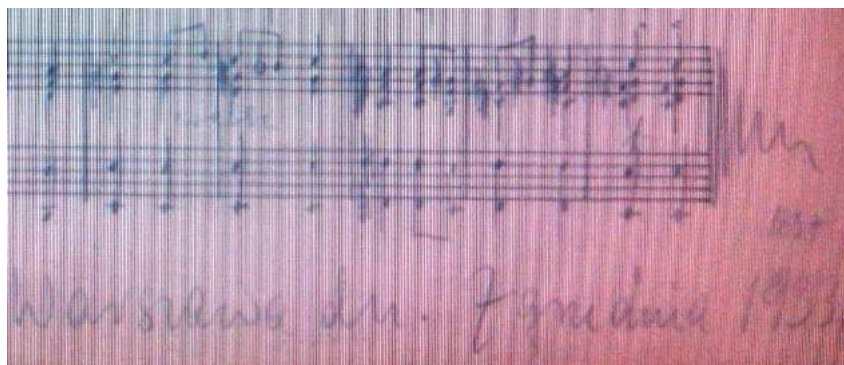
**Przykład 12. W. Żuławski, *Kołysanka* (zakończenie) i *Zbójnicki* (początek), rękopis z lat 1933-34**

Zachowane źródło utworu op. 1 nr 3 zawiera w sobie całą historię jego powstawania. Znajduje się tu wiele skreśleń, dopisków, przenośników. Rozszyfrowywanie manuskryptu okazało się być skomplikowanym procesem badawczym. Opiszę pokrótce moje wnioski.

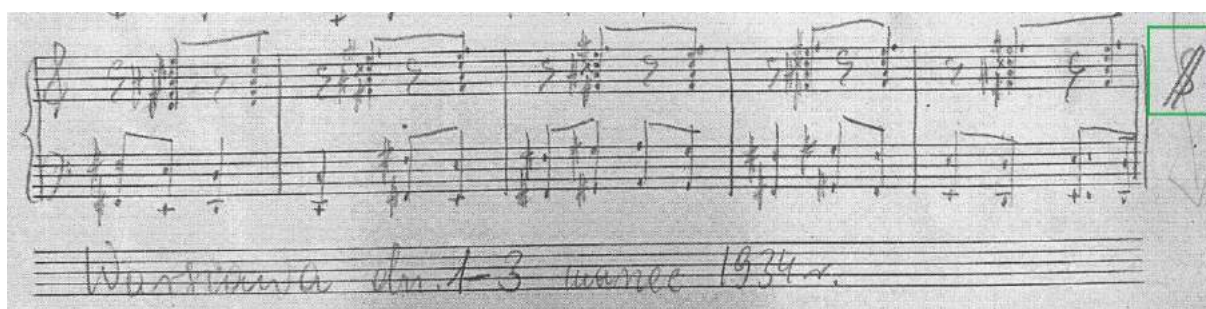
Na portalu „Academica” można znaleźć rękopis pierwszej wersji *Trzech utworów na fortepian* op. 1. Stanowi on jeden dokument zawierający kilkanaście stron. Rękopis *Zbójnickiego* zawiera pięć stron. Tu pojawia się pierwszy problem dotyczący tego źródła, ponieważ trzecia strona utworu występuje w tym manuskrypcie na niewłaściwym miejscu. Osoba, która nie zna utworu, odniesie wrażenie, że na całość *Zbójnickiego* składają się jedynie cztery strony. Na czwartej stronie znajduje się informacja o dacie i miejscu powstania utworu. Tak też było w moim przypadku. Po wstępnym rozczytaniu dzieła odniosłem wrażenie, że jest ono niedokończone (brakująca, trzecia strona jest w rzeczywistości ostatnią, o czym napiszę w kolejnym punkcie). Natomiast nie dawała mi spokoju myśl, że praca kompozytora miałaby zostać przerwana nagle, w środku motywu i na końcu strony<sup>36</sup>. Wróciłem zatem do źródła i okazało się, że są jeszcze dwie strony, które wcześniej nie zwróciły mojej uwagi. Jedna jest jedynie pierwotnym szkicem fragmentu *Andante sostenuto*, natomiast druga to brakująca cała strona *Zbójnickiego*. Nie jestem w stanie dociec, czy to sam kompozytor pozostawił manuskrypt nieuporządkowany (jest to możliwe, kiedy się weźmie pod uwagę robocze wersje *Czterech Mazurków* lub *Sonatiny*), czy też wkraść się błąd przy digitalizacji źródeł w Bibliotece Narodowej.

<sup>36</sup> W związku z zastosowaniem różnego typu przenośników, nie od razu widać właściwą kolejność fragmentów, dlatego przy pierwszym czytaniu można nie zauważyć tego „urwania” pracy.

Druga sprawa dotyczy kolejności fragmentów. Na końcu trzeciej strony (biorąc pod uwagę już uzupełnioną, pięciostronicową wersję manuskryptu) znajduje się typowy dla Żuławskiego podpis „Warszawa dn. 7 grudnia 1933”. Strona 4 zaczyna się od napisu „do zbójnickiego” i na końcu strony 5 jest kolejny podpis „Warszawa dn. 1-3 marca 1934”<sup>37</sup>



**Przykład 13. W. Żuławski, *Zbójnicki* op. 1 nr 3, rękopis z lat 1933-34, podpis na stronie 3**

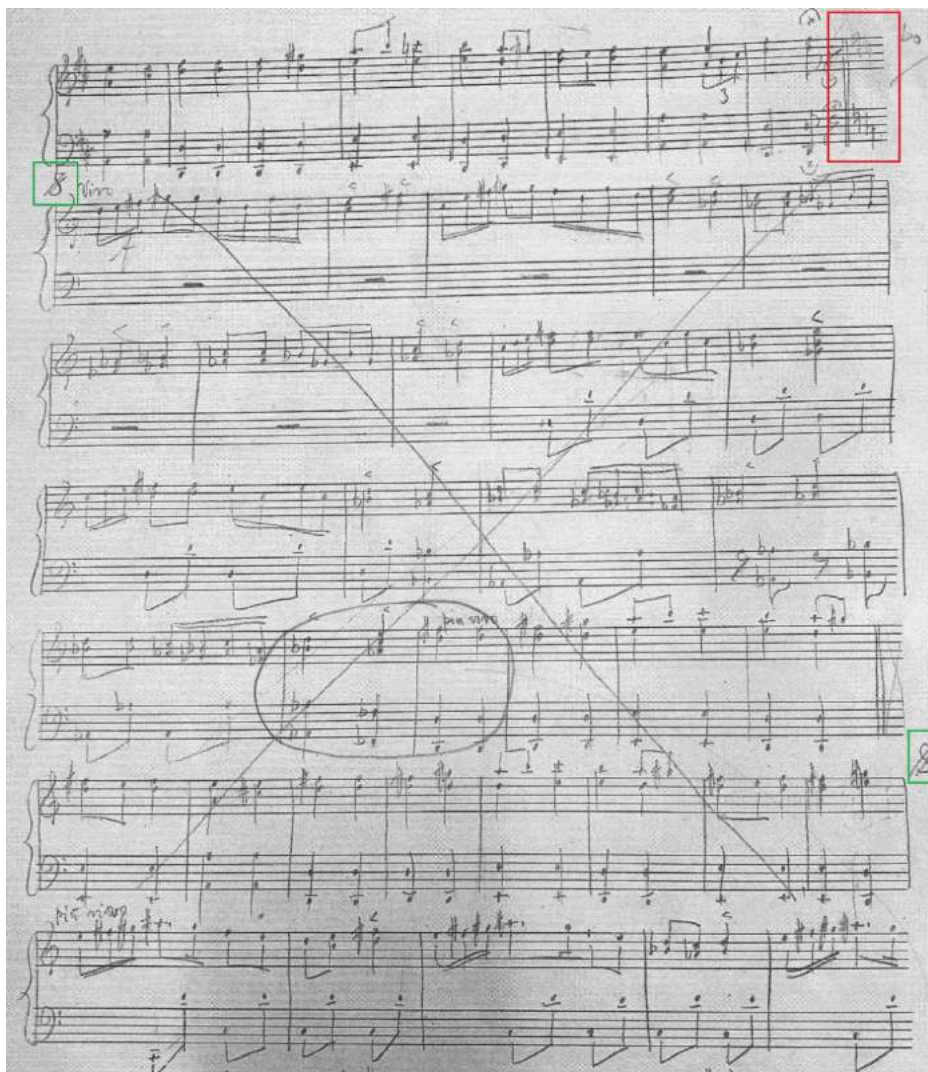


**Przykład 14. W. Żuławski, *Zbójnicki* op. 1 nr 3, rękopis z lat 1933-34, podpis na stronie 5, zielona klamra na znaku  $\text{S}$  dopisana przeze mnie**

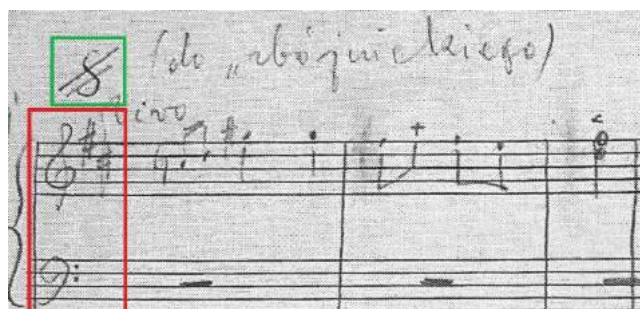
Dopisane strony 4 i 5 należy umieścić „wewnątrz” strony drugiej, o czym świadczą zarówno symbole  $\text{S}$ , jak również zmiana tonacji na końcu pierwszej linijki strony drugiej. Widać wyraźnie (przykład 15), że autor zamienił skreślony fragment na ten skomponowany 3 miesiące później. Wprawdzie znaki  $\text{S}$  nie posiadają opisów uściślających, który znak przenosi w które miejsce, jednak dokładna analiza sensu każdego fragmentu nie pozostawia wątpliwości co do właściwej interpretacji oznaczeń. Dla ułatwienia orientacji w przykładach 14, 15 i 16 zaznaczyłem znaki  $\text{S}$  zielonymi klamrami, natomiast czerwoną klamrą – miejsce występowania politonalności, która jednoznacznie determinuje właściwą kolejność odcinków.

<sup>37</sup> Biorąc powyższe pod uwagę należałoby datę powstania *Zbójnickiego* ustalić jednak na rok 1934, a nie jak w katalogu na 1933.





Przykład 15. W. Żuławski, *Zbójnicki* op. 1 nr 3, rękopis z lat 1933-34, fragment strony 2, zielone klamry zawierają znaki  $\text{♯}$ , zaś czerwona wskazuje miejsce występowania charakterystycznej politonalności



Przykład 16. W. Żuławski, *Zbójnicki* op. 1 nr 3, rękopis z lat 1933-34, początek strony 4, w zielonej klamrze znak  $\text{♯}$ , w czerwonej politonalność

W kwestii kolejności fragmentów warto poruszyć jeszcze jeden wątek. W rękopisie, między *Kołysanką* a *Zbójnickim*, znajdują się sugestie dotyczące formy kompozycji (przykład 12). Nie wiadomo, czy dotyczą one poprzedniego utworu, czy kolejnego. Jest to o tyle zastanawiające, że *Zbójnicki* kończy się w sposób bardzo niespodziewany, a jego forma jest zasadniczo szeregową<sup>38</sup>. W miejscu, w którym spodziewalibyśmy się reprzyzy pojawia się nowy motyw, który po kilku powtórzeniach urywa się nagle. Istnieje możliwość, że zapiski między *Kołysanką* a *Zbójnickim* zostały dopisane później jako pomysły na dalszą pracę nad utworem, która nigdy nie została podjęta.

Budowa *Zbójnickiego* jest szeregową, jeśli weźmiemy pod uwagę materiał melodyczny dzieła. Natomiast z punktu widzenia agogiki utworu, jego forma przedstawia się następująco: ABABCA. Części A posiadają określenia *Tempo di marcia*; *Marciale*; *Tempo I*. Części B podałem w pewnym uproszczeniu, ponieważ każda składa się z kilku odcinków, natomiast ich cechą wspólną jest ciągle zwiększanie tempa za pomocą powtarzanych określeń *piu vivo*. Część C to część wolna, całkowicie odmienna od reszty utworu. Wydawać by się mogło, że posiada cechy części środkowej<sup>39</sup>, jednak występuje przy końcu kompozycji.

Podczas pracy nad interpretacją miniatury sięgnąłem do nagrań video grup tanecznych z Podhala. Wykonując *zbójnickiego* tancerze chodzą w okręgu i co chwila wykonują mniej lub bardziej skomplikowane układy skoków, przysiadów, uderzeń ciupagą i innych elementów. Części A należy zatem zagrać rytmicznie i marszowo, ale z pewnym charakterystycznym „podbiciem” każdej ćwierćnuty. Warto w tym miejscu nadmienić, że utwór Wawrzyńca Żuławskiego jest dosłownym nawiązaniem do oryginału i posiada niewiele cech stylizacji. Nie szukałem zatem zbytniego zniuansowania kolorystyczno – dźwiękowego, którego brak kapelom góralskim przygrywającym tancerzom.

Zasadniczym problemem wykonawczym części B jest tempo. O ile za pierwszym razem mamy tylko dwa odcinki *piu vivo* i nie ma niebezpieczeństwa, że w połowie drogi tempo będzie już za szybkie, o tyle za drugim razem *piu vivo* występuje aż 5 razy, a na końcu pojawia się jeszcze określenie *poco a poco accelerando*. Z drugiej strony cały czas materiał muzyczny wymaga klarownego pokazywania motywów melodycznych, nigdzie nie stają się

---

<sup>38</sup> Wiemy, że Żuławski nie planował pierwotnie formy szeregowej, bo w skreślonym fragmencie na stronie 2 pojawia się powrót początkowego tematu.

<sup>39</sup> Jest to kolejny argument, aby szukać innych możliwości zakończenia utworu, bo intuicja podpowiada, że powinna jeszcze się tu znajdować część reprzyzowa.

one figuracjami. Dlatego ja przyjąłem koncepcję, w której oba fragmenty B kończą się w podobnym tempie, zaś określenia *piu vivo* za drugim razem powodują mniejszą zmianę tempa, niż za pierwszym. Za taką interpretacją przemawia również fakt, że obie części B kończą się takim samym motywem melodycznym. Warto dodać, że poza zakończeniami części B w *Zbójnickim* nigdzie nie powracają wcześniejsze motywy melodyczne.

Część C *Andante sostenuto* nawiązuje do zupełnie innej tradycji muzyki góralskiej, mianowicie do nut wierchowych lub ozwodnych<sup>40</sup>. Nuty ozwodne były wolne, śpiewane solo przez tancerza przed lub w przerwie w tańcu<sup>41</sup>. Tak jest umiejscowiony fragment C. Nuty wierchowe zaś, tzw. „ciągnione”, wolne i ametryczne były przeznaczone do śpiewania w górach z wykorzystaniem echa<sup>42</sup>. Fragment C posiada zmienne metrum, fermaty, jak również powtórzenie frazy przy malejącej dynamice. Pomimo rozpoczęcia *ff* warto zatem zadbać o śpiewny i głęboki rodzaj dźwięku, pamiętając, że jest to fragment śpiewany, a nie tańczony, jak również o artykulację legato, pomimo iż nie jest tu zaznaczona przez kompozytora.

Niespodziewane zakończenie utworu można, moim zdaniem, zagrać na dwa sposoby. Pierwszy z nich polegałby na użyciu środków, dzięki którym będzie wyczuwalne zakończenie utworu. W tej koncepcji byłoby możliwe lekkie zwolnienie, odpowiednie napięcia podczas ostatniego *crescendo*, akcentowanie drobniejszych wartości. Drugi sposób polegałby na odrzuceniu tego typu środków i całkowitym zaskoczeniu słuchacza. W mojej interpretacji odwołałem się do obserwacji prawdziwych tańców góralskich. Mianowicie forma tych tańców jest otwarta, czyli muzycy grają, aż tancerze skończą tańczyć. Kiedy się zamknie oczy i jedynie słucha, można odnieść wrażenie, że kadencja zakończeniowa pojawia się w miejscu przypadkowym, niezależnym od poprzedzających ją fragmentów. Dlatego ja starałem się stworzyć wrażenie, że muzyka będzie podążać dalej, a dopiero w ostatnich dwóch taktach wprowadziłem elementy charakterystyczne dla zakończenia. Moja koncepcja mieści się zatem pomiędzy opisanymi dwoma pomysłami na zakończenie *Zbójnickiego*.

---

<sup>40</sup> Zob. przypis 31 na stronie 26.

<sup>41</sup> Lidia Długołęcka i Maciej Pinkwart *Muzyka i Tatry*, Wwa-Kr. 1992. Źródło internetowe.

<sup>42</sup> Ibidem

## 2.2. *THEMA CON VARIAZIONI IN E OP. 2*

Drugie dzieło Wawrzyńca Żuławskiego jest kompozycją diametralnie różną od *Trzech utworów na fortepian* op. 1, choć zostało napisane jedynie rok później. Należy do nurtu archaizującego. Najwyraźniejsze są odwołania do baroku, momentami w nieco romantyzującym stylu. Temat, który nadaje wyraz całej kompozycji, utrzymany jest w charakterze skupionym i modlitewnym. Jedynie finałowe *Tempo di marcia* nawiązuje materiałem melodyczno – harmonicznym do *Mazurka* z *Trzech utworów*, spinając niejako klamrą opusy 1 i 2<sup>43</sup>. W związku z powyższym środki wykonawcze, jakich należy używać podczas wykonywania *Thema con variazioni*, będą należały do arsenału znanego nam przede wszystkim z muzyki barokowej, klasycznej i romantycznej.

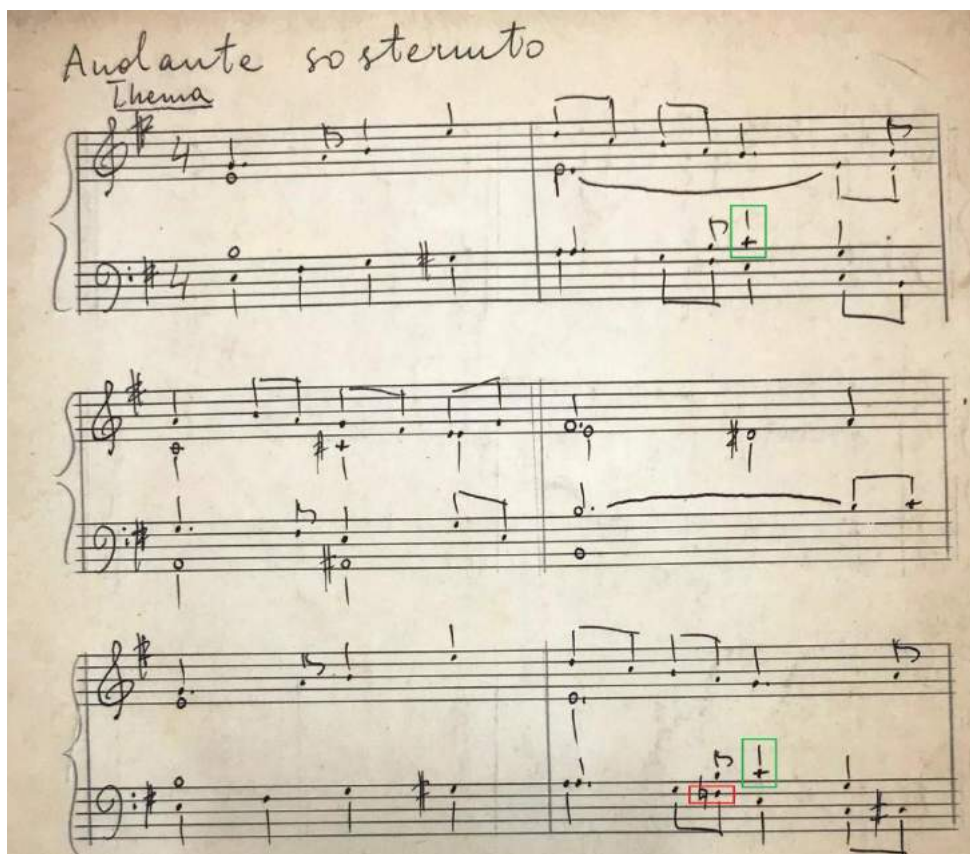
Opus 2 posiada jeden rękopis. Jest to czystopis, pozbawiony poprawek, wyjątkowo czytelny i klarowny. Nie jest on wszakże pozbawiony tajemnic, z których największą jest prawdopodobnie ta: dlaczego na przestrzeni tematu i ośmiu wariacji, pojawia się tylko jedno określenie dynamiczne? Określeń artykulacyjnych jest niewiele więcej, natomiast znacznie łatwiej jest się domyślić intencji kompozytora w tej dziedzinie. W kilku miejscach, w których Żuławski zamierzył jakiś szczególny efekt artykulacyjny (równoczesne legato i staccato, frazowanie w *fudze*), jest to oznaczone. Nie brakuje natomiast okresleń agogicznych. Podczas pracy nad moją interpretacją *Thema con variazioni in e* w zakresie dynamiki i artykulacji inspirowałem się cechami wspólnymi, jakie łączą op. 2 z innymi cyklami fortepianowymi Wawrzyńca Żuławskiego.

Jak już wspomniałem temat jest utrzymany w charakterze skupionym, przywodzącym na myśl barokowe arie. Nie ośmieliłbym się oczywiście porównywać dzieła Wawrzyńca Żuławskiego z *Wariacjami Goldbergowskimi*, jednak pewne skojarzenie charakterologiczne na początku utworu może wystąpić. Faktura jest czterogłosowa, homofoniczna, sugerująca, że należy wyeksponować sopran. Ja postanowiłem, oprócz sopranu, podkreślić głos basowy, gdyż jest ciekawie poprowadzony, bardziej jak kontrapunkt, nie jedynie podstawa harmoniczna. Artykulacja *legato* i dynamika *piano* (acz głębokie i śpiewne) wydały mi się najważniejsze. Harmonia utworu jest utrzymana w ścisłym dur-moll, natomiast nie brakuje w niej ciekawych rozwiązań. Te nietypowe zwroty harmoniczne również starałem się podkreślić w mojej interpretacji.

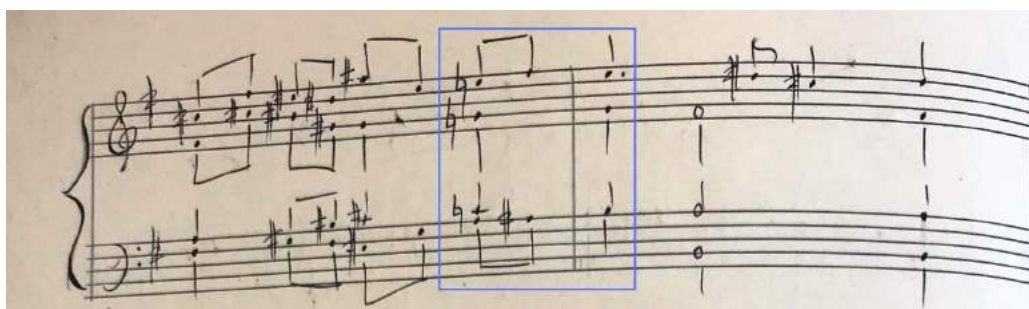
---

<sup>43</sup> Być może z tego powodu pojawił się pomysł, aby *Marsz* był trzecim ogniwem opusu 1, o czym pisałem w rozdziale 1.5.





Przykład 17. W. Żuławski, *Thema con variazioni in e* op. 2, rękopis z roku 1935, początek, w klamrach miejsca ciekawszych zwrotów harmoniczych, które starałem się podkreślić przy wykonaniu



Przykład 18. W. Żuławski, *Thema con variazioni in e* op. 2, rękopis z roku 1935, początek, w klamrach miejsca ciekawszych zwrotów harmoniczych, które starałem się podkreślić przy wykonaniu

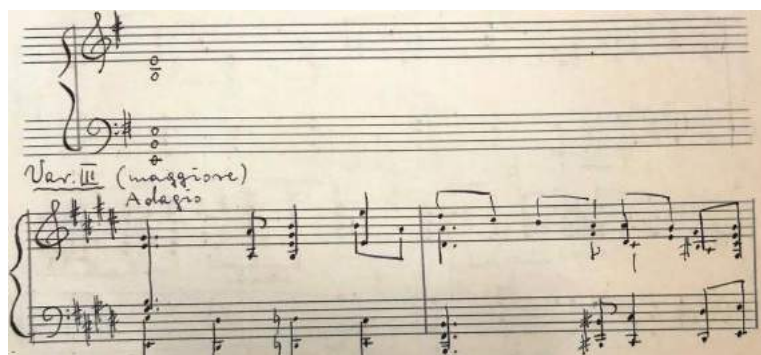
Zainspirowałem się określeniem *sostenuto*, umieszczonym przy podaniu tempa utworu i zagrałem temat wolniej, niż zwykle *andante*, dając sobie przestrzeń na pojawiające się w kolejnych wariacjach przyspieszenie. Chciałem, aby *piu vivo* było wyraźną zmianą agogiczną, w przeciwnym wypadku mogłoby brzmieć jak niezamierzony brak konsekwencji w utrzymaniu tempa.

Ostatni takt *thema* jest niepełny. Występuje w nim tylko jedna półnuta, choć metrum nie zostało zmienione i nadal powinno obowiązywać 4/4. Ja wykonuję równą, spokojną półnutę i pierwsza wariacja „wcina się” jakby pół taktu za wcześniej.

Wariacja I *Piu vivo* polega na rozdrobnieniu wartości w niższych głosach, natomiast w środkowej części temat pojawia się w głosie środkowym. Z jednej strony starałem się wyraźnie grać głos wiodący, ponieważ temat słyszeliśmy dopiero raz i mógł się jeszcze nie utrwalić w pamięci. Z drugiej zaś strony nie rezygnowałem z kontrapunktycznego prowadzenia linii basowej. Polirytmię triole na duole wykonuję pełnym dźwiękiem, efekt, jaki sobie wyobraziłem, to zwiększenie ilości grających instrumentów w orkiestrze.

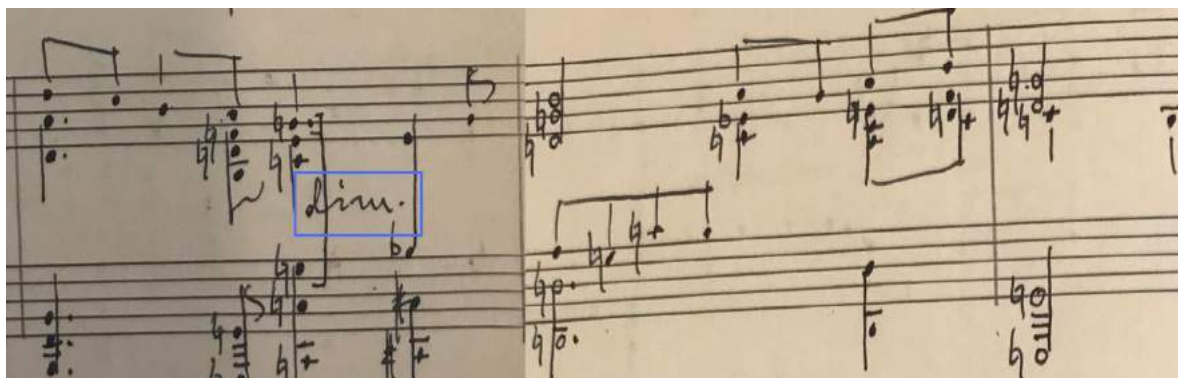
Wariacja II *Piu animato* zawiera dalsze rozdrobnienie wartości rytmicznych. Na odwrót niż w wariacji I, temat na początku występuje w głosie środkowym, a w środkowej części w górnym. Szesnastkowy ruch przyjmuje formę figuracji oplatającej temat. Nie chciałem, aby figuracja brzmiała motorycznie, dlatego wariację II utrzymałem w górnych granicach tempa umiarkowanego.

Temat i pierwsze dwie wariacje stanowią całość, nieustannie narastającą do punktu kulminacyjnego, którym jest akord kończący wariację II. W tym współbrzmieniu brakuje tercji, co przygotowuje przestrzeń do zmiany trybu. Kiedy napięcie opada, pojawia się akord E-dur, rozpoczynający chorałową wariację III *Adagio*. Interesująco zapisany jest ten fragment w rękopisie: ostatni akord wariacji II zajmuje całą linijkę, ale nie ma kreski taktowej, która by całą wariację domykała. Zapis taki inspiruje do dosłuchania brzmienia akordu bez wewnętrznego liczenia. W chwili, kiedy natężenie dźwięku opada do zamierzonego poziom, należy miękko rozpocząć *Adagio*.



Przykład 19. W. Żuławski, *Thema con variazioni in e* op. 2, rękopis z roku 1935, koniec wariacji II i początek III

Wraz ze zmianą trybu powinna nastąpić zmiana barwy na cieplejszą i głębszą, co spróbowałem osiągnąć poprzez głębsze wniknięcie w klawiaturę i niższe ułożenie przegubu. Dynamikę wariacji *Maggiore* utrzymałem w piano, pianissimo. Ciekawy jest moment, kiedy przy powtórzeniu tematu zmienia się harmonia i występuje wyrazista modulacja przez C-dur do G-dur. To tutaj właśnie pojawia się jedyne przed wariacją IX określenie dynamiczne *dim.* Rzeczywiście – bez niego można by było tę modulację zagrać *crescendo* i zacząć już tutaj budować napięcie do kulminacji. Żuławski zamiast tego proponuje nam zejście w delikatniejsze i subtelniejsze rejony, co próbowałem uczynić grając akord G-dur jeszcze bardziej miękko i pilnując, by każdy składnik harmonii występował w odpowiedniej proporcji.



**Przykład 20. W. Żuławski, *Thema con variazioni in e* op. 2, rękopis z roku 1935, określenie dynamiczne przy modulacji z E-dur do G-dur w wariacji III**

Pod koniec wariacji III, na akordowym *accelerando* zwiększam dynamikę, aby ostatni pokaz tematu zabrzmiał bardziej triumfalnie.

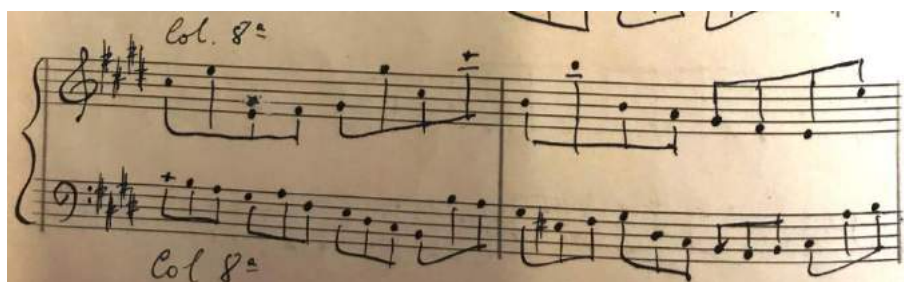
Wariacja IV to najbardziej tajemniczy fragment utworu op. 2. W tym miejscu pragnę sobie pozwolić na osobistą refleksję. Fragment ten kojarzy mi się z wehikułem czasu między wcześniejszymi romantyzującymi wariacjami, a barokową suitą, która nastąpi. Pomijając drobne wyjątki od początku do końca występuje jednostajny rytm i artykulacja: prawa ręka ma ósemki *staccato*, lewa triole ósemkowe *legato*. Tym razem postanowiłem zachować tę jednostajność, a może nawet pewną mechaniczność również w charakterze części utrzymując stałą dynamikę i tempo. Pomimo, że w prawej ręce znajduje się temat, nie traktuję tego głosu pierwszoplanowo. Efekt zestawienia *staccato* z *legato* jest dla mnie nadrzędny.



**Przykład 21.** W. Żuławski, *Thema con variazioni in e op. 2*, rękopis z roku 1935, początek wariacji IV

Wariacja IV jako jedyna nie posiada określenia tempa, przyjąłem zatem, że się ono nie zmienia.

Przy powrocie tematu kompozytor dopisał w obu rękach *col 8*. Gramy tu zatem w oktawach, co niesie za sobą szereg problemów wykonawczych. Pomijając skoki, które teraz się pojawiły w obu rękach, największym problemem jest próba zachowania konsekwentnej artykulacji. Nie jest możliwe granie palcowego legato w lewej ręce, zwłaszcza przy większych skokach. Z drugiej strony użycie pedału należy bardzo ograniczyć, aby nie zaburzyć przebiegu prawej ręki *staccato*. Spośród wielu możliwych do zastosowania rozwiązań, ja wybrałem granie na często zmienianym płytko użytym pedale. Trzeba to jednak każdorazowo sprawdzić, ponieważ w innej sali i na innym fortepianie może być potrzebna inna realizacja.



**Przykład 22.** W. Żuławski, *Thema con variazioni in e op. 2*, rękopis z roku 1935, powrót tematu w wariacji IV

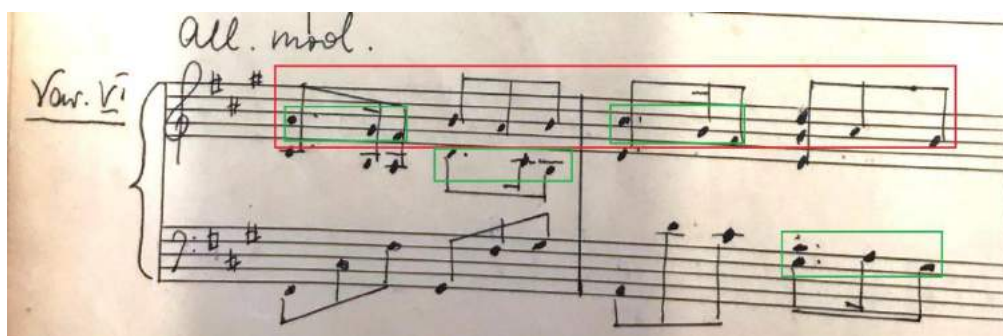
Wariacja V rozpoczyna rozbudowaną część taneczną, która sama w sobie jest rodzajem suity. *Tempo di minuetto* to barokowy menuet. Żuławski zastosował bardzo nietypowe dla wariacji uszeregowanie tonacji. Po rozpoczęciu w e-moll i części w E-dur będzie następowało stopniowe zmniejszanie ilości krzyżyków przy kluczu. Po osiągnięciu tonacji C-dur wracamy do początkowego e-moll. Wariacja V jest zatem utrzymana w tonacji A-dur.



Żałuję bardzo, że kompozytor nie napisał w *Menuecie* żadnego znaku artykulacyjnego, który pomógłby w zrozumieniu jego intencji odnośnie frazowania. Z drugiej strony, zgodnie z tradycją barokową, wykonawca ma wolną rękę. Jedynym ograniczeniem jest tutaj znajomość stylu. Myślę również, że przy wykonywaniu repetycji powinniśmy zmienić detale artykulacyjne.

W wariacji VI *Allegro moderato* (fis-moll) metrum i grupy rytmiczne nawiązują do *gigue*. Dlatego w mojej interpretacji tej części spróbowałem utrzymać napięcie i niepokój, charakterystyczne dla angielskiego tańca.

Faktura wariacji jest polifonizująca. Przy pierwszym ukazaniu się głównego motywu skupiam się na pokazaniu melodii w sopranie, przy powtórzeniu zaś próbuję bardziej wydobyć imitację grupy rytmicznej: ósemka z kropką – szesnastka – ósemka.



**Przykład 23.** W. Żuławski, *Thema con variazioni in e* op. 2, rękopis z roku 1935, początek wariacji VI, w klamrze czerwonej głos górny, w zielonych imitacje motywu początkowego

Wariacja VII *Moderato (Fuga)* jest utrzymana w tonacji D-dur, mamy zatem kolejny stopień na drodze zmniejszania liczby krzyżyków przy kluczu. Ta część jest fugą w ścisłym, barokowym rozumieniu. Jedyne, co ją odróżnia od utworów pisanych w XVIII wieku, to forma. Tutaj budowa nie jest ewolucyjna w całości, lecz mamy do czynienia z wyraźnym ABA. Tempo sugeruje raczej dostojny i poważny charakter. Wyjątkowo kompozytor wpisał artykulację w temacie i kilku innych miejscach. W uproszczeniu opiera się ona na schemacie: szesnastki pod łukiem, ósemki z kropkami. Ja postanowiłem nie grać *staccato* zbyt krótko, powiedziałbym wręcz, że realizuję je *non legato*, ponieważ urwanie tych ósemek kłóciłoby się z dostojnym charakterem *Fugi*. Ponadto mogłoby powstać wrażenie akcentu, co dodatkowo wprowadziłoby niepożądaną taneczność.



Przykład 24. W. Żuławski, *Thema con variazioni in e op. 2*, rękopis z roku 1935, początek wariacji VII

Wariacja VIII składa się z dwóch części. Pierwsza to *Gavotte* w tonacji G-dur, druga *Musette* w tonacji C-dur. W analogicznej sytuacji w suicie barokowej występowałoby *da capo* tańca pierwszego, czyli gawota<sup>44</sup>. Tutaj *da capo* nie jest wpisane. Ponieważ staram się przedstawić wizję kompozytora najwierniejszą pozostawionemu tekstowi nutowemu, nie wykonuję powtórki gawota, choć myślę, że można ją zaakceptować jako możliwy wariant.

Wariacja VIII przynosi odprężenie po niespokojnym *gigue* i poważnej *Fudze* oraz przed finałowym marszem. Łukowanie jest charakterystyczne dla barokowego *Gavotte*. Próbowałem zatem jak najwierniej oddać nastrój pogodny i dworski, a elementy taneczne uwypuklić. Zwłaszcza szczególnego podejścia i jakby późniejszego zagrania wymaga łuk – ukłon między pierwszymi dwiema ćwierćnutami w takcie. *Musette* gram nieco szybciej. Uważam, że zmianę tempa w analogicznej sytuacji w *Particie* można uznać za wystarczającą sugestią, że i w op. 2 *musette* powinno być szybsze od *gavotte*.

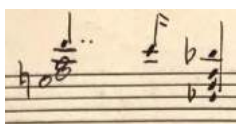
Wariacja IX *Tempo di marcia* jest kolejną zagadką. Na pierwszy rzut oka po prostu nie pasuje do reszty utworu. Mamy tu do czynienia z ogromną zmianą języka harmonicznego, sposobu zapisu (dużo określeń dynamicznych i artykulacyjnych) oraz ogólnego charakteru. *Thema* i osiem wariacji nawiązywało do epok wcześniejszych, *Marcia* charakterem i harmonią przypomina nieco marsz na cześć Stalina z V Symfonii Szostakowicza. Nie dziwi zatem fakt, że pojawił się pomysł (nieznanego autorstwa), aby wariacja IX była trzecim

<sup>44</sup> Taka sytuacja ma miejsce na przykład w *Suitach Angielskich* Jana Sebastiana Bacha. Również w *Particie* Wawrzyńca Żuławskiego występuje taka właśnie kolejność części: *Gavotte*, *Musette*, *Gavotte da capo*.

utworem w op. 1, zamiast niewykończonego *Zbójnickiego*. Z drugiej jednak strony materiał melodyczny jest w oczywisty sposób zaczerpnięty z *Thema*, więc nie ulega wątpliwości, że taki właśnie miał być finał op. 2.

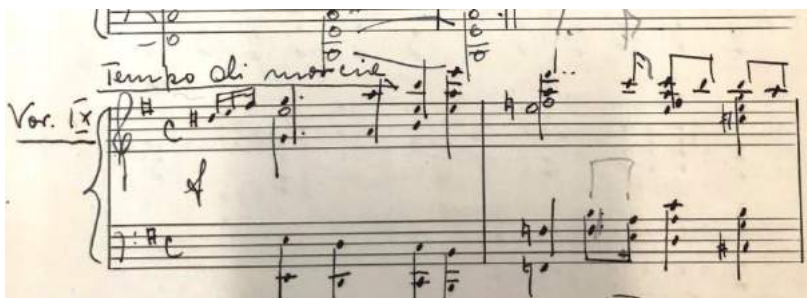
W rękopisie *Trzech utworów na fortepian* op. 1 *Marsz* posiada dwutaktowy wstęp, którego brakuje w głównym tekście *Thema con variazioni*. Ów wstęp jest dopisany po zakończeniu op. 2, uznałem go zatem za autentyczny.

Dodanie wstępu to nie jedyna zmiana koncepcji kompozytora. W takcie drugim (lub czwartym, licząc ze wstępem) widać nad głównym tekstem nutowym zaznaczoną zmianę struktury rytmicznej. Nad ćwierćnutą z dwiema kropkami i szesnastką widać ćwierćnutę z kropką i ósemką. Tę zmianę potwierdza rękopis *Trzech utworów na fortepian* (nieznanego autorstwa). Stosuję zatem tę zmianę żalując, że 4 takty dalej Żuławski nie wprowadził podobnej, bo zostawił niewygodny skok z  $c^3$  na szerokie B-dur.

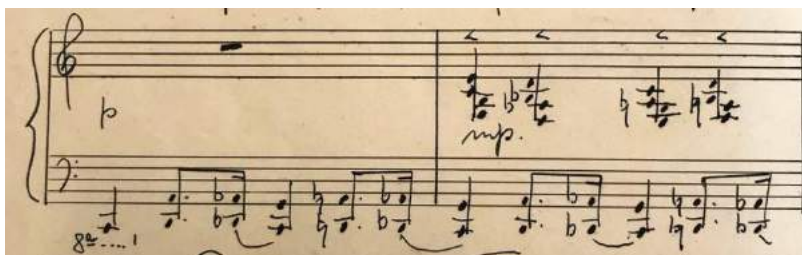


**Przykład 25. W. Żuławski, *Thema con variazioni in e* op. 2, rękopis z roku 1935, trudny skok w wariacji IX**

*Marsz* jest oparty na dwóch tematach: pierwszy to temat całego *Thema con variazioni*, poddany oczywiście kolejnemu przeobrażeniu, drugi to pięcioakordowy motyw, w którym górne dźwięki układają się w melodię *e, d, c, d, e* (lub później *fis, e, d, e, fis*). Razem z drugim motywem lewa ręka ma opadające półtonami równoległe kwinty w rytmie punktowanym.



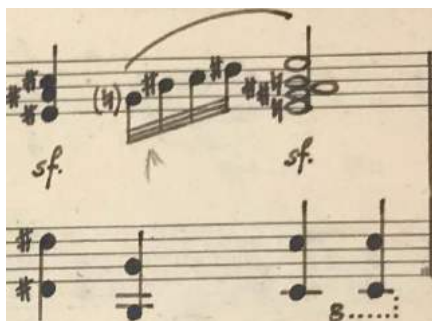
**Przykład 26. W. Żuławski, *Thema con variazioni in e* op. 2, rękopis z roku 1935, początek pierwszego tematu wariacji IX**



**Przykład 27.** W. Żuławski, *Thema con variazioni in e op. 2*, rękopis z roku 1935, początek drugiego tematu wariacji IX

Temat pierwszy występuje na ogół w dynamice *forte*. Ważną kwestią jest tutaj mocny i równoczesny chwyt akordów oraz prężność rytmiczna w rytmach punktowanych. Drugi temat przynosi cofnięcie do *piano*, z którego budowane jest *crescendo*. Tutaj skupiłem się na właściwej proporcji składników, aby pomimo akcentów na każdym z nich, motyw melodyczny w najwyższym głosie był wyraźnie słyszalny.

Marsz posiada jeszcze dwa miejsca warte omówienia. Pierwsze z nich znajduje się w takcie dziewiętnastym. Już sam chwyt prawą ręką akordu  $e^1, gis^1, ais^1, h^1, e^2$  nie należy do naturalnych poprzez dużą odległość między czwartym i piątym palcem. Natomiast kompozytor każe nam grać ten akord legato po pochodzie szesnastkowym, co dodatkowo czyni całą figurę bardzo niewygodną, podczas gdy powinna ona brzmieć jak naturalne doprowadzenie czterema szesnastkami do półnuty.



**Przykład 28.** W. Żuławski, *Thema con variazioni in e op. 2*, rękopis ofiarowany Bibliotece Narodowej w darze ze spuścizny po Witoldzie Rowickim prawdopodobnie z roku 1950, wariacja IX – miejsce trudne manualnie<sup>45</sup>

<sup>45</sup> W rękopisie z roku 1935 brakuje w akordzie kasowników na  $e^1$  i  $h^1$ , dlatego w przykładzie użyłem drugiego dostępnego źródła wariacji XI, która w tym manuskrypcie jest osobnym utworem zatytułowanym *Marsz*. Pisałem o tym szerzej w rozdziale 1.5.



Drugim miejscem jest zakończenie. Marsz posiada dziewięciotaktową *Code*, która cały czas powinna być przyspieszana (*accelerando*). W tym kontekście dwa ostatnie takty są już grane szybko i utwór bardziej się urywa, niż kończy. Wprawdzie ostatni brzmiący akord to E-dur, ale brzmi on tak krótko i w takim kontekście harmonicznym, że w zasadzie w ogóle nie sprawia wrażenia toniki. Sytuacja jest tu podobna, jak w *Zbójnickim* i takie same mogą być środki wykonawcze, skupiające się generalnie na dwóch pomysłach – zaskoczyć słuchacza albo go przygotować. W *Thema con variazioni* zdecydowałem się na pierwszą koncepcję interpretacyjną, bo jest ona bliższa ścisłemu odczytaniu tekstu nutowego.

### 2.3. PARTITA

Na pierwszy rzut oka wiele cech łączy *Partitę* i *Thema con variazioni in e*, jak choćby występowanie takich samych tańców, a w niektórych z nich nawet pojawia się podobny materiał dźwiękowy (identyczna lewa ręka w obu *Musette*). Z drugiej strony są to dzieła całkowicie różne pod względem użytego języka muzycznego i ekspresji. W *Particie* przeważają dwa typy nastroju: pierwszy określiłbym jako mroczny i w tym wyrazie utrzymane są bardzo długie frazy utworu, drugi nazwałbym niespokojnym lub miejscami wręcz poszarpanym i takie są szybsze fragmenty dzieła. Oba te typy nastroju należą może bardziej do języka muzycznego ekspresjonizmu, niż romantyzmu, dlatego przyporządkowałem *Partitę* do innego okresu twórczości Wawrzyńca Żuławskiego, choć można przypuszczać, że jej pierwsze szkice powstały już 2 lata po ukończeniu *Thema con variazioni in e*<sup>46</sup>.

*Partita* jest pierwszym utworem fortepianowym Żuławskiego, który został wydany (J. & W. Chester w Londynie). Jest to edycja zaskakująca dla współczesnego muzyka, ponieważ wydany został rękopis, a nie druk, zaś na dziesiątej stronie zostały skreślone całe 3 systemy. Pojawiają się też niewątpliwe błędy, co spróbuję dokładnie opisać i uzasadnić. W bibliotece „Academica” znajduje się drugi rękopis *Partity* (nieznanego autorstwa), który wyjaśnia kilka niejasności tekstowych wersji wydanej.

---

<sup>46</sup> W drugim rękopisie *Partity* przy *Gavotte* jest napisana data 1937 i rzeczywiście, *Gavotte* razem z *Musette* najmniej odpowiadają mojemu opisowi stylu *Partity*. Następny w kolejności dat jest *Giga* (1938), ale niewątpliwie został on przeredagowany po napisaniu *Sinfonii* (1941), co jest oczywiste, gdyż na zakończenie *Giga* wraca mocno przetworzony „motyw losu”, który znamy z *Sinfonii*.

## ***I. Sinfonia***

Pierwszym ogniwem dzieła jest *Sinfonia* utrzymana w formie ABA. W części A narzuca mi się skojarzenie z motywem losu, występującym w kompozycjach Mieczysława Karłowicza<sup>47</sup>. Od początku niemalże do końca głos basowy powtarza oktawę A-a w niezmiennym rytmie ćwierćnuta – ósemka. Sprawia to wrażenie nieubłagane upływającego czasu, który pomimo dziejącej się akcji w pozostałych głosach, wciąż płynie i odmierza sekundy. Starłem się nie chować tego głosu, jak zwykłego akompaniamentu, tylko uwypuklić ową nieubłaganą nieustępliwość. Moje rozumienie tempa *molto sostenuto* zakłada granie każdej wartości w ostatnim momencie, kiedy jeszcze nie jest to za późno i nierytmicznie.

Na takim tle prawa ręka gra niezwykle długą frazę, która ogromnym *crescendo*, z jednym tylko załamaniem, doprowadza nas do kulminacji na końcu części A. Pomimo braku oznaczeń artykulacyjnych, gram wszystkie głosy w prawej ręce (zazwyczaj są to 3 głosy) *legatissimo*, ponieważ uważam, że w ten sposób istnieje możliwość zbudowania nieprzerwanej frazy na tak długim odcinku. Cała część A sprawia dzięki temu wrażenie narastającej grozy.

Już na pierwszej stronie występuje wątpliwość tekstowa (przykład 29). Na początku taktu pojawia się krzyżyk przy dźwięku f, który wg zasad notacji powinien obowiązywać do końca taktu, a więc również dla dwudźwięku *fis-g*. Natomiast na tym dwudźwięku jest zaznaczona jedyna w tym miejscu aplikatura – sekundę należy grać razem pierwszym palcem prawej ręki. Jest to bardzo wygodne rozwiązanie dla dwudźwięku *f-g*. Próba zagrania w ten sposób sekundy *fis-g* jest skazany na niepowodzenie, niepotrzebnym utrudnieniem. Przyjąłem, iż jest większa szansa, że jakiegoś znaku brakuje, niż że jest napisany niepotrzebnie. Gram w tym miejscu dwudźwięk *f-g*. Dokładnie tak samo wygląda to miejsce w drugim rękopisie, zatem w tym miejscu nie jest on pomocny.

---

<sup>47</sup> Nawiązanie do spuścizny Karłowicza w tym okresie twórczości Żuławskiego omawiałem już w rozdziale 1.3.



**Przykład 29. W. Żuławski, *Partita, I. Sinfonia*, wydanie J. & W. Chester, takt 3, na czerwono zaznaczyłem niepewność tekstową**

Część B (*Allegro fugato*) pod względem wyrazowym jest niespokojna, poszarpana. Pierwszy temat składa się z 4 taktów. Dźwięki tematyczne pojawiają się jako synkopy na słabszych miarach taktu. Forma *Fugata* nie jest tak ścisła, jak *Fugi* z op. 2 (co jest zrozumiałe zważywszy na nazwę), więc również słowa „temat” będę używał bardziej swobodnie.

Po trzech wystąpieniach pierwszego tematu pojawia się temat drugi, również czterotaktowy, w głosie basowym. Składa się z dłuższych wartości (dalekie nawiązanie do praktyki cantus firmus), choć już w drugim takcie wraca synkopowy charakter.

Ważne jest, aby wykonawca dobrze przeanalizował formę *Fugata* ponieważ ma to kluczowe znaczenie przy interpretacji. W przykładzie 30 zaznaczyłem najważniejsze wystąpienia tematów, jak również istotnych fragmentów tematów. W mojej interpretacji przyjąłem zasadę, że na pierwszym planie jest zawsze ten temat, który występuje w swojej czterotaktowej formie, na dalszym zaś ewentualne wersje skrócone.

Na całość formy nakłada się niezwykle ważny plan dynamiczny. W przybliżeniu polega on na nieprzygotowanej zmianie dynamicznej co 4 takty. Powstaje wrażenie formy poskładanej z czterotaktowych klocków, nie zaś konstrukcji ewolucyjnej, charakterystycznej dla fugi.

2

*Allegro fugato*

*p*

*p sub.*

*p*

*cresc.*

*dim.*

*cantabile*

*p*

P. 1.

Przykład 30. W. Żuławski, *Partita, I. Sinfonia*, wydanie J. & W. Chester, strona 2, klamry czerwone – temat I w wersji pełnej, pomarańczowe – temat I w wersji dwutaktowej, ciemnozielone – temat II w wersji pełnej, jasnozielone – temat II w wersji dwutaktowej, klamry otwarte – wersje skrócone



3

sub p dolce

poco piu mosso (stretto)

cresc.

a tempo

f

meno mosso

dim.

mp tranquillo

poco allarg.

rall.

cresc. molto

Sostenuto

piu mosso

P. 1.

Przykład 31. W. Żuławski, *Partita, I. Sinfonia*, wydanie J. & W. Chester, strona 3, kolory jak w przykładzie 30, granatowa klamra – takt dodany (powtórzony) w temacie II

Na trzeciej stronie znajduje się kolejna wątpliwość wynikająca z nieprecyzyjnego zapisu. Miejsce to zaznaczyłem pytajnikiem w przykładzie 31 (trzeci system, trzeci takt). W poprzednim i w tym takcie głosy dolny i środkowy mają jednakowe tercje. W tym jednak miejscu w prawej ręce znajdują się kasowniki, zaś w lewej – nie. Uznałem, że gdyby kompozytor chciał osiągnąć tak niespodziewanie dysonujące brzmienie przy pochodzie, który do tej pory był równoległy, zapisałby to w sposób jednoznaczny. Argumentem jest także to, że w tym wydaniu w analogicznych miejscach są wpisane „niepotrzebne” znaki chromatyczne (np. w piątym takcie na tej stronie jest kasownik na raz, w drugim systemie w trzecim takcie prawa ręka ma kasownik na  $a^1$ , który kasuje bemol na  $as$  w partii drugiej reki) oraz to, że pojawiają się miejsca ewidentnie błędne, co wynika z analizy drugiego rękopisu.

Kwestia agogiki tego miejsca jest charakterystyczna dla twórczości Żuławskiego – początek części B można by było zagrać szybciej, ale zagęszczenie faktury w dalszym przebiegu utworu determinuje wybór tempa bardziej umiarkowanego. Kompozytor sam to sugeruje oznaczając metrum jako C, a nie  $\mathbb{C}$ .

*Allegro fugato* doprowadza do kulminacji *fortissimo*, po czym kaskadą spada aż do najniższego dźwięku fortepianu, z którego wyłania się ubogacony fakturalnie „motyw losu”. Całość kończy zwielokrotnione współbrzmienie *A-E*, co z jednej strony ma barwę ostrą i może nieco „stalową”<sup>48</sup>, z drugiej pozostawia przestrzeń do możliwego rozwiązania durowego.

## **II. Sarabanda**

Część II nie pojawia się na zasadzie kontrastu, lecz kontynuuje nastrój mroczny i tajemniczy. Nieoczekiwane jest jedynie zestawienie tonacji – *Sarabanda* zaczyna się akordem f-moll z sekstą (lub Des-dur z septymą), które są odległe od *a* kończącego pierwsze ogniwo cyklu. Omówienia wymaga kwestia agogiki, ponieważ podane tempo sugeruje zdecydowanie szybszą pulsację, niż w *Sinfonii*, ale trzeba pamiętać, że w części I podstawową miarą była ósemka, zaś w *Sarabandzie* jest to ćwierćnuta<sup>49</sup>. W związku z czym wrażenie tempa w drugim ogniwie *Partity* może się wcale tak bardzo nie różnić od tego w pierwszym. Ważne jest zachowanie charakteru, który choćby w odległy sposób nawiązywałby do taneczności.

---

<sup>48</sup> Podobnie zakończył Fryderyk Chopin swoje *Preludium f-moll* op. 28 nr 18.

<sup>49</sup> Podobny problem znajduje się w środkowej części *Kołysanki* op. 1 nr 2.

Spróbowałem to osiągnąć poprzez granie ćwierćnut *staccato* pod łukiem na pedale, ale z odbiciem.

Zasadniczym motywem *Sarabandy* są półnuty z kropką w głosie najwyższym występujące równocześnie z rytmem ćwierćnuta z kropką – ósemka – ćwierćnuta w głosie środkowym i powtarzanymi ćwierćnutami w głosie najniższym. Środkowy głos jest w związku z tym niezwykle ważnym wypełnieniem, ponieważ to w nim pojawia się charakterystyczny rytm taneczny. Materiał melodyczny głosu środkowego to ruch o sekundę w dół na ósemkę i powrót do góry na ostatnią ćwierćnutę. W wydaniu Chestera już w pierwszym takcie pojawia się błąd tekstowy. Przy powrocie tematu w środkowym głosie występuje ruch o sekundę wielką, zaś w takcie pierwszym o sekundę małą (brak bemola na *b*). Na szczęście ten błąd jest skorygowany w drugim rękopisie *Partity*.



Przykład 32. W. Żuławski, *Partita, II. Sarabanda*, wydanie J. & W. Chester, takty 1-4, na czerwono brakujący bemol



Przykład 33. W. Żuławski, *Partita, II. Sarabanda*, wydanie J. & W. Chester, powrót początku, w czerwonym kółku bemol, którego brakuje w pierwszym czterotakcie

Rozłożony akord E-dur na końcu *Sarabandy* przygotowuje wejście kolejnego ogniwa cyklu w zasadniczej tonacji a-moll.

### III. Gavotta

*Gavotta* wraz z *Musette* to najbardziej taneczne części *Partity*. Dlatego należy zmienić sposób wejścia w klawiaturę: o ile wcześniej dominowało granie miękkie palcami przyklejonymi do klawiatury, tak tutaj należy zwiększyć wykorzystanie sprężystego przegubu.

Artykulacja tej części znów nasuwa przypuszczenie, że intencja kompozytora nie została właściwie zapisana. Zasadnicza grupa rytmiczna gawota powinna polegać na zagranii dwóch ćwierćnut *staccato* w przedtackie, potem zaś legato pierwszej grupy w pełnym takcie (lub przytrzymaniu półnuty). W części trzeciej *Partity* w przedtackie występują kropki pod łukiem, zaś przy powrocie motywu – już tylko łuk. Pod koniec tańca mamy jeszcze jedną zmianę – tam występują kreski *tenuto*. Zmienia to całkowicie charakter taneczny tej muzyki, więc ośmieliłem się nie stosować znaków artykulacyjnych w sposób ścisły, lecz bardziej jako sugestie frazowania.



Przykład 34. W. Żuławski, *Partita*, III. *Gavotta*, wydanie J. & W. Chester, trzy wersje artykulacyjne motywu głównego (przykład środkowy i prawy są sklejone z końca i początku kolejnego systemu, stąd niejasności graficzne)

*Gavotta* posiada dwie wersje zakończenia – jedno zmierzające do akordu C-dur, drugie do a-moll. Mogłoby się wydawać, że pierwsza volta wprowadza tonację *Musette* (C-dur), jednak wyraźnie widoczny jest znak repetycji. Zatem interpretacja polegająca na zagranii *Gavotta* z pierwszym zakończeniem, następnie *Musette* po czym *Gavotta da capo* z drugim zakończeniem jest niezgodna z tekstem.



Przykład 35. W. Żuławski, *Partita*, III. *Gavotta*, wydanie J. & W. Chester, dwie wersje zakończenia, w czerwonej klamrze znak repetycji



#### IV. Musette

Już samo określenie tempa *un poco piu vivo, ma tranquillo* świadczy o tym, że *Musette* nie jest samodzielnym ogniwnem cyklu, lecz jedynie częścią środkową *Gavotte*. Pomimo bogato opisanej artykulacji dynamika utrzymana jest w granicach *pp* – *poco meno piano*. W związku z tym interpretując ten fragment starałem się uzyskać skojarzenie nie z tańcem samym w sobie, ale ze wspomnieniem tańca.

Partia lewej ręki jest identyczna jak w *Musette* z *Thema con variazioni in e*. Wyznacza ona swego rodzaju piony architektoniczne, wypełniane partią prawej ręki. Ta ostatnia w obu tańcach jest poprowadzona dwugłosowo, ale o ile w op. 2 wykonanie jej nie stanowi wielkiego wyzwania, w *Particie* pianista musi pokonać szereg trudności. Najważniejsza jest właściwa aplikatura. Ja wybrałem takie palce, dzięki którym górny głos może być wykonany *legato*, zaś w dolnym często kolejne dźwięki są grane pierwszym palcem. Oczywiście, kiedy było to możliwe, w dolnym głosie również szukałem aplikatury umożliwiającej wykonanie *legato*. Trzeba zatem dodatkowo wyćwiczyć granie pierwszym palcem bardzo blisko, ale aktywnie. Drugim problemem jest granie skomplikowanych i szybkich przebiegów w małej dynamice.

Pod koniec *Musette* występuje kolejne miejsce niepewne pod względem tekstowym. Jestem przekonany, że na dźwięku *c<sup>1</sup>* w środku taktu brakuje kasownika, w przeciwnym razie na koniec części wystąpiłby akord *C-G-Cis*, co jest całkowicie niezgodne ze stylem tego okresu twórczości Wawrzyńca Żuławskiego.



Przykład 36. W. Żuławski, *Partita, IV. Musette*, wydanie J. & W. Chester, zakończenie, brak kasownika

W *Gawotta da capo* należy ominąć pierwszą voltę i bez repetycji zagrać zakończenie w a-moll. Świadczą o tym posiada inne zakończenie. Tym razem zmierza ono do akordu a-moll, czyli do zasadniczego centrum tonalnego *Partity*, od którego rozpoczyna się także finałowe ogniwo cyklu.

## V. *Giga*

*Giga* dzieli się na cztery części. Pierwsza i początek drugiej są bezpośrednim nawiązaniem do barokowej formy tego tańca. Występuje tu fugato, w drugiej części temat w odwróceniu, początek tematu w dłuższych wartościach, a potem przeważająca rola ósemek. Natomiast po dwóch pokazach tematu w inwersji w części drugiej następuje fragment zupełnie nieoczekiwany, o wielkiej ekspresji i skomplikowanej fakturze. Nie dotarłem do niedokończonych szkiców utworu. Zakładam, że to w tym miejscu kończy się fragment *Giga* napisany w 1938, a zaczyna część, którą kompozytor napisał mając w planach już całą *Partitę*, czyli w okolicach roku 1941. Świadczy o tym powrót do charakteru „poszarpanego”, do granic ekspresyjnego, pasującego do stylu kompozycji z czasu wojny. Część trzecia *Giga* to wielogłosowe stretto, które doprowadza do części ostatniej – potężnego motywu losu, w jeszcze bogatszej szacie fakturalnej. Dla uproszczenia przyjmę nazewnictwo części ABCD, choć z oczywistych względów części A, B i C posiadają ten sam materiał tematyczny.

W części A wracamy myślami do *Fugato z Sinfonii*. Materiał tematu jest wprawdzie inny, forma jest mniej swobodna, ale na plan pierwszy wysuwa się, znana z *fugata*, budowa czterotaktowa z częstymi zmianami *subito p* i *subito f*. Fragmenty *forte* są energiczne, prężne rytmicznie, grane mocnymi palcami, w których nawet *legato* powinno być bardziej rytmiczne, niż śpiewne. Miejsca *piano e tranquillo* napisane są bardziej akordowo i sonorystycznie (akordy na ogół nie mają kontekstu funkcyjnego). Dominują w nich brzmienia miękkie, a *legato*, nawet prowadzone równoległymi tercjami, powinno brzmieć jak melizmaty. Istotny jest dobór tempa. Wpisane przez kompozytora *allegro* mogłoby nas zainspirować do grania *Giga* w podobnym tempie, co zakończenia *Suit* Jana Sebastiana Bacha. Takie tempo byłoby na miejscu w części A, ale należy zauważyć, że od połowy części B faktura zmienia się diametralnie, zaś tempo nieznacznie. Zatem ja gram część A w tempie zwawym, ze zwolnieniami we fragmentach *tranquillo*, ale nie tak szybkim, jak u Bacha.

Po repetycji części A pojawia się temat w odwróceniu, zaczyna się część B. Przy powtórzeniu tematu znajduje się kolejny już błąd tekstowy w tym utworze, tym razem poprawiony w drugim rękopisie. Brakuje krzyżyka przy dźwięku g, bez którego mielibyśmy akord gis-moll w prawej ręce oraz g w lewej, a pomimo czasami ostrej, niefunkcyjnej i ekspresjonistycznej harmoniki, wydaje się, że intencją kompozytora było, aby w tak kluczowych miejscach, jak początki i końce fragmentów, harmonia była mniej szokująca.



Przykład 37. W. Żuławski, *Partita, V. Giga*, wydanie J. & W. Chester, fragment tematu w odwróceniu, w którym brakuje krzyżyka

Po ośmiu taktach części B zaczyna się fragment opatrzony opisem *Agitato ma un poco meno vivo*. Faktura ulega diametralnemu zagęszczeniu, pojawia się stretto tematu w oktawach, w akordach i z wypełnieniem szesnastkowym. Natomiast tempo powinno być jedynie *poco meno vivo*. W zasadzie jest prawie niemożliwe zastosowanie się do tej uwagi, natomiast ja postanowiłem stworzyć wrażenie dalszego ciągu, nie zaś nowego miejsca poprzez następujące środki: w takcie poprzedzającym robię większe zwolnienie (jest napisane tylko *poco rallentando*) oraz kontynuuję konsekwentne prowadzenie tematów, bez wyraźnej cezury.



Przykład 38. W. Żuławski, *Partita, V. Giga*, wydanie J. & W. Chester, fragment części B, w klamrach temat w stretto

Fragment kończy się kolejnym w *Particie* kaskadowym spadkiem *accelerando*. Po jego zagraniu odwracamy kartkę i ku naszemu zdumieniu widzimy ten sam fragment *agitato ma un poco meno vivo* napisany jeszcze raz. Jest on skreślony, ale dobrze, że się tu znajduje, bo wyjaśnia następną nieścisłość tekstową w tym utworze. W przykładzie 38 widać, że w lewej ręce jest o jedną szesnastkę za dużo i nie wiadomo, jak należy ten fragment zsynchronizować z partią ręki prawej. We fragmencie skreślonym wciąż jest o szesnastkę za długo, ale piony z prawą ręką pozwalają zrozumieć, że błędnie są wpisane kropki przy pierwszej ósemce.



**Przykład 39. W. Żuławski, *Partita, V. Giga*, wydanie J. & W. Chester, dwa razy wpisany fragment (za drugim razem skreślony), klamry oznaczają miejsca błędnie zapisane pod względem rytmu i pionów między rękami**

Na podanym przykładzie widać jeszcze jedną cechę tego wydania, mianowicie brak konsekwencji występowania znaków chromatycznych. Wersja prawa ma kasownik na  $g^3$  w partii prawej ręki, którego nie ma w wersji lewej, która z kolei posiada kasowniki na oktawach  $\underline{G}$ - $G$ - $g$  na początku kolejnego taktu, których brak po prawej stronie. Żaden z tych znaków nie jest konieczny, ale samo to, że na tak krótkim fragmencie widać tyle różnic powinno ograniczyć nasze zaufanie do wydawnictwa i skłonić do poszukiwań innych źródeł tekstu dla porównania.

Część C posiada kolejne określenie *Un poco meno mosso*, choć zaczyna się niewinnie – jednogłosowo. Warto jednak zwolnić znów tempo, ponieważ czterotaktowy temat występuje tu w *stretto*, w którym kolejne wejścia tematu pojawiają się co jeden takt. Spiętrzenie następuje zatem bardzo szybko. Po czterech taktach (dwa razy temat wystąpił w postaci zasadniczej, dwa razy w inwersji) mamy już do czynienia w zasadzie z polifonizującą fakturą akordową. W tego typu miejscach wykonawca musi podjąć decyzję, co potraktować jako pierwszy plan – czy wejścia tematów czy dłuższe fragmenty tematyczne. Ja próbowałem pokazać wszystkie wejścia tematów, ale nie traktować ich jednotaktowo, tylko przynajmniej dwutaktowo. W ten sposób cały czas pokazywałem jedynie dwa głosy na pierwszym planie, a nie wszystkie cztery. Kiedy faktura staje się bardziej akordowa warto konsekwentnie prowadzić głosy tematyczne, tutaj już w pełnym wymiarze czterotaktowym, bo mniej głosów gra temat jednocześnie

*Crescendo* doprowadza do *forte* w szóstym takcie. Nie jest to napisane, ale w taktach 7 i 8 cofam nieco dynamikę, korzystając z tego, że głos basowy ma tutaj jedynie akordy na pierwszych miarach w taktach, a akcja muzyczna dzieje się w wyższych rejestrach. W takcie 9 pokazuję przede wszystkim wejście tematu w głosie basowym, wracam

do dynamiki *forte* i zgodnie z zapisem gram *poco avvivando*, aby dwa takty później osiągnąć *Tempo I*. Tu po raz kolejny przekonujemy się, że nie należy początku *Giga* grać zbyt szybko, bo *Tempo I* ma fakturę akordową i jest niewygodne wykonawczo. Po czterech taktach *molto rallentando* przygotowuje powrót innego *Tempo I* – *Adagio molto sostenuto*.

Część D – Coda to powrót motywu losu w dynamice *forte* i w fakturze rozbudowanej do granic możliwości. Wartości są proporcjonalnie zwiększone, co przy oznaczeniu *Tempo I* mogłoby oznaczać, że należy grać dwa razy wolniej<sup>50</sup>. Ja nie przyjąłem takiej interpretacji, ponieważ motyw losu zagrany w augmentacji mógłby, przy tak bogatej fakturze, pozostać niezauważony.

Pojawiają się kolejne nieścisłości natury tekstowej. Już w pierwszym takcie występuje *cis*<sup>2</sup>, które moim zdaniem powinno być skasowane na ostatniej oktawie, w przeciwnym razie uzyskujemy współbrzmienie *cis*<sup>2</sup>-*c*<sup>3</sup> na oktawie w głosie tematycznym.

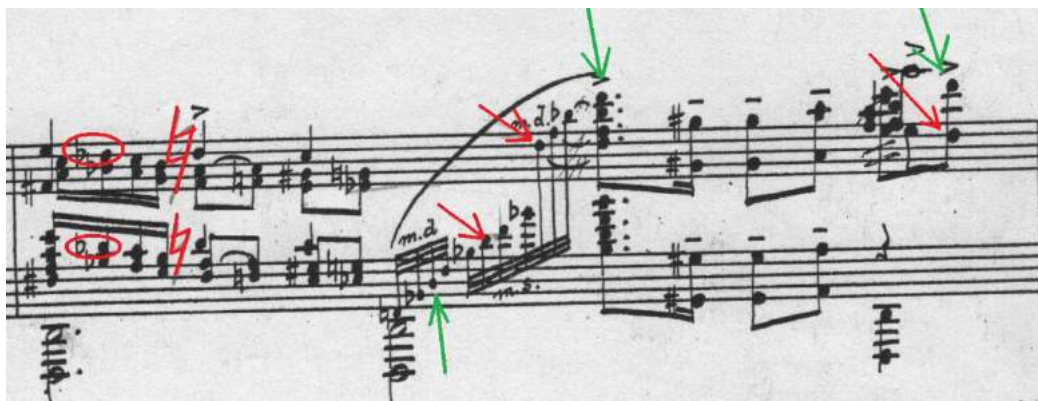


**Przykład 40.** W. Żuławski, *Partita, V. Giga, CODA*, wydanie J. & W. Chester, na czerwono zaznaczyłem dźwięki *cis*<sup>2</sup> i *c*<sup>2</sup>, które powinno, moim zdaniem, posiadać kasownik (dopisany kolorem zielonym), w niebieskim kółku dźwięk tematu bez zdwojenia oktawowego

Podobnie sprawa wygląda sześć taktów dalej – również jest oczywiste, że brakuje kasownika, w przeciwnym wypadku ingerencja w materiał tematu byłaby zbyt duża.

<sup>50</sup> Podobny problem występował w *Kołysance* op.1 oraz na początku *Sarabandy*.





**Przykład 41.** W. Żuławski, *Partita, V. Giga, CODA*, wydanie J. & W. Chester, na czerwono zaznaczyłem bemole oraz dźwięki, których te bemole mogłyby dotyczyć, na zielono inne dźwięki *d* w takcie, które dowodzą, że brak kasownika nie ma muzycznego sensu. Celowo pomijam basowe oktawy *D-D*

Podstawowym problemem wykonawczym Cody jest wyłonienie motywu losu z gęstej faktury i zagranie go w sposób słyszalny dla słuchacza. Zasadniczo główny temat posiada zdwojenie oktawowo, co ułatwia zadanie, ale w drugim takcie zdwojenia brakuje i razem z gęstym akordem głos wiodący jest reprezentowany przez pojedynczy dźwięk (Przykład 39). To miejsce wymaga szczególnego chwytu akordu, aby pomimo wysokiego rejestru dźwięk tematyczny był na pierwszym planie.

W przedostatnim takcie motyw losu przechodzi do środkowego głosu. Należy temu miejscu poświęcić szczególną uwagę w związku z tym, że wszystkie głosy są wypełnione bogatą treścią.

Wydawałoby się, że po raz trzeci motyw losu zakończy się pustą kwintą *A-E*. Ale w Codzie kompozytor dopisuje jeszcze jeden akord w wyższym rejestrze, wyjaśniając kwestię trybu tonacji. Pełna mroku i niepokoju *Partita* kończy się promykiem nadziei w postaci triumfalnego akordu *A-dur*.

## 2.4. CZTERY MAZURKI NA FORTEPIAN

Zygmunt Mycielski pisał tak:

[...] „Mazurki”, z którymi historia była tak typowa dla Wawrzyńca. Widząc rękopis tego dzieła nie zdawaliśmy sobie sprawy, jakie ono jest osobiste i dojrzałe muzycznie, jak pełne wyrazu, niezależnego od wyrazu mazurków Szymanowskiego, który zaciążył w muzyce polskiej na tej formie od czasu, gdy „Karol z Atmy” wydał ten cykl miniatur [...]. Żuławski był artystą i taternikiem, zakochanym w tym, co wysokie góry dają człowiekowi jako najgłębsze przeżycie. W tym sensie

związany był z górami w sposób - że tak powiem - praktyczny, realizował to, co Szymanowski przeżywał jako „postawa artystyczna” tylko. Punkt styczny pomiędzy Żuławskim a Szymanowskim znajdował się dzięki temu w sferze o wiele wyższej niż ta, która łączyła Szymanowskiego z pokoleniem młodych muzyków dziesięciolecia. Ta postawa wewnętrzna Żuławskiego, to była tak bliska Szymanowskiemu sprawa bezinteresowności w sztuce [...]. Może to dawało nam wrażenie jakiegoś życia uskrzydłonego, jakby nierealnego, co było jednym z największych uroków Wawrzyńca.<sup>51</sup>

I rzeczywiście, trudno się nie zgodzić, że ukończone w roku 1952 *Mazurki* są dziełem osobistym i dojrzałym muzycznie. Przytoczę kilka cytatów, które przybliżą nam emocje kompozytora związane z tematyką górską.

[...] samo zbliżanie się do gór wprowadza mnie zawsze w stan jakiegoś radosnego podniecenia.<sup>52</sup>

Cóż można uczynić lepszego, jak pójść do jakiejś słonecznej, dzikiej doliny tatrzańskiej, posiedzieć w niej samotnie, odpocząć, rozluźnić się, wyrzucić z siebie, wyparować wszystkie pozostałości miejskiego życia, wszystko, co w nas tkwi z drobnych, nieważnych spraw nizin?<sup>53</sup>

[...] rytm podhalańskiego świata, który jakby ożył na chwilę z zamierzchłych legend.<sup>54</sup>

Jutro znów ruszę na długie tygodnie w głąb gór. Już jutro w ciszy tatrzańskich dolin, w blasku płonącego przed kolebą ogniska – snuć będę dalej moje skalne lato.<sup>55</sup>

[...] a Tatry stoją jak dawniej niewzruszone, ciche, przyjaźnie milczące i tylko nocą, gdy księżyc wspina się po grani, gwarzą ze sobą potoki i wodospady, czasem gwizdnie cap lub wyrwany ze snu świstak, a stawy łagodnie pluszczą o skały.<sup>56</sup>

Na razie jednak pocieszałem się, że oto raz jeszcze jestem w górach, że jeszcze raz widzę zachód słońca z tak wysoka, doliny pogrążone w mroku, szczyty i granie dźwigające się zeń jak wyspy, że widzę świat na setki kilometrów wokoło, że jeszcze raz wdycham ostre i mroźne powietrze wyżyn, że raz jeszcze, ostatni, zanim na długo odjadę w doliny – chłonę w siebie nastrój alpejskiego, zagubionego w skałach schroniska.

Jak wiele jeszcze romantyzmu błąka się w takich schroniskach [...]<sup>57</sup>

---

<sup>51</sup> Cytat za Lidia Długołęcka i Maciej Pinkwart *Muzyka i Tatry*, Wwa-Kr. 1992. Źródło internetowe.

<sup>52</sup> Wawrzyniec Żuławski *Sygnały ze skalnych ścian, Tragedie tatrzańskie, Wędrówki alpejskie, Skalne lato* Nasza Księgarnia, W-wa 1985, str. 293.

<sup>53</sup> Ibidem

<sup>54</sup> Ibid., str. 48. Większy fragment tego cytatu znajduje się przy opisie *Mazurka* op. 1 nr 1.

<sup>55</sup> Ibid., str. 63.

<sup>56</sup> Ibid., str. 102.

<sup>57</sup> Ibid., str. 241.

I ostatni cytat, który w sferze emocjonalnej wyjaśnia nieco ogromny przeskok wyrazowy, jaki dzieli napisaną w czasie wojny *Partitę*, a napisane 10 lat później *Cztery mazurki*:

Znów po długich latach oglądam znajome szczyty, ściany i żleby, przyjaźnie milczące, nie zmienione. Witam je, jak się wita starych przyjaciół, z którymi rozdzielili nas na długo losy wojny. Z każdym prawie miejscem łączy mnie jakieś wspomnienie, czasem ważne, czasem błahe – zawsze drogie, przechowywane troskliwie poprzez ponure czasy okupacji jak cenny klejnot.<sup>58</sup>

Jeśli chodzi o dojrzałość muzyczną, to niewątpliwie miał na nią wpływ kontakt Żuławskiego z Nadią Boulanger. *Mazurki* cechuje przejrzystość przekazu muzycznego nigdy nie zagubionego w gęstej fakturze, wyrazistość melodyczna i rytmiczna. Z tego względu przypisałem miniatury do okresu neoklasycznego<sup>59</sup>. Ale po *Mazurkach* „błąka się romantyzm”, jeśli mogę pozwolić sobie na wykorzystanie cytatu samego kompozytora, oraz jakiś nieuchwytny, indywidualny rys, który w niezwykle, niemożliwy do opisania sposób, pasuje do przytoczonych, osobistych przeżyć Wawy.

*Cztery mazurki na fortepian* zostały wydane przez PWM i nie ma w nich niepewności natury tekstowej.

### ***Mazurek I***

Pierwszy *Mazurek* jest energiczny, ale nie skrajnie szybki. Przez szesnaście taktów dzieli się wyraźnie na czterotakty (ale zestawiane nie tak kontrastowo, jak miało to miejsce w *Particie*). Zarysowane są wyraźnie dwie grupy tematyczne: pierwsza o charakterze *deciso ma leggero*, druga *piu dolce*. Obie grupy mają przy pierwszym wystąpieniu dokładnie zapisaną artykulację. O ile nie zaznaczono inaczej, stosowałem ją przy powtórzeniach, gdzie jest zanotowana mniej konsekwentnie.



**Przykład 42. W. Żuławski, *Mazurek I*, pierwsza grupa tematyczna**

<sup>58</sup> Wawrzyniec Żuławski *Sygnaty ze skalnych ścian, Tragedie tatrzańskie, Wędrówki alpejskie, Skalne lato* Nasza Księgarnia, W-wa 1985, str. 257.

<sup>59</sup> Więcej na ten temat napisałem w rozdziale 1.3.





Przykład 43. W. Żuławski, *Mazurek I*, druga grupa tematyczna z zaznaczoną artykulacją



Przykład 44. W. Żuławski, *Mazurek I*, przetworzona druga grupa tematyczna, strzałkami zaznaczyłem brak kropek, które realizuję, kółkami – zmianę artykulacji

W takcie 17 rozpoczyna się, oparte na rytmie drugiej grupy tematycznej, ogromne *crescendo*, doprowadzające do rozbudowanej, góralsko – tanecznej, kulminacji. Niemałym problemem są w tym fragmencie skoki, zarówno w prawej ręce (skoki do basu nad ręką lewą), jak i w lewej skoki na basowe kwinty w kulminacji. Sprawdzi się tutaj ćwiczenie i granie tzw. techniką przygotowawczą, polegającą na przygotowaniu chwytu ułamek sekundy przed zagranie. Jest to technika polecana w tego typu miejscach (zwłaszcza skoki w dynamice *piano*, z czym mamy też tutaj do czynienia) przez prof. Bronisławę Kawallę – również absolwentkę Nadii Boulanger.

Po kulminacji następuje trzecia część *Mazurka* – *poco piu mosso*. Na raz jest *sf*, po którym występuje *subito piano*. Jak wiadomo określenie *sf* jest relatywne i zależy od dynamiki danego miejsca. Za pierwszym razem *sf* pojawia się w dynamice kulminacji (kompozytor nie wpisał konkretnego poziomu dynamicznego, do którego *crescendo* doprowadza, jednak trudno sobie wyobrazić fragment kulminacyjny grany w innej dynamice niż *forte* lub *fortissimo*). Za drugim i trzecim razem obowiązuje dynamika *piano*. Ja jednak uznałem, że wyjątkowo w tym miejscu nie będę robił różnic w natężeniu *sf*, ponieważ jestem przekonany, że kompozytorowi chodziło o efekt powtórzenia trzy razy takiego samego fragmentu.

W taktach 44-45 występuje hemiola. Motyw czterech ósemek z poprzedniego taktu jest kilkakrotnie powtórzony z pominięciem ćwierćnuty. Trzeba w tym miejscu zwrócić uwagę na aplikaturę, bo „brakuje” tu palców. Ja wybrałem takie rozwiązanie, w którym nie trzeba zmieniać pozycji ręki wewnątrz czterodźwiękowej grupy, a jedynie między grupami. Hemiola i związane z nią wyrazowe *stretto* jest ostatnim akcentem fragmentu kulminacyjnego. Po nim następuje uspokojenie nastroju. Jakby na moment przerwał się taniec i pojawiła szeroka przestrzeń w powtarzanych akordach i kwintach basowych. Na takim tle wraca pierwszy temat utworu w środkowym głosie. Nie jest wprawdzie wpisane *Tempo I*, ale postanowiłem wrócić do tempa początkowego, w związku z wyraźnie repryzowym charakterem tego fragmentu oraz czekającym nas jeszcze dużym *accelerando*.

Temat jest tym razem kształtowany bardziej ewolucyjnie. Przełamana została budowa czterotaktowa. Pojawia się polifonizacja faktury. Szczególnie istotne jest pokazanie imitacji w taktach 60-61. Wyżej wymienione środki powodują naturalny wzrost napięcia aż do miejsca oznaczonego *ritmico*, po którym *accelerando e crescendo molto* doprowadza do cody *Mazurka*.

W porównaniu z polifonizującym miejscem poprzednim, owa coda *piu mosso* przynosi uproszczenie środków kompozytorskich. Na tle molowych akordów, odległych od siebie o interwał trytonu (kwarty lidyjskiej?), prawa ręka gra oktavami drugi temat *Mazurka*. Warto zwrócić uwagę na dynamikę tego miejsca. Coda zaczyna się *mf*, po czym wpisane są następujące oznaczenia: *piu f*, *f*, *piu f*, *piu f*, *piu f*, *piu mosso e cresc.*, *cresc. molto* i to wszystko doprowadza nas zaledwie do *ff*. Myślę, że do pewnego stopnia w tak „ludowych” miejscach jest możliwe granie na fortepianie nieco ostrzejszym i twardszym dźwiękiem, ale ścisłe realizowanie oznaczeń kompozytora mogłoby prowadzić do przesady w tej kwestii. Dlatego ja zastosowałem następujące rozwiązanie: zamiast *mf* cofam dynamikę do niższego poziomu, *forte* gram później, niż jest to zapisane, a ostatnie *crescendo molto* (po *sf*) zaczynam znowu od niższej dynamiki. W ten sposób utrzymane jest wrażenie ciągłego narastania dynamicznego bez konieczności forsowania dźwięku.

## Mazurek II

Gdy nie pali się już ogień, góry obejmują we władanie „złe moce” czyhające na biednego barbarzyńcę, śpiącego pod włazem koleby(...). W szumie wodospadu słyszę(...) przeciągłe, jęklliwe wołanie, monotonne zawodzenie(...).<sup>60</sup>

W książce *Skalne lato* Wawrzyniec Żuławski opisuje noc samotnie spędzoną w Tatrach. Nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że *Mazurek II* nawiązuje do tych przeżyć. W osiągnięciu odpowiedniego nastroju pomoże granie *legatissimo* z powolnym, ale głębokim wejściem w każdy dźwięk oraz równie głębokie i miękkie granie basowych kwint i akordów nie jako schowany akompaniament, ale równie ważny, co melodia, drugi głos.

Forma *Mazurka II* to trzy razy opowiedziana ta sama, dwunastotaktowa historia, ale za każdym razem w inny sposób. W moim rozumieniu te dwanaście taktów dzieli się wg schematu 2 + 2 + 8, czyli najpierw mamy dwie frazy dwutaktowe, a następnie przez osiem taktów fraza nie powinna być nigdzie przzerwana. Dynamika jest falująca, doprowadza do małych kulminacji, po których występują małe odprężenia.

Drugi dwunastotakt zawiera odległe przeobrażenia materiału dźwiękowego. Głosy są zamieniane miejscami, harmonia jest inna. Dzięki tym zmianom trzecie powtórzenie „historii” robi wrażenie powrotu początku. Powrót ten występuje jednak w jeszcze bardziej niezwyklej szacie kolorystycznej, w zasadzie już sonorystycznej<sup>61</sup>. Na tle prostej melodii *Mazurka* pojawiają się w wysokim rejestrze akordy pozbawione jakichkolwiek odniesień funkcyjnych, natomiast wnoszące nadzwyczajną kolorystykę i nastrój.



Przykład 45. W. Żuławski, *Mazurek II*, początek

<sup>60</sup> W. Żuławski *Sygnaty ze skalnych ścian, Tragedie tatrzańskie, Wędrówki alpejskie, Skalne lato* Nasza Księgarnia, W-wa 1985, str. 300.

<sup>61</sup> Według definicji „w sonoryzmie elementem wyróżnionym i formotwórczym było samo brzmienie” ([pl.wikipedia.org](http://pl.wikipedia.org)). Ja używam tego terminu jedynie na określenie szczególnej roli oryginalnej kolorystyki. Za pierwszy utwór sonorystyczny uważa się „*Tren – Ofiarom Hiroszimy*” Krzysztofa Pendereckiego, powstały dopiero osiem lat później, niż *Cztery Mazurki na Fortepian* Wawrzyńca Żuławskiego.



**Przykład 46. W Żuławski, *Mazurek II*, powrót początku (trzecie przedstawienie)**

Warto uczyć się tego miejsca ze szczególną uwagą, bo jest wyjątkowo trudne pamięciowo.

Zakończenie *Mazurka II* przypomina mi zakończenie *Rapsodii litewskiej* Mieczysława Karłowicza. Podobny materiał melodyczny jakby rozplywa się w długo trwających akordach.

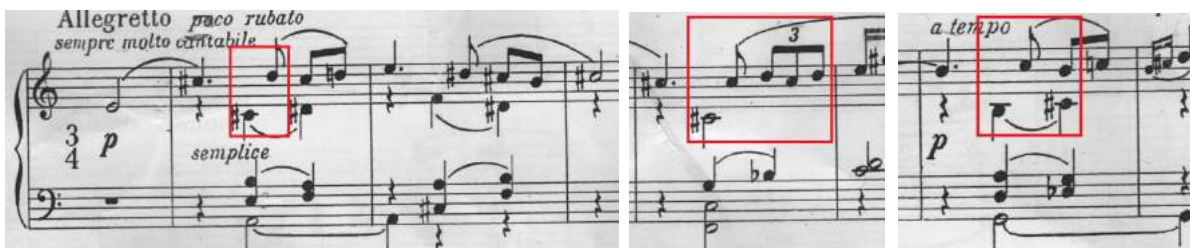
### ***Mazurek III***

Światło dzienne odgania wszystkie strachy i niepokoje, zwłaszcza gdy ranek jest słoneczny, ciepły i świeży. Wraca pogodny, beztroski nastrój(...).<sup>62</sup>

*Mazurek III* rozpoczyna się od półnuty  $e^1$  w przedtackie. Jest to pewnym zaskoczeniem, ponieważ charakterystyczne „odbicie” w tym tańcu powinno być ćwierćnutą. Myślę, że intencją kompozytora było użycie tego dźwięku jako łącznika pomiędzy dwoma ogniwami cyklu (najwyższy dźwięk w ostatnim akordzie poprzedniego *Mazurka* to także  $e^1$ ). Dlatego gram ten dźwięk trochę poza czasem (korzystam z określenia *poco rubato*). Chcę stworzyć wrażenie, jakoby podczas improwizowania, na trwającym dźwięku zapadała decyzja, w którą stronę pójdzie muzyka. W tym wypadku – w stronę *słonecznego poranka*.

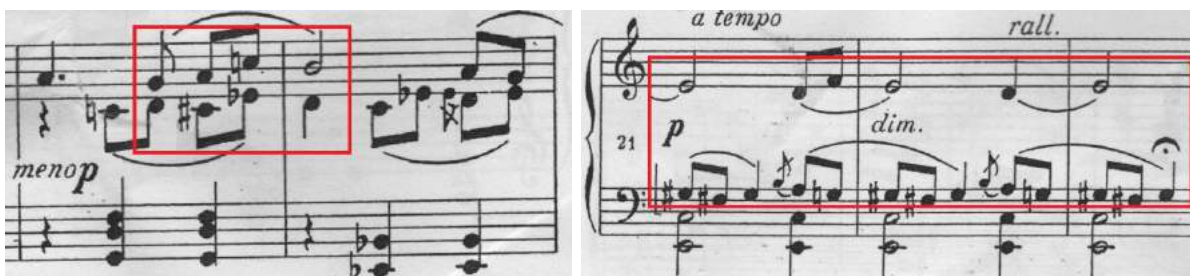
*Mazurek III* oparty jest na jednym motywie, który ulega różnorodnym przekształceniom układającym się w dwa charaktery – śpiewny i pogodny oraz bardziej energiczny i rytmiczny. Początek jest niewątpliwie pogodny i jasny. Natomiast zawiera ukryty problem wykonawczy znany wszystkim, którzy zetknęli się z *Mazurkami* Szymanowskiego. Mianowicie melodia, którą trzeba grać *sempre molto cantabile*, występuje wraz ze środkowym głosem w tej samej ręce i interwały, które należy sięgać przekraczają oktawę. Co więcej – górny głos powinien być wykonany *legato*, czyli bardziej z chwytu palców, niż „z góry”, więc nie można tym drugim sposobem ułatwić sobie sięgania szerokich pozycji. Dlatego ten *Mazurek* wymaga specjalnego ćwiczenia, polegającego na graniu *legatissimo* palcami 3, 4, 5 przy szerokiej pozycji i pierwszym palcu „uwiązany” na dźwięku odległym o oktawę od melodii.

<sup>62</sup> Wawrzyniec Żuławski *Sygnaly ze skalnych ścian, Tragedie tatrzańskie, Wędrowki alpejskie, Skalne lato* Nasza Księgarnia, W-wa 1985, str. 302.



**Przykład 47. W. Żuławski, *Mazurek III*, miejsca szerokie we fragmentach śpiewnych, zaznaczyłem pozycje najszerwsze i najtrudniejsze do zagrania *cantabile* w górnym głosie**

W części bardziej rytmicznej również występuje problem szerokich pozycji, ale w nieco inny sposób, mianowicie kompozytor wymaga elastyczności szerokich i wąskich pozycji między palcami 2-5. Dwa przykłady:



**Przykład 48. W. Żuławski, *Mazurek III*, miejsca szerokie we fragmentach rytmicznych, zagranie *legato* zgodnie z zapisem jest szczególnie niewygodne we fragmentach zaznaczonych klamrą**

Miejsca pogodne występują dwukrotnie, na zmianę z energicznymi, po czym pojawia się zakończenie *molto tranquillo*. Warto zwrócić na nie uwagę ze względu na genialną, moim zdaniem, harmonię. Imitacyjnie przeprowadzony, opadający motyw zaczerpnięty z drugiego taktu tematu warto grać jak pojawiające się, kolejne dźwięki harmonii. Uczuli nas to na skale, po których się poruszamy i ustrzeże przed zbyt szybkim spadkiem palców na opadającym motywie.

### ***Mazurek IV***

Nie sposób nie skojarzyć *Mazurka IV* z przytaczanym już cytatem o *dzikim rytmie „krzesanego”*<sup>63</sup>. Taki właśnie jest ten utwór – dziki, rytmiczny, góralski. Nie ma tu wiele miejsca na granie zniuansowane. Są jakby dwie wielkie fale doprowadzające do dłuższych fragmentów *forte* oraz *fortissimo* z szaloną kaskadą na koniec.

<sup>63</sup> Wawrzyniec Żuławski *Sygnaly ze skalnych ścian, Tragedie tatrzańskie, Wędrówki alpejskie, Skalne lato* Nasza Księgarnia, W-wa 1985, str. 48. Cytat pojawił się w rozdziale 2.1.

Trudności wykonawczych nie brakuje w tym, trwającym niecałą minutę, utworze. Pierwszym są przednutki w początkowym *pianissimo* grane ze skoku w lewej ręce. Pierwotnie nawet myślałem, żeby je dla ułatwienia przenieść do prawej ręki. Od piątego taktu takie rozwiązanie nie jest możliwe w związku z pojawieniem się tematu w tercjach w górnym głosie. Z drugiej strony dynamika w piątym takcie nie jest już taka mała i łatwiej jest wykonać skok. Ostatecznie nie zdecydowałem się na przenoszenie jakichkolwiek dźwięków, natomiast dla zachowania dobrej artykulacji przednutek po skoku ćwiczyłem „technikę przygotowawczą”, aby skakać od razu na całą pozycję, nie tylko na pierwszy dźwięk.

W jedenastym takcie pojawia się druga myśl muzyczna w dynamice *mf* (dla uproszczenia będę ją nazywał drugim tematem). To miejsce przynosi pewne odprężenie wykonawcze, które warto wykorzystać. *Sempre crescendo* doprowadza do fragmentu *forte*. Pierwszy temat prowadzony jest w górnym głosie w oktawach, zaś lewa ręka ma zarówno skoki, jak i przednutki. Ciekawe jest to, że partia lewej ręki wprowadza sugestię metrum dwudzielnego (hemiola), co wywołuje efekt „emocjonalnego stretto”. Łatwo w takiej sytuacji o przyspieszenie tempa, co może nie byłoby niezgodne ze stylem (na kolejnej stronie mamy wręcz wpisane *avivando*), ale trzeba uważać, żeby nie przekroczyć granicy, za którą precyzja wykonania będzie nieosiągalna.



**Przykład 49. W. Żuławski, *Mazurek IV*, opisywana przeze mnie kulminacja pierwszej fali (wewnątrz zielonej klamry), na czerwono zaznaczyłem grupowanie lewej ręki sugerujące zmianę metrum na dwudzielne**

W kolejnym fragmencie wraca drugi temat, a my znów możemy zebrać siły przed finałem. Muzyka ponownie się przycisza, ale cały czas jest wyczuwalny niepokój. Ku zaskoczeniu słuchacza *crescendo* doprowadza nas do *subito piano*, w którym pobrzmiwają echa kolorystyki *Święta wiosny* Strawińskiego. W tym miejscu możemy poszukać ciekawych barw. Dobrym pomysłem jest też wyraziste wykonanie dźwięków *staccato* w taktach 36 i 42.

*Avivando, crescendo molto, fortissimo, brillante* – tak dochodzimy do finału drugiej fali, całego *Mazurka IV* oraz całego cyklu. Oktawy w prawej ręce (pierwszy temat) na coraz bardziej zagęszczających się wartościach, skoki w lewej również coraz dalsze i częstsze. Miejsce bardzo wymagające, ale wszystkie te środki nie są pustą wirtuozerią, lecz współgrają z zamierzonym celem tańca dzikiego, wręcz witalistycznego. Ja ćwiczyłem szybkie motywy z przygotowaniem pozycji na następny akord, jak również pewność i spokój pozycji obu rąk we wszystkich miejscach, gdzie lewa ręka ma kwinty w basie.

Cztery takty przed końcem wraca w ostatnim krzyku temat drugi, po którym wszystko się zapada kaskadowym pasażem. Jest on objęty łukiem w obu rękach, ale myślę, że przy takim tempie i dynamice szukanie palcowania legato byłoby niekorzystne. W moim wykonaniu pasaż składa się z trzech pozycji, pomiędzy którymi szybko przenoszę rękę, a łuk traktuję jako frazowy. Kompozytor niewątpliwie chciał, aby wykonawca unikał grania akcentów na każdą pierwszą ósemkę z trioli i triole połączył w jednolity pochód. W ten sposób kaskada i rytm punktowany po niej robią piorunujące wrażenie na koniec dzieła. Aż chciałoby się dopisać:

(...) długo mnie jeszcze dobiegało stłumione dudnienie basów i tupot tancerzy. Od wierchów echo odbijało pieśń donośną(...) i niosło za mną w leśną pustkę.<sup>64</sup>

## 2.5. ETIUDA

Łatwo przeoczyć ten rękopis wśród szkiców Wawrzyńca Żuławskiego. Na pierwszy rzut oka widać kilka skreśleń i przenośników, które świadczą o zmianach koncepcji kompozytora, ale utwór został ukończony, zaś manuskrypt zawiera informację o dacie i miejscu powstania (Warszawa, 22 II 1953). Jedynie kilka bemoli kompozytor sam pozostawił ze znakiem zapytania.

---

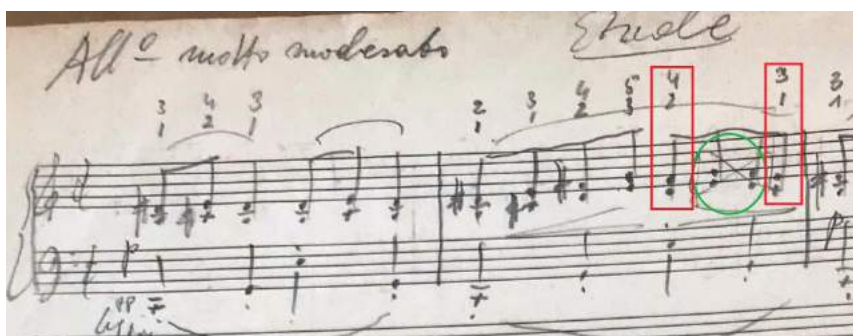
<sup>64</sup> Wawrzyniec Żuławski *Sygnaty ze skalnych ścian, Tragedie tatrzańskie, Wędrówki alpejskie, Skalne lato* Nasza Księgarnia, W-wa 1985, str. 48.



Głównym problemem wykonawczym utworu są tercje oraz oktawy z tercjami w środku. Nie jest to jednak etiuda motoryczna, a i tempo nie jest szybkie (*allegro molto moderato*), bliżej jest jej zatem do koncepcji etiud – obrazów, niż studiów technicznych. Z drugiej strony faktura jest znacznie bardziej jednolita niż u Rachmaninowa, zaś manuskrypt – wyjątkowo bogato opalcowany, co świadczy o tym, że problematyka techniki fortepianowej była istotnym elementem pracy kompozytora.

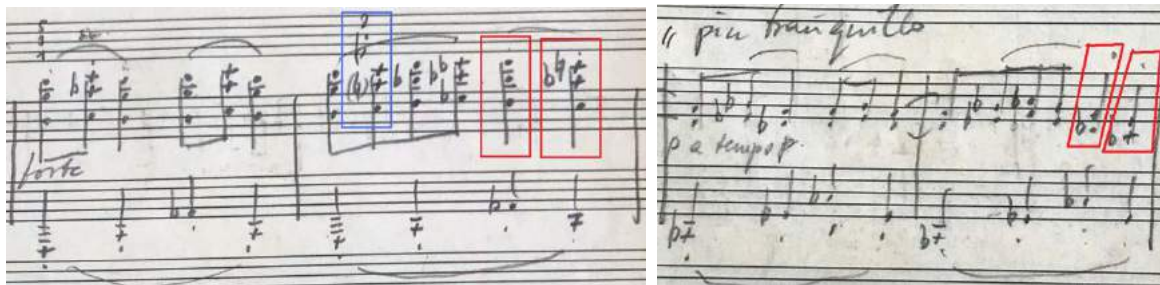
Nawet jeśli Żuławski myślał o swoim utworze w kategoriach etiudy – obrazu, nie są znane żadne konkretne treści pozamuzyczne, do których by się odwoływał. Musimy zatem bazować jedynie na pozostawionym tekście nutowym i własnej wyobraźni. Początek dzieła mógłby zostać uznany za impresjonistyczny, gdyby nie fakt, że ta estetyka była Żuławskiemu raczej obca. A jednak mamy tu politonalność, która w dynamice *piano* (prawa ręka) i *pianissimo* (lewa ręka) tworzy wrażenie nakładania się dwóch plam o różnych kolorach. Ja w mojej interpretacji starałem się nie przesadzić z „muskaniem” klawiatury, tylko wręcz przeciwnie, na tyle dograć każdy dźwięk, aby było słychać wszystkie dysonujące harmonie.

Główny motyw etiudy to dwie ósemki i ćwierćnuta pod łukiem; melodia to sekunda w górę i w dół. Na ćwierćnucie nie ma wpisanej artykulacji, co spowodowało, że przytrzymuję ten dźwięk nieco dłużej, na ile się da, aby całość nie zabrzmiała ciężko i niezgrabnie. W drugim takcie pojawia się pewien problem w odczytaniu rękopisu, ponieważ kompozytor skreślił dwie tercje, ale nie jest jasne, w jakim rytmie powinny być zagrane pozostawione. Korzystając w fakcie, że temat wraca jeszcze dwukrotnie (choć w zmienionej fakturze, harmonii i charakterze, to jednak zawsze w tym samym rytmie), wartości w drugim takcie gram takie same, jak w analogicznych miejscach.



**Przykład 50. W. Żuławski, *Etiuda*, rękopis, takty 1-2, na zielono zaznaczyłem skreślone dźwięki, na czerwono te, które pozostały wraz z aplikaturą**





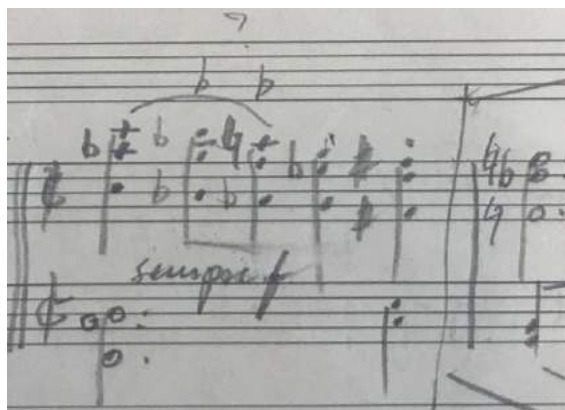
**Przykład 51. W. Żuławski, *Etiuda*, rękopis, powroty motywu początkowego, na czerwono zaznaczyłem analogiczne dźwięki, jak w przykładzie 50, na niebiesko pozostawiony przez kompozytora bemol z pytajnikiem**

Ciekawe barwowo miejsce (znów przychodzą mi na myśl skojarzenia z kolorystyką ruchu w późniejszym okresie twórczości Debussy'ego) doprowadza do powrotu motywu początkowego w oktawach i dynamice *forte* (przykład 50, lewa strona). Co ciekawe – tu akurat kompozytor nie podał palcowania, z wyjątkiem pierwszego akordu. Nie jest korzystne granie tymi samymi palcami wszystkich akordów, ponieważ układ ręki na klawiaturze się zmienia. Ja grałem na zmianę palce 1,2,4 i 1,3,5.

Na końcu drugiej strony rękopisu, zaraz za punktem kulminacyjnym, widnieją skreślone przez kompozytora cztery takty, które doprowadzają do powrotu tematu. Żuławski postanowił wydłużyć kulminację i opadanie napięcia ponad dwukrotnie (do 10-ciu taktów). Motyw początkowy pojawia się znów w *piano* i wycisza aż do końca. Warto zwrócić uwagę, że na początku utworu zestawiane były dwie tonacje odległe od siebie o półton (C-dur/H-dur, A-dur/As-dur), przy końcu zaś o cały ton (Ces-dur/Des-dur, B-dur/C-dur). Skutkiem jest zmiękczenie barwy, które warto zastosować również w rodzaju dźwięku.

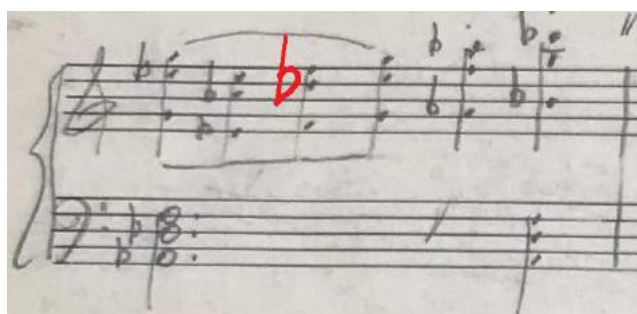
We fragmencie po kulminacji występuje kilka niepewności tekstowych:

- 1) W kulminacyjnym takcie w tekście głównym przy drugim akordzie znajdują się bemole, przy trzecim zaś - kasowniki. Nad nutami napisane są bemole i znak zapytania. Moim zdaniem możliwe do wykonania są 3 warianty: Oba akordy z bemolami (bo oba są wpisane nad nutami), oba akordy bez bemoli (bo nad bemolami jest znak zapytania), pierwszy akord z bemolami, drugi bez (bo tak jest w tekście głównym). Ja wybrałem drugi wariant, bo tak zagrany pochod może być dalekim skojarzeniem z góralską skalą. Ponadto widać na przykładzie, że w pierwszej wersji przy akordach były bemole, z których jeden został poprawiony na kasownik, zatem wariant pozbawiony bemoli jest późniejszy.



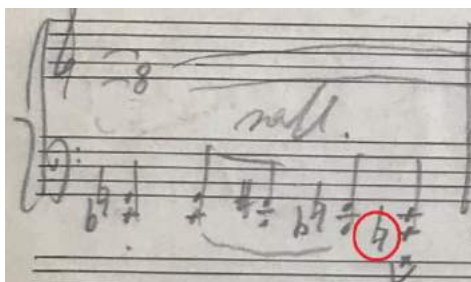
**Przykład 52. W. Żuławski, *Etiuda*, rękopis, takt 26, wpisane bemole z pytajnikiem nad taktem w kulminacji, na przykładzie widać też klamrę, wewnątrz której znajdują się skreślone przez kompozytora takty**

- 2) W kolejnym takcie, tym, który został wpisany zamiast skreślonego miejsca, moim zdaniem brakuje bemola przy dźwięku  $des^2$  w prawej ręce. W lewej znajduje się akord Des-dur (dokładniej As z sekstą i kwartą) i w skreślonym takcie też widać, że w prawej miał być bemol na  $des^2$  (przykład 51). Niemniej w tym miejscu nie zmieniam zapisu i jestem wierny pozostawionemu tekstowi nutowemu. Gram  $d^2$ .



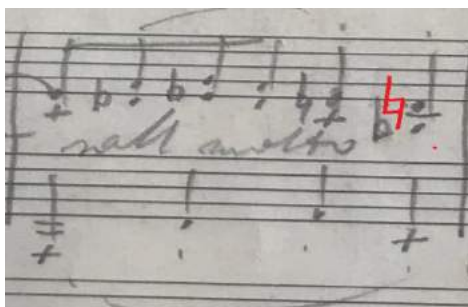
**Przykład 53. W. Żuławski, *Etiuda*, rękopis, takt 27, na czerwono brakujący, moim zdaniem, bemol**

- 3) W ostatnim takcie przed powrotem motywu początkowego *piano* kasownik znajduje się na dźwięku C. Moim zdaniem powinien być na E, ponieważ nie ma wcześniej na przestrzeni kilku taktów schromatyzowanego C, zaś w przypadku braku kasownika na E pochod tercji wielkich byłby nagle zaburzony przez jedną tercję małą.



**Przykład 54.** W. Żuławski, *Etiuda*, rękopis, takt 35, źle postawiony, moim zdaniem, kasownik

- 4) Podobny przykład równoległych tercji wielkich znajduje się w piątym takcie od końca. Oprócz równoległości pochodzą argumentem za zagranieniem dźwięku  $d^I$  jest to, że bemol był jakoby w dolnym głosie, a  $d$  występuje w górnym. Jednak w tym przypadku nie ma źle postawionego kasownika i zgodnie z tekstem postanowiłem grać na końcu taktu tercję małą  $b-des^I$ .



**Przykład 55.** W. Żuławski, *Etiuda*, rękopis, takt 43, brakujący, moim zdaniem, kasownik

Te drobne nieścisłości natury tekstowej nie wpływają na ogólny wyraz utworu. *Etiuda* jest zgrabną miniaturą zdecydowanie wartą zainteresowania ze strony pianistów.

## 2.6. SONATINA PER PIANOFORTE

Ostatnie dzieło fortepianowe Wawrzyńca Żuławskiego wtapia się niemal doskonale w opis stylu neoklasycznego drugiego nurtu, o którym pisałem we rozdziale 1.3.

Twórczość ta odznacza się swoistym „idiomem” stylistycznym i wyrazowym (motoryka rytmiczna, uproszczenie melodyki i harmoniki, symetria rozmiarowa, przejrzysta faktura, błyskotliwa instrumentacja)<sup>65</sup>.

<sup>65</sup> Zofia Helman *Między romantyzmem a nową muzyką 1900-1939, Historia muzyki polskiej pod redakcją S. Sutkowskiego Tom 6*, W-wa 2013, eBook str. 2263.

Pośrednio powiązana z powyższym jest ogromna rola artykulacji w kształtowaniu przestrzeni wyrazowej. Tekst nutowy zawiera wiele oznaczeń artykulacyjnych, jak również dynamicznych i wyrazowych. Dzieło zostało wydane przez PWM, które za datę powstania podaje rok 1954.

### **Allegro moderato**

Pierwsza część *Sonatiny* to ciekawe połączenie formy okresowej i ewolucyjnej. Część odpowiadająca klasycznej ekspozycji dzieli się wyraźnie na skontrastowane ośmiotakty, z których każdy odpowiada kolejnemu fragmentowi formy sonatowej: pierwszy temat, łącznik, drugi temat, epilog. Natomiast w ramach ośmiotaktowych całości materiał muzyczny formowany jest raczej ewolucyjnie, niż okresowo, wyraźnie widoczna jest także tendencja do polifonizacji faktury.

Pierwszy temat należy zagrać *mf giocoso*. Proponuję szesnastki *legato* wykonać w sposób bardziej artykułowany, niż śpiewny. Ósemki *staccato* wymagają szczególnej uwagi, ponieważ mogą mieć tendencję do „uciekania”. Uważam, że należy je zagrać z pewnym powstrzymaniem, podobnie jak *tenuto* następujące po nich.

W łączniku *piano leggero* dominuje element motoryczno – rytmiczny. Podstawą jest motyw repetowanych szesnastek *staccato*. Wydanie sugeruje wykonanie tych repetycji zmienianymi palcami, co stosuję, choć moja aplikatura jest nieco inna, niż w tekście nutowym.

Charakter drugiego tematu określony jest jako *poco cantabile*. Oprócz wydobywania górnego, śpiewnego głosu, warto zwrócić uwagę na harmonię. Może ona skojarzyć się z twórczością impresjonistów francuskich, w tym wypadku bardziej Ravela, niż Debussy’ego. (To nawiązanie będzie bardziej czytelne w drugiej części *Sonatiny*.) W związku z powyższym akordy i dwudźwięki proponuję zagrać miękko, ale nie chować ich zanadto pod głosem najwyższym, ale dograć i dosłuchać kolorystyki.



Przykład 56. W. Żuławski, *Sonatina*, część I, fragment Tematu I, łącznika, tematu II

Epilog zawiera już elementy przetworzenia. Krótkie motywy zaczerpnięte z tematów oraz łącznika występują w przekształceniu w fakturze polifonizującej. Dlatego, pomimo określenia *piano energico, leggero* myślę, że głos najwyższy, w którym występują długie wartości jako reminiscencje drugiego tematu, należy grać śpiewnie. Charakter zgodny z opisem występuje w pozostałych głosach, zwłaszcza na „podbiegających” szesnastkach z tematu pierwszego. *Crescendo* na końcu epilogu przygotowuje wejście odcinka środkowego...

...w *subito piano*. Fragment ten odpowiada przetworzeniu w formie sonatowej, ale wprowadza zupełnie nową myśl muzyczną. Po czterotaktowym przypomnieniu tematu pierwszego znajduje się trzydziestotaktowy fragment, w którym dominującym elementem jest stałość, długopłaszczyznowość, trwanie. Wprawdzie cały czas pojawiają się motywy zaczerpnięte z ekspozycji, ale są one drugoplanowe na tle jednostajnych szesnastek. Dynamika fragmentu oscyluje pomiędzy *piano, piu piano, poco crescendo, meno piano*.

Przetworzenie zawiera szereg problemów wykonawczych. Pierwszym z nich jest granie szybkich dwudźwięków w *piano* oraz repetycji w tej samej dynamice. Pomocne tutaj będzie wyćwiczenie bardzo małych, ale precyzyjnych ruchów palców oraz uwrażliwienie opuszków. Drugim problemem jest takie pokazanie motywów tematycznych, aby od razu budziły skojarzenie z oryginałem, ale z drugiej strony były ciche i stonowane.

W takcie 67 zaczyna się fragment, który odpowiada reprzyzie. Nie jest to jednak powtórzenie ekspozycji, tematy nadal są na siebie nakładane, przetwarzane, występują w fakturze polifonizującej. O tym, że jest to nowy fragment świadczy fakt, że zakończył się tutaj stały ruch szesnastkowy, a pierwszy temat pojawił się w wyrazistej formie. Tutaj też zaczyna się *crescendo*, które trwa już do samego końca.

Struktura części repryzowej jest skomplikowana polifonicznie, choć na pozór występują tu jedynie dwa głosy. Górny głos, pomimo braku dwudźwięków, zawiera w sobie zarówno temat pierwszy, jak i drugi. Dolny głos imituje materiał tematyczny.



Przykład 57. W. Żuławski, *Sonatina*, część I, część repryzowa, na czerwono zaznaczyłem dźwięki I tematu, na zielono zaś II tematu

Możemy przyjąć kilka koncepcji interpretacyjnych. Jedna z nich zakładałaby wysunięcie na plan pierwszy drugiego tematu, który w przetworzeniu nie pojawiał się w swojej czterotaktowej postaci. Przerwalibyśmy na moment grę krótkimi odcinkami na rzecz dłuższej frazy. W innej koncepcji na planie pierwszym znajdowałyby się imitacje tematu pierwszego. Proponuję taką interpretację, aby w prawej ręce dwa takty grać energicznie (te odpowiadające całemu tematowi pierwszemu), zaś kolejne dwa - śpiewnie, ponieważ występuje w nich jedynie motyw drugiego tematu. Nie zapominam także o imitacjach w drugim głosie.

Długie, polifonizujące *crescendo* zmienia się w homofoniczne *crescendo molto*. Wznoszące akordy *staccato* na tle opadających szesnastek doprowadzają do monofonicznego finału. Pozwalam sobie w tym miejscu na lekkie *stretto* i oddech przed ostatnim powrotem pierwszego tematu.

### Andante molto cantabile

Moje osobiste skojarzenie prowadzi mnie w tym ogniwie do drugiej części *Koncertu Fortepianowego G-dur* Ravela. Nie jestem w stanie przytoczyć żadnej konkretnej harmonii ani zwrotu zaczerpniętego od kompozytora francuskiego, niemniej ogólny nastrój tych części wolnych jest zbliżony.

Na tle powtarzanych ósemek w lewej ręce prawa gra melodię w długich wartościach. Całość jest dobarwiona akordami, których harmonia traktowana jest raczej impresjonistycznie niż funkcyjnie. Problemy wykonawcze będą się skupiały wokół kilku zagadnień:

- 1) Dobór właściwego tempa, na tyle wolnego, aby powtarzane ósemki mogły być grane spokojnie, ale też na tyle płynnego, aby melodię dało się połączyć w długie frazy.
- 2) Pedalizacja – ósemki w lewej ręce mają określenie *poco staccato*, zatem pedał nie powinien być trzymany przez całe takty, choć z drugiej strony bez pedału nie da się



połączyć niektórych akordów. Te, które się da, z pedalem są bardziej dobarwione i brzmiące. Ja szukając balansu pomiędzy tymi sprzecznościami uznałem, że lepiej grawitować w stronę dobarwienia akordów nie zamazując jednak powtarzanych ósemek.

- 3) Legato w prawej ręce, czy też utrzymanie napięcia niezwykle długiej frazy w wolnym tempie. Warto poćwiczyć każde połączenie między dwoma dźwiękami, aby mieć dobre wyczucie klawiatury w każdej pozycji ręki. W taki sam sposób ćwiczyłem również połączenia akordów, ponieważ mają one tendencję do wybijania się i przerywania frazy.

### **Allegretto mosso**

Trzecia część cyklu jest charakterologicznym odpowiednikiem scherza, choć napisana została w metrum 2/2. Kapryśny charakter i prosta na początku faktura mogłyby nas skłonić do wyboru szybkiego tempa. Głębsza refleksja jednak przynosi nam skojarzenie tego ogniwa cyklu z gawotem. Do tego tańca nawiązuje rytm: dwie ćwierćnuty w przedtackie i półnuta w następnym takcie. Dlatego ja wybrałem tempo tej części szybsze wprawdzie, niż tempo *Gavotte z Thema con variazioni in e* lub z *Partity*, jednak wciąż mieszczące się w granicach *allegretto*. Taka linia interpretacyjna niesie za sobą szereg konsekwencji. W szybkim tempie inaczej by się układało frazowanie, mniej istotne by były szczegóły. Grając w tempie umiarkowanym należy przemyśleć sens każdego *staccato*, łuku, zmiany dynamicznej.

Ważną dla gawota kwestią jest ułożenie pierwszego motywu dwie ćwierćnuty w przedtackie i półnuta. Ćwierćnuty mają tendencję do „uciekania”, a tymczasem w gawocie powinny być powstrzymywane. W tym duchu próbowałem utrzymać całą ekspozycję tej części.

Formę *Allegretto* można określić jako ABA z elementami luźno potraktowanego ronda sonatowego. W części A, którą nazwałem „ekspozycją”<sup>66</sup>, występują dwie grupy tematyczne, przeplatające się ze sobą. Pomimo że oparte są one na tym samym rytmie, próbuję je zróżnicować pod względem charakteru. Nie wynika to w sposób oczywisty z tekstu, ale przy takiej realizacji łatwiej jest zrozumieć formę tej części.

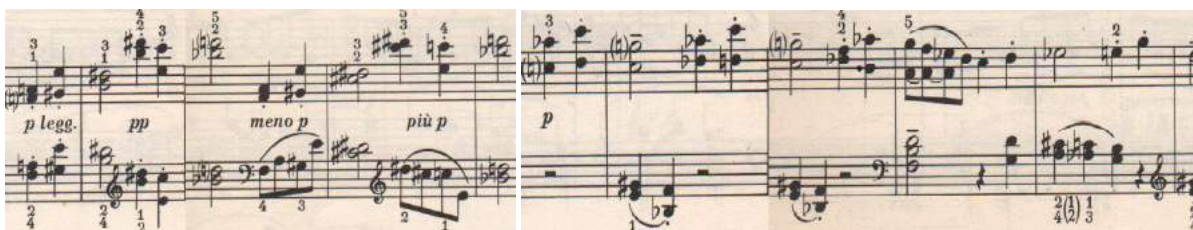
---

<sup>66</sup> Cudzysłów ma wskazywać na nie do końca właściwe użycie tego określenia z punktu widzenia analizy formalnej.





Przykład 58. W. Żuławski, *Sonatina*, część III, motywy należące do pierwszej grupy tematycznej



Przykład 59. W. Żuławski, *Sonatina*, część III, motywy należące do drugiej grupy tematycznej

W przedtaktie do taktu 45 rozpoczyna się część B, całkowicie nie powiązana motywicznie z resztą utworu. Ciekawy jest ten fragment, który w trudny do sprecyzowania sposób przynosi skojarzenie z nurtem góralskim w twórczości Żuławskiego. Nie wystarczy napisać, że przez cały czas brzmią w basie dudniące kwinty, że w rejestrze tenorowym występuje prosta, jakby ludowa melodia, zaś w górnym głosie opisuje to wszystko „kręta” partia równych ósemek. Jest w tym fragmencie jeszcze coś nieuchwytnego, co odbieram jako idiom tatrzański.



Przykład 60. W. Żuławski, *Sonatina*, część III, początek części B

Część B posiada, napisane w nawiasie, określenie *quasi un poco meno mosso*. Moim zdaniem nie chodzi o zwolnienie, a o dogranie, osadzenie każdego dźwięku. Ósemki w prawej ręce wymagają sporo pracy nad właściwą aplikaturą, gdyż jest to kolejne miejsce w twórczości kompozytora napisane nie do końca w zgodzie z naturalnym ułożeniem ręki na klawiaturze. Korzystałem oczywiście z propozycji umieszczonej w wydaniu PWM, ale nie ściśle. Zupełnie inaczej zaś podszedłem do opalcowania partii lewej ręki. Głos melodyczny, oprócz jednego miejsca, ma artykulację oznaczoną kropkami pod łukiem. Dodatkowo jest napisane *espressivo ben marcato*. W związku z tym całą partię tego głosu gram pierwszym palcem lewej ręki.

Dzięki temu mogę trzymać palcami prawie wszystkie długie kwinty w basie, zaś melodia jest grana wyrównanym dźwiękiem i cały czas taką samą artykulacją. Mogę sobie także pozwolić na częstsze zmiany pedału. Wyjątek stanowi miejsce, w którym melodia przechodzi do basu oraz miejsce *legato*, ale w obu tych sytuacjach palcowanie jest oczywiste.

Po zakończeniu części środkowej na niskim i głębokim b-moll pojawia się fragment łącznikowy, w którym przeplatają się myśli z części A i części B. W takcie 74 rozpoczyna się reprzyza. W przeciwieństwie do ekspozycji nie zawiera mozaiki grup tematycznych, ale najpierw pojawia się temat pierwszy, potem drugi, potem zakończenie. Nowym elementem jest fragment przeprowadzenia tematu pierwszego *subito f* w gęstszej fakturze akordowej i z tercjami w partii lewej ręki. Również dwutaktowe zakończenie utrzymane jest w tej dynamice. Warto zauważyć, że na przestrzeni całej *Sonatiny* pełne *forte* występuje tylko trzy razy: w zakończeniu pierwszej części i te dwa określenia tutaj. Myślę, że ponieważ jest to najwyższy poziom dynamiki utworu i występuje tu po raz ostatni, można to miejsce zagrać w wyższym zakresie *forte* dla większego kontrastu z częścią kolejną.

### **Allegro**

W utworze na wskroś neoklasycznym, jakim jest *Sonatina* pojawiały się już fragmenty z innych światów muzycznych. Jakby kompozytor ze swojej neoklasycznej pozycji spoglądał w różnych kierunkach. Była część nawiązująca swoim kolorytem do muzyki Ravela (może jako wspomnienie pobytu w Paryżu i wyprawy stamtąd w Alpy), był fragment góralski (przenoszący nas myślami do *Trzech utworów na fortepian* oraz *Mazurków*). Ostatnie ogniwo cyklu czerpie bezpośrednio z osiągnięć baroku (przywołując *Thema con variazioni* i *Partitę*). Zamiast brawurowego, błyskotliwego finału Żuławski zdecydował się na coś w rodzaju inwencji dwugłosowej. Temat posiada cechy charakterystyczne *gigue*'a. Całość trwa około minuty i jest od początku do końca utrzymana w dynamice *sempre piano e leggero, poco meno piano, piu piano*. Trudności wykonawcze podzieliłbym na kilka zagadnień:

- 1) zagranie wszystkich pokazów motywów tematycznych w sposób wyrazisty, ale z zachowaniem obowiązującej dynamiki,
- 2) wyrównanie brzmienia wszystkich dźwięków pomimo na zmianę występujących pozycji łatwych i niewygodnych,
- 3) przeprowadzeniu słuchacza przez delikatnie zarysowaną formę utworu bez utraty „obiektywnego” charakteru ani na chwilę.

Utwór rozpoczyna dwutaktowy temat główny, z którego wywodzi się prawie cały finał.<sup>67</sup> Co ciekawe – brakuje na początku oznaczenia artykulacji. Przy każdym kolejnym pokazie tematu artykulacja jest taka sama, więc brak oznaczeń na początku raczej należy uznać za przeoczenie, niż dowolność interpretacyjną.



Przykład 61. W. Żuławski, *Sonatina*, część IV, przeprowadzenie pierwszego tematu

Kiedy temat główny został już pokazany kilkakrotnie i w różnych postaciach (inwersja oraz zmiany skal, po których się porusza), przeprowadzony zostaje trzytaktowy temat poboczny. Rozpoczyna się on charakterystycznym motywem repetowanych dźwięków, który warto ukazać dość wyraźnie, aby słuchacz zauważył wejście nowej myśli muzycznej.



Przykład 62. W. Żuławski, *Sonatina*, część IV, przeprowadzenie pobocznego tematu

Po trzykrotnym wystąpieniu tematu pobocznego wraca temat główny doprowadzając do kulminacji – *poco meno piano*, po której żaden temat już się nie pojawi. Jedyne urywane

<sup>67</sup> W pewnym sensie można też uznać, że temat ma trzy takty. Rozstrzygnięcie tej kwestii nie jest konieczne, ponieważ (z wyjątkiem *fugi* w *Thema con variazioni*) kompozytor nie traktował ściśle kwestii formy. Najprościej byłoby powiedzieć, że temat składa się z trzech taktów, zaś kolejne jego wystąpienia wchodzi po dwóch lub trzech taktach poprzedniego wystąpienia. Nie piszę tak w tekście głównym, bo akurat na początku odpowiedź wchodzi po dwóch taktach tematu i to jest słyszalne jako początek fugi.

motywy w dziwnej płataninie, która też zostaje szybko skończona. To szybkie pożegnanie, bez patosu i wylewności.

Finał *Sonatiny*, jeśli wykonawca poświęci mu dość uwagi, może pozostawić niezwykle wrażenie jakiegoś nieokreślonego, ukrywanego smutku. Przypominając sobie inne nawiązania, występujące w utworze, trudno nie ulec wrażeniu, że kompozytor dokonał w tym dziele podsumowania swojej twórczości fortepianowej, jakby miał już nigdy do niej nie powrócić.

## ROZDZIAŁ 3. PODSUMOWANIE

W podsumowaniu chciałbym zwrócić uwagę na pewne cechy wspólne występujące w całej twórczości fortepianowej Wawrzyńca Żuławskiego. Istotną kwestią jest wykształcenie pianistyczne kompozytora. *Od 5 roku życia uczył się gry na fortepianie.*<sup>68</sup> W czasie okupacji niemieckiej *grał także na fortepianie w zespołach kawiarnianych, zajmując się w podziemiu organizowaniem życia kulturalnego.*<sup>69</sup> Nigdzie jednak nie znajdujemy wzmianki o tym, na jakim etapie skończyła się edukacja Wawy, studiów w zakresie gry na fortepianie nie ukończył. Kompozytor wykorzystuje niewątpliwie dość biegle elementy pianistyki, ale jednak nie tak, jak wykształcony i koncertujący wirtuoz. Przekłada się to na sposób pisania utworów fortepianowych. Niewiele jest miejsc typowo wirtuozowskich, faktura jest stosunkowo przejrzysta, natomiast pojawiają się fragmenty niewygodne i nienaturalne z punktu widzenia pianistycznego. Charakterystyczne problemy wykonawcze można podzielić na kilka kategorii:

- 1) Bardzo szerokie układy rąk na klawiaturze. Dotyczy to szczególnie utworów inspirowanych twórczością Karola Szymanowskiego, a więc wszystkich pięciu *Mazurków*, ale także *Partity* i „miejsca tatrzańskiego” w trzeciej części *Sonatiny*. Każde z tych miejsc wymaga doboru indywidualnych środków wykonawczych, ponieważ każdy pianista posiada nieco inną budowę ręki. Nie zawsze też jest możliwe łamanie akordów.



<sup>68</sup> Lidia Długołęcka i Maciej Pinkwart *Muzyka i Tatry*, Wwa-Kr. 1992. Źródło internetowe.

<sup>69</sup> Ibidem



**Przykład 63.** Szerokie miejsca odpowiednio w *Mazurku I* (dwa fragmenty), *Sinfonii z Partity* oraz w III części *Sonatiny*; Zwłaszcza w drugim fragmencie, gdzie tempo jest bardzo szybkie, nie jest możliwe łamanie akordów

- 2) Niewygodne połączenia akordów. Omówiłem dokładniej dwa fragmenty *Wariacji IX* z opusu 2, tu podaję jeszcze kilka przykładów. Cechą charakterystyczną tego typu fragmentów są często występujące łuki pomiędzy akordami. Zatem nie powinniśmy każdego akordu grać z góry, ale poszukiwać środków, które pozwolą nam na osiągnięcie wrażenia *legato*. Przegub powinien być bardzo rozluźniony i elastyczny a palce polecałbym ułożyć nieco bardziej płasko na klawiaturze.



**Przykład 64.** Niewygodne łączenia akordów w *Mazurku op. 1 nr 1*, *Etiudzie*, *Kołysance op. 1 nr 2*, *Mazurku II*, *Particie (Giga)*

- 3) Nieliczne miejsca o zacięciu wirtuozowskim prawie zawsze zawierają szybkie pochody oktawowo. Jednak nawet w tych fragmentach na pierwszym planie powinien być walor melodyczny, nie zaś perkusyjno – rytmiczny. W związku z tym ja nawet w tych miejscach stosuję zmiany palców między oktawami.



**Przykład 65. Wirtuozowskie pochody oktawowo w *Zbójnickim* op. 1 nr 3 oraz w *Mazurku* IV**

- 4) Wydobywanie na plan pierwszy melodii środkowych i dolnych głosów. Ćwiczyłem w tych miejscach taki dotyk klawiatury, aby wydobyć miękki, ciągnący się dźwięk.



**Przykład 66. Wydobywanie środkowego głosu w *Thema con variazioni in e* op. 2 – Wariacja I**

- 5) Dynamika *pianissimo* w miejscach, które prezentują innego typu trudności. Takie fragmenty znajdują się na przykład w *Thema con variazioni in e* op. 2 – Wariacja IV, w *Sarabandzie* z *Partity*, w finale *Sonatiny*.

Ważnym zagadnieniem interpretacyjnym jest sprawa doboru właściwego tempa. W dostępnych źródłach (zarówno wydanych, jak i rękopisach) nie ma ani jednego oznaczenia metronomicznego. Są jedynie określenia słowne, a te, jak wiadomo, są bardzo względne. Zauważalne jest jednak, że kompozytor unika skrajności. Często pojawiają się określenia *moderato*, *molto moderato* (jako samodzielne tempa lub dodane np. do *allegro*), *non troppo*.

Istotną kwestią, która może być kluczem do właściwej interpretacji jest podejście Żuławskiego do zagadnienia formy muzycznej i kształtowania dramaturgii utworów. Zauważyłem pewną prawidłowość w konstrukcji cykli, która jest wyraźnym nawiązaniem do budowy klasycznej sonaty. Spośród sześciu kompozycji na fortepian aż pięć ma budowę cykliczną. Zgodnie z założeniami klasycznej sonaty cykl powinien być cztero- lub trzyczęściowy. Op. 1 to *Trzy utwory na fortepian*, pozostałe dzieła cykliczne są czteroczęściowe. *Thema con variazioni in e* wydaje się wyłamywać z tego schematu, ale jedynie pozornie. Wariacje układają się w pewne „grupy tematyczne”:



- 1) *Thema* do *Wariacji II* to prezentacja tematu .
- 2) *Wariacja III* i *IV* to część wolna.
- 3) *Wariacje V-VIII* to część taneczna z fugowanym triem w środku.
- 4) *Wariacja IX* to finał.

*Gavotte*, *Musette* i *Gavotte da capo* w *Particie* traktuję jako jedną część.

Pierwsze części cykli nie są wprawdzie utrzymane w formie sonatowej (wyjątkiem jest pierwsza część *Sonatiny*), ale stanowią rodzaj prezentacji tematu. Wszystkie są zróżnicowane dynamicznie, wyraziste, w tempach średnio szybkich (nawet jeśli to tempo nie występuje od początku).

Drugie części cykli są wolne i oscylujące w granicach piano – pianissimo z możliwymi krótkimi kulminacjami w większej dynamice.

Trzecie części, jeśli występują, są taneczne i umiarkowane w wyrazie.

Finały są mocne i raczej szybkie. Wyjątkiem jest *Sonatina*, której zakończenie jest szybkie, ale całe utrzymane w dynamice *piano*. Tu chciałbym zwrócić uwagę na ciekawą cechę aż czterech z pięciu omawianych finałów (wyjątkiem jest coda *Partity*). Wawrzyniec Żuławski żegna się ze słuchaczami w charakterystyczny dla siebie sposób, jakby urywając utwór. Nie mógł tego wiedzieć komponując swoje dzieła, ale w ten sam sposób skończy się ostatnia jego książka, której pisanie przerwała nagła śmierć.

## ZAKOŃCZENIE

Na to, aby tworzyć dużo, aby doskonalić swoje rzemiosło, dorabiać się własnego dojrzałego języka, w ogóle siedzieć w swoim warsztacie – na to wszystko Wawrzyniec miał bardzo mało czasu. Poświęcał ten czas przeważnie sprawom ogólnym i swoim kolegom. [...] zawsze uważał swoje własne sprawy za mniej ważne od cudzych, wspólnych.<sup>70</sup>

Pomimo tego „braku czasu” Wawrzyniec Żuławski pozostawił sześć niezwykle ciekawych i wartościowych utworów fortepianowych. Dotknął większości współczesnych sobie stylów muzycznych, wzbogacając je o własny, osobisty idiom. Od archaizacji i neobaroku, poprzez ekspresjonizm i folkloryzm, po neoklasycyzm. Czerpał obficie z polskiej tradycji i wzorował się na wielkich mistrzach: Karłowiczu i Szymanowskim. Nie poszukiwał dróg nowych, ale już istniejące pragnął ubogacić i odświeżyć. Może w tym fakcie można upatrywać powodów, dla których jego twórczość popadła w zapomnienie. Wszakże były to czasy poszukiwania właśnie nowości, nowość była wartością samą w sobie. Trzy lata po tragicznej śmierci Wawrzyńca Żuławskiego, Krzysztof Penderecki napisał *Tren – Ofiarom Hiroszimy*, uważany za pierwszy utwór sonorystyczny wyznaczający nowy kierunek polskiej szkoły kompozytorskiej. Dziś z perspektywy czasu możemy z dystansem spojrzeć na twórczość Wawrzyńca Żuławskiego. Jest ona niewątpliwie warta poznania i dalszego zgłębiania.

Wawrzyniec Żuławski był alpinistą – pionierem. Tak opisywał swoje refleksje:

W latach 1931, 1932, a także 1936 i 1937 polscy taternicy płacili w Alpach „frycowe”, uczyli się wszystkiego od początku [...]. W roku 1938 abecadło alpejskie mieliśmy całkowicie opanowane [...]. Droga do najwyższych gór świata została otwarta. Przyszłość pokaże, czy droga ta doprowadzi do osiągnięć alpinistycznych na miarę światową<sup>71</sup>.

Moim zdaniem – doprowadziła. Działalność Wawy docenia w swojej książce Leszek Cichy – pierwszy zdobywca Everestu zimą. Aktywność Wawrzyńca Żuławskiego dała asumpt do wielu sukcesów, które na zawsze zostały wpisane w historię światowego himalaizmu.

Żywię nadzieję, że podobnie jak uznane zasługi Wawrzyńca Żuławskiego na polu alpinizmu, moja praca będzie stanowiła pierwszy krok na drodze do docenienia jego twórczości fortepianowej i przyczyni się do wpisania jej na stałe do historii muzyki polskiej.

---

<sup>70</sup> Maria Dziewulska *Wspomnienie o Wawrzyńcu Żuławskim*, *Ruch Muzyczny* 1957 nr 12, str. 12.

<sup>71</sup> Wawrzyniec Żuławski *Sygnaly ze skalnych ścian, Tragedie tatrzańskie, Wędrówki alpejskie, Skalne lato* Nasza Księgarnia, W-wa 1985, str. 286.

## BIBLIOGRAFIA

- Bula Karol, *Kwintet fortepianowy Wawrzyńca Żuławskiego*, Muzyka 1969 nr 3.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, PWM, Kraków 1984.
- Chopin Fryderyk, *Szkice do Metody gry fortepianowej*, oprac. J.-J. Eigeldinger, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1995.
- Długołęcka Lidia i Pinkwart Maciej, *Muzyka i Tatry*, Warszawa-Kraków 1992.
- Dziewulska Maria, *Wspomnienie o Wawrzyńcu Żuławskim*, Ruch Muzyczny 1957 nr 12.
- Helman Zofia, *Między romantyzmem a nową muzyką 1900-1939, Historia muzyki polskiej pod redakcją S. Sutkowskiego Tom 6*, Warszawa 2013.
- Ingarden Roman Witold, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, PWM, Kraków 1973.
- Kowalska-Zajac Ewa, *Encyklopedia Muzyczna PWM*.
- Mycielski Zygmunt, *Twórczość muzyczna Żuławskiego*, Taternik 1959 nr 4.
- Neuhaus Henryk, *Sztuka pianistyczna*, PWM, Kraków 1970.
- Targosz Jacek, Mizerska-Golonek Ewa, *Wprowadzenie do analizy formy sonatowej. Kształtowanie materiału dźwiękowego, a przebieg napięć w muzyce klasycznej*, Kraków 1987.
- Żuławski Wawrzyniec, *Niebieski kżyż*, Gebethner i Wolff, Warszawa 1946.
- Żuławski Wawrzyniec, *Sygnały ze skalnych ścian, Tragedie tatrzańskie, Wędrówki alpejskie, Skalne lato*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1985.