

**KAMIL J. WĘGOREK**

Toruń

## **„...i pogrzyć się w cichą otchłań zapomnienia...”**

**Wiersze Przerwy-Tetmajera w pieśni artystycznej  
Karłowicza i Szymanowskiego**

**Część 2: Interpretacje pieśni**

### **Wprowadzenie**

Teresa Chylińska dokonała interesującego zestawienia twórczości Mieczysława Karłowicza oraz Karola Szymanowskiego, pisząc:

Pierwszy po wiersze Tetmajera sięgnął Mieczysław Karłowicz, w latach 1895-1896 skomponował do nich dwanaście pieśni (tylko jedna, *Czasem gdy długo na pół sennie marzę*, powtórzy się u Szymanowskiego). Pieśni Karłowicza, starszego od Karola o sześć lat, należą jeszcze do świata minionego: są zwrotkowe, reprzyzowe, osadzone wyraźnie w tonacjach dur-moll, utrzymane w stylu wczesno-romantycznym, najogólniej: nie wychodzą poza granice stylu moniuszkowskiego. Inaczej u Szymanowskiego: tutaj tok pieśni jest swobodny, kompozytor podąża za wyrazowym sensem poezji, stara się ewokować jej nastroje, klimaty, oddawać jej barwy. Szymanowskiego odczytanie poezji Tetmajera mieści się już w modernistycznej konwencji, pieśni z opusu 2 przenoszą w inny świat dźwiękowej poetyki, choć z pewnością widoczna jest młodzieńcza niedojrzałość warsztatu. Partiom głosu i fortepianu brakuje niekiedy tak charakterystycznej dla późniejszych pieśni równoważności, bywa, że rysunek linii wokalne zbyt zdradza swe instrumentalne poczucie, zdarzają się niedociągnięcia deklamacyjno-prozodyczne. Stylistycznie pieśni te przynależą do późnoromantycznej liryki wokalne R. Wagnera, H. Wolfa, R. Straussa, ale musimy być świadomi, że oto pojawiła się w muzyce polskiej nowa, autentyczna i oryginalna indywidualność twórcza zasługująca na baczną uwagę.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1, Musica Iagellonica, Kraków 2008, s. 97.

Wszelkich walorów odmawia pieśniom Karłowicza Alistair Wightman, uważając, iż „akompaniament tych utworów nie odznacza się zbyt dużą śmiałością fakturalną i nie wykazuje żadnych śladów zdobyczy Chopina”<sup>2</sup>, twierdząc ponadto, iż w jego pieśniach nie widać znajomości i wycucia faktury wokalne, że nie wykorzystują one zaawansowanych środków technicznych<sup>3</sup> (co badacz łączy z charakterem pieśni polskich XIX wieku – to głównie pieśni zwrotkowe o charakterze funkcjonalnym). Negatywną ocenę pieśni Karłowicza Wightman wiąże również z treścią tekstów, do których powstały. Według niego jest to literatura pozostająca w kręgu pozytywizmu, a więc wyrastająca z ducha czasów niepoetyckich. Ta poezja z założenia bowiem miała być lekka, banalna, powierzchowna – a więc doczekała się adekwatnego doń umuzycznienia. Na tym tle – zaznacza przywołany autor – wyróżnia się jednak *Zaczarowana królowna* do słów Adama Asnyka. Wyodrębnia ją wspianiał kolorystyczny akompaniament oraz harmoniczna kulminacja w stylu Czajkowskiego<sup>4</sup>. Uogólniając, badacz stwierdza, iż wartość tych pieśni polega jedynie na tym, że wyraziły one ducha epoki, w której zostały stworzone.

Inni przedstawiciele nauki – dla przykładu Henryk Anders – dostrzegli liczne związki pieśni Karłowicza z twórczością Chopina oraz innych kompozytorów europejskich takich jak: Grieg, Wagner, Debussy. Analogię z Wagnerem wykazuje bowiem pieśń *Czasem, gdy długo na pół sennie marzę*; z Griegiem – *Idzie na pola*; z Chopinem – *Pamiętam ciche, jasne, złote dni...*<sup>5</sup>.

Nie zmienia to jednak faktu, że pieśni Karłowicza tkwią mocno w stylu romantycznym<sup>6</sup>. Nie wychodzą również znacząco poza system tonalny dur-moll, co było tak charakterystyczne dla muzyki modernizmu. Ducha młodopolskiego widać tu jednakże w swoistej aurze poetyckiej i estetycznej, w jakiej są one utrzymane.

Jak wiemy, kompozytor nie pójdzie jednak dalej, nie odrzuci do końca wczesnoromantycznej estetyki, gdyż całkowicie porzuci twórczość wokально-instrumentalną. Uzna bowiem muzykę czysto-instrumentalną za szczyt możliwości muzycznych. Napisze:

Gdy ludzkość stanie na dość wysokim poziomie estetycznym, będzie musiała oddać część przynależną i pierwszeństwo muzyce czystej, niezależnionej od oków poezji, która bądź co bądź, jak sztuka bardziej konkretna, gwałtem wstrzymuje muzykę w punkcie, do którego sama zdolna jest dolecieć. Może muzyka

<sup>2</sup> Zob. A. Wightman, *Karłowicz. Młoda Polska i muzyczny fin de siècle*, PWM, Kraków 1996, s. 21.

<sup>3</sup> Tamże.

<sup>4</sup> Tamże, s. 34-35.

<sup>5</sup> Zob. H. Anders, *Pieśni solowe Mieczysława Karłowicza*, „Studia Muzykologiczne”, t. IV, 1955.

<sup>6</sup> Grażyna Draus mówi o wyraźnym związku pieśni Karłowicza z tego rodzaju twórczością Schumann (zob. G. Draus, *Eros, Hypnos, Thanatos. O miłości, śnie i śmierci w „Pieśniach” Karłowicza*, [w:] *Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego*, red. T. Grzybowska, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2005, s. 141-151).

wyżej nie potrafi się wzbic niż poezja, z pewnością jednak może polecieć gdzieś indziej, w innym kierunku<sup>7</sup>.

Szymanowski pozostanie wierny pieśniom do końca życia, toteż jego opus 2 stanowi jedynie wyraz pewnego etapu rozwoju artystycznego – ukształtowanego pod wpływem późnoromantycznym. Przywodzą te „miniatury” na myśl nie pieśni Schuberta, Schumanna, Chopina czy Moniuszki, ale takie nazwiska jak: H. Wolf czy R. Strauss. Widać to – według Zofii Helman – w „sposobie deklamacji tekstu, w tematycznie traktowanej partii fortepianu o bogatej fakturze, a także w harmonice”<sup>8</sup>. I, o dziwo, są to pieśni, które stanowią wokalny odpowiednik *Pre-ludiów*, czyli mają bardziej instrumentalny niż wokalny charakter<sup>9</sup>.

### Impresjonizm w pieśniach?

Mieczysław Tomaszewski dokonał podziału pieśni Karłowicza na dwa główne typy: impresywny oraz ekspresywny<sup>10</sup>. Do pierwszej grupy zaliczył pieśni<sup>11</sup>: *W wieczorną ciszę...*, *Na spokojnym, ciemnym morzu...*, *Zawód*, *Pamiętam ciche, jasne, złote dni...*, *Mów do mnie jeszcze...* Do drugiej grupy przynależy natomiast *Smutną jest dusza moja...* Widać już tutaj wyraźnie, iż Karłowicz do tekstów Przerwy-Tetmajera, przypominam, zanurzonych w impresjonistyczno-symbolicznej atmosferze, wybiera impresywny sposób przekazania treści. A więc, mówiąc krótko, dostosowuje środki muzyczne do wybranego liryku. Jakie są to więc środki? Kompozytor przede wszystkim rozluźnia rygor tonalności. Przewagę zyskują zatem w tym kontekście stosunki tercjowo-sekstowe, a więc relacje łagodne, delikatnie, przypominające miarowy ruch fal morskich. Akord w akord przechodzi niezauważalnie, płynnie. W ten sposób muzyka staje się mniej wyrazista, mniej określona tonalnie.

W pieśni *W wieczorną ciszę...* szalenie istotną okazuje się partia akompaniamentu, którą Henryk Anders wiąże z istic impresjonistyczną kolorystyką. Nuty nieakordowe w tej partii nie mają oczywiście znaczenia tonalnego, stanowią szmer, ilustrują „szumiące cicho rzeki” obecne w tekście. Utwór zaczyna

<sup>7</sup> M. Karłowicz, *List z dnia 4 lipca 1907 do Heleny Egerowej*, cyt. za: E. Dziębowska, *Postawa ideowo-artystyczna Mieczysława Karłowicza*, [w:] *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*, red. E. Dziębowska, Wydawnictwo PWM, Kraków 1970, s. 20.

<sup>8</sup> Z. Helman, *Pieśni Karola Szymanowskiego w kontekście literackim i muzycznym jego czasów*, [w:] *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, red. Z. Helman, Kraków 2008, s. 13.

<sup>9</sup> Zob. T. Chylińska, *Karol Szymanowski...*, s. 95.

<sup>10</sup> Zob. M. Tomaszewski, *Nad pieśniami Karłowicza*, [w:] *Muzyka polska a modernizm*, red. J. Ilnicka, Wydawnictwo PWM, Kraków 1981, s. 125-139.

<sup>11</sup> Ze względu na problematykę artykułu interesują mnie pieśni do słów Przerwy-Tetmajera. Tomaszewski w swojej pracy zauważa jednak, że Karłowicz, jeżeli tworzył utwory wokalne do tekstów innych twórców, to wybierał utwory wyraźnie antycypujące Młodą Polskę.

się instrumentalnym preludium i kończy podobnym w charakterze postludium. Przypomina to oczywiście metodę Schumanna, u którego słowo jedynie gościło w muzyce, na chwilę przychodziło, po czym ją opuszczało.

3416

Przykład 1. M. Karłowicz, *W wieczorną ciszę...* (takty 1-6)<sup>12</sup>

Zastanawia wybór tak szybkiego tempa i wskazówka wykonawcza: *agitato*. Współbrzmienia zastosowane w tym przebiegu brzmiałyby bowiem ostro w tempie wolniejszym (ponieważ są to seksty przedzielone sekundami, na które składają się elementy dominanty nonowej d-fis-a-c-es). W tempie szybszym tracą swój silnie dysonujący charakter i zaczynają działać kolorystycznie<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> M. Karłowicz, *W wieczorną ciszę...* (takty 1-6), [w:] tegoż, *Pieśni na głos z fortepianem*, Moskwa 1976. Wszystkie następne cytaty z pieśni Karłowicza pochodzą z tego wydania. Zob. *Bibliografia*.

<sup>13</sup> Zob. B. Chmara-Żaczekiewicz, *Liryka wokalna*, [w:] *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1970, s. 141.

„...i pogрузić się w cichą otchłań zapomnienia...”

Jeszcze wyraźniej dążenie wychylenia w kierunku impresjonizmu uwidacznia się w zakończeniu pieśni *Po szerokim, po szerokim morzu...*:



Przykład 2. M. Karłowicz, *Po szerokim, po szerokim morzu...* (takty 22-26)

O ostatnich dwóch taktach Anders napisał:

W ramach rozbudowanej harmoniki neoromantyczny arsenał oznaczeń funkcji harmonicznyczn znajdzie tu niejedyn sposób rozwiązania tego mediantowego odniesienia. Ale musimy ograniczyć się do wyczuwalnego płagalnego charakteru tej kadencji i szukać oznaczenia akordu  $f^\circ$  jako funkcji subdominantowej; stwierdzimy wtedy, że jest to w stosunku do  $a^\circ$  czwarta subdominanta, a więc funkcja o tak dalekim odniesieniu od toniki, że praktycznie można określić ten trójdźwięk jako powiązanie bezfunkcyjne, oparte jedynie na tercjowym pokrewieństwie tonacji.<sup>14</sup>

Co więcej, zakończenie to ma charakter powiedziałbym, za Bristigerem<sup>15</sup>, indeksujący. Tekst kończy się słowami „i bez śladu przepadniesz w odmęcie”. Po nich zaś kompozytor wprowadza chromatykę podążającą w dół oraz znaczącą dynamikę – jakby oddając powolne tonięcie statku i jego ostateczną katastrofę na ostatnim quasi-arpeggiu (uderzonym w forte po niesłychanie spokojnym piano).

Chromatyka nie zawsze pojawia się, by indeksować drogę w dół. Wykorzystana też bywa w celu oddania atmosfery senności, monotonności, marzenia – tak, jak w tej pieśni Szymanowskiego:

<sup>14</sup> H. Anders, *Pieśni solowe...*, s. 352.

<sup>15</sup> Zob. M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, PWM, Warszawa 1986, s. 191.

Andante dolce e tranquillo rit.

*dolce cantabile*

*legatissimo*

Cza-  
Wenn  
ien.

-sem gdy dłu - go na pół sen - nie ma - rzę, cu -  
ich zu - wei - len lang im Halbschlaf träu - me, lockt

*dim.*

*dolce*

- dny ko - bie - cy głos mię skądś do - la - ta, Lie - a -  
mich der Zau - ber ei - ner Frau - en - stüm - me, der

*diminuendo*

Przykład 3. K. Szymanowski, *Czasem, gdy długo na pół sennie marzę* (takty 1-15)<sup>16</sup>

Dodatkowo atmosferę tę wzmacniają liczne synkopy zastosowane przez kompozytora. Szymanowski robi także użytek z progresji. Na słowach „cudny, kobiecy głos mię skądś dolata” stosuje trzy pochody składające się z czterech sekund w ruchu wznoszącym, zakończone niemalże za każdym razem spadkiem o kwintę w progresji opadającej. Pojawiają się melizmaty, które kompozytor każe wykonać „słodko” – to jakby imitacja śpiewu („śpiew w śpiewie”). Synkopy, przedłużenia nut, progresje oraz melizmaty służą tutaj uzyskaniu atmosfery sennego rozkołysania. Rodzą wrażenie monotonii, niezdecydowania.

Wówczas – gdy napięcie wzrasta, gdy pojawiają się słowa: „serce mi tęsknota z piersi wyrwa, poszedłbym za nim wszędzie, wszędzie...” – wraz z nimi następuje

<sup>16</sup> K. Szymanowski, *Czasem, gdy długo na pół sennie marzę*, [w:] tegoż, *Pieśni I na głos i fortepian*, PWM, Kraków 2019. Pozostałe fragmenty pieśni pochodzą również z tego wydania.

chromatyka wznosząca, prowadząca jednocześnie do kulminacji, następującej na powtórzonym słowie „wszędzie”. Ma miejsce więc na przestrzeni tej pieśni charakterystyczne falowanie, tak osobliwe dla sztuki impresjonistycznej oraz secesyjnej. Szymanowski zresztą chromatykę wykorzystywał znacznie częściej niż Karłowicz.

Przywołajmy zatem pieśń Karłowicza do tego samego liryku, co powyższy utwór Szymanowskiego. Nigdzie indziej nie wyzyskał on na tak szeroką skalę chromatyki oraz modulacyjności. Anders wiąże ten fakt z zafascynowaniem Wagnerem, które wówczas (podczas pobytu kompozytora w Wiedniu) nastąpiło. Badacz ocenia jednak pieśń negatywnie, pisząc:

Zarówno linia melodyczna o nikłej inwencji, jak i partia fortepianowa o swobodnej wprawdzie w stosunku do melodii, lecz nienaturalnej i wymuszonej strukturze, wreszcie wzajemne powiązanie melodii z towarzyszeniem czynią w pieśni Karłowicza wrażenie chybionej próby, nieudanego eksperymentu, w którego wyniku powstał twór w dużym stopniu sztuczny, nieprzekonywający<sup>17</sup>.

Barbara Chmara-Żaczkiewicz zwraca z kolei uwagę na linearny charakter akompaniamentu tejże pieśni. Uznaje to za wynik ówczesnych studiów Karłowicza, w których programie znajdowały się także formy polifoniczne. Eksperymentu tego kompozytor nie powtórzy. Pieśni o podobnej strukturze akompaniamentu (*Pamiętam ciche, jasne, złote dni...* oraz *W wieczorną ciszę...*) zdradzają już myślenie harmoniczne, akordowe, niehoryzontalne<sup>18</sup>. Warto jednak na tej pieśni zatrzymać się na chwilę. Moim zdaniem stanowi ona bowiem znakomity przykład na zastosowanie przez Karłowicza sztuki secesyjnej w muzyce. Rafał Augustyn, pisząc o secesji jako sztuce asemantycznej, zwrócił uwagę na kilka zasadniczych kwestii: na strukturę elementów dzieła, formę oraz kontekst kulturowy<sup>19</sup>. Pisałem o tym w pierwszej części artykułu, odnosząc ten ostatni do problemu szczególnego upodobania żywiołu wody przez młodopolan.

## Ukłon w stronę secesji

Szczególnie ważna stała się dla secesji linia – z reguły asymetryczna i falująca. Według Augustyna zakrzywienie linii odpowiada w muzyce rysunkowi melodii (czyli konstrukcji rytmicznej i interwałowej), natomiast zmiana grubości ma się wiązać z dynamiką i kolorystyką. Ponadto, w sztuce secesyjnej zaobserwować możemy oddalenie od centrum – odejście od konstrukcji osiowej czy centrycznej, co odpowiadałoby rozluźnieniu stosunków akordowych w harmonice muzycznej. Jeżeli chodzi o formę, to da się zauważyć wyraźną ewolucję w kierunku linearnym. Już to wystarczy, by stwierdzić, że pieśń Karłowicza *Czasem, gdy długo na*

<sup>17</sup> H. Anders, *Pieśni solowe...*, s. 324-325.

<sup>18</sup> Zob. B. Chmara-Żaczkiewicz, *Liryka wokalna...*, s. 120-121.

<sup>19</sup> Zob. R. Augustyn, *Pojęcie „secesja” w zastosowaniu do muzyki*, [w:] *Muzyka polska a modernizm*, red. J. Ilnicka, PWM, Kraków 1981, s. 55-64.



*pół sennie marzę* wyraźnie wpisuje się w secesyjny model sztuki. Widać, iż wyszukuje ona wszystkie wyżej wymienione elementy:

Andante con moto

pp molto legato

Ча - сто, ко - гда я в по - лу - сне меч - та - ю,  
Сча - сие, гды́ длу - го на пól сен - ние на - рзѣ,  
го - лос де - ви - чий серд - це мне тре - во - жит, ле -  
су - дны ко - бир - еу глос миѣ шкѣдѣ до - ла - та а -

2816

Przykład 4. M. Karłowicz, *Czasem, gdy długo na pół sennie marzę* (takty 1-6)

Związki Karłowicza z ówczesnymi sztukami plastycznymi nie są niczym niezwykłym. Julia Wieleżyńska napisała w liście z dnia 5 czerwca 1934 roku do Adolfa Chybińskiego, że kompozytor: „plastyką się interesował, utrzymywał stosunki z malarzami krakowskimi, może mimowolnie był pod wpływem ówczesnych prądów secesyjnych i modernistycznych”<sup>20</sup>. Zainteresowanie to uwidoczniło się najbardziej – jak zauważa Augustyn – w początkowym fragmencie poematu symfonicznego *Stanisław i Anna Oświecimowie*.

<sup>20</sup> E. Dziębowska, *Postawa ideowo-artystyczna Mieczysława Karłowicza...*, s. 33.



„...i pogrążyć się w cichą otchłań zapomnienia...”

Z secesją wiąże się woda. A więc także to, co za tą wodą się kryje – cała jej symbolika. Przerwa-Tetmajer w wielu wierszach – jak wcześniej wykazaliśmy – twórczo operuje tym motywem. Pytanie zatem brzmi: jak muzycznie zostały te liryki zinterpretowane przez kompozytorów? Woda, nawet wówczas, gdy nie jest przewodnim, centralnym motywem, niejako „podskórnie” jest obecna. W celu oddania jej ruchu za pomocą środków muzycznych kompozytorzy stosują rytm trójkowy (w postaci metrum 3/4 czy to za pomocą triol, czy też stosując metrum złożone, typu 12/8). To jest zapewne przyczyną wyzyskania przez Szymanowskiego ruchu triolowego na słowach „we mgłach wieczorny opadł chłód na sennych fal odměty” (werset powtórzony) i dalej „we mgłach żalobny pomruk z hal i z ciemnych szedł krzesanic, i we mgłach spływa żal, ach żal”:

*p dolce* *ossia*

We mgłach strumie - nie szu - mią wód, po ska - le bie - gnąc ście - tej - ,  
Aus Ne - beln rauscht der Was - ser - fall her - ab am stei - len Fel - se - ,

*p* *dim.*

*a tempo poco vivivando* *rit.*

we mgłach wie - czor - ny o - padł chłód na sen - nych fal od - mę - ty, wie -  
aus Ne - beln fällt der A - bend kalt ins schlaf - ri - ge Ge - höl - ze,

*e rit.* *ppp*

Przykład 5. K. Szymanowski, *We mgłach* (takty 5-12)

-cior -ny o - padł chłód na sen -nych fal od -me -ty. We mgłach za -ło - -bny po -mruk  
 fällt der A - bend kalt ins schlaf - ri - ge Ge -hö -le. Aus Ne - beln hallt die Trau -rig-

13 poco a poco cresc. do f

z hol i z ciem -nych siedł krze - sa - nic, i we  
 -keit durch Nacht und Berg - ge - to - se. Aus

16 rit. p dim. cresc. do e rit.

Przykład 6. K. Szymanowski, *We mgłach* (takty 13-18)

Motyw trójkowy został również bardzo mocno wyeksponowany przez Karłowicza w pieśni *Mów do mnie jeszcze...*, mimo iż wiersz, który stał się punktem wyjścia nie odwołuje się do wody bezpośrednio. Z żywiołem tym wiążą się co najwyżej „płynące słowa”.

## Młodopolskie antynomie

O połączeniu miłości i śmierci w liryce Przerwy-Tetmajera była już mowa; o związku tegoż faktu z filozofią także. Pozostaje zatem powiedzieć, jak wyglądają realizacje powyższych w „liryce nutami niesioną”<sup>21</sup>. Otóż Anders zauważa, iż tak zorganizowany rytm nawiązuje do pieśni weneckich gondolierów (barkaroli). Natomiast Chmara-Żaczekiewicz zwraca uwagę na synkopy, które, według niej, mają wprowadzić wrażenie zatrzymania ruchu, a więc kołysania<sup>22</sup>. Karłowicz trąca więc tutaj w nutę włoską, co również potwierdza odstępstwo od sylabicznego traktowania tekstu. Ruch gondoli jest ruchem wahadłowym, można by więc w tym kontekście pomyśleć o oscylowaniu między życiem a śmiercią, między miłością a jej końcem. Uruchamia się zatem cały szereg najróżniejszych antynomii, których wówczas nie brakowało. Gdy jeszcze przypomnimy sobie następujący wiersz Przerwy-Tetmajera, to sprawa wyda się dość oczywista:

<sup>21</sup> Nawiązuję w tym miejscu do pracy: A. Seweryn, „Poezja nutami niesiona”. *O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2008.

<sup>22</sup> Zob. B. Chmara-Żaczekiewicz, *Liryka wokalna...*, s. 123.

Od morza wiatr i mgły i chłód –  
gondola mknąc kanałem  
kołysze się raz w tył, raz w przód,  
jak dziewczę gibkim ciałem.

Łabędzi metalowy dziób  
podnosi w górę dumnie  
i mknie przez cichą głęb jak grób,  
podobna trumnie.<sup>23</sup>

Gondola jest więc medium łączącym światy. Porusza się ruchem waha-  
dłowym, przywodzącym na myśl oscylację między życiem a śmiercią. Powróćmy  
jednak do Karłowicza. Cudowny głos śpiewający niezziemskie pieśni prowadzi  
niezaprzeczalnie do śmierci. Bo również miłość jest śmiercią, to przecież unice-  
stwienie indywiduum.

Zastosowana w tym miejscu przez kompozytora rytmika może symboli-  
zować także ideę wiecznego powrotu, owo schopenhauerowskie, rotujące koło  
czasu, a zatem oznaczać wieczny pochód woli życia. Zacytujmy fragment pieśni:

Un poco andante  $\text{♩} = 66$

Мол - ви е - ще мне... По  
Мów do mnie je - ще... Уб -

вет - ру, как пги - ца, го - лоу лю - би - мой в даль ко мне стре - мет - ся,  
- да - ли, зод - да - ли глас твой ми пры - нис на по - ве - тряной фа - ли,

Przykład 7. M. Karłowicz, *Mów do mnie jeszcze* (takty 1-5)

U Szymanowskiego pojawia się także inna forma nieregularnego podziału  
wartości rytmicznych, tym razem w celu uwydatnienia motywu biegnących  
myśli. W pieśni *Słyszałem ciebie*, bo o niej w tej chwili mowa, kompozytor wprowadza ponadto polirytmie oraz stosuje kwintole (które ulegają zagęszczeniu,

<sup>23</sup> K. Przerwa-Tetmajer, *Pieśń wenecka*, cyt. za: J. Tuczyński, *Schopenhauer a Młoda Polska*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987, s. 176.

w momencie, gdy tekst zaczyna przekazywać treści związane ze snem). Interesujący nas fragment wygląda następująco:

18

rit. [a tempo]

Kann sein, - ze bez daß

diminuendo

poco cresc.

m. d.

21

cre - scen - do

cre - scen - do

cre - scen - do

cre - scen - do

PWM 9748

Przykład 8. K. Szymanowski, *Słyszałem cię* (takty 18-23)

Atmosfera senności, rozmarzenia, rozkołysania bywa oddawana jeszcze w inny sposób. W pieśni *Pamiętam ciche, jasne, złote dni...* Karłowicz po pierwsze zastosował tonację A-dur<sup>24</sup>, wykorzystywaną przez niego w utworach o pogodnym nastroju często. Po drugie, przeniósł partię akompaniamentu o oktawę wyżej w stosunku do linii wokalne. Fortepian brzmi więc tutaj niesłyszanie jasno, przypominając dźwięk dzwonek – a więc jednej z pierwszych zabawek z dzieciństwa.

<sup>24</sup> Tę samą, którą stosował Wagner w *Lohengrinie* w momentach świetlistych, czystych, ale też tę, która bywa często kojarzona z miłością, jak w *Salut d'Amour* Edwara Elgara.

„...i pogрузь się w cichą otchłań zapomnienia...”

Moderato 3/4

Я помню по - ко  
Pa - mię - tam ci - che,

те зна - ты о дни, что ны - не чуд - ным ка - жут ся мне оном;  
ja - ena, nie to dnie, co mi się dzi - wiaj ci - дым зда - ют мне,

мне от - кры - ла - ли уш от - кры - ли о - ни, то бы - ло в те - мн. о - те, в ку -  
do był o - twar - ty raj tak ja i mnie, do był o - twar - ty w dzie -

Przykład 9. M. Karłowicz, *Pamiętam ciche, jasne, złote dni* (takty 1-9)

Utwór słowno-muzyczny nie jest jednak tak subtelny, jak sam liryk, nie „grzeszy” taką wirtuozerią. Wiersz składa się z dwóch zwrotek, a każda z nich ma następujący układ sylab: 10-10-10-4. Karłowicz musiał więc wydłużyć ostatnie wersy, zarówno pierwszej, jak i drugiej strofy – najpierw zrobił to, powtarzając „bo był otwarty”, a później również za pomocą powtórzenia oraz stosując augmentację rytmiczną. Za pierwszym razem poświęcił jedynie tekst, za drugim również muzykę – wszystko po to, by zamknąć ośmiotaktowy okres muzyczny.

Końcowa augmentacja, a także gwałtowna zmiana dynamiki, każe zwrócić szczególną uwagę na finalny fragment tekstu. Karłowicz chciał zapewne pokazać niezwykle silne emocje towarzyszące chęci powrotu do dzieciństwa, które – jak już wcześniej wspomniałem – może oznaczać tak naprawdę śmierć i odejście w nicłość, w stan nieodczuwania, w stan sprzed narodzin. Treściom tym towarzyszą duże skoki interwałowe – co na tle całej pieśni jest istotną nowością i budzi zaskoczenie, do tej bowiem pory linia melodyczna poruszała się jedynie ruchem sekundowym, sporadycznie z zastosowaniem interwału tercji. Spokój i stonowany charakter pieśni zostaje więc zagłuszony, przełamany niejako ostatnim wybuchem niespełnionego pragnienia. Silnej eksplozji towarzyszy chęć wzbicia się w zaświaty – co sugeruje ruch melodii w górę na najwyższy dźwięk wokalizy (a<sup>2</sup>).

Omawiany fragment wygląda następująco:

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics in Russian and Polish, and a piano accompaniment. The tempo is marked 'allegro'. The lyrics are: "ДУ ВНОВЬ ТОТ РАЙ, ЧТО ТОЛЬКО В ДЕТСКОМ МІСІ, СОН МІСІ В ДНІСЬ СІДІ СЛІВЕ". The second system continues the piano accompaniment and includes the lyrics "ЗНАКІ МЕН...".

Przykład 10. M. Karłowicz, *Pamiętam ciche, jasne, złote dni...* (takty 16-21)

Jeżeli chodzi o akompaniament, Chmara-Żaczekiewicz wiąże wybór takiej właśnie jego formy ze szczególnym wyczuleniem Karłowicza na brzmienie liryku Przerwy-Tetmajera. Liryku, w którym znaczącą rolę odgrywa głoska *e*, a więc samogłoska o jasnym brzmieniu<sup>25</sup>. Należy zwrócić również uwagę na silną ekspansję spółgłoski *n*, która będąc głoską płynną, może budzić skojarzenia ze snem bądź marzeniem. Warto również odnotować, że Karłowicz kilka razy zamieścił wyżej na pięciolinii akompaniament niż partię wokálną (w pieśni *Czasem, gdy długo...* z oczywistych względów także). Ten rodzaj instrumentalnego towarzyszenia pojawia się również w pieśni *Zawód* na słowach: „w koło szumiały smreki w dal jakimś modleniem cichym, wiecznym...”. Wniosek jest oczywisty: tam, gdzie tekst przywołuje nastrój senności, rozmarzenia, tam pojawia się akompaniament przeniesiony do wysokiego rejestru fortepianu, by dzięki temu uzyskać efekt jasności czy szklistości, by oddać ową atmosferę i za pomocą muzyki przenieść w krainę zapomnienia, rozkojarzenia, rozmycia.

## Pesymizm dekadenski

Warte dostrzeżenia są także pieśni, które operują pionami akordowymi w akompaniamentach. Są to utwory, które częstokroć służą do wyrażenia pesymizmu dekadenskiego. W miniaturze *Po szerokim, po szerokim morzu...* Karłowicz zastosował tonację a-moll, a więc skalę kojarzącą się ze smutkiem i przygnębieniem.

<sup>25</sup> B. Chmara-Żaczekiewicz, *Liryka wokálna...* s. 137.



Można się ponadto w pieśni doszukiwać cech faktury organowej, co nadaje utworowi rysy pieśni religijnej. Linia melodyczna śpiewu została podwojona przez fortepian – jakby kompozytor nie do końca dowierzał śpiewowi, jakby chciał wskazać na ogromną rolę czystej muzyki w tym kontekście. W ciekawy sposób zostaje też muzycznie przez niego oddany efekt oddalania się płynącego statku – zrobił to poprzez rozszerzenie melodii, uzyskane ruchem przeciwnym:

The image shows two systems of a musical score. The first system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has lyrics in Russian and Polish. The piano accompaniment features a melody that is mirrored by the vocal line. The second system also consists of a vocal line and piano accompaniment, with a 'cresc.' marking above the vocal line and 'cresc.' below the piano part. The lyrics continue in Russian and Polish.

Przykład 11. M. Karłowicz, *Po szerokim, po szerokim morzu...* (takty 4-9)

W pieśni *Smutną jest dusza moja...* Karłowicz również zastosował tonację a-moll. Anders w inicjalnej części tego utworu dostrzega rytmikę marszową, co ma oczywiście ogromne znaczenie. Rytm marsza przywołuje przecież dość jasno kondukt pogrzebowy. Tekst traktujący o śmierci zostaje podbudowany muzyką o identycznych konotacjach. Kompozytor pozostaje bardzo wyczulony na sens liryków, które umuzycznia. Stara się semantykę tekstu ściśle oddać muzyką. I tu znowu – o dziwo – linia melodyczna fortepianu towarzyszy śpiewowi, jakby w tych pieśniach, w których mowa o śmierci, o wychodzeniu z tego świata, muzyka okazywała się medium, jakby autor nie do końca ufał połączonej z tekstem muzyce.

Kościelno-organowy charakter akompaniamentu współgra również z kolejną pieśnią wiążącą się ze światopoglądem dekadencjnym: *Na spokojnym, ciemnym morzu...* Dodatkowo treściom wyrażonym przez liryk towarzyszy jednostajny rytm, ewokujący swoim charakterem marszowy pochód, co pozwala doszukiwać się tutaj schopenhauerowskiej monotonii. Wskazówka wykonawcza każe ponadto wykonywać ten utwór z „powstrzymaniem”, jakby ociągając się, oddalając moment zanurzenia się w nicości i jednocześnie podkreślając powolny, leniwy, niezmacony obraz poetycki – tu wszystko płynie w spokojnym, miarowym tempie.

Andante sostenuto ♩=66

На спо-кой-ном тем-ном мо-ре я ле-жать хо-тел бы  
 Na spo-koj-nym, cie-mnym mo-rzi chotěl bym le-żać na le-żeb

в лод-ке, где вет-рил не вид-но бе-лых, где не слышен скрип де-  
 w lo-dzi, gdzie już za-giś nie ma bia-łych ni szum sta-sków nie do-

бед-ни; весь бы груз, что да-вит пле-чи, что так тяж-ко гнет мне  
 cho-dzi; oa-zy cię-żar ien i tych ra-tion co tje-ży-ła i o-

спи-ну, я хо-тел бы обро-сать в мо-ре ч ле-жать на гла-ди  
 -ba-ż chotěl bym rzi-cić wot-chłnąć na cie-mnej le-żeb

3416

Przykład 12. M. Karłowicz, *Na spokojnym, ciemnym morzu...* (takty 1-16)

## Istota związku muzyczno-literackiego

Dotychczasowe analizy i interpretacje pieśni miały charakter sprobematyzowany, ale również ogólny. Dlatego też konieczne wydaje się dokonanie analiz szczegółowych konkretnych przykładów muzyczno-literackich – takich analiz, które ujmą wszystkie płaszczyzny muzyczno-literackiej symbiozy. Częstka poniższa stawia więc sobie za cel, by w obrębie ograniczonego materiału dokonać egzegezy możliwie jak najbardziej szczegółowej, pokazującej istotę związku obu sztuk, którymi przyszło się tutaj zająć oraz dążącej, w konkluzji, do wniosków natury ogólnej. Do bliższego zaobserwowania zostały wybrane dwie pieśni: *Mów do mnie jeszcze...* Karłowicza oraz *We mgłach strumienie...* Szymanowskiego.



wysokościowy samogłosek w wierszu oraz drugiej – oddającej zarys linii melodycznej, badanie wykonałem dla potrzeb pracy magisterskiej<sup>27</sup>.

W wyniku powyższej obserwacji można wnioskować, iż linia melodyczna i linia, którą ułożyły swoją wysokością samogłoski to dwie różne krzywe, zupełnie się z sobą mijające (z kilkoma mało istotnymi i, zapewne, przypadkowymi wyjątkami). Przy umuzyczeniu utworu poetyckiego kompozytor nie bierze więc pod uwagę ani wysokości samogłosek, ani ich wzajemnej relacji względem siebie. Jest nieczuły na ten aspekt słowa poetyckiego. Trzeba także dodać, iż sytuacja identyczna ma miejsce wówczas, gdy weźmiemy pod uwagę jedynie samogłoski rozmieszczone w pozycjach akcentowanych. Tutaj dała się jednak zaobserwować następująca prawidłowość: otóż w ostatnim wersie zarówno – pierwszej, jak i drugiej zwrotki – ruch linii melodycznej pokrywa się z krzywą obrazującą wysokości samogłosek. W obliczu znacznie większego materiału, w którym nie ma na takie zjawisko miejsca, należy wytłumaczyć to następująco: ze strony muzycznej, chęcią wyciszenia, dążeniem do harmonicznego zamknięcia utworu; ze strony poetyckiej podobnie – również zakończeniem. Te dwa analogiczne elementy ułożone obok siebie choć zadziały w podobny sposób, nie oddziaływały na siebie: ani poezja nie wpłynęła w tym wypadku na muzykę, ani muzyka na poezję. Istoty związku muzyczno-poetyckiego powinniśmy zatem szukać w innym miejscu. W tym celu należy odpowiedzieć na pytanie: czy (i na ile – jeżeli tak) rys intonacyjny wiersza oddziałuje na melodykę pieśni?

Po dokonaniu analizy okazuje się bowiem, że również intonacja wiersza praktycznie nie wpływa na rys melodii pieśni. Należałoby więc przyznać rację Herderowi, który stwierdził, iż pieśń nie potrzebuje tekstu, jest tworem samoistnym, utworem czystym, do którego dołączono słowa, zupełnie mu nieprzydatne<sup>28</sup>. Leksyka stanowi zatem jedynie dodatek, a sama linia melodyczna jest tak ukształtowana, iż może obejść się bez dodatkowych systemów znakowych.

Tekst, a raczej jego sylaby akcentowane, mają jednak pewne szczególne znaczenie dla muzyki. Sylaby te muszą bowiem zostać umieszczone na mocnych częściach taktu. Analiza – przeprowadzona pod kątem zgodności mocnych części taktu z miejscami sylab akcentowanych w tekście – wykazała, iż to jest główny punkt styczności tekstu z muzyką. Kompozytor, dopisując do tekstu melodię, zwraca głównie uwagę na miejsca akcentowane w tekście. Nie jest to nic niezwykłego, albowiem tekst musi zostać podany zgodnie z prozodią języka, w którym został zapisany. Tym bardziej, że w języku polskim akcent jest szczególnie istotny dla odróżnienia wyrazów, a tym samym dla uchwycenia ich sensu. Ponieważ akcent paroksytoniczny funkcjonuje w języku polskim od bardzo dawna (wcze-

<sup>27</sup> K.J. Węgorek, *Poezja i muzyka. Wiersze Kazimierza Przerwy-Tetmajera w pieśni artystycznej: Mieczysław Karłowicz, Karol Szymanowski* [wydruk], praca magisterska napisana pod kierunkiem dra hab. Marka Kwapiszewskiego, Zakład Historii Literatury Polskiej UMCS, Lublin 2009.

<sup>28</sup> Zob. J.G. Herder, *Pieśni ludowe* (tłum. T. Dmochowska), [w:] *Teoria badań literackich za granicą. Antologia*, T. I, oprac. S. Skwarczyńska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1965, s. 71.

śniej, przypominam, istniał iloczias, następnie akcent inicjalny, a w końcu paroksytoniczny), użytkownik języka zdążył się żyć z nim i uznać go za naturalny. Pieśń, która nie łączyłaby akcentu muzycznego z wyrazowym, stanowiłaby poważne naruszenie jednej z podstawowych zasad w języku polskim, a tym samym, brzmiąc sztucznie, stałaby się tworem niemożliwym do słuchania, wyartykułowania, a przede wszystkim zrozumienia. Zacytuję krótki ustęp pieśni:

38

Мол - ви о - ще мне... Скажи ре - че ми - кой  
 Мów do mnie je - szcze... To przy - ка - зе ku mnie

Лют - ся, зве - нит, как моль - ба над мо - ги - кой, из сердца смер - том  
 сіо - ше ка - як - бу мо - діє - ться при - ка - зів ішо - ром ішо - ром

тре - пет бу - дят сно - ва... Мол - ви о - ще мне,  
 шу - во - ги - ја дрє - шче... Мów do mnie je - szcze,

allarg. al fine  
 мол - ви хоть оло - воі..  
 mów do mnie je - szcze...

1898 г.

Przykład 13. M. Karłowicz, *Mów do mnie jeszcze...* (takty 10-20)

Widzimy zatem, że we fragmencie: „te płynące ku mnie słowa”, sylaby akcentowane: „ną”, „ku”, „sło”, wypadają na mocne części taktu, czyli na: 4. i 7. miarę taktu 12. oraz na 1. miarę taktu 13. We fragmencie zaś „w sercu śmierci

wywołują dreszcze”, sylaby: „ser”, „śmier”, „łu”, „dre”, obsadzają kolejno: 1. i 7. część taktu 15. oraz 4. miarę taktu 16. Nie ma w utworze takiej sytuacji, w której sylaba akcentowana wystąpiłaby w słabym miejscu w takcie; sytuacja odwrotna jest natomiast możliwa. Sylaba nieakcentowana w miejscu muzycznie słabym jest dozwolona.

Warto również zauważyć, że kompozytor nie dostrzega, a tym samym nie wyodrębnia, przerzutni, wykorzystanej między trzecim a czwartym wersem zwrotki drugiej (w pieśni takty 12-13). Słowo przerzucone nie jest w żaden sposób muzycznie związane ze słowem poprzedzającym. Wiadomo, że w tekście łączą te dwa leksemy stosunki składniowe.

Oprócz znaczącej roli sylab akcentowanych w umuzycznieniu liryku znaczną rolę – jak się zdaje – odgrywa również architektonika wiersza. Tym bardziej, jeżeli mamy do czynienia z budową okresową utworu muzycznego, a tak jest w przypadku analizowanej pieśni Karłowicza.

Utwór muzyczny składa się z dwudziestu taktów, w których skład wchodzi: dwa okresy muzyczne (drugi wydłużony o jeden takt, czyli 8+8+1), jednotaktowa przygrywka, jednotaktowe interludium oraz zakończenie (również jednotaktowe, o budowie akordowej z arpeggiem). Tradycyjnie występuje w nim ośmiotaktowy poprzednik oraz wydłużony o jeden takt następnik. Zadaniem kolejnym będzie zatem dokonanie obserwacji, jak na budowę utworu muzycznego „nakłada się” budowa wiersza.

Z łatwością dają się zauważyć następujące fakty: każdy wers wiersza mieści się w dwóch taktach struktury muzycznej, natomiast zwrotka zajmuje łącznie osiem taktów, czyli jeden okres muzyczny. Karłowicz musi jednak powtórzyć ostatnią, pięciosylabową linijkę. Dodaje więc prośbę: „mów do mnie jeszcze”, tym samym zwiększa częstotliwość występowania tego fragmentu tekstu i przyczynia się również do spotęgowania wymowy utworu. Fraza „mów do mnie jeszcze” to pod względem semantycznym bardzo istotna częśćka tworu poetyckiego. Sam Przerwa-Tetmajer powtarza te słowa aż czterokrotnie i czyni to w znaczących miejscach liryku – na początku i na końcu każdej zwrotki.

Struktura muzyczna, co ciekawe, każe trzecie wystąpienie powyższych słów potraktować niemalże jako pytanie, zostało ono bowiem umieszczone w ostatnim takcie poprzednika, który zawsze charakteryzuje się zawieszeniem, podniesieniem muzycznej intonacji. Harmonicznie zostaje to podkreślone wykorzystaniem funkcji dominantowej, która ma charakter silnie dysonujący, przynosi duże napięcie, a jednocześnie zawieszenie. Schopenhauer, jak pamiętamy, uznał, że dominanta w muzyce stanowi wyraz pragnienia. Znaczenie powyższej frazy zyskuje zatem dodatkowe sensory. Wydaje się, że dokonuje się tutaj hipersemantyzacja (dodatkowe oznakowanie) na płaszczyźnie wyłącznie semantycznej, bez odwołania się do strony brzmieniowej słowa. Z jednej strony muzyczny znak zapytania konwencjonalnie łączony z poprzednikiem sprawia, że omawiany werse



staje się również semantycznym zapytaniem podmiotu lirycznego w pieśni, który to może być niepewny, czy ów głos pochodzi z tego bądź innego świata, czy będzie ów śpiew towarzyszył mu zawsze, czy jest to głos miłości czy śmierci. Z drugiej strony harmonia muzyczna każe dopisać do powyższych stwierdzeń również wyrażenie niesłyszanego pragnienia, towarzyszącego w tym kontekście podmiotowi mówiącemu.

Przykład 14. M. Karłowicz, *Mów do mnie jeszcze...* (tacts 8-9)

Widać więc, że Karłowicz niebezpiecznie powtórzył owo wypowiedzenie. Nie można tego, zdaje się, związać jedynie z formą muzyczną. Nie można tego połączyć także z metrum<sup>29</sup>. Karłowicz bowiem właśnie w tym miejscu, na słowach „mów do mnie jeszcze” organizuje kulminację całej, niedługiej zresztą, pieśni. Spójrzmy zatem na moment kulminacyjny:

Przykład 15. M. Karłowicz, *Mów do mnie jeszcze...* (tacts 16-17)

Kompozytor idzie tutaj jeszcze dalej, jeszcze głębiej w wyrażeniu pragnienia. To już krzyk niespełnienia, wołanie w zaświaty, to rozdzierające pierś, spazmatyczne wycie, odbierające zmysły. Widać więc, że Karłowicz w niezwykły sposób uintensyfikował uczucia wyrażone w tekście, rozciągając je do granic ludz-

<sup>29</sup> Odegrało ono również ważną rolę przy umuzycznieniu tekstu. Metrum pozwala na umieszczenie w taktie dość dużej liczby nut, co przy sylabicznym traktowaniu tekstu dość długiego (to przecież jedenastozgłoskowiec) wydaje się konieczne, dlatego też zrodził się przymus powtórzenia wybranego fragmentu tekstu.

kiej wytrzymałości psychicznej. To wyraz czystej woli. Muzyka może, według Schopenhauera<sup>30</sup>, pokazać ową czystą wolę i za pewne robi to właśnie w tym fragmencie. Wzniesieniu melodii na najwyższy dźwięk w utworze towarzyszy harmonia. Jest to dominanta opóźniona oraz, w drugiej mierze taktu, dominanta wstecznie wtrącona do tejsze wcześniej opóźnionej. Muzycznie stanowi jedno z najsilniejszych oddziaływań harmonicznycch. Kompozytor stara się w tym momencie maksymalnie oddalić moment ukojenia, które wkrótce następuje. W dalszym przebiegu harmonicznym pojawia się już subdominanta z sekstą, dominanta, a następnie tonika. Towarzyszy temu, w dwóch ostatnich taktach, pochod akordowy akompaniamentu w kierunku wznoszącym – oddający jakby dążenie ku niebu, ku nieskończoności, oddający jakby chęć pójścia w stronę miłości lub śmierci:



Przykład 16. M. Karłowicz, *Mów do mnie jeszcze...* (takty 18-20)

Pieśń kończy się w D-dur. To nadaje całości nowe znaczenie, którego również na próżno by szukać w tekście. To już kompozytorska interpretacja, według której możliwy jest zatem szczęśliwy finał. Podmiot liryczny osiąga pełnię szczęścia, odnajduje ukojenie. Usłyszał bowiem głos, śpiew, który – być może – będzie trwał całą wieczność.

### ***We mgłach* – ekspresjonistyczna wizja liryku Przerwy-Tetmajera**

Kolejny umuzyczniony wiersz wykorzystuje już inny system wersyfikacyjny – to czterestopowiec jambiczny przeplatany trzystopowcem jambicznym z hiperkateksą o toku cezurowanym<sup>31</sup>. Porządek sylabowo-akcentowy wygląda następująco:

<sup>30</sup> Zob. A. Lorenz, *Filozofia muzyki Artura Schopenhauera*, „IDEA. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, 2016, nr XXVIII (1), s. 35.

<sup>31</sup> Zob. A. Kulawik, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, PWN, Warszawa 1990, s. 263-284 oraz M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, WSiP, Warszawa 1991, s. 169-187.

1. _/_/_/_/_/_/_	8
2. _/_/_/_/_/_	7
3. _/_/_/_/_/_/_	8
4. _/_/_/_/_/_	7
5. _/_/_/_/_/_/_	8
6. _/_/_/_/_/_	7
7. _/_/_/_/_/_/_	8
8. _/_/_/_/_/_	7

W wersie siódmym dokonuje się jednak istotne przełamanie systemu wersyfikacyjnego. Poeta przesuwając akcent z drugiej na trzecią sylabę. Wiąże się to z semantyką – pojawia się bowiem tutaj najistotniejsze i najbardziej emocjonalne stwierdzenie: „i we mgłach spływa żal, ach żal”. To w tym miejscu następuje nazwanie uczucia, które tak znacząco każe odbierać nakreślony wyżej krajobraz. Uczucie jest bezgraniczne, nieskończone, szalenie dołujące i przygniatające.

Analiza zależności wysokości samogłosek i przebiegu linii melodycznej – podobnie, jak w pieśni Karłowicza *Mów do mnie jeszcze...* – nie wykazuje praktycznie żadnych powiązań na tym poziomie. Linia melodyczna znowuż podąża sobie jedynie znaną ścieżką, nie bacząc na impulsy płynące ze strony właściwości brzmieniowych samogłosek. Analogicznie rzecz wygląda, jeżeli weźmiemy pod uwagę jedynie samogłoski akcentowane. Porządek intonacyjny również nie znajduje potwierdzenia w muzyce. Nie są to więc elementy, które przy tworzeniu muzyczno-literackiej symbiozy mają dla kompozytorów szczególne lub jakiegokolwiek nawet znaczenie.

Szymanowski musi jednak – podobnie jak Karłowicz – uwzględnić miejsca akcentowane, bowiem gdyby tego nie zrobił, to wówczas znacząco naruszyłby reguły prozodii języka polskiego. W analizowanej pieśni kompozytor zastosował metrum 4/4, w którym to mocne części wypadają na 1. i 3. miarę taktu. Tekst został przez niego podany z uzgodnieniem akcentów melodycznych z prozodią mowy poetyckiej. Weźmy, dla przykładu, pod uwagę początkowy fragment utworu: „We mgłach strumienie szumią wód, po skale biegnąc ściętej; we mgłach wieczorny opadł chłód na sennych fal odmetry”. Sylaby akcentowane: „mgłach”, „mie”, „szu”, „wód”, „ska”, „bie”, „ścię” – wypadają kolejno na: 2. i 3. miarę taktu 5.; 1. i 3. taktu 6.; 3. taktu 7.; 1. i 3. taktu 8. Jak widać kompozytorowi zdarza się również umieszczać sylaby akcentowane na słabych częściach taktu. Jeżeli to robi, z reguły miejsca te zostają przez niego wzmocnione za pomocą środków czysto muzycznych. Na przykład wydłuża nutę następującą po nieakcentowanej (w miejscu już akcentowanym), by wypuścić tę drugą albo też zamieszcza te sylaby na początku muzycznej frazy, który to jest zazwyczaj dość mocnym punktem w muzycznej konstrukcji.

Pieśń Szymanowskiego nie opiera się na formie okresowej – jak pieśni Karłowicza – a co za tym idzie, nie da się do jej analizy zastosować terminologii z tego

zakresu. Stanowi ona raczej przykład ewolucyjnego sposobu kształtowania dzieła muzycznego. I zgodnie z tezą Chylińskiej<sup>32</sup>, wykazuje instrumentalne poczucie. Można więc stwierdzić, iż pieśń *We mgłach* korzysta z motywicznego sposobu organizacji utworu muzycznego.

Pieśń dzieli się na trzy części. Silnie kontrastująca jest część środkowa, w której kompozytor wprowadził ruch trójkowy, a na jego bazie również dwójkowy – pojawia się zatem polirytmia. Na końcu utworu wykorzystał zaś motyw, który pojawił się już w czysto instrumentalnym wstępie, ale tym razem dołożył doń słowa: „bez dna, bez dna, bez granic...”.

Czynnikiem formotwórczym jest w tym utworze interwał sekundy. Pojawia się on już na początku – w instrumentalnym preludium. Następnie przechodzi płynnie do linii wokalne i w końcowym fragmencie (nawiązującym do początku) powraca w partii fortepianu. Jest to o tyle ważny interwał, o ile doskonale oddaje on akwatyiczny charakter tekstu. Zastosowany zostaje ponadto ruch wahadłowy, co budzi oczywiste skojarzenie z balansowaniem między życiem a śmiercią, a więc z filozofią Schopenhauera. W linii wokalne dochodzą także do głosu triole, niejako zwielokrotniając zamierzony efekt. Początek pieśni wygląda następująco:

The image shows a musical score for the beginning of the song "We mgłach" by Karol Szymanowski. The score is in 4/4 time, key of D major, and tempo "Lento mesto". It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part starts with a triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The vocal line enters with a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings like "p" and "pp", and performance instructions like "rit.", "p dolce", and "ossia". The lyrics are in Polish and German.

Przykład 17. K. Szymanowski, *We mgłach* (takty 1-9)

<sup>32</sup> T. Chylińska, *Karol Szymanowski...*

Natomiast fragment, w którym sekundy przechodzą do linii wokalne prezentuje się w ten sposób:

The image shows a musical score for the song 'We mgłach' by Karol Szymanowski, measures 10-12. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a rest, then enters with the lyrics: 'ue mgłach wie - czor - ny o - padł chłód na sen - nych fal od - mę - ty, wie - aus Ne - beln fällt der A - bend kalt ins schlaf - ri - ge Ge - höl - ze,'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with triplets and a forte dynamic. The tempo is marked 'a tempo poco auvivando' and 'rit.'.

Przykład 18. K. Szymanowski, *We mgłach* (takty 10-12)

Cząstka: „we mgłach wieczorny opadł chłód na sennych fal odmęty, wieczorny opadł chłód na sennych fal odmęty; we mgłach żałobny pomrok z hal...” – została przez Szymanowskiego szczególnie wyeksponowana. Świadczy o tym już samo powtórzenie tego fragmentu tekstu. Kompozytor stosuje również w tym momencie ruch triolowy, progresje oraz liczne zabiegi harmoniczne, polegające głównie na wykorzystaniu tonacji dość odległych od tonacji właściwej (jesteśmy w tonacji h-moll, a w tym miejscu pojawiają się także: Cis-dur, Dis-dur). Ponadto zastosowane zostają opóźnienia, częstokroć obejmujące cały takt, każące bardzo długo czekać na muzyczne ukojenie. W momencie zaś największej kulminacji na pierwszy plan wychodzi fortepian realizujący w dynamice *forte* oktawy, które tworzą wraz z akordowym akompaniamentem polirytmie. Charakterystyczne jest to, że fortepian prowadzi odrębną, zupełnie niezależną od partii śpiewu, linię melodyczną. Tworzy się zatem swoisty dwugłos wokально-instrumentalny.

Spójrzmy jeszcze raz na pieśń – tym razem pod kątem muzycznej interpretacji pauz tekstowych. Wezmę pod uwagę zarówno te pauzy, które wynikają ze składni języka polskiego, jak również te, które rodzą się na skutek dodatkowej segmentacji.

Od razu widać, że pauzy muzyczne (bo te Szymanowski stosuje z lubością) nie zawsze pokrywają się z pauzami tekstowymi. Można tu zauważyć także różne muzyczne interpretacje ich długości. A zatem: między pierwszym a drugim wersem kompozytor zachowuje pauzę – to samo czyni między drugim a trzecim. Długość pauz muzycznych jest w tym kontekście analogiczna (bo nie identyczna) do długości pauz tekstowych – tam, gdzie pojawia się przecinek, jest krótsza niż tam, gdzie występuje średnik. W pieśni w momencie pojawienia się pauzy nie ma jednak ciszy absolutnej. Dotyczy ona bowiem jedynie linii melodycznej; akompaniament fortepianowy nie przerywa swojej wypowiedzi:

*p dolce* *ossia*

We mglach strumie - nie szu - mią wód, po ska - le bic - guąc się - te - j -  
 Aus Ne - beln rauscht der Was - ser - fall her - ab am stei - len Fal - se -

*p* *dim.*

*a tempo poco avvivando* *rit.*

we mglach wie - czor - ny o - padł chłód na sen - nych fal od - me - ty, wle -  
 aus Ne - beln fällt der A - bend kalt ins schläf - ri - ge Ge - höl - ze,

*e rit.* *ppp*

Przykład 19. K. Szymanowski, *We mglach* (takty 5-12)

Co ciekawe zdarza się kompozytorowi w ogóle nie uwzględniać pauz międzywrotkowych oraz znacznie wydłużać pauzy tekstowe o niewielkich rozmiarach. Jest to umotywowane – moim zdaniem – całkowitym poddaniem się tekstu muzyce. W tej pieśni szczególnie wyraźnie widać nadrzędność pierwiastka muzycznego wobec poetyckiego. Dla przykładu – nieuwzględnienie pauzy międzystrofowej:

*f* *rit.*

-czor - ny o - padł chłód na sen - nych fal od - me - ty. We mglach ja - lo - bny po - mruk  
 fällt der A - bend kalt ins schläf - ri - ge Ge - höl - ze. Aus Ne - beln hallt die Frau - rig-

*poco a poco cre-scen-do* *f*

*rit.* *p*

z hal i z clem - nych szedł krze - sa - nic, i we  
 -heit durch Nacht und Berg - ge - to - se. Aus

*dim.* *p* *cre-scen-do e fin*

Przykład 20. K. Szymanowski, *We mglach* (takty 13-18)



„...i pogрузić się w cichą otchłań zapomnienia...”

Natomiast znaczne rozszerzenie pauz wewnątrzwersowych ma miejsce tutaj:

mgłach sply - wa żal, ach żal! Bez dna -, bez  
Ne - beln fließt das Leid. Das Leid! Ein Fall -, ein

dna -!  
Fall

bez gra - nic -!  
ins Bo - den - lo - se.

19

22

Przykład 21. K. Szymanowski, *We mgłach* (takty 19-24)

Widzimy zatem wyraźnie, że w tym umuzycznieniu – inaczej niż u Karłowicza – przyporządkowanie tekstu muzyce nie jest ściśle. Wynika to z wyboru formy – Karłowicz do wiersza regularnego wybrał formę okresową, Szymanowski – przeciwnie. Regularność budowy wiersza Przerwy-Tetmajera nie miała dla niego aż tak dużego znaczenia. Muzyka nie zważa tutaj na tekst.

Powtórzeniu uległ więc – jak wspomniałem wcześniej – fragment wiersza (z innego jednak powodu niż u Karłowicza). Szymanowski zapragnął bowiem zwiększyć napięcie, stosując progresję (ze względów nie tyle czysto-muzycznych, ile raczej semantycznych).

Inny zabieg dotyczący semantyki pieśni stanowi też „indeksowanie” tekstu za pomocą środków muzycznych. Na przykład leksem „skała” zostaje u Szymanowskiego oddany skokiem interwałowym w dół, natomiast przymiotnik „świętej” konotuje również „ucięcie” melodii w wokalizie:

*p dolce*  
 We mglach strumie - nie szu - mią wód, po ska - le bie - gnąc ście - tej -  
 Aus Ne - beln rauscht der Was - ser - fall her - ab am stei - len Fel - se - ,

*p* *dim.*

Przykład 22. K. Szymanowski, *We mglach* (takty 5-9)

Generalnie pieśń Szymanowskiego bliska jest ekspresjonizmowi. Kompozytor bardzo duży akcent kładzie na samą muzykę, która pod względem emocjonalnym znacznie tekst uintensyfikowuje.

## Zakończenie

Z powyższych analiz wynikają następujące wnioski.

Kompozytorzy praktycznie nie zwracają uwagi na warstwę brzmieniową samogłosek – wysokości tych dźwięków nie mają dla nich znaczenia, gdy dopisują do tekstu muzykę. Podobnie rzecz ma się również z samogłoskami w miejscach akcentowanych oraz z intonacją wiersza. Te wszystkie, dość ważne z punktu widzenia poetyki, warstwy nie znajdują żadnego muzycznego dowartościowania. Aspekty te – jak da się z łatwością zauważyć – przynależą do sfery dźwiękowej utworu poetyckiego i gdyby zostały uwzględnione, wówczas mielibyśmy do czynienia ze zjawiskiem redundancji brzmieniowej. Muzyka operuje bowiem swoją własną wysokością nut, swoimi własnymi tonami, może więc pominąć tę warstwę poezji. Co więcej, robi to z dużym powodzeniem, bo jest sztuką bardziej ekspansywną w tym zakresie. Ton muzyczny (czyli wysokość dźwięków) jest nieodzownym elementem sztuki muzycznej i pochłania on ton poetycki, który jest – co tu dużo mówić – znacznie mniej charakterystyczny i nie tak bardzo zróżnicowany.

Elementem, który ma już duże znaczenie przy adaptacji tekstu literackiego jest więc rozmieszczenie sylab akcentowanych. Ustabilizowane miejsce akcentu w języku polskim wymusza uzgodnienie go z mocnymi częściami taktu w muzyce. Tak, jak akcent paroksytoniczny jest naturalny, tak również mocne części taktu w muzyce są czymś oczywistym. Kompozytor nie może zwykłemu tokowi mowy narzucić innego niż naturalny bieg muzyczny, bowiem powstałby wówczas jakiś muzyczno-poetycki megaloman, jakiś niezrozumiały twór. Sylaby akcentowane znajdują wobec tego swoje odzwierciedlenie w rytmice pieśni. Co istotne w muzyce, w przeciwieństwie do poezji, rytm nie jest zjawiskiem, które musi się powtarzać, by zostać uchwyconym, to metrum pełni taką funkcję; ono jest stałe

w muzyce (z licznymi oczywiście wyjątkami) i ono wyznacza cząstki powtarzające się (którymi są właśnie odpowiednio rozmieszczone słabe bądź mocne części taktów). Sylaby akcentowane, będąc mocnymi częściami wersu, odpowiadają więc mocnym częściom taktu, nieakcentowane wypadają głównie na słabych częściach muzycznego metrum.

Również składnia poetycka (podział na wersy i strofy) muzycznie nie musi zostać oddana. Kompozytor może, owszem, uwzględnić podział na wersy i strofy, a także składnię obecną w tekście (wówczas, jak to określiła Agata Seweryn, mamy do czynienia z „transpozycją ścisłą”<sup>33</sup>) lub też tych elementów nie uwzględnić. W przywołanym wyżej przykładzie z Karłowicza widać, że materializuje się z pierwszą sytuacją – twórca, by umuzyczyć wiersz sylabiczny (czyli regularny), wykorzystuje dobrze znaną formę okresową – czyli tekst regularny zyskuje taką samą interpretację muzyczną. Szymanowski natomiast oddaje jeszcze bardziej regularny wersyfikacyjnie utwór (sylabotonię), nie bacząc na jego budowę, korzysta z formy swobodnej.

Co ciekawe, liczba sylab zdaje się znacząco wpływać na metrum pieśni. Karłowicz, wykorzystując liryk jedenastozgłoskowy, wplótł go w utwór o metrum 12/8. Szymanowski natomiast wybrał liryk na przemian ósmio- i siedmiowersowy i oddał go za pomocą metrum 4/4. Wynika z tego prosta zależność – tekst długi wymaga metrum, które operuje większą ilością nut; wiersz krótki przyciąga metrum mniejsze, z mniejszą liczbą nut. Widać zatem rzecz następującą – nie tylko muzyka wpływa na wiersz, ale również liryk w sposób istotny oddziałuje na muzykę.

Powyższe analizy wskazują, że istotną warstwą dla pieśni są treści poetyckie wykorzystane w umuzyczeniu. Kompozytorzy częstokroć indeksują tekst (np. oddając słowo „ścięta” za pomocą urwania linii melodycznej idącej w górę), hipersemantyzują go. Warstwa semantyczna tekstu zdaje się mieć duże znaczenie dla umuzyczenia. Wpływa bowiem ona na zakres stosowanych środków melodycznych i na ogólny charakter pieśni (w tym na tonację – zdecydowana większość pieśni do słów Przerwy-Tetmajera ma tonację molowe).

Istotny jest również fakt uzupełniania sensu tekstu. Pieśni niejednokrotnie wykorzystują umiejętność oddawania przez muzykę uczuć. Szczególnie widać to u Szymanowskiego, który mając już wiele wspólnego z ekspresjonistyczną wylewnością, bardzo mocno intensyfikuje emocje zawarte w lirykach (robiąc tym samym z subtelnego uczuciowego szumu – krzyk rozpaczny).

Wiele zatem zależy, co szczególnie istotne, od inwencji kompozytora. Musi on częstokroć pozostać wierny muzycznej konwencji, ale też niejednokrotnie może ją przełamywać, by szukać sensów głębszych, daleko idących, niebanalnych, by pokazać własne interpretacje, myśli, odczucia.

<sup>33</sup> Zob. A. Seweryn, *„Poezja nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2008, s. 103.

## Bibliografia

- Anders Henryk, *Pieśni solowe Mieczysława Karłowicza*, „Studia Muzykologiczne” 1955, t. 4.
- Augustyn Rafał, *Pojęcie „secesja” w zastosowaniu do muzyki*, [w:] Ilnicka Jadwiga (red.) *Muzyka polska a modernizm*, PWM, Kraków 1981, s. 55-64.
- Bristiger Michał, *Związki muzyki ze słowem*, PWM, Warszawa 1986.
- Chmara-Żaczkiewicz Barbara, *Liryka wokalna*, [w:] Dziębowska Elżbieta (red.), *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*, PWM, Kraków 1970, s. 109-160.
- Chylińska Teresa, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 1, Musica Iagellonica, Kraków 2008.
- Dłuska Maria, *Elementy śpiewności w poezji*, [w:] tejże, *Studia i rozprawy*. T. 1, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, s. 611-630.
- Draus Grażyna, *Eros, Hypnos, Thanatos. O miłości, śnie i śmierci w „Pieśniach” Karłowicza*, [w:] Grzybowska Teresa (red.), *Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2005, s. 141-151.
- Dziębowska Elżbieta, *Postawa ideowo-artystyczna Mieczysława Karłowicza*, [w:] Dziębowska Elżbieta (red.) *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*, Wydawnictwo PWM, Kraków 1970, s. 9-49.
- Głowiński Michał, Okopień-Sławińska Aleksandra, Sławiński Janusz, *Zarys teorii literatury*, WSiP, Warszawa 1991, s. 169-187.
- Helman Zofia, *Pieśni Karola Szymanowskiego w kontekście literackim i muzycznym jego czasów*, [w:] Helman Zofia (red.), *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, Kraków 2008, s. 11-20.
- Karłowicz Mieczysław, *Pieśni na głos z fortepianem*, Moskwa 1976, s. 12-14, 24-25, 30-38.
- Kulawik Adam, *Poetyka. Wstęp do teorii dzieła literackiego*, PWN, Warszawa 1990, s. 263-284.
- Lorenz Andrzej, *Filozofia muzyki Artura Schopenhauera*, „IDEA. Studia nad strukturą i rozwojem pojęć filozoficznych”, 2016, nr XXVIII (1), s. 22-40.
- Seweryn Agata, *„Poezja nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2008.
- Szymanowski Karol, *Pieśni I na głos i fortepian*, PWM, Kraków 2019, s. 3-16.
- Tatarkiewicz Władysław, *Historia estetyki. Tom I: Estetyka starożytna*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków 1960.
- Tomaszewski Mieczysław, *Nad pieśniami Karłowicza*, [w:] Ilnicka Jadwiga (red.) *Muzyka polska a modernizm*, Wydawnictwo PWM, Kraków 1981, s. 125-139.
- Wightman Alistair, *Karłowicz. Młoda Polska i muzyczny fin de siècle*, PWM, Kraków 1996.

## Summary

### “...and plunge into the silent abyss of oblivion...” Poems by Przerwa-Tetmajer in the art song of Karłowicz and Szymanowski. Part 2: Interpretation of songs

The above article is a continuation of the text contained in the previous issue of „MUZYKA. Historia. Teoria. Edukacja”. It concerns the verbal-musical relation present in the songs of Karłowicz and Szymanowski, based on the poetry of Przerwa-Tetmajer.

It only provides interpretations of the songs (the texts have been spoken in the previous section), which however have been made in a certain thematic order. The author links them with important “isms” of the era: impressionism, secession, decadence, expressionism, as well as analyses them in the context of “Young Poland antinomies” (such as “life – death”) and such motives as: the underworld, childhood, dream, love, water.

In the article it is impossible to look for a discussion of all the texts by Przerwa-Tetmajer, musicalized by Karłowicz and Szymanowski, but – as the author hopes – we can find here a complete picture in terms of thematic content there.

The framework of the article did not allow for a thorough analysis and interpretation of the entire material, thus the author found it necessary to limit himself to two songs, which were then examined both from the text and the music side: these songs were selected on the basis of contrast (mainly structural). In the last fragment – because we are talking about it at the moment – the author summarizes his concept of the essence of the musical-literary relationship in the song, reaching the conclusion that in this symbiosis, both poetry and music interact with each other.