

Katarzyna SUSKA-ZAGÓRSKA
AJD Częstochowa

Zagadnienie interpretacji tekstu w nauczaniu przedmiotu „Emisja indywidualna głosu z metodyką nauczania”

Przedmiot „Emisja indywidualna głosu z metodyką nauczania” jest jednym z dwóch o tej tematyce, które pojawiają się w programie kierunku „Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej”. Posiada w nazwie określenie „indywidualna”, w przeciwieństwie do drugiego przedmiotu na tym kierunku o nazwie: „Emisja zbiorowa z higieną głosu”. Przedmiot „Emisja indywidualna głosu” obejmuje jedynie trzy semestry, a więc dotyczy elementarnych podstaw nauczania śpiewu. Celem nauczania jest w tym wypadku uzyskanie wiedzy na temat świadomej, poprawnej emisji głosu poprzez praktykę wykonawczą. Nauka śpiewania jest w dużym stopniu nauką nawyków emisyjnych, dlatego czas trwania tej edukacji odgrywa bardzo ważną rolę. Wykształcenie poprawnych nawyków emisyjnych w przeciągu trzech semestrów edukacji wokalne należy uznać za zadanie dość trudne. Aby mu sprostać, konieczne będzie znalezienie właściwego repertuaru oraz wypracowanie metod nauczania adekwatnych do założonych celów. Artykuł niniejszy wskazuje taki repertuar z gatunku liryki wokalne, który ma spełnić dwa ważne zadania: po pierwsze – uwrażliwić na tekst literacki, który stanowi ważny element w utworze wokalnym, po drugie – wskazać na wzajemne wpływy interpretacji tekstu i techniki wokalne (emisji głosu). Często bowiem w wykonawstwie wokalnym odpowiednia interpretacja tekstu ułatwia pokonywanie problemów emisyjnych.

Uwagi wstępne

Niemal każde pokolenie kreuje własny wzorzec kulturowy. Człowiek – nawet jeśli sam aktywnie nie tworzy dzieł sztuki – poprzez akceptację i uczestnic-

two w aktach kultury, współtworzy i kształtuje ów wzorzec. Poszczególne elementy „mapy kulturowej” danego okresu są od siebie wzajemnie zależne i nigdy nie powstają w całkowitej izolacji. Przenikają się jako pochodne stylu życia, ideologii, kulturowego dziedzictwa, szeroko rozumianych stosunków międzyludzkich. Wzorce kulturowe dnia dzisiejszego zostały ukształtowane przez styl życia i rozwój cywilizacyjny drugiej połowy XX wieku. Zmarły w 1980 roku socjolog i filozof Herbert Marshall McLuhan z profetyczną wręcz intuicją głosił nadejście cywilizacji „globalnej wioski”¹. Dzisiaj nikt nie ma już wątpliwości, że właśnie w takiej wiosce żyjemy, a specyfika środków przekazu ma wpływ na strukturę i treść samych informacji. Przede wszystkim wzrosło tempo przepływu informacji, a zasadą stało się przesyłanie krótkich komunikatów, jak najszybciej i możliwie najkrótszą drogą. W ten sposób wyświechtane hasło: „czas to pieniąż” stało się oczywistością także na pograniczu kultury materialnej i kultury duchowej. Pewne cechy kultury, w tym kultury masowej, takie jak: dynamizm, witalność, wybujała ekspresja, agresywność, skłonność do wypowiedzi „wprost” i brak tematów tabu, implikują mechanizmy odbioru dzieł sztuki. Tempo przyswajania bodźców bardzo często wygrywa z ich jakością. Na marginesie wspomnieć trzeba, że samo pojęcie dzieła sztuki jest dzisiaj pojęciem otwartym i trudno o jakąś obowiązującą definicję. Młody odbiorca dzieła sztuki oczekuje dzisiaj przeżyć intensywnych, skondensowanych. Trudno go zadziwić, zaskoczyć, niełatwo nim wstrząsnąć. A przecież Władysław Tatarkiewicz, podając swoją definicję sztuki, pisał:

Sztuka jest odtwarzaniem rzeczy, bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć – jeśli wytwór tego odtwarzania, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać, bądź wzruszać, bądź wstrząsnąć².

W tej sytuacji pojawia się pytanie: jak młody człowiek, atakowany zewsząd tysiącami bodźców, może zainteresować się nobliwym tekstem pocziwego poety, np. ludowego, albo romantycznego, który dzisiaj wydaje się nam – z całym szacunkiem dla dzieł muzealnych – jedynie eksponatem w Wielkim Muzeum Literatury? Zakładamy przy tym, że ów odbiorca ma odpowiednią wrażliwość, która pozwala mu na odbieranie dzieł estetycznych oraz pewną wiedzę z dziedziny kultury, która powinna być wynikiem jego dotychczasowego wykształcenia.

Istnieje parę sposobów działania, które mogą przybliżyć nam tekst literacki i wspomóc nas w procesie jego odczytania, a następnie jego interpretacji. Są to:

1. Aktualizacja – swoiste „uwspółcześnienie” tekstu, odczytanie go z punktu widzenia człowieka współczesnego.
2. Użycie procesów wyobraźniowych jako drogi do odkrycia różnych możliwości interpretacyjnych.

¹ M. McLuhan, *War and Peace in the Global Village*, Bantam, New York 1968.

² W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1988, s. 52.

3. Analiza utworu muzycznego w jego integralnej postaci, w aspektach: historycznym i formalnym.
4. Poszukiwanie środków o charakterze wyrazowym (zarówno w sensie wokalnym, jak i aktorskim), przygotowujących wykonanie danego utworu.

Wymienione wyżej strategie działania w zasadzie powinny dotyczyć każdego dzieła wokalnego z tekstem. Nie zawsze jednak każda z tych możliwości jest równie przydatna. Czasem bowiem tekst jest na tyle współczesny, że nie wymaga już swoistego przekładu, dopasowania do współczesności. Często gatunek literacki tekstu nakazuje nam znaczną ascezę w doborze środków ekspresji, a daleko idąca prostota jest najtrafniejszym sposobem interpretacji. Wówczas postulat wskazany w punkcie 4. zostanie znacznie ograniczony. Dotyczy to utworów z tekstami należącymi do liryki osobistej, religijnej, a często także z tekstami ludowymi. Najczęściej w utworze wokalnym stosujemy jakąś dominantę interpretacyjną, która najpełniej oddaje ideę tego utworu. Tak więc wykorzystujemy wszystkie wymienione strategie dochodzenia do tekstu, ale w sposób nieproporcjonalny. Jedynym postulatem, który nie może zostać pominięty jest postulat 3. Oczywiście jest, że nie można zinterpretować utworu, jeśli się go najpierw nie pozna.

Zasady doboru repertuaru

Utwory muzyczne, które można zaproponować studentom emisji głosu, powinny spełniać pewne warunki. Należy pamiętać, że przedmiot indywidualna emisja głosu nie jest przedmiotem nauczania na kierunku śpiew solowy (choć oczywiście stanowi podstawę opanowania sztuki śpiewu). Dotyczy on wielu kierunków, gdzie znajomość zasad emisji jest niezbędna, a więc dyrygentury, aktorstwa, śpiewu chóralnego, kierunków nauczycielskich, itp. Oznacza to, że nie zawsze studenci dysponują naturalnymi zdolnościami wokalnymi. Wspomnieć należy, że bywają także studenci, dla których nauka emisji głosu jest męczącą koniecznością (przedmiot w programie studiów obowiązkowy). Tym bardziej należałoby wzbudzić zainteresowanie śpiewem, bo sama chęć opanowania tej sztuki jest czynnikiem bardzo pomagającym we wspólnej pracy studenta i pedagoga. Podkreślić trzeba element zaufania do nauczyciela, który na początku jest dla studenta jedynym przewodnikiem po całkowicie nieznanym mu terenie. Student nie jest w stanie sam korygować swoich błędów, nauczyciel jest na tym etapie niezbędny. Dlatego też powinien on zaproponować pierwsze utwory. Istnieje parę zasad ogólnych doboru repertuaru:

1. Utwór powinien być „dopasowany” do studenta indywidualnie, to znaczy należy uwzględnić skalę i barwę głosu studenta, stopień umiejętności technicznych, znajomość języka danego utworu (nie chodzi o biegłą znajomość,

- lecz o prawidłową wymowę), dotychczasowe doświadczenie studenta w dziedzinie wykonawstwa utworów wokalnych.
2. Utwór musi uwzględniać cechy charakterologiczne studenta, na przykład jego temperament, niechęć albo entuzjazm dla publicznego śpiewania, wreszcie wziąć pod uwagę trzeba upodobania studenta. Praca nad utworem, którego się nie lubi, który nam się nie podoba, nie przynosi pożądanego skutku. Na tym etapie bowiem istotne jest dla studenta odkrycie, że potrafi wykonać głosem zadanie wokalne, które dotąd uważał za niemożliwe. Należy go zatem motywować, a nie krytykować.
 3. Utwór musi spełniać określone zadania dydaktyczne, to znaczy zawierać pewne trudności będące przedmiotem nauki dla studenta. Trzeba jednak pamiętać o zdrowej zasadzie, że nie można stawiać poprzeczki zbyt wysoko, bo na pewnym etapie pokonanie przeszkody jest po prostu niemożliwe. Wówczas walka z problemem jest jedynie stratą czasu.

Fenomen interpretacji dzieła wokalnego

Przedstawiając propozycję interpretacji pieśni, należy mieć świadomość, że najczęściej możliwych jest przynajmniej parę różnych wersji wykonania utworu. Fenomen interpretacji jest silnie zdeterminowany przez jej cechę immanentną, czyli subiektywizm. Właśnie dlatego interpretacja podlega pewnym ogólnym zasadom, o których powinno się pamiętać:

1. Interpretacja jest nierozdzielna z osobą, która jej dokonuje, ponieważ jest emanacją myśli, odczuć, czynności psychicznych, częściowo w sferze czynności podświadomych. Stąd ogromna różnorodność i odbioru, i zarazem odczytania dzieła muzycznego. Można powiedzieć, iż aspekt psychologiczny odgrywa tu rolę pierwszoplanową. Jest to element o tyle szczęśliwy, że zawiera w sobie pierwiastek twórczy, który będzie w dalszym wywodzie również poruszony. Jednocześnie jest to aspekt na swój sposób ograniczający, bowiem uświadamia nam, że niektórzy wykonawcy nie mają wystarczającej wrażliwości, aby dokonywać interpretacji danego utworu, zatem – siłą rzeczy – ich wykonanie jest tylko rodzajem odtworzenia. Nie znaczy to jednak, że mamy rezygnować z prób wykonywania dzieł pieśniarskich przez studentów emisji głosu. Tutaj bowiem wkracza – jako dziedzina wspomagająca – wieloaspektowa, jak najszersza wiedza o danym utworze, obejmująca podstawowe jego elementy (formalne, historyczne itp.). Posiadanie takiej wiedzy – pomijając w tym miejscu jej zakres – rozwija wyobraźnię i jest otwarciem na świadomą, profesjonalną interpretację utworu.
2. Z podobnych powodów jak w punkcie 1. interpretacja jest zjawiskiem jednorazowym, bowiem nawet ten sam interpretator nie powieła nigdy interpreta-

cji w sposób dokładnie taki sam. W gruncie rzeczy każde wykonanie jest niepowtarzalne.

3. Istnieje pewna dowolność w analizie muzykologicznej dzieła, która również, mimo wskazówek zawartych w zapisie nutowym, może być różna w zależności od interpretatora. Dowodem na tę względność są, między innymi, tzw. nowe odczytania dzieła muzycznego.

Pamiętając o powyższych cechach interpretacji, należy jednak przede wszystkim zacząć od kluczowego zagadnienia, jakim jest oddzielenie różnych pojęć interpretacji. Chodzi tutaj o interpretację jako:

- a) przygotowanie do wykonania (analizę pieśni),
- b) wykonanie (realizację praktyczną).

Interpretacja jako odczytanie utworu wokalnego

Jak już wspominałam, interpretacja jest zawsze subiektywna, a więc podawanie jej gotowych wzorców obarczone jest grzechem względności. W przypadku analizy muzykologicznej i – po części – filologicznej względność modelu interpretacyjnego jest mniejsza. Dla badacza istnieją bowiem punkty zaczepienia wyznaczone przez samego kompozytora. Twórca określa np. dynamikę, tempo, które można skonfrontować z metronomem, dość precyzyjnie może określić artykulację, bądź też dostarczyć wskazówek poprzez liczne określenia ekspresywne. Ciągłe jednak pozostaje pewien zakres swobody wykonawczej, choćby w intensywności dynamiki *forte fortissimo* lub w przebiegu zwolnienia w *rallentando*. Wydaje się, że dla wytrawnego muzyka, z profesjonalną znajomością rzeczy, sprawą pierwszorzędą pozostaje jednak odczytanie idei dzieła, jego wyższego sensu, a nie drobiazgowo poskładanie elementów pierwszych i posklejanie ich w pozbawiony duszy model. Dotykamy w tym miejscu rozważań kwestii tzw. wierności kompozytorowi. Temat ten nieuchronnie staje w pół drogi pomiędzy dziełem, a jego wykonawcą. Jest to temat rozległy i pewnie niemożliwy do wyczerpania. Sądzę, że wyrazem pychy byłoby stwierdzenie, iż wiemy, jak kompozytor życzyłby sobie, aby wykonywano jego dzieło. Pozostając w niedosyć i niepewności, nie wolno jednak zrezygnować z prób możliwie najwierniejszego odczytania utworu. Wierność to w tym przypadku wykorzystanie wszystkich sposobów zbliżenia się do utworu. W tym celu należy:

1. Doskonale poznać tekst muzyczny i literacki.
2. Przeanalizować tzw. pierwsze wrażenie.
3. Zapoznać się ze stylem epoki, w której utwór powstał. Chodzi o ogólne tło kulturowe, estetykę, przykłady ikonografii, sytuację literatury. Ogólnie mówiąc, chodzi o tło historyczne.
4. Przeanalizować publikacje i inne materiały dotyczące danego utworu.

5. Dokonać analizy emisyjnej. Ocenić: skalę partii wokalne, jej dominującą zasadę występowania w utworze, np. jako: recytatyw, dialog z fortepianem, wokalizę itp.
6. Określić ogólny charakter utworu, co pozwoli nam w etapie późniejszym znaleźć pewną dominantę interpretacyjną.

Po etapie przygotowawczym, który jest skupieniem się na zapisie nutowo-słownym, przechodzimy do etapu technicznego, będącego etapem ściśle wokalnym. Praca nad opanowaniem pieśni i „osadzeniem” jej w głosie nie różni się od pracy nad każdym innym utworem, dlatego pominię techniczne szczegóły, które nie wiążą się bezpośrednio z tematem niniejszego wywodu. Natomiast kwestie techniczne, implikujące interpretację, bądź będące jej wynikiem, zostaną poruszone przy okazji analizy poszczególnych pieśni w dalszej części pracy.

Wykonanie dzieła wokálnego jako akt interpretacji

Jeśli chcemy posługiwać się terminem „akt interpretacji”, konieczne staje się w tym miejscu jeszcze inne rozróżnienie. Chodzi o wyróżnik jakościowy. Otóż wykonanie dzieła można określać czy oceniać na wiele sposobów, na przykład jako wykonanie: amatorskie albo profesjonalne, dobre albo złe, przekonujące albo nieprzekonujące, wierne lub sprzeczne ze stylem epoki czy kompozytora, anachroniczne albo nowoczesne, itd. W tym galimatiasie ocen danej interpretacji trudno znaleźć jakieś zupełnie obiektywne podstawy. Zawsze osoba oceniająca opiera się na konfrontacji interpretacji cudzej z interpretacją własną. Oczywiście – przyjmując, że obie te osoby mają podobny stopień wiedzy i świadomości, taka „dyskusja” może być źródłem głębszego poznania danego dzieła. Natomiast – jako interpretatorka i wykonawczyni utworów wokalnych – daleka jestem od stwarzania sztywnych schematów interpretacyjnych i narzucania wykonawcom obowiązujących wzorców wykonawczych. Tajemnica interpretacji tkwi bowiem w osobistym odczytaniu i odczuciu dzieła. Z zastrzeżeniem jednym i zasadniczym: aktem interpretacji nie jest po prostu zaśpiewanie i zagranie utworu, ale jego twórcze wykonanie. Osobiście sędzę, że niezależnie od tego, czy jest to wykonanie przez amatora, czy przez profesjonalistę, musi posiadać cechę najważniejszą, a mianowicie zawierać pewien PRZEKAZ, musi nam coś mówić, uściślając – wykonanie powinno nas (w sensie: nas – słuchaczy) po prostu zainteresować. Można powiedzieć, że z kolei zainteresować nas może ktoś, kto ma coś do powiedzenia, kto poprzez wykonanie utworu chce przekazać konkretną i ważną myśl. Truizmem wydaje się stwierdzenie, że wykonawca sam musi uznać pewien przekaz za istotny dla siebie, a następnie próbować przedstawić go słuchaczowi w konkretnej interpretacji dzieła muzycznego. Niestety to, co pozornie wydaje się bardzo jasne i logiczne, wcale takim nie jest, gdy wysłuchujemy różnych wykonania pieśni. Bardzo często przyczyną niepowodzeń w wyko-

nawstwie pieśni staje się brak logiki, jasności i zrozumienia tekstu, oraz niedocenywanie wagi tekstu literackiego. Najczęściej ten problem pojawia się w wykonawstwie pieśni obcojęzycznych, ale najbardziej uderza nas – ze zrozumiałych względów – w pieśniach z tekstem polskim.

Polska liryka wokalna

Pieśni polskie o średnim stopniu trudności stanowią podstawowy repertuar w przedmiocie nauczania emisji głosu. Sięganie do tego repertuaru wywołuje wiele pozytywnych skutków. Przede wszystkim jest sposobem zapoznania studenta z najwybitniejszymi dokonaniem liryki wokalnej rodzimych kompozytorów, a zrzędzeniem losu ich powstanie ma swoją genezę w posłannictwie przekazania najgłębszych treści narodowych. Jest to liryka okresu romantycznego (F. Chopin, S. Moniuszko), postromantycznego (S. Niewiadomski, W. Żeleński, E. Pankiewicz), modernistycznego przełomu wieków XIX i XX (M. Karłowicz, K. Szymanowski) oraz pieśni współczesne. W historii naszego kraju najbardziej narodowe w charakterze były i pozostają do dziś pieśni romantyczne, chociażby z powodu dominującego w tym okresie zainteresowania twórczością ludową, a więc tą wywodzącą się wprost – rzecz można – z ducha narodowego. Jednocześnie są to najwybitniejsze przykłady pieśni artystycznej w dorobku polskiej liryki wokalnej, która nie może poszczycić się wielkimi osiągnięciami, porównywalnymi z dorobkiem, na przykład, liryki wokalnej niemieckojęzycznej czy francuskiej. Szczególna sytuacja geograficzna i polityczna nieistniejącego wówczas państwa polskiego inspirowała twórców do podkreślania (najczęściej za pomocą aluzji) wszystkiego, co rdzenne, oryginalne, a także nawiązujące do rodzimych tradycji. Poeci, badacze folkloru, muzycy, mistrzowie pędzla – wszyscy czuli się w obowiązku utrzymywania pewnej ciągłości kultury narodowej. Jedni, czynili to, uderzając w spiżowe tony i przemawiając w imieniu zniewolonego narodu, inni zwracali się ku prostocie, uczuciowości, naiwności i czystości prawd z gruntu ludowych. Dwaj twórcy liryki wokalnej z tego okresu pozostają w naszej kulturze najważniejszymi: Stanisław Moniuszko oraz Fryderyk Chopin. Od razu trzeba zaznaczyć, że są to kompozytorzy zupełnie odmienni. Po pierwsze Fryderyk Chopin jest kompozytorem innego formatu niż Moniuszko. Ponadto w jego dorobku pieśni nie stanowią ani reprezentatywnej, ani liczebnie istotnej, ani najbardziej wartościowej artystycznie części. Pieśni napisał niewiele i mają one charakter salonowych piosenek dla panien z dobrych domów, artystycznie są nierówne, o czym świadczy wielka popularność kilku z nich (*Życzenie*, *Piosnka litewska*, *Śliczny chłopiec*, *Moja pieszczotka*), ale niemal zapomnienie o innych (*Narzeczony*, *Czary*). Pieśni Chopina nie są jakoś szczególnie przemysłane, wydają się być po prostu owocami jego genialnej inwencji twórczej, chociaż oglądając je „z bliska”, można dokonać całkiem zaskakujących odkryć.

Zupełnie inaczej odbieram pieśni Stanisława Moniuszki. Przede wszystkim pieśni stanowią ogromny rozdział w twórczości kompozytora. Zamiar stworzenia *Śpiewników domowych* w latach czterdziestych XIX wieku był wyrazem wielkiego zainteresowania kompozytora twórczością wokalną, co znajduje także swoje potwierdzenie we wspaniałej twórczości operowej Moniuszki. Był to także wyraz jego romantycznej wiary w siłę i swoiste powołanie śpiewu jako dziedziny ludzkiej aktywności tworzącej kulturowe oblicze narodu. To właśnie Moniuszko miał wcielić w życie postulat wieszczą i wprowadzić swoje pieśni „pod strzechy”. Trzeba przyznać, że zamiar ten został spełniony z sukcesem, a pieśni Moniuszki stały się dobrem powszechnym. Doświadczamy tego po dziś dzień, dlatego dobrze jest przyjrzeć się bliżej niektórym pieśniom Moniuszki. Za przedmiot moich badań przyjmuję te utwory, których stopień trudności technicznej pozwala na wykonanie zarówno przez kształconych śpiewaków, jak i przez amatorów. Studenci emisji głosu reprezentują bowiem bardzo różne umiejętności wokalne, zależnie od wcześniejszego kształcenia głosu bądź jego braku. Sądzę, że sam kompozytor miał podobny ogląd potencjalnego wykonawcy swoich pieśni, gdyż napisał szereg utworów wokalnie bardzo trudnych (*Do oddalonej, Pieśń Nai, Pożegnanie, Czy powróci*), ale także dużo pieśni bardzo prostych do wykonania, krótkich i niezbyt skomplikowanych.

Do oryginalnych kompozytorów polskiej liryki wokalnej należy niewątpliwie zaliczyć wielkich twórców okresu modernistycznego, Karola Szymanowskiego i Mieczysława Karłowicza. Pierwszy z nich, jak ogólnie wiadomo, jest wielkością niekwestionowaną i banałem byłoby wyliczanie jego rozlicznych zasług dla polskiej kultury. Kompozytor o takiej wrażliwości i takim talencie osiągał artystyczne wyżyny we wszystkim, czego dotyczył – również w twórczości wokalnej. Poza operami: *Król Roger* i *Hagith*, stworzył ogromną wprost ilość pieśni. Trzeba zwrócić uwagę, że inspiracją dla pieśni Szymanowskiego była literatura, a imponująca różnorodność tekstów, ich pochodzenie z odległych epok i różnych regionów geograficznych, świadczą o wielkiej literackiej erudycji tego twórcy. Szymanowski pisał bowiem pieśni do słów liryków niemieckich, do słów Jamesa Joyce’a, poetów rosyjskich (Dawydow), do tekstów poetów arabskich. Bogate i różnorodne są inspiracje twórczością poetów polskich (Wacław Berent, Tadeusz Miciński, Jan Kasprówic, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Julian Tuwim, Kazimiera Iłakowiczówna, Zofia Szymanowska, Jarosław Iwaszkiewicz, Kornel Makuszyński oraz liczne pieśni ludowe). Pieśni Karola Szymanowskiego nie należą jednak do prostych, dlatego w programie nauczania „Emisji indywidualnej głosu” znajdują zastosowanie tylko niektóre z nich.

Inaczej rzecz ma się z miniaturami Mieczysława Karłowicza. Są one polem do popisu dla mniej zaawansowanych technicznie studentów, gdyż często średnio zaawansowani wykonawcy mogą mierzyć się z pieśniami, takimi jak: *Czegoż ty dziewczyno, Nie płacz nade mną, Mów do mnie jeszcze, Na spokojnym,*

ciemnym morzu, Smutną jest dusza moja, Z erotyków. Pieśni te mają parę cech, które czynią je dostępnymi dla niezbyt wytrawnego śpiewaka:

- są miniaturowych rozmiarów,
- potrzebna tu skala głosu nie jest rozległa,
- nie ma w nich szczególnych komplikacji technicznych.

Natomiast trudność przedstawia tutaj wysoki poziom emocjonalności, zmienność nastrojów w przebiegu małych odcinków utworu. Z drugiej strony, jest to wysoko kształcące dla studentów, ponieważ znakomicie rozwija wyobraźnię, a to wywołuje emocje ujawniające się w interpretacji. Wreszcie należy szczególnie podkreślić, że teksty wykorzystane przez Karłowicza (Kazimierz Tetmajer, Jan Iwański, Adam Asnyk), brzmią dla dzisiejszego wykonawcy zaskakująco współcześnie, bowiem poruszają tematy uniwersalne. Wspomnieć należy, że Karłowicz napisał też pieśni do słów polskich romantyków: Słowackiego i Krasińskiego, ale wybrał tutaj erotyki, a więc znowu teksty silnie nasycone ponadczasowymi emocjami, które nie wiążą się z konkretną epoką.

Obraz – bardzo pobieżny – liryki polskiej uzupełniają pieśni z okresu postromantycznego, które czasem wznoszą się na ponadprzeciętny poziom i bywają bardzo użyteczne w kształceniu głosu. Tutaj wymienić można takich autorów, jak: Eugeniusz Pankiewicz i Władysław Żeleński oraz Stanisław Niewiadomski i Jan Gall. Ich utwory mają wdzięk i charakter pieśni romantycznych, salonowych. Dla dzisiejszego wykonawcy ciągle świeżo brzmią przede wszystkim te, które naśladują pieśni ludowe, bądź wywodzą się z nich.

Jeśli chodzi o polską lirykę wokalną XX wieku, to rozproszenie tych utworów w dorobku poszczególnych kompozytorów jest bardzo duże. Byłoby niezmiernie trudno wyróżnić jakiegoś jednego kompozytora, w którego dorobku gatunek pieśniowy odgrywałby rolę pierwszoplanową. Natomiast istnieje szereg znakomitych dzieł, które można polecić w kształceniu głosu (Józef Świder, Witold Lutosławski).

Wybrane pieśni polskich kompozytorów – propozycje interpretacji

STANISŁAW MONIUSZKO – *DĄBROWA* DO SŁÓW JANA CZECZOTA

Analiza tekstu literackiego

Poeta Jan Czczot (1796–1847) był jednym z ulubionych autorów Stanisława Moniuszki (1819–1872). W swoich *Śpiewnikach domowych* kompozytor aż 20 razy korzystał z tekstów Czczota³. Niektóre z tych pieśni zyskały sobie ogromną popularność (*Prząśniczka, Kozak, Kum i kuma*). Jan Czczot był jed-

³ Do tekstu: *Ptaszku, ptaszku, skąd przylatasz...* Moniuszko napisał dwie pieśni.

nym z pierwszych „filomackich preromantyków”⁴ oraz wielkim przyjacielem Adama Mickiewicza, z którym prowadził obfitą korespondencję. W historii zapisał się jednak przede wszystkim jako nieustrudzony zbieracz ludowych pieśni znad Niemna i Dźwiny, czyli kresów litewsko-białoruskich⁵. W kolejnych sześciu tomach zamieścił 957 pieśni, które tłumaczył na język polski, ale też podawał w dialekcie krewickim (białoruskim). Pieśni Czeczota znane nam ze *Śpiewnika domowego* pochodzą w większości z tego właśnie zbioru, zatytułowanego *Piosnki wieśniacze znad Niemna i Dźwiny*. Nie wiemy, czy wyboru tekstów dokonał sam poeta, czy też Moniuszko, wiadomo jedynie, że twórcy prowadzili ze sobą korespondencję. Pewną część *Piosnek wieśniaczych* stanowią tzw. *Własne piosnki wieśniacze*, autorstwa anonimowego poety ludowego, za którym kryje się sam Czeczot.

Dąbrowa

Oj, dąbrowo, dąbroweczko, masz dobrego pana:
Trzema barwy w jednym roku bywasz przyodziana / bis,

Jedna barwa zieloniutka, wszemu światu luba,
Druga żółta, smutna światu jak żałoba gruba / bis

Trzecia barwa bielusiańka, chłodem światu znana,
Oj, dąbrowo, dąbroweczko, masz dobrego pana / bis⁶

Tekst pieśni *Dąbrowa* jest typowym przykładem naiwności i prostoty stylu *Piosnek wieśniaczych*. Podkreślenie rangi, ważności „dobrego pana”, który opiekuje się swym ludem jak ojciec, wskazuje na pewien charakterystyczny rys myślenia Czeczota. Otóż tom 4 *Piosnek* był dedykowany „Dobroczynnym Panom i Rządcom ich majątności, troskliwym o dobry byt włościan”. Tak więc wyraźnie widać tu intencję dydaktyczną, aby zainteresować warstwy ziemiańskie kulturą i obyczajem ludu. Tom 5 natomiast dedykował poeta: „Zacnym i bogobojnym Paniątkom i Paniczom”. W przedmowie do tomu 4 Czeczot dowodzi:

Poezja zwana dziś gminną była przed wieki wszystkim przodkom naszym wspólna: pańska, książęca, słowem narodowa; [...] włościanom naszym winniśmy dochowanie obrzędów starożytnych i pieśni⁷.

⁴ Określenie to pochodzi z monografii S. Świrko, *Z kręgu filomackiego preromantyzmu*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 178.

⁵ J. Czeczot, *Piosnki wieśniacze znad Niemna i Dźwiny*, t. 1–3, Wilno 1837, 1839, 1840; t. 4–6 powstały po powrocie z zesłania, Wilno 1844, 1845, 1846.

⁶ S. Moniuszko, *Śpiewnik domowy. Antologia pieśni na głos z fortepianem*, z. 4, wybór i wstęp W. Rudziński, PWM, Kraków 1988, s. 267.

⁷ J. Czeczot, *Piosnki wieśniacze znad Niemna i Dźwiny. We dwóch częściach*, Wilno 1837, s. V–VIII. Dodać należy, że w wydaniu z roku 1837 nie podano nazwiska Czeczota, który wówczas był zesłańcem politycznym.

Uczciwe traktowanie, dobra opieka i szacunek dla ludu to wzorzec postępowania dla dobrego ziemianina. Drugim skojarzeniem nasuwającym się w związku z owym „dobrym panem” jest odniesienie religijne, także wiążące się z ludową religijnością. Bóg jest bowiem synonimem dobrego opiekuna, pasterza, sprawiedliwego ojca. Zachowując swoją najwyższą pozycję w hierarchii bytów, jest panem wszystkiego, ale jednocześnie kieruje się miłością i dobrocią. Passus: „masz dobrego pana” pojawia się jak kłamra na początku i w zakończeniu wiersza. Można uznać go za klucz do interpretacji tekstu, stąd jego ważność w tym bardzo lakonicznym tekście. Byłoby jednak błędem interpretowanie tego utworu z nadmierną powagą. Bóg, czy też ziemianin (pan na włościach), to dobrotliwy, dbający ojciec, który ubiera swoje dziecko, czyli Dąbrowę (las), w piękne, kolorowe sukienki⁸. Słowo „przyodziana”, które na to wskazuje, jest nieco anachroniczne. Implikuje ono skojarzenie z „królewskim przyodziewkiem”, z „odzieniem”, a nawet może nawiązywać do stylu biblijnego („A Niewiasta była odziana w purpurę i szkarłat”, Apokalipsa św. Jana 17,4). Narrator (podmiot liryczny) zwraca się bezpośrednio do Dąbrowy, jak ktoś dobrze jej znany, w ciepłym tonie i z czułością (użycie zdrobnienia „dąbroweczko”). Dąbrowa poprzez personifikację przyjmuje cechy wesołej wiejskiej dziewczyny, która lubi się stroić. Zatem Dąbrowa to dziewczeczka, która upodabnia się przez swój bogaty, zmienny ubiór do królowej. Posługuje się charakterystycznym dla pieśni ludowych wykrzyknikiem oj, co wskazuje na taneczny charakter tekstu. Tego typu drobne i powtarzające się zwroty słowne występują najczęściej w gwarach w formie: oj, da dana!, oj, dyna, dyna! W zwrotce drugiej rozpoczyna się wyliczanie barw, które przybiera las zależnie od pór roku i przemian przyrody. Wiosna i lato cieszą cały świat soczystą zielenią, szczególnie ulubioną przez ludzi. Schyłek lata to dominujący kolor spalonej słońcem ziemi. Osobno mówi poeta o barwie białej w zwrotce trzeciej. Szukając sensu nadrzędnego w tym tekście, korzystamy z symboliki kolorów. Zielony to kolor rodzącego się życia, radości, witalności, dynamizmu, optymizmu. Kolor biały wprawdzie jest barwą chłodną, ale jego symbolika jest niejednoznaczna. Niesie w sobie zarówno skojarzenia negatywne (śmierć, chłód, brak koloru, pustka, a więc samotność, bezruch, martwota), jak i pozytywne (czystość, ład, harmonia, świat idealny, duchowy, świetlistość, wiara). W przypadku barwy żółtej sprawa jest bardziej skomplikowana. Wydaje się, iż pierwszym skojarzeniem jest tu ciepło, światło, słońce, blask, dynamizm. Poeta jednak używa żółci jako znaku żałoby. Myślę, że chodzi tu o liście, które usychając, sprawiają wrażenie spalonych. Żółć to kolor iskier, kolor pożogi. A więc to zgliszcza, zniszczenia, coś co jest strawione przez ogień, pozbawione życia, implikuje zatem skojarzenie z żałobą. Może też kojarzyć się z całą tonacją barw pokrewnych, od żółci do brązów. Barwa żółta oznacza także chorobę i starzenie się.

⁸ W tekście słowo „dąbrowa” pisane jest małą literą. W moim wywodzie będzie się pojawiała „Dąbrowa” jako nazwa własna – imię.

W tym przedstawieniu zmienności kolorów istnieje odbicie cyklu narodzin, życia i przemijania, cyklu, który stale powraca, który trwa niezmiennie. Nieprzypadkowo zmienne barwy przekształcają obraz Dąbrowy. Zamieniona w dziewczynę podlega ona także naturalnemu cyklowi – od narodzin do śmierci. Jest więc tekst Czczota parabolą ludzkiego losu, losu wpisanego w zmienność natury. To w pewnym sensie nobilituje przyrodę, która powiela los człowieka, ale też uświadamia mu jego pozycję w świecie rządzonym przez Boga: Ojca i Pana. Jest zatem w pozornie wątlym tekście głęboka myśl filozoficzna, wyrażona zwięźle i skromnie, ale zadziwiająco dobitnie. Jest tutaj wreszcie akceptacja i radosne pogodzenie się z życiem, uznanie jego piękna i porządku naturalnego. To kwintesencja filozofii i mądrości ludowej.

Posiadając już wiedzę w wyniku tak przeprowadzonej analizy tekstu, wyrażamy sobie pewne zdanie o utworze, a także zastanawiamy się, czy idea utworu jest zgodna z naszymi osobistymi poglądami. Dokonujemy przemyśleń, które wywołują w nas określony nastrój. Czasem podświadomie ujawniamy swój stosunek do tekstu, wyrażając głosem nasze emocje. Jednak bez jego dogłębnego zrozumienia nie wytworzymy w sobie stanu psychicznego, który pozwoli nam wyrazić radość, zadumę, smutek, melancholię itp.

Analiza pieśni jako dzieła muzycznego

Pieśń *Dąbrowa* jest zbudowana bardzo symetrycznie (4 zdania muzyczne, 16 taktów). Pierwsze zdanie jest typową „przygrywką” instrumentalną, będącą przygotowaniem dla wejścia głosu. Wprowadza nas ona w materię muzyczną całej pieśni. Pokazuje podstawowy schemat rytmiczny, a także nawiązuje do melodii głosu. Partia wokalna obejmuje trzy zdania muzyczne, z którymi zdanie III jest jakby rozbudowaną repliką zdania II, a więc działa jako refren (powtórzenie). Od momentu wprowadzenia głosu fortepian powiela jego linię melodyczną, dodając tylko pewne elementy zdobnicze, oraz taneczny rytm (w części środkowej od słów „Trzema barwy [...]” w zwrotce 1). Sama linia melodyczna głosu jest oparta na dwóch kierunkach; takty 4–8 mają kierunek zstępujący, a takty 9–12 oraz 13–16 są łukami (takty 9, 10, 13, 14 stanowią pojedyncze łuki, zaś takty 11–12 i 15–16 to łuki dwutaktowe). Ponadto takty 9–16 stanowią okres muzyczny. Można zauważyć, że zdanie I (takty 9–12) jest wzorcem dla następnego (takty 13–16), urozmaiconego przez chromatykę. Zdanie ostatnie ma charakter harmonicznego kadencji. Kompozytor nie podał żadnych określeń dynamicznych poza dwoma znakami graficznymi, które dają nam podkreślenie mocnej części taktu 1, taktu 2 oraz 16 (który w istocie jest taktem 1 nowej zwrotki) i powtórnie taktu 2. Biorąc pod uwagę zwrotkową strukturę, owo wzmocnienie praktycznie występuje tylko w dwóch taktach. To wskazanie dynamiczne znajduje swoje echo w pojedynczych taktach partii wokalnej 9, 10, 13, 14, które potraktowane są jako względnie samodzielne. Tempo *Andantino* na początku to jedyne oznaczenie agogiczne w pieśni.

Wrażenie po pierwszym odczytaniu brzmi: pieśń naiwna w tekście zarówno literackim, jak i muzycznym, sprawiająca przez to wrażenie prostej piosenki dziecięcej. Wdzięczna melodia oparta na typowych schematach rytmicznych obejmuje niewielką skalę głosu od c razkreślnego do e dwukreślnego (tylko raz). Trudność jedyna to wyśpiewanie schematu rytmicznego w takcie 8, tak aby zdążyć nabrać powietrza i nie spóźnić wejścia w taktie 9. Ponieważ nie mamy restrykcyjnych wskazówek od kompozytora, możemy dysponować pewną swobodą w wykonaniu poszczególnych zwrotek. Zasada podstawowa nakazuje nam, aby każdą kolejną zwrotkę wykonać nieco inaczej. W tym względzie kierujemy się głównie analizą znaczeń tekstu literackiego. Następnie poszukujemy środków wyrazu, które umożliwią nam realizację naszej koncepcji.

Koncepcja interpretacji

Utwór *Dąbrowa* jest przykładem pieśni, której tekst niewątpliwie wymaga zabiegu przystosowania do realiów współczesnych. Aby dokonać tego „uwspółcześnienia”, najpierw konieczne jest poznanie realiów okresu, w którym powstał. Tego dokonaliśmy w analizie tekstu oraz utworu muzycznego. Następnie poszukujemy w utworze tego, co jest nam szczególnie bliskie, przekazu uniwersalnego. Koncepcja interpretacji powstaje jakby w dwóch wymiarach: mikro- i makroogłądu całego dzieła. W sferze makro ustalamy ogólną koncepcję interpretacji, a zwłaszcza naszą pozycję wobec utworu. W przypadku *Dąbrowy* musimy odpowiedzieć sobie na parę pytań:

1. Czy możemy identyfikować się z narratorem, który jest rozmówcą, czy też cytujemy jego słowa, nadając mu cechy postaci fikcyjnej? W przypadku pierwszym przejmujemy jego uczucia w stosunku do rozmówczynie: czułość, sympatię, uznanie dla urody, które implikują pogodny i łagodny ton rozmowy. Odcytujemy jego intencje „wprost” i nie stosujemy żadnych kamuflaży w rodzaju ironii, nadmiernej powagi itp. W tym wypadku melodia w naszym wykonaniu nie będzie zawierała żadnych mocnych kontrastów dynamicznych, ani ostrej artykulacji. Będzie wykonana bardzo *legato* i płynnie. Jeśli natomiast chcemy potraktować pieśń niejako teatralnie, w interpretacji aktorskiej, to musimy uruchomić wyobraźnię. Nie bez znaczenia jest płeć narratora. Inaczej bowiem będzie do młodej dziewczynki przemawiał mężczyzna, inaczej kobieta. Ważny jest także wiek narratora: innym tonem będzie przemawiał starzec, inaczej młody zalotnik, inaczej matka, a zupełnie inaczej siostra, czy przyjaciółka. Wybór postaci, w którą się niejako wcielamy, zależy jednak od tego, czy w ogóle przyjmujemy taki rodzaj aktorskiego zadania. Równie dobrze możemy mówić w imieniu własnym.
2. Czy zakładamy, że *Dąbrowa* milczy i jest tylko słuchaczem, czy też tworzymy pewną sytuację dramaturgiczną i wytwarzamy w wyobraźni pewien scenariusz? Może dziewczyna jest nieśmiała i zawstydzają ją komplementy? Może jest bardzo płocha i rozmówca chce ją sprowadzić na ziemię, przypo-

minając, że nie może zbyt chlubnie się swoją urodą, bo ta jest zasługą „dobrego pana”? Może narrator wcale nie prowadzi dialogu? Może to jest monolog wewnętrzny artysty wrażliwego na piękno? Może wreszcie jest to rodzaj modlitwy wypowiedzianej przez bogobojnego wieśniaka podczas pracy w lesie? Prawdopodobnych scenariuszy jest bardzo wiele. Wybór jednego z nich jest wyborem śpiewaka, na tyle słusznym, na ile będzie konsekwentnie realizowany podczas wykonania.

Przejdźmy teraz do koncepcji w skali mikro. Tutaj dochodzimy do szczegółów wykonania.

1. Początek pieśni można wykonać jako: zawołanie dziarskiego młodziana, jako uzalanie się nad dzieckiem przez ojca lub matkę, można także zupełnie pominąć osobę Dąbrowy, odchodząc od koncepcji rozmowy. Oczywiście istnieje bardzo wiele innych sposobów ujęcia początku pieśni.
2. Zwraca naszą uwagę techniczna trudność w wykonaniu taktu 8. Jednakże łatwo odczytać intencję kompozytora, który chciał jak najbardziej wydłużyć kluczowe słowo „pana”. Jednocześnie chciał dostosować metrum cztery czwarte do struktury wersu w tekście, który ma schemat 14 zgłosek, ze średniówką po 8. Tak więc po średniówce pozostaje tylko 6 zgłosek. Jest to wers długi, który w muzyce obejmuje jedno muzyczne zdanie. W takcie 8 wygłos (końcówkę wyrazu) należy zaśpiewać dyskretnie, aby nie wybił się dynamicznie. Natomiast pierwszą sylabę wyrazu należy dynamicznie rozszerzyć. Jest to bowiem, podobnie jak w przypadku jej repliki w takcie 16, jedna z najdłuższych nut w przebiegu utworu (w taktach 8 i 16 mamy ćwierćnutę z kropką, zaś w takcie 12 – ćwierćnutę).

Słowa: J. Czeczot
Przekład ros.: W. Bieniediktow

Andantino

5

Oj, dą - bro - wo - , dą - bro - we - czko,
Oj! Dy - ǫpa - ǫpa - -ka, ǫy - ǫpa - aa!

9 12

masz do - bre - go pa - na - , trze - ma ba - ruj w jednym ro - ku by - wasz przy - o - dzia - na,
Иа - ны честь и сла - са! В год три па - за мы с три це - ма ку - ǫма - ца о - де - ма!

Przykład 1. *Dąbrowa* – muzyka S. Moniuszko, słowa J. Czeczot, takty 1–12

temu służyć, są wzięte z dziedziny sztuki – malarstwa. W ten sposób wywód dydaktyczny odwołuje się do sfery duchowej, do naturalnej, pozarozumowej wrażliwości na piękno.

Wydaje się, że dobrym rozwiązaniem koncepcyjnym jest wykonanie 1 zwrotki jako wprowadzenie w akcję, czyli zagajenie, a następnie odmalowanie obrazu w całości („trzema barwy w jednym roku bywasz przyodziana”). Na razie nie mamy tutaj żadnej innej motywacji, jak tylko życzliwe nawiązanie rozmowy. Nie ma powodu do zmian dynamicznych czy barwowych. Tonacja wypowiedzi pozostaje wesoła i energiczna. Wraz z wyliczaniem barw należy jednak zwrócić uwagę na środki stylistyczne występujące w tekście. Tak więc zdrobnienia, typowe dla poezji ludowej: „zieloniutka”, „bielusienka”, nadają ton aprobaty dla tych barw, stają się naiwnie „przyjazne” dla narratora (lub też dla jego rozmówcy). Nadto barwa biała, „chłodem świata znana”, sugeruje pewien dystans emocjonalny narratora. Zwrotka 3 do słów: „oj, dąbrowo [...]” powinna być zaśpiewana bez emocjonalnego zaangażowania, jedynie lekko zarysowana, tak jak rysuje się szkic gałęzi pod warstwą białego puchu.

Nietrudno zauważyć, jak bardzo wyobraźnia może być pomocna w kreowaniu pewnego wyobrażenia świata przedstawionego w pieśni. Nie jest to jedynie wyobraźnia typu malarskiego, musimy procesy wyobrażeniowe poszerzyć o sferę brzmieniową, podobnie jak dzieje się to w przypadku tworzenia przez kompozytora.

W problematyce koncepcji interpretacyjnej w skali makro ważny jest jeszcze jeden aspekt. Otóż zazwyczaj sam materiał nutowo-literacki pieśni wyraźnie narzuca nam pewną dominantę interpretacyjną. W jednej pieśni będzie to mowa tonacja harmoniczna, w innej charakterystyczny schemat rytmiczny, czasem deklamacyjny charakter partii wokalne albo onomatopieczny tekst literacki (na przykład odgłosy imitujące ptaki). Dominantę interpretacyjną można odnaleźć praktycznie w każdym elemencie strukturalnym dzieła wokálnego, zmienna jest natomiast intensywność jej występowania (co zapewne zależne jest od intencji kompozytora). W omawianej pieśni *Dąbrowa* dominanty interpretacyjnej należy szukać w prostocie i nawet pewnej dozie infantylizmu w całej materii pieśni, czyli w tekście literackim i zarazem muzycznym utworu. Owa prostota i naiwność są główną wskazówką wykonawczą dla interpretatora pieśni. Pomimo głębokiej treści o filozoficznym podtekście, forma przekazu jest utrzymana w duchu estetyki romantycznej, sielskiej i ludowej, typowej dla epoki. Poza wszystkimi innymi urokami pieśni, poprzez jej analizę dochodzimy także do osobistego odkrycia pewnych cech epoki romantycznej. Stąd już podążamy – świadomie i częściowo podświadomie – w kierunku uwspółcześnienia treści zawartych w utworze.

Aktualizacja utworu wokálnego jest procesem odbywającym się w psychice wykonawcy. Jest uzależniona od jego osobniczych cech, ale też od ogólnie rozumianej kultury, z którą obcuje i która kształtuje jego osobowość. Każde dzieło

estetyczne odwołuje się do wrażliwości człowieka, ale często rozumiane jest tylko przez współczesnych mu odbiorców. Jest to problem wymagający odrębnego rozpatrzenia, dlatego dotykając tematu interpretacji dzieła wokalnego ograniczymy się do stwierdzenia, że dzieła hermetycznie osadzone w kulturze swej epoki, nieprzystające do innych warunków, w pewnym sensie eliminują się same, nie znajdując zrozumienia i ulegając zapomnieniu. Jednakże recepcja dzieł wokalnych nie zależy od dystansu lat, ale raczej od analogii w mentalności ludzi konkretnej epoki historycznej. Wiadomo bowiem, że w określonych epokach powraca się do dorobku epok wcześniejszych z uprzywilejowaniem którejs z nich. Wynikiem takiego mentalnego pokrewieństwa jest na przykład nawiązanie symbolistów w drugiej połowie XIX wieku do estetyki średniowiecza oraz do dziedzictwa romantyzmu.

FRYDERYK CHOPIN – *SMUTNA RZĘKA* DO SŁÓW STEFANA WITWICKIEGO

Fryderyk Chopin (1810–1849) i Stefan Witwicki (1801–1847) należeli do najbliższych sobie przyjaciół. Poznali się jeszcze w Warszawie, dokąd przybył Witwicki z rodzinnego Podola. Gdy Chopin wyjeżdżał z kraju w 1830 roku, miał już przy sobie tomik *Piosnek sielskich* Witwickiego ze znamiennej dedykacją autora: „Fryderykowi Chopinowi z uwielbieniem dla Jego talentu – S. Witwicki – 5 września 1830”. Do czasu wyjazdu powstało 6 pieśni Chopina ze słowami Witwickiego. Pierwszą napisaną już w Paryżu była *Smutna rzeka*, prawdopodobnie w 1831 roku. Wkrótce także poeta znalazł się na emigracji (w roku 1832 opuścił Polskę na zawsze). Nadal pozostawał bliskim i serdecznym przyjacielem Chopina. Do roku 1838 powstały jeszcze 4 „wspólne” pieśni obu twórców oraz – zaginiony potem – szkic do pieśni *Plótno*.

Analiza tekstu literackiego

Tekst pieśni *Smutna rzeka* pochodzi ze zbioru wydanego przez Stefana Witwickiego w maju 1830 roku pod tytułem *Piosnki sielskie*. Był to zbiór bardzo charakterystyczny dla zainteresowań literackich ówczesnego pokolenia preromantycznych poetów. W tym okresie powstawały liczne tomiki poetyckie wzorowane na pieśniach ludowych, inspirowane często autentykami, ale jednak będące dziełami ludzi pióra. Wywodziły się z ducha ludowości, co nadawało im wówczas emblemat cech narodowych. Do takich właśnie należał omawiany poprzednio zbiór *Piosnek wieśniaczych* Jana Czeczota. Ludowość, a nawet pewna „pseudoludowość” literatury tego okresu, była jednym z postulatów misji tworzenia literatury narodowej. Jakkolwiek Stefan Witwicki zachęcał do spisывania oryginalnych piosenek ludowych, to jednak zbiór jego *Piosnek sielskich* reprezentuje literaturę profesjonalną. Autor objaśnia w nocie programowej, że

nie tłumaczył ani nie naśladował żadnych śpiewów ludu⁹. Słowo „sielskie” nie pochodzi w tym wypadku od sielanki, czyli gatunku literackiego, lecz oznacza po prostu „wiejskie” (od słowa „sioło”), a jest odpowiednikiem tzw. „pieśni gminnej”. O tym rodzaju śpiewów pisał Adam Mickiewicz:

Przez śpiewy gminne rozumiemy śpiewy polskie ballady i sielanki, powtarzane między drobną szlachtą i klasą służących mówiących po polsku¹⁰.

W zbiorze *Piosnki sielskie* odnajdujemy następujące teksty, które znamy głównie jako teksty pieśni: *Hulanka*, *Posel*, *Czary*, *Smutna rzeka*, *Wojak*, *Życzenie*, *Wiosna*, *Gdzie lubi*, *Pierścień*, *Narzeczoney* oraz dołączone przez autora trzy pieśni ludu litewskiego, wśród których znajduje się pieśń *Bardzo raniucho wschodziło słoneczko...* w tłumaczeniu Ludwika Osińskiego. Również inni kompozytorzy sięgali po teksty *Piosnek wieśniaczych*: S. Moniuszko, I.F. Dobrzyński, J. Fontana, J. Nowakowski.

Smutna rzeka

„Rzeko z cudzoziemców strony!
Czemu nurt twój tak zmacony?
Czy się gdzie zapadły brzegi,
Czy stopniały stare śniegi?”

„Leżą w górach stare śniegi,
Kwiatem kwitną moje brzegi:
Ale tam przy źródle mojem
Płacze matka nad mym źródłem.

Siedem córek piastowała,
Siedem córek zakopała,
Siedem córek śród ogrodu,
Głowami przeciwko wschodu.

Teraz się z duchami wita,
O wygody dziatki pyta
I mogiły ich polewa,
I żałośnie pieśni śpiewa”¹¹.

To, co nas uderza po pierwszej lekturze tekstu to jego wielka lakoniczność, skrótowość. Jest to opowieść o dość enigmatycznej fabule, pozostawiająca wiele niedomówień, znaków zapytania. Całość przybiera formę dialogu, dialogu niedziennych rozmówców: człowieka i rzeki (stąd użycie cudzysłowów). Są tutaj

⁹ Nota ta dotyczy dwóch wydań: S. Witwicki, *Poezje biblijne, piosnki sielskie i wiersze różne*, Paryż 1836, s. 151 oraz Petersburg 1853, s. 107. Wydania podają za: S. Witwicki, *Piosnki sielskie poezje biblijne i inne wiersze*, oprac. W.J. Podgórski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986.

¹⁰ A. Mickiewicz, *Franciszek Karpiński*, [w:] *Dziela wszystkie Adama Mickiewicza*, t. 4: *Pisma literackie*, wydał i objaśnił T. Pini, Lwów [b.r.w.], s. 211. Podają za: S. Witwicki, *Piosnki sielskie...*, s. 26–27.

¹¹ F. Chopin, *Pieśni i piosnki*, PWM, Kraków 1987, s. 25–28.

wszelkie atrybuty poezji romantycznej: tajemniczość, niesamowitość, nierealność, groza kontaktu ze światem umarłych, nagromadzenie nieszczęść, oddanie paranormalnych stanów psychicznych (matka jest w stanie rozpacz graniczącej z obłędem albo w rzeczywistym szaleństwie). Nastrojowość tego obrazka, który jest zarazem obrazkiem ożywionej przyrody, przywodzi na myśl jakąś balladę połączoną z dumką. Forma ballady była szczególnie rozwijana w okresie preromantyzmu. Później powstawały ballady *stricte* romantyczne, znane m.in. z twórczości A. Mickiewicza. Natomiast dumka, wywodząca się z Ukrainy, była także jedną z form lirycznych najpopularniejszych w owym czasie (dumki Bohdana Zaleskiego, po które sięgali m.in. F. Chopin i S. Moniuszko). Ballada opierała się na epickiej narracji, zaś dumkę wyróżniał szczególnie tęskny i smutny nastrój oraz duże pokrewieństwo genetyczne z muzyką (dumka była przeważnie śpiewana). W omawianym wierszu widać pewną gradację emocjonalną: od zwykłego zapytania do przeniesienia akcji w świat nierealny, ewokowany przez niezwykle stan psychiczny postaci matki. Zwrotka pierwsza dostarcza nam informacji o stanie rzeki (jest zmałona, wzburzona). Pozostałe trzy zwrotki całkowicie przenoszą nas w akcję (kobieta płacząca przy źródle, objaśnienie nieszczęsnych wypadków, ożywienie postaci i jej nienormalne zachowanie). Całość kończy śpiew typowy dla dumki.

Analiza muzyczna pieśni

Stefan Witwicki tak pisał w *Przemowie* do zbioru z 1830 roku:

Wiem, iż może mnie spotkać zarzut: dlaczego chciałem naśladować utwory prostych, nieuczonych, może nawet w półdzikich poetów [...]. Czyliż pragnąłbym widzieć poezję raczej w dzikości i prostactwie niżeli w tym ukształceniu, jakie już jej nadali światli pisarze?. Nie, zaiste! Ale pisząc te piosnki wiejskie, nie widziałem w tym dla literatury żadnej szkody, a dla siebie znajdowałem przyjemność [...] ¹².

Zapewne podobną „przyjemność” musiał odczuwać Chopin czytając wiersze swojego kompana i przyjaciela, bo przecież aż 10 tekstów śpiewanych po dziś dzień na wszystkich estradach świata uwieczniło wątlą – bądź co bądź – twórczość poetycką Witwickiego. Do pieśni najprostszych w formie należy słynne, arcypolskie *Życzenie*. Natomiast *Smutna rzeka* nie jest aż tak popularna, ponieważ jej kształt artystyczny jest znacznie bardziej wysublimowany niż wynikałoby to z materii literackiej.

Chopin podzielił wyraźnie tekst literacki na dwie odrębne części. Część pierwszą stanowią zwrotki 1 i 2, część druga to zwrotki 3 i 4. Część pierwszą poprzedza 12 taktów fortepianowej przygrywki (refrenu), który odgrywa rolę wstępu, potem łącznika, pomiędzy częściami i epilogu po zwrotce 4. Ten nie-

¹² W oryginale wydania *Piosnek sielskich* (Drukarnia Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, Warszawa 1839, s. I–XX) pojawia się słowo odautorskie, zatytułowane *Przemowa*.

zwykle charakterystyczny fragment stanowi okres muzyczny i podzielony jest na 2 zdania muzyczne po 6 taktów. Podobne „przygrywki” odnajdujemy w wielu pieśniach Chopina: *Śliczny chłopiec*, *Moja pieszczotka*, *Życzenie*, *Hulanka*, *Poseł*, *Pierścień*. Stanowią one rodzaj komentarza, a poza wielorakimi funkcjami, o których była już mowa, nawiązują do ludowej tradycji wykonawczej, gdzie zwrotekę śpiewaną poprzedzała przygrywka instrumentalna. Wróćmy jednak do przygrywki w pieśni *Smutna rzeka*. Fragment ten, wykorzystany trzykrotnie, pozostaje obiektywny wobec całej akcji. Ma własne, odrębne tempo oznaczone jako *Tempo I*. Po nim za każdym razem głos wchodzi w *Piu lento*. W ostatnim wejściu, czyli po zakończeniu śpiewu, wprowadza element komentujący, tak jakby uświadamiał słuchaczowi, że opowiedziana historia ma być rodzajem baśni. Nikt nie wie, czy naprawdę się wydarzyła. Być może narodziła się tylko w wyobraźni człowieka stojącego przy brzegu wzburzonej rzeki. 12-taktowa przygrywka fortepianowa (refren) nadaje przez swój obiektywizm baśniowy wymiar analizowanej pieśni.

3. SMUTNA RZĘKA

Słowa Stefana Witwickiego Op. 74 Nr 3

Allegretto (♩ = 96)

Głos

Fortepian

12 *Piu lento* (♩ = 60)

Rze - ko z ci - dzo - ziem - cón

Przykład 3. *Smutna rzeka* – muzyka F. Chopin, tekst S. Witwicki, takty 1–14

W partii wokalne istnieje również podział nieparzysty (zdania 3-taktowe). Nietypowe jest dodanie zdania 3-taktowego w taktach 25, 26, 27, w rezultacie

czego powstaje rodzaj kadencyjnego zwrotu w taktach 25, 26 oraz łącznik fortepianowy zaczynający się dwoma nutami w takcie 26 i kontynuowany w takcie 27:

Przykład 4. *Smutna rzeka* – muzyka F. Chopin, tekst S. Witwicki, takty 27–32

Jeden okres jest 6-taktowy, drugi – 8-taktowy, zakończony wyżej pokazanym łącznikiem w takcie 27. Sytuacja powtarza się w analogicznej budowie części drugiej na odcinku taktów 59–73. Przy tym takt 73 jest analogiczny do taktu 27. Zwrotka 2 jest zbudowana z trzech okresów (zdania): pierwszy obejmuje 6 taktów, drugi również 6 taktów, trzeci natomiast 7 taktów.

Druga część pieśni obejmuje zwrotki 3 i 4, poprzedzone wspomnianym już łącznikiem. Budowa tej części jest identyczna z częścią pierwszą, jednak następują w niej zmiany harmoniczne. Całość pieśni jest w tonacji fis – mol, natomiast w takcie 43 mamy gis, a w analogicznym takcie 89 nutę g. Jest to bardzo drobne, ale znaczące podkreślenie dramatyzmu. Temu samemu efektowi służy wprowadzenie rytmu punktowanego w takcie 84, który jest kulminacją dramatyczną całej pieśni. Charakter nieco ilustracyjny ma dodanie drobnych wartości (w formie obiegnika) na słowie „mogily” w taktach 86–87. Po nim następuje już spadek napięcia, a ostatnie cztery takty partii wokalne są stopniowym wyciszeniem, aż do zastygnięcia w bezruchu. Wyraz artystyczny pieśni dopełnia, znany ze wstępu i łącznika pomiędzy częściami, fortepianowy refren.

80 i mo - gi - ły ich po - le - wa, i za - to - śne pie - śni śpie - wa,

84

86 i mo - gi - ły ich po - le - wa, i za - to - śne pie - śni

91 śpie - wa. Tempo I

Przykład 5. *Smutna rzeka* – muzyka F. Chopin, tekst S. Witwicki, takty 80–97

Podsumowując analizę muzyczną utworu, należy podkreślić parę cech szczególnych:

1. *Smutna rzeka* stanowi dość nietypowy przykład pod względem formalnym. Występujące w niej asymetryczne podziały strukturalne powodują częste trudności u wykonawców, zwłaszcza omawiany wcześniej, wydzielony takt fortepianowy, jakby „dodany” nieco sztucznie do całości.
2. Chopin niezbyt dokładnie trzyma się tekstu. Omawiane asymetrie wynikają ze swobody w potraktowaniu wersyfikacyjnego schematu tekstu literackiego.

go. Otóż wiersz u Witwickiego to regularny 8-zgłoskowiec. Kompozytor jednak dodaje jeszcze dwie zgłoski przez powtórzenie słowa „stare”. Porównajmy obydwie teksty:

Witwicki:

Czy się gdzie zapadły brzegi,
Czy stopniały stare śniegi?¹³

Chopin:

Czy się gdzie zapadły brzegi,
Czy stopniały stare, stare śniegi?¹⁴

Analogicznie Chopin dodaje powtórzenie słowa „wschodu” w zwrotce 3. Jeszcze większe konsekwencje powoduje powtórzenie dwóch całych wersów ze zwrotek 2 i 4. Tak więc powtórzenie dotyczy wersów:

Ale tam przy źródle moim
Płacze matka nad mym zdrojem [zwrotka 2].

I mogiły ich polewa,
I żałośnie pieśni śpiewa [zwrotka 4]¹⁵.

Najwyraźniej kompozytor odczuwał jakąś potrzebę podkreślenia „ludowości” tego tekstu poprzez wprowadzenie fragmentów refrenicznych, poprzez efekt powtarzalności. Dotyczy to nie tylko partii z tekstem, ale też fragmentów czysto fortepianowych. W całej materii dźwiękowej występuje bowiem podobna tendencja. Widać ją także w budowie taktów 19–21 oraz 22–24 i w identycznym planie dynamicznym tych taktów. Tożsame są również takty 1–3 oraz 4–6.

Koncepcja interpretacji

K o n c e p c j a w s k a l i m a k r o

Pieśń *Smutna rzeka* należy do stosunkowo łatwych, jeśli chodzi o kwestie techniczno-wokalne. Skala partii śpiewanej jest niezbyt rozległa (od cis razkreślnego do dis dwukreślnego). Nie ma komplikacji rytmicznych, nie ma różnic dynamicznych wymagających dużego wolumenu głosu. Tempo jest umiarkowane. Cały problem wykonawczy leży w prawidłowym przekazaniu tekstu, a w konsekwencji w przekazaniu idei utworu. W tym miejscu należy przypomnieć strategię poznawania tekstu i jego funkcji w utworze wokalnym, o których mowa była w *Uwagach wstępnych* niniejszego artykułu. Otóż pieśń *Smutna rzeka* jest przykładem utworu, który najlepiej można zinterpretować, używając aktorskich środków ekspresji. Zatem stosujemy tutaj strategię 4., która zaleca poszukiwanie odpowiednich środków wokalno-aktorskich.

Jaka zatem jest idea utworu? Otóż jest to idea z gruntu romantyczna. Chodzi o wywołanie w słuchaczu bliżej nieokreślonych, niejasnych, ale intensywnych emocji poprzez ponury w gruncie rzeczy obrazek rozpaczającej przy źródle ko-

¹³ S. Witwicki, *Piosnki sielskie...*, oprac. W.J. Podgórski.

¹⁴ F. Chopin, *Pieśni i piosnki...*, s. 25.

¹⁵ Tamże, s. 26, 28.

biety. Nastrój grozy, smutku, ma powstać jako kontrast do pozornie spokojnego i sielskiego krajobrazu. Oddajmy głos Witwickiemu:

Poezja ludu nosi na sobie wyraźną i wyłączną cechę. Jej utwory, w pamięci tylko przechowujące się, a więc zazwyczaj krótkie, często są tylko jakoby szkicami, oznaczeniem myśli [...]; dlatego nieraz nawet jest w nich coś tajemniczego, nieokreślonego [...]¹⁶.

Inspiracja przyrodą to typowe zjawisko w literaturze romantycznej, a szczególnie typowa jest personifikacja przyrody (w tym przypadku rzeki, a wcześniej w pieśni *Dąbrowa* – lasu). Specyficzny nastrój powstaje na zasadzie stopniowania napięć, aż dochodzi do kulminacji w zwrotce 4. Podział pieśni na dwie części wydaje się przeprowadzony po to, aby część druga (zwrotki 3 i 4) była odrębnym opowiadaniem. Treść tych dwóch zwrotek jest bowiem bardzo lakoniczna, ale przez to intrygująca. Pozostawia nas w domysłach, dlaczego taki ogrom nieszczęścia dotknął kobietę.

Pierwszy wers jest idylliczny: „Siedem córek piastowała”, drugi natomiast zaskakuje nas swoją brutalnością: „Siedem córek zakopała”. Użycie czasownika „zakopała” wywołuje dodatkowo inne skojarzenia, niż na przykład „pochowała” czy też „pogrzebała”. Podkreślone jest okrucieństwo i nieodwracalność śmierci. Jest zatem część druga zdecydowanie bardziej ekspresyjna i dosadna w założeniu poety, i tak właśnie została odczytana przez Chopina. To implikuje silniejsze kontrasty w interpretacji dzieła. Można przy tym założyć dwie drogi interpretacyjne. Albo zwiększenie dynamiki w momentach napięcia (sugerujące złość wobec okrucieństwa losu), albo wyciszenie sugerujące bezsilność i rezygnację. Największe napięcie pojawia się w zwrotce 4 przy słowach: „I żałośnie pieśni śpiewa”, ale tylko w taktach 83–85. Tutaj użyjemy najbardziej dramatycznego głosu. Natomiast zupełnie inaczej jest w powtórcie tych słów, w taktach 89–92. Jest to bardzo typowe zakończenie romantycznej dumki, która to wychodzi od nucenia i do nucenia przytłumionym głosem powraca. Zaduma, tęsknota, nostalgia – te cechy „śpiewów ludowych” są bardzo wyraziste w pieśni Chopina.

Istnieje jeszcze jeden bardzo ważny element, który Chopin zawiera w swej pieśni. Mianowicie już w przygrywce pojawia się motyw kołysania. Materiał melodyczno-rytmiczny w taktach 1–3 i 4–6 to typowe odbicie ruchu kołyszącego. Podobnie charakter kolebkowy ma zakończenie przygrywki (takty 10–12). Oczywiście tego rodzaju kołysanie pojawia się we fragmentach:

Czy się gdzie zapadły brzegi,
Czy stopniały stare, stare śniegi. [...]

Siedem córek śród ogrodu,
Głowami przeciwko wschodu, wschodu [...]¹⁷.

¹⁶ S. Witwicki, *Przemowa*, [w:] tegoż, *Piosnki sielskie*, Warszawa 1839; podaję za: S. Witwicki, *Piosnki sielskie...*, oprac. W.J. Podgórski, s.171.

¹⁷ F. Chopin, *Pieśni i piosnki...*, s. 25, 27.

Zatem pieśń ta jest nie tylko opowiadaniem, ale także kołysanką, co sugeruje nam pewne rozwiązania interpretacyjne. Możemy bowiem w dużym stopniu utożsamić się z ową matką, przyjmując jej rolę w części drugiej. Wprawdzie tekst mówi o niej w trzeciej osobie, ale zabieg „wejścia” w osobowość bohaterki nie jest tutaj wykroczeniem. Przeciwnie, wypowiedź w imieniu bohaterki przybliża ją słuchaczowi, pozwala bezpośrednio wyrazić jej uczucia. Jest to możliwe, biorąc pod uwagę dużą rozpiętość owych uczuć. Najpierw pojawia się czułość i tkliwość („siedem córek piastowała”), potem nieczułość i bezwzględność („siedem córek zakopała”), obłęd i nienaturalne szczęście („teraz się z duchami wita”), wreszcie rozpacz, szloch („i żalodne pieśni śpiewa”). Ostatnie powtórzenie to już zapadanie się w odrętwienie. Matka, jak mityczna Niobe, kamienieje w swoim bólu. Ciekawe jest to, że Chopin poszedł w swoim opracowaniu tekstu znacznie dalej niż poeta. Wydobył – trzeba przyznać z dużą swobodą – te elementy, które uznał za kluczowe dla wymowy pieśni: sugestie muzyczne (kołysanka, dumka), powtórzenia kojarzone ze stylistyką poezji ludowej, podział na dwie odrębne części. Dodajmy, że tych elementów nie ma w oryginalnym tekście Witwickiego.

Podsumowując, można powiedzieć, że stylizacja na dumkę z elementami ballady romantycznej jest kluczem do interpretacji tej pieśni w skali makro.

Konceptcja pieśni w skali mikro

Rozpatrując interesujące szczegóły pomocne w interpretacji utworu, wychodzimy od pierwszego wrażenia, czyli od tego, co w danej pieśni szczególnie nas zaintrygowało. W przypadku *Smutnej rzeki* Chopina uderza nas – analizowana już – specyficzna struktura formalna. Wiersz 8-zgłoskowy mieści się tutaj we frazie 3-taktowej, a więc nieparzystej. Z tego powodu pierwsze dwie zgłoski u Chopina ulegają jakby wydłużeniu. Podstawową trudność w interpretacji stanowi fraza. Logika frazy muzycznej musi pozostawać w zgodności z logiką zdania tekstu literackiego. Problem pojawia się już w takcie 13, gdzie należy utrzymać nacisk na mocną część taktu. Ponieważ linia melodyczna idzie ku górze, automatycznie dźwięk wyższy może zdominować poprzedni. W takcie następnym, wskutek opadającej linii melodycznej w równych ósemkach i w stosunkowo dużych odległościach interwałowych (w prostych pieśniach zwykle w melodii występuje zarys łukowy i odległości sekundy), istnieje niebezpieczeństwo wyskandowania tekstu. Do tego jeszcze rozdrobniony rytmicznie takt 15, gdzie trzeba zachować umiar i zaśpiewać długą samogłoskę „o” w sylabie stro- (część wyrazu „strony”), jednakże bez wybicia powtórzonej nuty cis. Ten sam problem frazy dotyczy właściwie całej pieśni. Trudność w wykonawstwie potwierdza brak wsparcia w fortepianie, który jakby całkowicie wycofuje się z materii melodycznej, stanowiąc tylko podstawę harmoniczną. Dla „usprawiedliwienia” tego zabiegu należy posłużyć się odmiennym przykładem. Jeśli chodzi o rozkład słów we frazie, to zauważyć trzeba, że kompozytor czasem wspomaga głos poprzez umieszczenie akcentów w partii fortepianu, w ten sposób

unikając niezręczności w partii śpiewanej. Taki przykład dotyczy słów w taktach 19–21 i 22–24:

Czy się gdzie zapadły brzegi,
Czy stopniały stare, stare śniegi?

Wskutek takiego zapisu możemy zaśpiewać cały wers, dążąc do nacisku na słowo „brzegi”, a jednocześnie nie podkreślając słowa „gdzie”, przypadającego na mocną część taktu (takt 20).

W interpretacji pieśni warto zwrócić uwagę na pewne słowa – klucze. W tym przypadku jest to słowo „matka”, niosące ze sobą całe bogactwo skojarzeń: ciepło, bezpieczeństwo, miłość, czułość itd. Wprawdzie w tekście literackim występuje tylko raz, ale w pieśni dwukrotnie. Po raz pierwszy kompozytor podkreśla je interwałem kwinty (takt 37), przy powtórzeniu nie mamy już tej sugestii. Myślę, że należy skorzystać z tej wyraźnej wskazówki Chopina i nieco uwypuklić słowo w pierwszym jego pojawieniu się. W powtórzeniu natomiast można podkreślić słowo „płacze”, tym bardziej, że znajduje się ono na mocnej pozycji w takcie (takt 43). Być może warto także podkreślić słowo „siedem”, aż trzykrotnie rozpoczynające wersy w wierszu Witwickiego. Nie wiadomo, dlaczego ta właśnie liczba jest tak istotna dla poety, być może jest aluzją do Apokalipsy św. Jana¹⁸.

Przy okazji problematyki trudnej frazy w omawianej pieśni należy dotknąć tematu zrozumiałości wypowiedzi. W tekstach pieśni wielokrotnie występują kwestie związane ze specyficznymi cechami języka poetyckiego. Często język ten jest zagmatwany, niecodzienny, obfitujący w oryginalne zestawienia słowne, zbitki, nagromadzenia trudnych wyrazów, czasem archaizmów albo wyrazów gwarowych. W przypadkach szczególnych mamy do czynienia wręcz ze słowotwórstwem (na przykład *Słopiewnie* Juliana Tuwima; muzykę skomponował Karol Szymanowski). Oczywiście, należy zwrócić uwagę na takie wyśpiewanie tekstu, aby był on jak najbardziej zrozumiały. Nie zawsze dopasowanie tekstu do wymagań frazy jest zręczne. W przypadku omawianej pieśni w zdaniu: „O wygody dziatki pyta”, łatwo jest popełnić błąd i zaśpiewać „Owy – gody” (takty 77–78). Dlatego trzeba oddzielić nieco przyimek o od wyrazu wygody.

¹⁸ Stefan Witwicki należał do osób niezwykle religijnych. Na emigracji zaangażowany był w tworzenie religijnych stowarzyszeń. Na tym tle doszło do konfliktu Witwickiego z jego wieloletnim przyjacielem Adamem Mickiewiczem, który stał się wyznawcą poglądów Andrzeja Towiańskiego.

Przykład 6. *Smutna rzeka* – muzyka F. Chopin, tekst S. Witwicki, takty 73–79

Pieśń Chopina jest przykładem liryki wokalne, w której zastosowanie znajdują wszystkie drogi poznania tekstu literackiego wymienione w *Uwagach wstępnych* do niniejszego artykułu. Zarówno „uwspółcześnienie”, jak i wdrożenie wyobraźni, a także analiza w równym stopniu umożliwiają nam interpretację utworu. Dominującym sposobem działania w konstruowaniu interpretacji wykonawczej jest jednak poszukiwanie odpowiednich wokalnno-aktorskich środków artystycznej ekspresji. Interesująca, żywa interpretacja podnosi bowiem walory tej pieśni, zamieniając ją w miniaturową etiudę o charakterze teatralnym.

MIECZYŚLAW KARŁOWICZ – MÓW DO MNIE JESZCZE DO SŁÓW KAZIMIERZA PRZERWY-TETMAJERA

Niewielka ilościowo twórczość wokalna Mieczysława Karłowicza (1876–1909) stanowi cenny materiał do nauczania emisji głosu początkujących wokalistów. Wiele z jego 22 pieśni to miniatury, będące przykładami idealnej realizacji poetyckiego tekstu w dziele muzycznym. Wydaje się, że Karłowicz, mówiąc językiem poetów, mówi własnymi słowami. Tak dalece stopiły się tu literatura i muzyka, że są w całkowitej symbiozie. Nie znaczy to wcale, że muzyka jest jakoś spreparowana, wręcz przeciwnie, osiąga szczyty prostoty. A jednak zawiera w sobie mikrokosmos ludzkich emocji.

Analiza tekstu literackiego

Kazimierz Przerwa-Tetmajer (1865–1940) był typowym twórcą schyłku wieku. W jego twórczości znajdują odbicie wszystkie niepokoje, kompleksy i katastroficzne idee dekadenta – modernisty. Liryka osobista Tetmajera skupia się na analizie emocji, jest katalogiem drgań ludzkiej duszy. Poeta z aptekarską dokładnością roztrząsa subtelne stany swojej psychiki. Zwraca się do swego wnętrza i w tej tajemniczej przestrzeni wciąż na nowo rozpamiętuje uczucia, przeżycia, doświadczenia. Pomimo wyraźnych akcentów modernistycznego pesymizmu i katastrofizmu, które są znakiem epoki, odnajdujemy tutaj całą pa-

letę ponadczasowych afektów, przedstawioną z dużą szczerością, bezpośredniością i prawdą.

Mów do mnie jeszcze

Mów do mnie jeszcze... Z oddali, z oddali
Głos twój mi płynie na powietrznej fali,
Jak kwiatem każdym słowem twym się pieszczę.
Mów do mnie jeszcze, mów do mnie jeszcze...

Mów do mnie jeszcze... Te płynące ku mnie
Słowa są jakby modlitwą przy trumnie
I w sercu śmierci wywołują dreszcze
Mów do mnie jeszcze, mów do mnie jeszcze...¹⁹

Wiersz Tetmajera jest typowym dla niego erotykiem. Pierwsza wersja utworu zamieszczona została w słynnym II tomie *Poezji*, wydanym w 1894 roku, w cyklu *Preludia*, jako wiersz XXXV. Nieco przerobiony tekst znalazł się w pieśni Karłowicza, napisanej w Berlinie w roku 1896. Cały tom II Tetmajera zyskał nieprawdopodobną popularność. Wiersz *Mów do mnie jeszcze* był bodajże najbardziej uwielbianym przez kobiety wierszem w tamtym czasie. Istniał w wielu pamiętnikach, wpisywany często ręką autora. Cały cykl *Preludia*, dedykowany Ferdynandowi Hoesickowi, miał być napisany – według tego ostatniego – „pod wpływem mojej muzyki i *Preludiów* Chopina”²⁰. Niewątpliwie znajdujemy w tym cyklu, a także w całym tomie II *Poezji*, pełnię symbolistycznych cech.

Symbolizm jako nurt estetyczny ogarniający całą Europę, ale także promieniujący na inne kontynenty, był najmocniejszym i najważniejszym kierunkiem II połowy XIX wieku. Jego cechą programową stało się poszukiwanie odbicia idei w naturze oraz we wnętrzu człowieka widzianego jako część owej natury (tajemnej energii życiowej, prabytu). Nurt ten wywodził się z filozofii Schopenhauera, która zakładała nieuchronność cierpienia w życiu człowieka. Droga uniknięcia tegoż cierpienia miała być rezygnacja z tzw. „woli życia”. Ową rezygnację można łatwo wyczytać z lektury Kazimierza Tetmajera, u którego opozycja życie–śmierć przenika wszystkie obszary tematyczne. W wierszu – i jednocześnie w pieśni Karłowicza – *Po szerokim, po szerokim morzu...* okręt z urwaną kotwicą zmierza ku nieznanemu, tak jak człowiek zmierza ku śmierci, nie mając żadnego wpływu na koleje swojego losu. Tragizm egzystencji człowieka jest także tematem wiersza, i pieśni jednocześnie, pod tytułem zaczerpniętym z Biblii: *Smutną jest dusza moja...*

Symbolizm zwracał uwagę na powiązania pomiędzy odbiorem wrażeń przez poszczególne zmysły. Stąd ogromne uprzywilejowanie aspektu muzycznego

¹⁹ M. Karłowicz, *Pieśni*, PWM, Kraków 1984, s. 24–25.

²⁰ F. Hoesick, *Powieść mojego życia. Dom rodzicielski. Pamiętniki*, t. 1, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław – Kraków 1959, s. 439; podaję za: K. Jabłońska, *Kazimierz Tetmajer. Próba biografii*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, s. 40.

w innych dziedzinach sztuki. Najsilniej akcentowano oczywiście postulat muzyczności w literaturze, bowiem brzmieniowość i rytmizacja są cechami naturalnymi literatury, zwłaszcza tej wypowiedzianej. Od mówienia już niedaleko do śpiewania. W omawianym tu wierszu: „głos [...] płynie na powietrznej fali”. A więc może głos śpiewa? Śpiewanie nobilituje ów głos, nadaje mu rangę estetyczną, sugerując, że głos ma piękne brzmienie. Intryguje w tym utworze także typowe symbolistyczne przemieszanie zmysłów. Jeżeli poeta mówi: „jak kwiatem każdym słowem twym się pieszczę [...]”, to prawdopodobnie ma na myśli nie tylko dotyk kwiatu, ale też jego woń. A zatem mamy tu do czynienia z dotykiem, dźwiękiem i zapachem, czyli pełnią doznań zmysłowych. Tym, co szczególnie pobudza zmysły, jest dla Tetmajera głos kobiety. O „cudnym, kobiecym głosie” mówi też inna pieśń pod tytułem *Czasem, gdy długo na pół sennie marzę...* Nieco dalej mówi Tetmajer: „W głos ten się całą zasluchuję duszą [...]”.

Niezwykłą muzyczność wierszy Tetmajera wywołują nie tylko ciągłe nawiązania do zjawisk dźwiękowych, ale także ich cechy strukturalne, między innymi powtórzenia. Wezwania „Mów do mnie jeszcze, z oddali, z oddali [...]”, które mają oddać monotonię ruchu. Do tego brzmiące dość mocno rymy w zakończeniu wiersza: dreszcze – jeszcze. Całe zdanie:

Słowa są jakby modlitwą przy trumnie
i w sercu śmierci wywołują dreszcze [...]²¹

wykazuje duże nagromadzenie charakterystycznej głoski „r”.

Charakterystyczne w utworach tutaj omawianych jest także użycie metaforyki związanej z wodą. Dwukrotnie mówi się o głosie, który płynie. Motyw płynącej wody, fali, morza, rzeki jest bardzo często przywoływany przez Tetmajera. Jednostajny, nieodwracalny proces przepływania czy też płynnego ruchu kojarzy się w symbolizmie z upływem czasu, z przemijaniem życia, wreszcie z brakiem początku i końca, a więc z wiecznością. Ikonografia II połowy XIX wieku czyni wodę jednym z podstawowych swoich tematów. U Tetmajera, a zetem i u Karłowicza, pojawia się w pieśniach: *Zawód, Na spokojnym, ciemnym morzu, Po szerokim, po szerokim morzu, W wieczorna ciszę, Idzie na pola...*

Analizę wiersza powinna zakończyć próba sformułowania ogólnej idei tego utworu. Przyjęto założenie, że tak bezpośrednia liryka, niezwykle osobista i kameralna, jest zazwyczaj wypowiedzią autobiograficzną. Krystyna Jabłońska, autorka biografii Kazimierza Tetmajera, twierdzi, że zawsze erotyki poety powstawały dla konkretnej adresatki²². W tym wypadku jednak nie ustalono, kim była kobieta, której zawdzięczamy jeden z najsłynniejszych wierszy w literaturze miłosnej. Kiedy czytamy po raz kolejny ów tekst, dochodzimy jednak do wniosku, że są także inne drogi interpretacji. Jeśli ma to być tylko erotyk, można przyjąć, że ekstaza, uniesienie miłosne, wywołuje skojarzenie ze śmiercią. Inten-

²¹ M. Karłowicz, *Pieśni*, s. 25.

²² K. Jabłońska, *Kazimierz Tetmajer. Próba biografii*, s. 107.

sywność przeżycia ewokuje drastyczne porównanie z umieraniem. Wówczas głos jest symbolem obecności, bliskości, zmysłowości. Jednak podskórne, stale obecne poczucie niespełnienia, smutek i pesymizm zastanawiają. Tym bardziej że głos przyływa z oddali, jako coś odległego, a ciągłe powtórzenia i prośby: „Mów do mnie jeszcze”, wskazują na to, że głos przybliży się i oddala falami. Wygląda na to, że jest on spokojny, modlitewny, piękny jakąś nienaturalną pięknnością. Być może zatem jest to głos jakiejś nierealnej postaci. Może kobieta to śmierć, bo przecież niejednokrotnie artyści utożsamiali śmierć z *famme fatale*, kobietą demoniczną? Można także zauważyć, że w całej twórczości Tetmajera istnieje opozycja tutaj–tam. Owo „tam” często ma wymiar metafizyczny i oznacza zaświaty. Jeśli więc głos przyływa „z oddali, z oddali [...]”, to może oznaczać, że pochodzi z innego świata, pozaziemskiego. Istnieje jeszcze inna perspektywa – oto powtarzanie wezwania do rozmowy może oznaczać brak możliwości nawiązania kontaktu z drugim człowiekiem, dotkliwe osamotnienie autora. Druga opozycja stale obecna u Tetmajera to życie–śmierć. W pewnym sensie synonimem życia jest tu głos (może śpiew), a synonimem śmierci – milczenie. Stąd ciągle ponawiana prośba: „Mów do mnie jeszcze [...]”. W innym wierszu – pieśni – poeta zasluchuje się w „cudny kobiecy głos”, ale w końcu nie wie: „Czy to się miłość, czy śmierć tak odzywa” (*Czasem, gdy długo...*). Tak więc znowu miłość i śmierć w bliskiej odległości, kobieta i śpiew, może kobieta – śmierć, może także śmierć pociągająca jak piękno. A może zdradliwe piękno, wabiące wrażliwą na „cudny głos” duszę poety? Pytań jest tak wiele, jak wiele może być odpowiedzi. I wszystkie są możliwe. Całe bogactwo interpretacji zostaje oddane do dyspozycji wykonawcy.

Analiza pieśni

Pieśń *Mów do mnie jeszcze*, oznaczona jako op. 3, nr 1, została napisana w Berlinie w roku 1896. Badacze życia i twórczości Karłowicza uważają, że kompozytor odnalazł w wierszu idealny odpowiednik dla swojego ówczesnego stanu duchowego. Forma muzyczna, jaką nadał wierszowi Mieczysław Karłowicz, zbliżyła się bowiem do ideału, jest przykładem symbiozy dwóch sztuk. Powstała wartość nowa, tak konsekwentna, że wprost trudno sobie wyobrazić ów tekst z inną muzyką. Przede wszystkim Karłowicz dokonał własnej interpretacji erotyku Tetmajera. Wykorzystał przy tym wszystkie zawarte w dziele elementy. Metaforę wpływania, płynnego ruchu uczynił zasadą konstrukcyjną pieśni. Wprowadził w ruchu fortepianu podział trójkowy, zastosował gradację napięcia poprzez zagęszczenie faktury i podniesienie dynamiki w finałach zwrotek. Drugie i czwarte powtórzenie słowa „Mów” podkreślił akcentem i dynamiką *ff*. Zwrotka druga jest podobna w nastroju do pierwszej, ale od słów: „I w sercu śmierci wywołują dreszcze [...]”, narasta na krótkiej przestrzeni zarówno dynamika, jak i dramatyzm. Melodyka obejmuje zdecydowanie większy ambitus, a fortepian przenosi się w wyższe rejestry. Ponadto napięcie wywołane w ostat-

nich sześciu taktach jest tak wysokie, że nie opada szybko, tak jakby potrzebny był pewien czas na wyciszenie emocji. W samej linii głosu w dwóch ostatnich taktach występuje zaledwie jeden interwał: sekunda. Tak uzyskuje się efekt zatrzymania, zastygnięcia w bezruchu. Cały ciężar emocji spoczywa na akordach i trójkowym rytmie w fortepianie. Pieśń Karłowicza jest przykładem liryki wokalne, w której strukturze odnajdujemy jasną wykładnię interpretacyjną. Zatem pierwszorzędną czynnością w procesie ustalania jej interpretacji jest dogłębne poznanie dzieła, co stanowi realizację postulatu 3, opisanego w *Uwagach wstępnych* niniejszego wywodu.

Koncepcja interpretacji

Interpretacja w skali makro

Można przyjąć, że cała pieśń jest symbolicznym oddaniem dwóch fal emocji, z których pierwsza jest łagodniejsza, zaś druga znacznie gwałtowniejsza. Nasuwają się tutaj skojarzenia z pieśniami Claude'a Debussy'ego, w których głos pojawia się jakby znikąd, „w przelocie”, wyłania się z innej przestrzeni i powraca do jakiejś innej przestrzeni symbolicznej²³. To wrażenie przestrzenności uzyskał Karłowicz typowo muzycznymi środkami (dynamika, jednostajny dźwięk fortepianu, a następnie dodanie jakby drugiego głosu w samym fortepianie, rozszerzającego się stopniowo w akordy o coraz szerszej rozpiętości). Na tym tle osnuwa się prosta linia melodyczna, w której także wyczuwa się specyficzne falowanie, najpierw bardzo delikatne, potem coraz mocniejsze. Wykonanie tej linii powinno być jak najmniej „wokalne”, to znaczy powinno być bardzo powściągliwe: delikatne, bez wibracji, jakby szeptane w zwrotce pierwszej aż do pierwszej kulminacji w taktach 8–9 na słowach: „Mów do mnie jeszcze, mów do mnie jeszcze...”. Zwrot ten, okalający i przenikający cały tekst, naturalnie skłania interpretatora do poszukiwania za każdym razem nowego środka wyrazu. Ułatwiają nam zadanie bardzo konkretne wskazania kompozytora. Niewątpliwie ideą tej pieśni jest przekazanie najwyższej emocji, którą wywołuje w artyście brzmienie głosu drogiej mu istoty. Co do natury owej istoty czy osoby – pozostaje to kwestią wyboru.

Interpretacja w skali mikro

W omawianej tutaj pieśni pojawiają się pewne problemy z dziedziny techniki wokalne. Trudność może sprawiać utrzymanie wrażenia monotonii w taktach 1–3, ponieważ ruch melodii ożywia się dopiero w taktach 4 i ożywienie to przebiega stopniowo. W rzeczywistości jednak ta pierwsza sekwencja czasowa to zaledwie 4 takty partii wokalne poprzedzone fortepianowym taktom 1. W tym

²³ Zob. szczegółowe omówienie cech pieśni C. Debussy'ego w: K. Suska, *O poezji i liryce wokalne. Debussy, Szymanowski – inspiracje*, Wydawnictwo Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2008, s. 49–67.

miejszu koniecznie trzeba wskazać na niezwykle istotną cechę pieśni. Otóż nie można rozpatrywać w tym przypadku osobno partii fortepianu i osobno partii wokalne. Wokalista musi wsłuchiwać się w brzmienie fortepianu, tak aby uzyskać jak największe zespolenie obu brzmień: głosu i instrumentu. Szczególnie jest to ważne w taktach początkowych, gdzie głos po prostu „wynika” z dźwięków fortepianu, tak jakby się z niego wylaniał. Również fortepian posiada tutaj dużą autonomię. Na przestrzeni jednego taktu wyraża całą dramaturgię przybliżającej się fali. Potem ta fala cofa się, aby znów powrócić wraz ze słowami: „Z oddali, z oddali [...]”

Przykład 7. *Mów do mnie jeszcze* – muzyka M. Karłowicz, tekst K. Przerwa-Tetmajer, takty 3–5

W następnym zdaniu nie można pominąć ważności wyrazu klucza „słowem” (takt 7 całej pieśni), umieszczonego zresztą przez kompozytora na mocnej pozycji w takcie.

Trzeba koniecznie zaśpiewać zgodnie z sugestią Karłowicza takt 13, czyli końcówkę zdania: „Te płynące ku mnie słowa [...]”. Jest to jedno zdanie i ma być wyraźnie oddzielone od: „są jakby modlitwą przy trumnie”. W wierszu „słowa” to pierwszy wyraz nowego wersu, w pieśni po tym wyrazie znajduje się pauza w środku taktu. Tak więc wyraźnie Karłowicz chce, aby wyraz „słowa” uzyskał tu szczególną ważność.

Przykład 8. *Mów do mnie jeszcze* – muzyka M. Karłowicz, tekst K. Przerwa-Tetmajer, takty 9–14

Należy zwrócić uwagę na pewien istotny szczegół. W takcie 8 na słowie „Mów” kompozytor daje wyraźny akcent, który jeszcze wzmacnia poprzez oznaczenie *forte*. W analogicznym miejscu drugiej zwrotki pojawia się *forte fortissimo*, ale nie ma już akcentu. Jest to znamienne, ponieważ sugeruje ważność słów „mów do mnie”. Zatem w zwrotce 1 podkreślamy samą czynność „mów”, a w finale – cały związek frazeologiczny i osobę rozmówcy: „mów do mnie [...]”.

Osobną kwestią jest wybór dynamiki w finale. *Forte fortissimo appassionato* implikuje bardzo mocną dynamikę. Nie jest zatem możliwe szybkie zejście do dynamiki wyciszonej czy choćby spokojnej. Myślę, że dopuszczalne jest nawet utrzymanie dynamiki *forte* w partii wokalne niemalże do końca, pozostawiając zadanie „ostudzenia emocji” partii fortepianu. Wprawdzie kompozytor pisze w takcie przedostatnim *allargando al. fine*, lecz nie jest powiedziane, do jakiego poziomu dynamicznego można dojść w tak krótkim czasie (zaledwie 2 takty).

w ser - cu śmier - ci wy - wo - łu - ją dre - szcze mów do mnie je - szcze,
mów do mnie je - szcze...

ff appassionato
allargando al fine

Berlin, 1896 r.

Przykład 9. *Mów do mnie jeszcze* – muzyka M. Karłowicz, tekst K. Przerwa-Tetmajer, takty 15–19

MIECZYŚLAW KARŁOWICZ – *NIE PŁACZ NADE MNĄ* DO SŁÓW JANA IWAŃSKIEGO

Wiersz Jana Iwańskiego (1878–1949) jest przykładem liryki bezpośredniej. W moim odczuciu jego oddanie w muzyce M. Karłowicza stanowi najlepszy przykład realizacji postulatów znanych z pism Claude’a Debussy’ego. Muzyka ma dopełniać słowo, ma wzmacniać jego sens. Ma być również kontynuacją słowa, ma nadawać mu symboliczne sensy na poziomie abstrakcji brzmieniowej. Poezja zatem znajduje swoją kontynuację w muzyce. Pieśń oznaczona jako op. 3, nr 7 napisana została w Warszawie w roku 1896.

Nie płacz nade mną

Nie płacz nade mną królowno ma złota,
Chociaż me piersi przygniata tęsknota:
Chociaż w mej duszy i smutno, i ciemno,
Nie płacz nade mną!

Nie płacz nade mną, niech w marzeń godzinie
Dźwięk twego głosu czysty ku mnie płynie,
Zrzuć z twego serca tęsknotę daremną,
Nie płacz nade mną!²⁴

²⁴ M. Karłowicz, *Pieśni*, s. 38–39.

Analiza tekstu literackiego

Utwór Jana Iwańskiego jest bardzo osobisty, ma charakter bezpośredniej wypowiedzi skierowanej do określonej adresatki. Cechą uderzającą jest tu lakoniczność, prostota, pozorny spokój, pod którym jednak kryje się prawdziwe kłębowisko emocji.

Przede wszystkim intryguje stanowczy nakaz: „Nie płacz nade mną!”. Cóż bowiem oznacza pozornie oschły rozkaz? Powtarzające się wielokrotnie wezwania jest w istocie błaganiem o pamięć. Zakochany człowiek mówiąc „Zapomnij o mnie”, tak naprawdę chce powiedzieć: „Pamiętaj!”. Jaka jest bowiem sytuacja? Można domyślać się, że zakochani rozstali się. Być może z powodów obiektywnych, być może z winy któregoś z nich. Istnieje ciągle emocjonalny związek pomiędzy nimi, na co może wskazywać zdanie: „Zrzuć z twego serca tęsknotę daremną [...]” Jednak może istnieje on tylko w wyobraźni poety? Zatem zwrot do ukochanej może być bezpośredni, jak w przypadku listu, ale może też wynikać z fantazji autora. Zwraca uwagę idealizacja ukochanej, niemal boska cześć, którą oddaje jej kochający mężczyzna. Już w pierwszym zdaniu mówi: „Królowno ma złota [...]”. Sugeruje, że zniesie każde poniżenie w imię szczęścia ukochanej, że nie liczy się jego stan, jego rozpacz, lecz jej spokój wewnętrzny („nie płacz nade mną” oznacza też: „nie jestem wart twoich łez”). Mimo poniżenia, odtrącenia, miłość pozostaje, miłość do istoty idealnej. O tej idealizacji świadczy określenie głosu jako „czysty”. Ten przymiotnik zawiera w sobie nie tylko pochwałę miłego brzmienia i urody głosu, ale podkreśla jakąś nieskazitelność. Oczywiście owa czystość, niemal sakralizacja głosu, powinna być jakoś wydobyta w procesie interpretacji. Kompozytor podkreślił ją powtarzając trzykrotnie ten sam dźwięk c razkreślne. Ten: „dźwięk [...] głosu czysty [...]” przypływa z krainy marzeń. Po raz kolejny głos kobiety „płynie”. W wierszu odnajdujemy cechy stylistyczne typowe dla młodopolskiej poezji. Trudno nie zauważyć tu związków z innymi poetami młodopolskimi, zwłaszcza z Kazimierzem Tetmajerem. Te same motywy, podobna temperatura uczuć, lakoniczność. Jest więc omawiany tekst bardzo typowy dla liryki końca XIX wieku.

Postulatem poezji tego czasu jest również poszukiwanie i odmalowywanie w sztuce tzw. *l'etat d'ame*, czyli stanu duszy, co można także związać z pojęciem „pejzażu wewnętrznego”. Stąd częstość występowania owego tematu. Odmalowywanie stanów duszy to jeden z podstawowych sposobów obrazowania w sztuce symbolistycznej. Dusza to kluczowe pojęcie i temat w dziełach większości artystów polskich i europejskich przełomu wieków (Przybyszewski i jego „naga dusza”). Jako siedlisko jaźni, była miejscem, gdzie powstawały i gromadziły się wszystkie byty wyższego rzędu – idee. Dusza w wierszu Iwańskiego jest cierpiąca. Powtórzenie : „I smutno, i ciemno [...]” wskazuje na nagromadzenie w niej negatywnych cech. To, zdawałoby się, zbędne powtórzenia spójnika „i” sugeruje, że jest tych złych cech w duszy znacznie więcej. Dusza mężczyzny jest wręcz przepelniona złymi emocjami i ciemnymi namiętnościami. Na tym

ponurym tle jakby jaśniej i czyściej objawia się kobieta idealna – daleka i widziana już tylko „w marzeń godzinie”.

Analiza pieśni

Pieśń Karłowicza *Nie płacz nade mną* to doskonały przykład mistrzowskiej miniatury wokalne. Na przestrzeni 20 taktów rozgrywa się w niej prawdziwy dramat pełen psychologicznych niuansów.

Przykład 10. *Nie płacz nade mną...* – muzyka M. Karłowicz, tekst J. Iwański, takty 1–4

Podobnie jak w pieśni *Mów do mnie jeszcze*, krótki wstęp fortepianu (takty 1–2) stanowi łącznik pomiędzy pierwszą a drugą zwrotką (takty 11–12). Ciekawa jest jego rola. Cała pieśń utrzymana jest w tonacji a-moll. Pierwsze takty są jednak w tonacji dominanty, czyli E-dur. Dopiero głos rozpoczyna melodię w tonacji zasadniczej. W zakończeniu zwrotki 2 (finał pieśni) głos kończy na E-dur, zaś kadencyjny zwrot do a-moll pojawia się w zamykającym taktie fortepianu (takt 20). Tak więc muzyka wokalna pozostaje otwarta, a jej dokończenie umieszcza Karłowicz w ostatnim taktie fortepianu. W dodatku linia tego ostatniego taktu ma kierunek odwrotny do tego w głosie. Wers: „Zrzuć z twego serca tęsknotę daremną [...]”, wznosi się zdecydowanie ku górze, ale w taktie następnym opada dość gwałtownie, jakby na znak rozpacz, upadku. Jednocześnie pojawia się charakterystyczny półton, symbolizujący dramatyzm, znany z partii fortepianu. W dużym stopniu ów półton tworzy oblicze tego krótkiego, ale ważnego fragmentu instrumentalnego. W epilogu pieśni jednak fortepian wnosi jakby powiew optymizmu. Linia melodyczna ostatniego taktu zamasyście wznosi się do góry, a całość kończy przednutka nadająca swoiście taneczny charakter. Pojawia się także *a tempo*. Czyżby zatem kompozytor wprowadzał tu jakiś nawias? Dystansował się wobec cierpienia bohatera wiersza? Czyżby reprezentował postawę stoickiego spokoju? Sądzę, że jednak jest to pewien promyk nadziei, wyraz wiary w możliwy powrót do utraconego związku. Wiemy, że kobietę dręczy „tęsknota daremna”, a więc może Karłowicz chce powiedzieć, że nie

warto cierpieć, że należy przerwać to pasmo udreki, że jest jeszcze nadzieja. Z punktu widzenia formalnego ów takt dopełniający stanowi wyrównanie asymetrii wiersza. Wiersz Iwańskiego składa się ze strof 4-wersowych, ale wers ostatni w zwrotce ma tylko 5 zgłosek, podczas gdy wersy 1–3 mają ich 11, ze średniówką po 5. Tak więc każdy z wersów mieści się w dwóch taktach, poza wersem ostatnim.

Koncepcja interpretacji

Podobnie jak analizowana wcześniej pieśń *Mów do mnie jeszcze*, omawiana obecnie pieśń należy do dzieł, w których dokładne poznanie samego utworu implikuje dość wyraźnie jego interpretację. Na pewno najważniejsze jest tutaj poznanie dzieła, które jednak okazuje się wystarczające tylko w procesie analizy interpretacyjnej. Natomiast gdy dochodzimy do interpretacji w wykonawstwie, sprawą najważniejszą wydaje się być postulat 2 z *Uwag wstępnych* czyli uruchomienie procesów wyobraźniowych. Interpretacja pieśni wiąże się z jej głębokim przemyśleniem. Trudno byłoby wykonywać tego rodzaju utwór, nie wzbudzając w sobie zrozumienia dla emocji, które wyraża. Są to jednak emocje dostępne każdemu wrażliwemu człowiekowi, nie wymagają zagłębienia się w realia historyczne, nie są emocjami rzadko występującymi. Takie uczucia, jak złość, rozpacz, tęsknota, zachwyty, są doświadczeniem każdego człowieka. Od wykonawcy wymagają jednak pewnego odkrycia siebie i chęci publicznego pokazania swoich uczuć, swoich reakcji. Nie dla każdego okazuje się to łatwe, dlatego zakres tego ujawnienia swojego wnętrza powinien być zależny od psychicznych cech wykonawcy i odznaczać się umiarem.

Interpretacja w skali mikro

W omawianej pieśni trzeba pamiętać o logicznym podzieleniu wyrazów w zdaniach. Melodyka i prosty schemat rytmiczny powodują możliwość zbyt wyraźnego i symetrycznego podziału akcentów. Dlatego też należy szczególnie zadbać o wyodrębnienie mocnych i słabych części frazy, kulminacji dynamicznych, zaznaczonych przez kompozytora. Na przykład pierwszy wers składa się z dwóch części:

Nie płacz nade mną, królewno ma złota, [...] ²⁵

Istnieje tu podział wewnętrzny na mniejsze cząstki. Tak więc mamy: „Nie płacz nade mną”, które dzieli się na mniejsze cząstki akcentowane: „nie płacz” oraz „nade mną”. Akcenty pojawiają się w miejscach: nie płacz, nade mną. Zatem jeden akcent jest prawidłowy dla tych związków frazeologicznych, obejmujących po dwa wyrazy. W ten sam sposób powinny być one zaakcentowane w pieśni. Tego rodzaju analizę akcentacji należy przeprowadzić w całym tekście.

²⁵ M. Karłowicz, *Pieśni*, s. 38.

Zwrotka druga została przez Karłowicza opatrzona charakterystyczną partią fortepianu, kołyszącą się jakby i rozleglejszą w skali. Także natężenie dynamiki stopniowo narasta.

Przykład 11. *Nie płacz nade mną* – muzyka M. Karłowicz, tekst J. Iwański, takty 12–14

Kulminacją całej pieśni jest zdanie: „Zrzuć z twego serca tęsknotę daremną [...]”. Linia melodyczna wskazuje na to, że słowo „daremną” jest równie ważne jak słowo „serca”, nie należy zatem go wyciszać, co zresztą potwierdza ciągłe *forte* w całym takcie. Ostatni zwrot to podsumowanie utworu, a jego interpretacja zależeć będzie od przyjętej koncepcji ogólnej.

W omawianym tutaj typie miniatur wokalnych podział na interpretacje w skali mikro i makro staje się trudny do wyodrębnienia. Zazwyczaj są to ulotne „rejestracje” chwil zadumy, nastrojowe impresje, mgnienia wspomnień, psychicznych doznań. Ideą nadrzędną jest przekazanie nastroju owych chwil, mikrokosmosu wewnętrznych odczuć.

WŁADYSŁAW ŻELEŃSKI – *MARZENIA DZIEWCZYNY* DO SŁÓW NIEZNANEGO AUTORA

Władysław Żeleński (1837–1921) skomponował około 100 pieśni solowych. Teksty, po które sięgał, miały różną wartość literacką, ale nie odbiegały od zainteresowań innych kompozytorów (Mickiewicz, Syrokomla, Zaleski, Lenartowicz, Tetmajer, Asnyk, Rydel). Pieśń *Marzenia dziewczyny* powstała pod koniec lat siedemdziesiątych i zyskała sobie ogromną popularność. Wzorował się Żeleński na pieśniach Moniuszki, a pod koniec życia nawiązywał także do Brahmsa i Schumanna.

Marzenia dziewczyny

Żeby mi też Pan Bóg dał, by mnie jaki grajek chciał,
Gęśle za nim bym nosiła, chleba bym mu uprosiła,
Niech by jeno grał, niech by jeno grał.

Letnim rankiem w cichy czas poszlibyśmy sobie w las,
Gdzie strumyczek dołem płynie, szemrzą listki na kalinie,
Muszki brzęczą wraz, muszki brzęczą, muszki brzęczą wraz.

On by sobie pięknie siadł, gdzie cień chłodną smugą padł,
Grałby jaką piosnkę smutną, wolniusieńką, bałamutną,
A wiatr by ją kradł. A wiatr by ją kradł.

Choćby mi król rzeknął sam, królestwo ci oj! moje dam
Ja bym tylko się rozśmiała, wszystkim świętym dziękowała,
Że se grajka mam, że se grajka mam [cała strofa powtarza się]²⁶.

Mojej żonie Wandzie

MARZENIA DZIEWCZYNY

Słowa
nieznanego autora

Alla Mazurka

8 *p molto tranquillo*

5 *con anima*

Ze - by mi też

espress.

Pan Bóg dał, by mnie ja - ki gra - jek chciał, ge - śle za nim bym no - si - ła,

11 15

chle - ba bym mu u - pro - si - ła, niech by je - no grał, niech by je - no

grał

a tempo

Le - tnim rą - kiem w ci - chy czas po - szli - byś - my so - bie w las,

pp colla parte p a tempo

Przykład 12. *Marzenia dziewczyny* – muzyka W. Żeleński, tekst – poeta nieznan, takty 1–21

²⁶ W. Żeleński, *Pieśni wybrane*, z. 1, PWM, Kraków 1958, s. 29–32.

Analiza wiersza

Anonimowy, popularny utwór jest tekstem wysoce konwencjonalnym, osadzonym w modzie swoich czasów. Nie ma już świeżości tekstów preromantycznych Czeczota, Witwickiego czy Syrokomli, którzy tworzyli wiersze w duchu ludowości, ale starając się oddać przede wszystkim ich pierwotny charakter. Ta ludowość miała swoje korzenie w przekonaniu o najwyższej wartości sztuki ludzi prostych. W drugiej połowie wieku XIX doszło już do wyjąłowania tej idei „powrotu do źródeł” narodowego ducha. Pieśni ludowe, motywy, tematy w jakiś sposób uległy konwencjonalizacji. Po minionej już burzy romantyzmu zadomowiły się w salonach, tracąc jednak swoją naturalność i prostotę.

Wiersz o dziewczynie grajka nawiązuje do tematyki ludowej poprzez trzy elementy: język zawierający gwara, ogólną tematykę, rytmizację sugerującą taniec. Jeśli chodzi o aspekt językowy, to istnieją tu raczej pewne gwarowe ozdobniki – wyrazy: jeno, rzeknął, rozśmiała, se. Ponadto występuje tutaj wyraz oj! jako okrzyk typowy w ludowych przyśpiewkach. Natomiast tematycznie pieśń zawiera typowo romantyczne motywy sielankowe. Zwrotka druga wskazuje nam piękny, sielski obrazek przyrody, z takimi elementami, jak: letni ranek, cichy las, brzęczące muszki, strumyczek, szemrzące listki. Zauważyć należy dbałość autora o oddanie odgłosów przyrody.

Sama bohaterka wiersza jest zapewne prostą dziewczyną z ludu. Dodajmy: prostą, ale mądrą, odrzuca bowiem bogactwa, a wybiera to, co najcenniejsze – sztukę. Tak więc zakochana dziewczyna wyżej ceni wartości ducha niż dobra materialne. Przyznać trzeba, że naiwność tego swoistego „morału” także można powiązać z naiwnością twórczości ludowej. Z ducha romantyzmu wywodzi się tutaj mikroopowieść o królu, który mógłby ofiarować dziewczynie królestwo. Jest to element bajeczny, fantazyjny. Oczywiście od początku wiadomo, że cały tekst opisuje tylko to, co dzieje się w wyobraźni dziewczyny. Stąd ciągle obecny tryb wypowiedzenia: poszlibyśmy, grałby, gęśle za nim bym nosiła itd.

Analiza pieśni

Władysław Żeleński buduje całą dramaturgię swojej pieśni na materiale tańców ludowych. Przede wszystkim można tu odnaleźć odmiany mazura, od tego siarczystego, ognistego, do delikatnego, znanego z mazurków Chopina. Często charakter tańca zmienia harmonia (głównie zmiany trybu dur–moll). Do tekstu o charakterze refrenicznym: „niech by jeno grał [...]”, dodaje kompozytor stylizację gry na bassetli. Podobne fragmenty towarzyszą słowom: „muszki brzęczą wraz [...]” oraz (w końcówce): „że se grajka mam”. W tym ostatnim przypadku słowa powtarzają się aż trzykrotnie.

38 *poco più lento* *dolce*
On by so - bie pię - knie

43
siadł; gdzie cień chło - dną

Przykład 13. *Marzenia dziewczyny* – muzyka W. Żeleński, tekst – poeta nieznan, takty 38–47

We fragmencie środkowym pieśni (patrz przykład nutowy powyżej) kompozytor jakby odwraca role: głos traci melodię, a przejmuje ją fortepian, którego linia melodyczna naśladuje skrzypce, przy czym są to skrzypce nisko brzmiące. Wyraźna jest tu sugestia, że oto dziewczyna nasłuchuje, jak grajek pięknie gra „jaką piosnkę smutną, wolniusieńką, bałamutną [...]”. Pojawiają się także określenia: *poco più lento* i *dolce*. Zręczny jest powrót od owego nastroju nostalgii do znów ognistego mazura w zwrotce 4 (takty 58–67). Ostatnia część pieśni jest rodzajem reprzyzy.

Koncepcja interpretacji

Pieśń Żeleńskiego jest przykładem utworu, w którym tekst nie jest dominantą strukturalną. Wydaje się, że kompozytor oparł się jedynie na pewnym pomysśle kompozycyjnym. Zasugerował się „tanecznym” charakterem tekstu literackiego. Jego interpretacja w akcie wykonawczym pieśni wynika w całości z materiału muzycznego w niej zawartego. Jest to bowiem pieśń naiwna, a jej urok leży w nawiązaniu do tańca. Można powiedzieć, że nawet marzenia dziewczyny rozgrywają się w tanecznym rytmie. Zatem pieśń powinna być bezpretensjonalna i wesoła. Na pewien czas pojawia się nastrój nostalgii, zaśluchania w muzyce (zwrotka 3). Najbardziej poetyckie zdanie w całym tekście brzmi: „a wiatr by ją kradł [...]” (w pieśni takty 58–67).

58 *p* A wiatr by ją kradł.

pp poco string. *cresc.* *(sim.)*

63 *p* A wiatr by ją kradł. 67 *f a tempo* Choćby mi król *f a tempo*

Przykład 14. *Marzenia dziewczyny* – muzyka W. Żeleński, tekst – poeta nieznan, takty 58–68

Można uznać, że zadaniem interpretatora – wokalisty jest tutaj podanie tego naiwnego tekstu w sposób bardzo współczesny, bezpretensjonalny, prosty i szczerzy.

Apogeuem wesołości i entuzjazmu to powtórzenie słów: „ja bym ino się rozśmiała [...]”, gdzie głos wznosi się najwyżej w całym utworze. Potem następuje wyraźny finał pieśni na słowach: „że se grajka mam”. Jest to zarazem kolejne wykonanie zdania, które powtarza się jak motto całego utworu. Należy starać się za każdym powtórzeniem znaleźć jakąś nową motywację, nowy sposób interpretacji, podyktowany innym podtekstem psychologicznym. Ostatnie powtórzenie to odbicie nastroju szczęścia, euforii. Jest to szczęście pełne, niczym nie zakłócone, ponieważ spełnia się w marzeniu – przestrzeni idealnej.

Utwór Żeleńskiego jest przykładem adaptacji popularnego tekstu do pieśni artystycznej. Jego siłą jest wdzięk i taneczność. Są tu także próby oddania w muzyce zmiennych stanów psychicznych bohaterki. Najpierw stan pogrążania się w marzeniu: „gęśle za nim bym nosiła [...]”, potem sielski obrazek przyrody: „letnim rankiem w cichy czas [...]”. Kolejny stan to zaśluchanie, zatopienie się w muzyce: „On by sobie pięknie siadł [...]”. Następny fragment pokazuje nam pewne cechy charakteru dziewczyny: temperament i skłonność do fantazjowania. Z tych zmiennych fragmentów można zatem stworzyć zarys psychologicznej sylwetki dziewczyny. Wydobicie tego aspektu znacznie wzbogaca interpretację pieśni, czyniąc ją wielobarwną i atrakcyjną dla słuchacza.

Podsumowanie

Propozycje interpretacji pieśni polskich, które tutaj przedstawiłam, są oczywiście bardzo skromnym wycinkiem repertuaru liryki wokalne. Zostały one wybrane jako pewne modele, jako dzieła szczególnie podatne na analizę pod względem interpretacji w wykonawstwie. Wskazują jedynie drogę i możliwość pewnej procedury badawczej, która ma wspomagać akt interpretacji. Badanie dzieła wokalnego, zwłaszcza przez śpiewaka – wykonawcę, jest niezbędnym etapem pracy nad utworem. Zakres analizy dzieła może być różny, bowiem zależy w tym samym stopniu od wiedzy, co od zdolności śpiewaka do analizy pewnych stanów psychicznych i możliwości ich odtworzenia w wykonaniu pieśni. Problem jest skomplikowany, ponieważ dotyczy kwestii, na ile odtwórca (wykonawca) jest twórcą czy też współtwórcą dzieła.

Ernst Gombrich, historyk sztuki, zmarły w 2001 roku, stwierdził: „Nie ma czegoś takiego jak Sztuka, są tylko dzieła i artyści [...]”²⁷. Z pewnością warto dociekać, jaki przekaz niesie ze sobą pieśń. Docierając do sedna dzieła – być może – zbliżamy się także do kategorii artysta.

Summary

Problems of text interpretation in the teaching of Voice Production

This didactic article is intended for educators of singing and students at the elementary level of singing studies. It discusses the basic repertory of Polish vocal lyrics and some suggestions of interpretation of selected vocal pieces by F. Chopin, S. Moniuszko, W. Żeleński and M. Karłowicz. The main subject of this article is a poetic text in a vocal composition and its interpretation in a public performance.

²⁷ E. Gombrich, *O sztuce (The story of Art)*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1997, s. 4.