

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2025.20.05>

Anna AL-ARAJ

<https://orcid.org/0000-0002-8837-1468>

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie – absolwentka kierunków muzykologia i filologia polska

e-mail: annaa.alaraj@gmail.com

Wokół pieśni młodopolskiej inspirowanej poezją Tetmajera*

Jak cytować [how to cite]: A. Al.-Araj, Wokół pieśni młodopolskiej inspirowanej poezją Tetmajera, „Edukacja Muzyczna” 2025, t. 20, s. 101–132, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2025.20.05>.

Streszczenie

Artykuł analizuje stylistykę pieśni młodopolskiej w jej wymiarze słownym, muzycznym oraz słowno-muzycznym na przykładzie wybranych miniatur wokalnych Mieczysława Karłowicza, Karola Szymanowskiego (*Sześć pieśni* op. 2) oraz Henryka Opieńskiego (*Preludia* op. 13), skomponowanych do tekstów Kazimierza Tetmajera. Celem badań jest określenie konstytutywnych właściwości pieśni polskich twórców przełomu XIX i XX wieku oraz ich relacji wobec tradycji romantycznej i estetyki modernizmu. Analiza opiera się na autorskim doborze materiału oraz na koncepcji wyznaczników pieśni romantycznej zaproponowanej przez Mieczysława Tomaszewskiego. Wyniki wskazują, że pieśni Karłowicza i Opieńskiego w dużej mierze zachowują romantyczny model relacji słowa i muzyki, wzbogacony o elementy nowej kolorystyki brzmieniowej, natomiast wczesne mi-

* Niniejszy artykuł jest zmodyfikowaną wersją fragmentu mojej pracy licencjackiej, napisanej i obronionej w Katedrze Muzykologii UAM w Poznaniu w 2010 roku; A. Al-Araj, *Wokół pieśni młodopolskiej inspirowanej poezją Tetmajera: Karłowicz, Szymanowski, Opieński*, maszynopis pracy licencjackiej pisanej pod kierunkiem M. Gmysa, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań 2010.

Data zgłoszenia: 16.12.2024

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 7.04.2025/20.05.2025

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 7.04.2025/30.05.2025

Data akceptacji: 11.12.2025

niatury Szymanowskiego ujawniają bardziej zaawansowane tendencje modernistyczne, zwłaszcza w zakresie faktury i hierarchii partii wokalne oraz instrumentalnej.

Słowa kluczowe: pieśń młodopolska, pieśń liryczna, relacje słowa i muzyki, modernizm muzyczny, Mieczysław Karłowicz, Karol Szymanowski, Kazimierz Tetmajer

Uwagi wstępne

Pieśń – wypowiedź liryczna towarzysząca człowiekowi niemalże od zarania dziejów – pozwoliła zaistnieć poezji Kazimierza Tetmajera w nowy, często bardzo interesujący, sposób. Dorobek literata okazał się szczególnie podatny na muzyczne interpretacje, nierzadko pomagał kompozytorom uwypuklić naczelny nastrój, „ton” utworu, zarówno poprzez swoją zawartość semantyczną, jak i walory dźwiękowe czy strukturalne. Wydaje się, że do najpełniejszych słowno-muzycznych realizacji należą pieśni wykorzystujące teksty z cyklu *Preludia* Henryka Opieńskiego, które poprzez swoją aforystyczność, zwartość i esencjonalność, a także budowę (dwustroficzność), wyjątkowo dobrze korespondują z gatunkiem miniatury lirycznej. Warto zaznaczyć, iż kompozytorzy dokonywali starannej selekcji przy wyborze Tetmajerowskich wierszy. W orbicie ich zainteresowań znalazły się głównie teksty refleksyjne bądź np. o tematyce miłosnej, obfitujące w nastrój zamyślenia, wspomnienia (wystarczy przywołać cykl *Zamyślenia* z II serii *Poezji*, z którego zasobów korzystał m.in. Mieczysław Karłowicz), łączące liryczność z intymnością, ulotność z subtelnością. Anna Nowak wskazuje na podstawowe kategorie związane z tymi rodzajami utworów literackich, które bywały – lub nie (u kompozytorów *minorum gentium*) – odczytywane w muzycznych realizacjach¹. Zalicza do nich: liryczność (w muzyce odzwierciedlaną najczęściej poprzez kantylenową linię melodyczną, płynność przebiegu), refleksyjność (w muzyce – zwolniony tok dźwiękowy), intymność i kameralność (w muzyce – niewielka obsada wykonawcza), otwartość (w muzyce – zawieszanie toku melodycznego lub harmonicznego, bardzo znamienne dla pieśni omawianych przeze mnie kompozytorów), zwięzłość (w muzyce – miniaturyzacja formy) i ulotność (w muzyce – jednolity ruch i „cienka” faktura). Większość tych cech składa się na syndrom pieśni romantycznej i przyczyniła się do jej niebywałej popularności, rozkwitu w XIX wieku². Wydaje się, że omawiane przeze mnie polskie utwory z przełomu XIX i XX wieku (Karłowicz, Szymanowski) lub z początku XX wieku (Opieński) nie odbiegają jeszcze zaledwie od wzorca wyznaczonego przez poprzednią epokę w historii muzyki, mimo że wzbogacają go o nowe środki, właściwe okresowi mo-

¹ A. Nowak, *Liryki Tetmajera w pieśni postromantycznej i młodopolskiej*, „Muzyka i Liryka. Zeszyty Naukowe Zespołu Historii i Teorii Pieśni” 1994, z. 4, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków, s. 161.

² Zob. M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 1997.

dernizmu (w Polsce „otwieranego” – według powszechnego mniemania – przez Karłowicza)³. Ma to związek nie tylko z samym wyborem gatunku (bez wątpienia narzucającym pewne utarte konwencje i warunkującym idiom pieśni lirycznej), ale także z etapem w ewolucji twórców, w którym przyszło im skomponować te miniatury liryczne – zarówno bowiem w przypadku Karłowicza, jak i Szymanowskiego mamy do czynienia z momentem „przecierania szlaków” na artystycznej drodze. Zasadne zatem wydaje się odwołanie do wyróżnionych przez Mieczysława Tomaszewskiego cech pieśni romantycznej⁴ podczas omawiania stylistyki tych kompozycji, co pozwoli wskazać na ich ewentualne nowatorstwo lub też zachowawczość.

„Błędy młodości” Mieczysława Karłowicza

Karłowicz skomponował dziesięć pieśni do słów Tetmajera (wyłączając melo-deklamację *Anioł Pański*), z których niemalże wszystkie powstały w 1896 roku – „roku pieśni” (nieco wcześniejsze jest tylko dzieło *Czasem, gdy długo...*). Świadczy to o niewątpliwiej fascynacji twórcy wybranymi lirykami tego poety – ukazującymi jego refleksyjne i rozmarzone oblicze, zbieżności postaw i światopoglądów obu artystów, i pozwala traktować ten dorobek jako swoiste *porte parole* Karłowicza – artysty i człowieka. Za stwierdzeniem tym przemawia fakt, że teksty innych poetów wybierane do umuzyycznienia przez kompozytora (m.in. Słowackiego, Krasińskiego, Asnyka, Konopnickiej) utrzymane są w podobnym klimacie emocjonalnym, akcentują analogiczne problemy, co pełne tęsknoty i melancholii wiersze Tetmajera. Tomaszewski mówi o tworzeniu przez Karłowicza tekstu własnego poprzez odpowiedni dobór tekstów obcych⁵. Wpływa to na bezprecedensową wręcz zwartość i spójność całego pieśniarskiego dorobku, jego jednoznaczny przekaz, który jeszcze dobitniej zdaje się dochodzić do głosu w „bloku Tetmajerowskim”, po wyłączeniu kompozycji nawiązujących do muzyki ludowej (*Na śniegu, Pod jaworem, Najpiękniejsze piosnki*).

Pokrewieństwo wyrazowe i stylistyczne w pieśniach do słów „panicza z Ludźmierz” wiąże się nierozdzielnie z typologią wprowadzoną po raz pierwszy przez Tomaszewskiego⁶. Badacz zauważył, że w dorobku wokalnoinstrumentalnym

³ Stefan Jarociński wskazuje na „opóźnienie” muzyki w stosunku do innych dziedzin sztuki i wyznacza umowne fazy jej rozwoju, pierwszą sytuując w latach 1906–1912. Zgodnie z takim ujęciem jedynie pieśni Opieńskiego (i to też nie wszystkie) w pełni pretendują do uznania za młodopolskie. Zob. S. Jarociński, *Młoda Polska w muzyce na tle twórczości rodzimej i obcej*, [w:] *Muzyka polska a modernizm*, red. J. Ilnicka, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981.

⁴ M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania...*, s. 61–85.

⁵ Idem, *Nad pieśniami Karłowicza*, [w:] *Muzyka polska a modernizm*, s. 126.

⁶ Ibidem.

Karłowicza można wyodrębnić dwa nurty: impresywny – do którego muzykolog włącza większość interesujących nas miniatur, oraz ekspresywny – znamionujący utwory skomponowane do tekstów takich poetów, jak Słowacki czy Krasiński. Pierwszy typ reprezentują pieśni oparte na lirykach eksponujących postawę inercyjną, półświadomą, powolność, smutek, tęsknotę, cichość i łagodność (obrazowane często poprzez pejzaż morski), a więc kategorie dominujące w poezji Tetmajera. W warstwie muzycznej mamy w przypadku tej odmiany do czynienia z rozluźnieniem rygoru tonalnego, płynnością i nieokreślonością harmonicznego przebiegu, eksponowaniem relacji innych niż toniczno-dominantowe. Warto przywołać w tym miejscu kilka przykładów. W pieśni *Na spokojnym, ciemnym morzu* w morfologii akordów dostrzegalne są wpływy harmoniki Richarda Wagnera – w takcie 22. jako trzecia wartość w takcie pojawia się struktura typu *quasi-tristanowskiego*, z charakterystyczną obniżoną kwintą (*es*) i dodaną sekstą (*fis*). Wielodźwięk ten daje się interpretować jako dominantę z małą noną wtrąconą do tonacji g-moll (a więc toniki szóstego stopnia w B-dur), jednak typ brzmienia odsyła już do rozszerzonej tonalności, typowej dla mistrza z Bayreuth.

The musical score is for the song "Na spokojnym, ciemnym morzu" by M. Karłowicz. It is written in G minor (three flats) and 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 3. The vocal line begins with a forte (f) dynamic, then transitions to piano (p). The piano accompaniment also starts with forte (f) and then piano (p). The lyrics for these measures are "dźwię - czy i niech cie - mne głę - bie w słoń - cu ko - lo -". The second system contains measures 4 through 6. The vocal line starts with mezzo-forte (mf), followed by a diminuendo (dim.) leading to a fortissimo (pp) section marked "a tempo". The piano accompaniment follows a similar dynamic pattern, starting with mf, then dim., and finally pp. The lyrics for these measures are "-ra - mi gra - ją tę - czy. Tam, ty".

Przykład 1. M. Karłowicz, *Na spokojnym, ciemnym morzu*, t. 21–25

W pieśni *W wieczorną ciszę*, utrzymanej w tonacji g-moll, w takcie 15. następuje modulacja do odległej, bo pozostającej w stosunku trytonu, tonacji Des-dur, co wpływa na krańcową statyczność przebiegu utworu. Wreszcie w kompozycji *Po szerokim, po szerokim morzu* pojawia się dość zaskakujący układ akordów w formule kadencyjnej: zamiast spodziewanej dominanty E-dur wprowadzony zostaje akord f-moll (powstający poprzez półtonowe przesunięcia składników prymy i kwinty toniki), co w tonacji a-moll daje strukturę trudną do sklasyfikowania. Kolejny wyróżnik typu impresywnego to otwarty tok melodyczny, przejawiający się najczęściej poprzez zawieszenie głosu lub partii fortepianu – takie rozwiązanie ma miejsce w pieśni *W wieczorną ciszę*, w której głos niejako „rozpływa się” (przy stopniowym osłabianiu dynamiki) w materii dźwiękowej i pointuje na d^2 będącym kwintą toniki (takt 23.). Dla omawianego nurtu pieśni charakterystyczne jest ponadto rozdrobnienie wartości rytmicznych, prowadzące nie do zdynamizowania, lecz transowości, izorytmii, „ruchu w miejscu”, które służą oddaniu nastroju poprzez właściwości kolorystyczne. Takie rozbitcie faktury następuje w pieśniach *W wieczorną ciszę* i *Pamiętam ciche, jasne, złote dni* (tutaj „jasność” brzmieniową w głównej mierze zapewniają eksponowane połączenia sekstowe w partii prawej ręki fortepianu, powtarzana w różnych konstatacjach słownych samogłoska „e” oraz tonacja A-dur). W utworze *Na spokojnym, ciemnym morzu* jednostajność toku metrycznego zostaje uzyskana za pomocą – wręcz mechanicznego – powtarzania takiego samego układu rytmicznego, składającego się z dwóch ósemek i sześciu ćwierćnut.

Drugi typ – ekspresywny – reprezentowany jest z kolei przez pieśni oparte na tekstach o dynamicznej konstrukcji poetyckiej, eksponujących postawę aktywną i ukazujących sytuacje skrajne (śmierć, cierpienie). Obrazowanie tych wierszy zasadza się na widokach górskich, odwołuje się do krawędzi skał, ognia, trumny, dzwonów. W materii muzycznej zaś są zastosowane odwrotne środki niż w nurcie impresywnym, a więc dominuje względna prostota harmoniczna i przewaga relacji toniczno-dominantowych. I tak znaczna część pieśni *Idzie na pola* oparta jest na akordach triady harmonicznego lub epizodycznych wtrąceniach, nawet część środkowa utworu w tonacji e-moll (takty 11–14) ogranicza zasób funkcji do odniesień dominantowych (H-dur, Fis-dur). Na początku pieśni „zwątpienia i rozpacz”⁷ – *Smutną jest dusza moja* (takty 1–3) – pojawia się ostinato harmoniczne, na które składają się uporczywie powtarzane akordy toniki i wielodźwięku do niej prowadzącego (zamiast składnika kwinty *e* występują dźwięki *dis* i *f*). Podobna struktura ostinatowa występuje w taktach 10–11 tego utworu.

⁷ Ibidem.

Lento ♩ = 60

Voce

Smu - tną jest du - sza mo - ja aż dośmier - ci,

Piano

ff sub.p

Przykład 2. M. Karłowicz, *Smutną jest dusza moja*, t. 1–4

Tok melodyczny w typie ekspresywnym jest ukierunkowany i wyrazisty, czego przykładem może być zakończenie partii głosu w pieśni *Idzie na pola* (takty 17–19), nieodparcie dążącego do finalnej kulminacji na g^2 , a także analogicznie zbudowany końcowy fragment kompozycji *Pamiętam ciche, jasne, złote dni* (takty 17–20)⁸, którą można zaklasyfikować do obu wyodrębnionych nurtów (ale z przewagą typu ekspresywnego). W warstwie metro-rytmiki w tej odmianie spotykamy większe zróżnicowanie (dynamizujące przebieg), fakturę zaś cechuje pewna toporność uzyskana przez stosowanie słupów brzmieniowych w akompaniamencie. W związku z użyciem tych zabiegów akcent pada na warstwę semantyczną słowa, a nie na jego właściwości nastrojotwórcze. Przykładem zastosowania tych wszystkich środków może być pieśń *Smutną jest dusza moja* – charakterystyczny typ faktury ilustruje już sam początek utworu, na który składają się wyraziście artykułowane 7-dźwiękowe akordy w dynamice *ff*. W zakresie formy, w przeciwieństwie do szeregowania dominującego w typie impresywnym, zaznacza się tendencja do gradacyjnego ukształtowania, prowadzącego do końcowego rozwiązania napięć. Dobrze ukazuje to zjawisko pieśń *Pamiętam ciche, jasne, złote dni*, w której po krótkim odcinku *mutatio* (takty 11–14), jakby niepostrzeżenie, pojawia się reprzyza, znacznie skrócona w porównaniu do odcinka początkowego (takty 15–20), bezpośrednio kierująca do rozładowania skumulowanej w poprzednich fazach energii.

⁸ Obie wymienione formuły zakończeniowe łączy – charakterystyczna dla Karłowiczowskich tematów – struktura o układzie stopni I–VI–V–VIII. Zgodnie z koncepcją Ernesta Ansermeta, przypisuje jej się znaczenie ekstrawersji aktywnej w pierwszej części (T–D) oraz ekstrawersji pasywnej w części drugiej (D–T), z punktem zwrotnym na VI stopniu. Układ ten wpływa także na dwufazowość formy pieśni, której pierwszy człon (rodzaj poprzednika) oscyluje wokół przebiegu T–D, drugi zaś (rodzaj następnika) cechuje relacja D–T. Struktura ta jest ściśle skorelowana z wymową tekstu słownego. Zob. L. Polony, *Struktura wewnętrzna tematów. Próba interpretacji semantycznej*, [w:] idem, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986.

Porównując oba omówione nurty, można dojść do przekonania, że bardziej nowatorski – w niniejszym ujęciu: „modernistyczny” – jest typ impresywny, antycypujący impresjonizm. Tutaj to bowiem zwraca się uwagę na takie elementy, jak nastrój czy aura brzmieniowa, które całkowicie odmieniły pojmowanie muzyki od czasów Claude’a Debussy’ego. Oczywiście, nie dochodzi tu jeszcze do wyzwolenia z okowów funkcyjności, cała bowiem twórczość Karłowicza – włącznie z poematami symfonicznymi – „mieści się” w ramach systemu dur-moll, jednak samo zaburzenie logiki następstw funkcyjnych na rzecz wyeksponowania ich właściwości czysto brzmieniowych, przedkładanie „trwania” nad „dzianie się” stanowi istotne *novum*. Także szeregowe ukształtowanie formalne, będące jakby załącznikiem późniejszej „montażowości” znanej z utworów Debussy’ego czy Szymanowskiego (z drugiego okresu twórczości), wskazuje na inny typ myślenia kompozytora. Teresa Chylińska, wymieniając takie cechy Karłowiczowskiej ekspresji, jak zacieranie zjawisk i uczuć, symbolizm, nastrojowość czy liryzm modernistyczny, konstatuje:

Partnerstwo muzyki, jej partycypacja w tej pierwszej fazie Młodej Polski, fazie dekadentyzmu reprezentowanego Tetmajerowską liryką, dokonywało się wyłącznie w twórczości Mieczysława Karłowicza. Karłowicz jedyny, poprzez rodzaj swej wyobraźni poetyckiej i wrażliwości kompozytorskiej, poprzez postawę filozoficzno-estetyczną uczestniczy w modernistycznym buncie schopenhauerowskiej Młodej Polski⁹.

Wydaje się zatem, że o ile aura poetycka i estetyczna (wskazująca na modernistyczny typ wyobraźni duetu Tetmajer – Karłowicz) oraz ekspresja¹⁰ pieśni Karłowicza wpisują się w nurt młodopolski, o tyle „pod względem języka dźwiękowego i cech formalnych tkwią one jeszcze mocno swymi korzeniami w stylu wczesnoromantycznym, w tonalności dur-moll”¹¹ – z małymi wyjątkami, o których pisałam powyżej. Aby znaleźć poparcie dla niniejszej tezy, spróbuję odwołać się do niektórych cech składających się na syndrom pieśni romantycznej w ujęciu Tomaszewskiego, a następnie wykazać, jak te elementy realizowane są w kompozycjach Karłowicza.

Właściwości konstytutywne związku słowa i muzyki

I n t e g r a l n o ś ć – przystawalność medium muzyki do słowa w omawianych kompozycjach jest niewątpliwa, mamy do czynienia z pełną unifikacją

⁹ T. Chylińska, *Młoda Polska w muzyce – mit czy rzeczywistość*, [w:] *Muzyka polska a modernizm*, s. 43. Wszystkie wyróżnienia, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autorki artykułu.

¹⁰ Tomaszewski wymienia następujące kategorie ekspresyjne: nostalgiczna, panteistyczna, melancholiczna, lamentacyjna, katastroficzna i eschatologiczna. Same nazwy wskazują na wpływ filozofii modernistycznej. Zob. M. Tomaszewski, *Struktura, topika i ekspresja pieśni Mieczysława Karłowicza*, [w:] *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana prof. Z.M. Szwejkowskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. P. Poźniak, Musica Iagellonica, Kraków 1999.

¹¹ L. Polony, „*Błąd młodości*” czy *zapowiedź opus vitae*, „Muzyka i Liryka. Zeszyty Naukowe Zespołu Historii i Teorii Pieśni” 2002, z. 10, red. M. Tomaszewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków, s. 93.

i wcieleniem słowa w dźwięk (do rzadkości należy jego „pochłonięcie” przez muzykę). W pieśni *Zawód*, której pierwsze słowa brzmią „Wykołysałem cię wśród fal”, owo „kołysanie” oraz rzewność (nostalgiczne wspomnienie utraconej miłości) oddane są przez huśtający rytm triolowy, uproszczoną i wąskozakresową linię melodyczną głosu (ambitus e^1 – fis^2). Podstawowa kategoria wyrazowa tego utworu – żal (słowo to pojawia się w tekście pieśni aż ośmiokrotnie) – podkreślona została przez molową tonację i stosunkowo wolne tempo. W kompozycji *Idzie na pola* pragnienie zespolenia się z wszechświatem i „wędrowka duszy” przedstawione są za pomocą dziarskiego, marszowego rytmu i durowej tonacji (G-dur). Swój udział w tworzeniu nastroju mają także burdonowe kwinty w partii lewej ręki fortepianu na początku utworu (t. 1–5), nasuwające skojarzenia ze spontanicznością i prostotą muzyki ludowej.

Odrębny problem stanowi ścisła transpozycja rytmiki tekstu na przebieg rytmiczny melodyki¹² oraz zachowanie bezbłędnej prozodii muzycznej, wiążące się często z wprowadzaniem przedtaktu. Takie rozwiązanie można znaleźć w takcie 9. pieśni *Smutną jest dusza moja*, w której na ostatnią wartość w takcie przypada nowa fraza („do szczętu nadzieję”).

M u z y c z n o ś ć – a więc dominacja praw muzycznych nad literackimi. U Karłowicza, w zależności od typu, do którego dana pieśń daje się zaklasyfikować, akcent pada albo na słowo, albo na muzykę. W utworze *Smutną jest dusza moja* głos, za sprawą uproszczenia melicznego i rytmicznego, zyskuje charakter recytacyjny, przez co miniatura ta jest bliższa odmianie deklamacyjnej. Nieco inaczej sytuacja przedstawia się w kompozycjach zaliczanych do nurtu impresyjnego, tutaj bowiem partia głosu i niesiona przez nią wartość semantyczna giną, rozpluwają się w „lawinie nastroju”. Taki przypadek ma miejsce w pieśniach *W wieczorną ciszę*, *Czasem, gdy długo...* i *Pamiętam ciche, jasne, złote dni*, w których na plan pierwszy wysuwa się figuracyjny akompaniament o funkcji kolorystycznej (wywodzący się zresztą z tradycji romantycznej). W utworze *W wieczorną ciszę* nie zanika jednak recytatywne traktowanie głosu, sylabiczność, repetowanie dźwięków, nasuwające skojarzenia ze skandowaniem. Jest to dowód na to, że w wokalnoinstrumentalnym dorobku Karłowicza zdecydowanie dominuje deklamacyjność nad muzycznością. Nie świadczy to chyba jednak o jego nieromantyczności, albowiem w całym XIX wieku komponowano pieśń deklamacyjną, a za zwieńczenie tego procesu można uznać dokonania Hugona Wolfa.

N e u t r a l n o ś ć s e m a n t y c z n a – a więc zaprzeczenie mimetyczności, podążanie za całościową wymową tekstu i jego nastrojem, a nie znaczeniem poszczególnych słów. W dorobku Karłowicza pojawia się najprostszy typ

¹² Barbara Chmara-Żaczekiewicz pisze o „koncepcji przebiegu czasowego formy, wyrażającej się pełną korelacją energetyczno-wyrazową warstwy muzycznej i słownej”. Zob. eadem, *Liryka wokalna*, [w:] *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970, s. 157.

ilustracyjności w pieśniach *Na śniegu* i *Zaczarowana królewna*, a także w pominiętej w tym artykule melodeklamacji *Anioł Pański*. Zabiegi te mają jednak charakter incydentalny. W utworach do tekstów Tetmajera trudno dostrzec ślady malarstwa dźwiękowego, a słowa-klucze (np. dusza, śmierć, miłość, otchłań, żal) wyróżniane są z tkanki muzycznej za pomocą odpowiedniego usytuowania ich w przebiegu kompozycji (np. na mocnej części taktu) lub przy użyciu środków z dziedziny harmoniki (np. chromatyzacji; dwukrotnie występujące w tekście pieśni *Smutną jest dusza moja* słowo „śmierć” zostało przez Karłowicza zilustrowane czterodźwiękiem zmniejszonym *fis–a–c–es* w akompaniamencie), dynamiki (np. nagle *piano* lub *forte*), rytmiki (np. ostinato) czy melodyki (np. wykraczanie głosu poza dotychczasowy ambitus, które czasem przypomina figury *anabasis* lub *katabasis*, jak w taktach 18–20 pieśni *Smutną jest dusza moja*, jednak w większości przypadków zdeterminowane jest bardziej rozwojem akcji muzycznej niż znaczeniem poszczególnych słów).

Główne właściwości strony muzycznej pieśni

M e l o d y k a – inaczej melodyjność, będąca kategorią dominującą nad warstwą rytmiczną, znamioną dla tańca. Ta cecha szczególnie wyraźnie uwiadamia się w utworach Karłowicza, które charakteryzuje znaczne ubóstwo i jednorodność rytmiczna, czego skrajnym przykładem jest powtarzanie jednej formuły rytmicznej w partii wokalne pieśni *Na spokojnym, ciemnym morzu*. Podobnie wzór rytmiczny pieśni *Po szerokim, po szerokim morzu* ogranicza się do użycia wartości ósemek i ćwierćnut. Takie ukształtowanie elementów dzieła doprowadza do wyeksponowania melodyki, często nacechowanej liryzmem i kantyleną za sprawą stosowania niewielkich postępów interwałowych (głównie sekundowych i tercjowych). Ważną cechą Karłowiczowskiej melodyki jest ponadto stosunkowo mały jej ambitus na przestrzeni całej pieśni, po wyłączeniu końcowego apogeum, w którym bardzo często dochodzi do rozszerzenia zakresu dźwiękowego (wzmocnionego augmentacją wartości rytmicznych). Ma to miejsce w kompozycjach *Idzie na pola*, *Pamiętam ciche, jasne, złote dni*, *Zawód* i *W wieczorną ciszę* (jej zakończenie nie wykracza poza ambitus, partię wokálną zamyka bowiem *d²*, jednak jest ono zaugumentowane i wprowadzone na tyle sugestywnie, że można mówić o analogicznym zabiegu, jak w pozostałych wymienionych utworach). Barbara Chmara-Żaczekiewicz wskazuje na zależność tego rodzaju kulminacji energetycznej od pieśni romantycznej, szczególnie miniatur lirycznych Piotra Czajkowskiego¹³.

W o k a l n o ś ć – związana z takim ukształtowaniem faktury, które uwzględnia właściwości i możliwości głosu ludzkiego, a nie instrumentu (instru-

¹³ Ibidem, s. 123. Autorka wskazuje także wpływ myślenia Czajkowskiego na recytatywność, liryzm i descendentalność melodyki oraz fakturę fortepianową pieśni Karłowicza.

mentalne traktowanie głosu charakterystyczne jest dla epoki baroku). Alistair Wightman zarzuca pieśniom Karłowicza „niewielkie jedynie wycucie faktury wokalne”¹⁴. Wydaje się jednak, że ocena ta jest zbyt surowa, gdyż wspomniana powyżej płynność przebiegu uzyskana za sprawą stosowania małych kroków interwałowych z reguły pomaga śpiewakowi. Ukształtowanie meliczne ponadto ściśle koreluje z tempem utworu i tak też m.in. w pieśniach *Idzie na pola* czy *Rdzawe liście*, z linią wokalną wykazującą tendencje do rozrostu interwaliki (interwały kwarty, kwinty, seksty, a nawet oktawy w takcie 18. pieśni *Rdzawe liście*), automatycznie pojawia się żywsze tempo (np. *Allegretto*), które pozwala nadać głosowi pewną lekkość i tym samym łatwiej pokonywać skoki interwałowe. Także kulminacje – najczęściej wymagające od wykonawcy większej sprawności technicznej – zakomponowane są w „wokalny” sposób, gdyż następują po uprzednim przygotowaniu śpiewaka do końcowej apoteozy za sprawą gradacyjnego wzmacniania napięcia (*appassionato* w *Mów do mnie jeszcze* czy *risoluto* w *Idzie na pola*) i dynamiki (*crescendo* w niemalże każdej pieśni), a czasem także tempa (*più mosso* w *Idzie na pola*). Wreszcie warto w tym miejscu wspomnieć o dominacji niewielkiego ambitusu (utrzymanie w tesyturze mezzosopranowej, wyjątek stanowią pieśni *Pamiętam ciche, jasne, złote dni* oraz *Smutną jest dusza moja*, wymagające tesytury sopranowej i altowej) i prostocie meliczno-rytmicznej, które poniekąd decydują o ich popularności wśród śpiewaków.

M i n i a t u r o ś ć – niewielkie rozmiary związane ze zwięzłością, maksymalną kondensacją materiału. Zdecydowana większość pieśni Karłowicza oparta jest na tekstach dwustroficznym z strofą czterowersową (*Preludia*). Kompozytor nie poddaje ich „instrumentacji”, a więc nie repetuje zdań ani słów, co odsyła do romantycznej tradycji zapoczątkowanej przez *Dichterliebe* Roberta Schumanna¹⁵. Wyjątek stanowią utwory *Zawód* (takty 21–24), *W wieczorną ciszę* (takty 15–18; powtórzenie tekstu wiąże się tutaj z progresywnym ukształtowaniem partii głosu) i *Mów do mnie jeszcze* (takty 9, 18–19; tytułowa inwokacja – będąca jednocześnie anaforą i epiforą wiersza – jest rodzajem motywu przewodniego, powtarza się aż sześciokrotnie w kompozycji Karłowicza), gdzie pojawiają się repetycje fraz nawiązujące do efektu echa¹⁶. Podobny przypadek reprezen-

¹⁴ A. Wightman, *Karłowicz. Młoda Polska i muzyczny fin de siècle*, tłum. E. Gabryś, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1996, s. 26.

¹⁵ Inną analogię między Schumannowskim cyklem a pieśniami Karłowicza dostrzega Tomaszewski. Omawiając epilogujące postludia u Karłowicza, stwierdza: „Za przykładem Schumanna, jego *Dichterliebe*, fortepian dopowiada to, czego głos dopowiedzieć nie zdołał lub zostawia słuchaczowi czas na ochłonięcie i refleksję po z reguły silnych w wyrazie słowach i frazach ostatnich”. Zob. M. Tomaszewski, *Struktura, topika i ekspresja pieśni Mieczysława Karłowicza*, s. 377.

¹⁶ Tomasz Baranowski wskazuje na następujące funkcje powtórzeń wprowadzanych przez kompozytora: prolongowanie sytuacji lirycznej, przygotowanie reprizy i zaakcentowanie pewnych momentów sytuacji lirycznej wiersza. Zob. T. Baranowski, *Wątki modernistyczne w pieśniach Mieczysława Karłowicza*, „Muzyka” 2009, nr 3–4.

tuje pieśń *Pamiętam ciche, jasne, złote dni*, w której, dla zachowania proporcji w strukturze muzycznej, twórca zdecydował się na rozbudowanie frazy „w dzieciństwie mym” o zaczerpnięte z poprzedniego wersu „bo był otwarty” (takt 9). Warto jeszcze w tym miejscu odwołać się do podziału na liryki ulotne i lapidarne¹⁷. Większość kompozycji Karłowicza reprezentuje ten drugi typ, charakteryzują się one „spójnością narracji melodycznej i harmonicznego *continuum*, wyrazistością tonalną, formą kadencyjnie zamkniętą, pozbawioną momentów *quasi-improwizacyjnych*”¹⁸. Do typu pieśni „ulotnych” można zaliczyć: *Czasem, gdy długo...*, *W wieczorną ciszę* oraz – trwające niecałą minutę¹⁹ – *Rdzawe liście*, które zdają się być polskim odpowiednikiem słynnego Schumannowskiego *Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne* z cyklu *Dichterliebe*²⁰.

Powyższa analiza wskazuje na ścisłą zależność Karłowiczowskich juveniliów (ich strony muzycznej i relacji słowno-muzycznych w nich występujących, albo – w warstwie poetyckiej i ekspresyjnej bliższej jest ujęciu modernistycznemu) od romantycznych osiągnięć na polu pieśni lirycznej. Trudno poczytywać to za ich wadę, wszakże ówczesna sytuacja społeczno-polityczna na ziemiach polskich nie sprzyjała asymilowaniu europejskich rozwiązań w zakresie techniki kompozytorskiej. Miniatury tworzył ponadto bardzo młody człowiek, dla którego miały być one wyrazem osobistych przeżyć, a nie „wizytówką” muzycznego rewolucjonizmu. Zajmują one poczesne miejsce w historii pieśni lirycznej, stanowią – sądzę, że bardzo ważne – ogniwo łączące osiągnięcia Fryderyka Chopina czy Stanisława Moniuszki²¹ z dojrzałym już modernizmem Karola Szymanowskiego. Nadto krytyczna zatem wydaje się opinia Karłowicza na temat tej części własnej twórczości, choć niewątpliwie równie albo nawet bardziej sugestywnie kompozytor potrafił wypowiadać się bez słów – na gruncie muzyki absolutnej²², której był zwo-

¹⁷ Zob. M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania...*, s. 36–39.

¹⁸ Idem, *Struktura, topika i ekspresja pieśni Mieczysława Karłowicza*, s. 376.

¹⁹ W wykonaniu Jadwigi Rappé (alt) i Ewy Pobłockiej (fortepian) pieśń trwa 36 sekund.

²⁰ Chmara-Żaczkiewicz dopatruje się pokrewieństwa między pieśnią *Rdzawe liście* a Moniuszkowskim *Kozakiem*. Oba utwory nawiązują charakterem do ludowej dumki. Zob. B. Chmara-Żaczkiewicz, *Liryka wokalna*, s. 134.

²¹ Chmara-Żaczkiewicz (ibidem, s. 121) wspomina o „chromatycie o wyraźnych wpływach harmoniki Chopina” w pieśniach *Czasem, gdy długo...* i *Mów do mnie jeszcze*, a także o „stabilności faktury uzyskanej poprzez figurację w powolnym tempie”, którą Karłowicz przejął z muzyki Chopina w pieśni *Pamiętam ciche, jasne, złote dni*. O analogiach między twórczością Moniuszki i Karłowicza dowiadujemy się zaś z opracowania Stefanii Łobaczewskiej dotyczącego Młodej Polski. Autorka pisze o odmianie ludowości nawiązującej do wzorca Moniuszkowskiego w pieśniach *Idzie na pola* i *Zasmuconej*. Zob. S. Łobaczewska, *Młoda Polska*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, red. A. Nowak-Romanowicz, t. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1966.

²² Programowość w poematach symfonicznych kompozytora ma charakter psychologiczno-filozoficzny, a nie – jak np. u Hectora Berlioza czy Richarda Straussa – fabularny, stąd takie określenie.

lennikiem i propagatorem. Warto przywołać słowa Tomaszewskiego, trafnie ujmujące sedno interesującego nas zagadnienia:

Świat pieśni Karłowicza dotyka problematyki egzystencjalnej. Jego kategorie ekspresywne są przeniknięte refleksją filozoficzną, przemyślane i przeżyte. Żaden z polskich pieśniarzy nie wypowiadał się w tej tonacji tak dogłębnie²³.

Sześć pieśni op. 2 Karola Szymanowskiego jako przykład „cyklu żałobnego”

Gatunek pieśni w dorobku Karola Szymanowskiego zajmuje szczególne miejsce – kompozytor sięgał po niego często, będąc pod wpływem rozmaitych fascynacji i stylizacji. Z tego faktu wynika wyjątkowa rola miniatury lirycznej jako tej, która najczęściej jako pierwsza asymiluje nowe zdobycze i otwiera kolejny etap ewolucji twórczej Szymanowskiego. Podobną konstatację wygłosił Adam Neuer: „Zmiana myślenia muzycznego i pierwsze próby nowego języka dokonywały się w pieśniach, w gatunku kompozytorowi najbliższym, zawsze obecnym w jego twórczości”²⁴. W późniejszych latach zwróciła na to uwagę także Chylińska:

Liryka wokalo-instrumentalna Szymanowskiego była terenem, na którym dokonały się w całej złożoności i rozciągłości przemiany stylu i postawy estetycznej kompozytora, to właśnie określone cykle pieśni stanowią p u n k t y z w r o t n e, rzec nawet można kamienie milowe owej ewolucji²⁵.

Dla udowodnienia tej tezy można przywołać cykl *Pieśni miłosnych Hafiza*, którego pierwsza wersja (op. 24) stanowi swoisty mariaż tendencji późnoromantycznych i impresjonistycznych, zaś wersja druga, z towarzyszeniem orkiestry (op. 26), jest już pełną egzemplifikacją nowych zdobyczy w zakresie środków i techniki kompozytorskiej Szymanowskiego.

Warto zatem zaznaczyć, że słowo (wykorzystywane przecież także w dziełach o szerszym zakroju: kantatach, symfonii, oratorium, obu operach, balecie, pantomimie, oraz będące inspiracją dla dzieł instrumentalnych: *Uwertury koncertowej E-dur* czy *I Koncertu skrzypcowego*) pobudzało wyobraźnię twórczą Szymanowskiego i było katalizatorem jego działań kompozytorskich. Na tę predylekcję wpływ mogły mieć zarówno zamiłowania literackie autora *Króla Rogera*, jak i precyzja semantyczna słowa, pozwalająca mu w sposób stosunkowo jednoznaczny wyartykułować idee, myśli, uczucia i dookreślić nastrój dzieła przy pomocy tekstów różnych poetów. Słowo ponadto akcentowało czysto ludzki wymiar sztuki,

²³ M. Tomaszewski, *Struktura, topika i ekspresja pieśni Mieczysława Karłowicza*, s. 382.

²⁴ A. Neuer, *Wstęp*, [w:] K. Szymanowski, *Dzieła*, oprac. A. Neuer, T. Chylińska, t. 20, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984, s. XII.

²⁵ T. Chylińska, *Wprowadzenie*, [w:] *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, red. Z. Helman, Musica Iagellonica, Kraków 2001, s. 8–9.

jej związek z rzeczywistością empiryczną, która – jak wiadomo – jest ściśle skorelowana z komunikacją werbalną, co dla kompozytora – tak silnie identyfikującego się z ideami humanitaryzmu – musiało stanowić istotny jego walor²⁶. Edward Boniecki tłumaczy zainteresowanie Szymanowskiego twórczością wokalną „chęcią zbliżenia się do ideału ekspresji, którym był pierwotny poeta, mistrz słowa i dźwięku zarazem, twórca przeto samoistnych światów”²⁷.

O tym, jak silnym impulsem było dla Szymanowskiego słowo, najlepiej zaświadcza fakt, że ponad połowę jego dorobku kompozytorskiego stanowią utwory oparte na tekście poetyckim, a wśród nich znajduje się 26 cykli pieśni. Dokonany przez autora *Harnasiów* wybór liryków do dzieł wskazuje na jego preferencje estetyczne, wyznawany system wartości, motywacje i – analogicznie jak w przypadku Karłowicza – pozwala traktować te osiągnięcia jako „odtajniony zapis osobowości”²⁸ artysty.

Tomaszewski, ujmując miniaturowy dorobek Szymanowskiego w formę „drogi ku sobie” („szukania siebie”), wyznacza w przebiegu życiorysu kompozytora momenty, fazy i nurty²⁹. Moment pierwszy określa jako przejęcie dziedzictwa, występującą zaś w jego obrębie fazę – fazą twórczości początkowej (1898–1904), w ramach której z kolei zaznacza się nurt postromantyczny, reprezentowany przez interesujący nas tutaj cykl z op. 2, oraz nurt ekspresjonistyczny, za wyraziciela którego uznany zostaje nieco późniejszy cykl do słów Jana Kasprowicza. Nietrudno zauważyć, że autor *Mitów* na początku drogi twórczej sięga po liryki poetów mu współczesnych. Regułę tę potwierdzają także pieśni do tekstów innych młodopolar (Wacława Berenta, Tadeusza Micińskiego) oraz niemieckich modernistów (w op. 13, 17, 22), przez co miniatury te wpisują się w literacko-estetyczny krąg czasów, w których powstały. Warto w tym miejscu dodać, że Szymanowski unikał równoległego opracowywania wierszy wykorzystanych przez innych kompozytorów. Tym faktem tłumaczyć zapewne można brak zainteresowania popularnymi tekstami *Preludiów* podczas tworzenia cyklu do słów Tetmajera (dlatego też jedyną pieśnią opartą na tym samym liryku, po który sięgnął również Karłowicz, jest *Czasem, gdy długo...*)³⁰. W przywoływanym momencie Szymanowski koncentro-

²⁶ W artykule *O romantyzmie w muzyce* kompozytor wspomina o celu sztuki, którym jego zdaniem jest „gra o człowieka, o hierarchię jego istotnej, [...] twórczej wartości”. Zob. K. Szymanowski, *O romantyzmie w muzyce*, [w:] Szymanowski. *Pisma*, oprac. K. Michałowski, t. 1: *Pisma muzyczne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2018, s. 256.

²⁷ E. Boniecki, *Młodopolskie „ja” liryczne w pieśniach Szymanowskiego do słów Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, s. 22.

²⁸ A. Neuer, *Wstęp...*, t. 20, s. XII.

²⁹ M. Tomaszewski, *Świat pieśni Karola Szymanowskiego. Impulsy i inspiracje, nurty i fazy*, „Muzyka i Liryka” 2002, z. 10, s. 103–114.

³⁰ Być może niesłusznie kompozytor zaniechał muzycznego opracowywania tekstów *Preludiów*, gdyż ta jedyna pieśń z nimi związana cieszyła się dużym uznaniem samego twórcy w ostatnich latach życia. Fakt ten przypomina Alistair Wightman. Zob. idem, *Karol Szymanowski: His Life and Work*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot 1999, s. 30.

wał się przede wszystkim na warstwie tematycznej wykorzystywanych wierszy, ich symbolice, unikał zaś takich przesyconych „muzyką” (sytuacja ta diametralnie zmienia się w II i III okresie twórczości Szymanowskiego, w których symboliczna interpretacja tekstu zostaje wyparta przez sensualne jego odczytanie), co wiązało się z jego poglądem wyrażonym w następujący sposób:

Dla mnie jako muzyka dzieła poetyckie dzielą się na dwie zasadnicze kategorie. Są dzieła, które dopiero w atmosferze muzyki nabierają prawdziwego życia i wyrazu, inne, tak po brzegi wypełnione swoistą muzyką słowa i myśli, iż wszelkie wysiłki kompozytora, by uzupełnić to, co w istocie swej żyje organicznym niemal, samowystarczalnym życiem, staje się beznadziejną, syzyfową pracą³¹.

Możliwe, że właśnie owa obawa przed nader „muzycznymi” tekstami wpłynęła na sięgnięcie po wiersze z innych cykli niż *Preludia – Fantazji lirycznej* z III serii oraz *Z dawnej przeszłości* z II serii *Poezji* Tetmajera. Ta decyzja kompozytora zdeterminowała rozcłonkowanie jego najwcześniejszego znanego opusu wokalnego³². Pieśni oparte na tekstach zaczerpniętych z *Fantazji lirycznej* oraz na wierszu spoza tego cyklu, ale także pochodzącym z III serii (pieśń ostatnia – *Piel-grzym*), obracają się wokół tematyki związanej z kategoriami śmierci, żałoby, odosobnienia. Te zaś, dla których inspiracją stał się cykl *Z dawnej przeszłości* oraz jeden utwór z *Preludiów* (pieśń *Czasem, gdy długo...*), a więc generalnie rzecz ujmując – seria II *Poezji* Tetmajera, krążą wokół zagadnień miłosno-funeralnych³³. Warto wspomnieć, że tego rodzaju zestawienie sfer Erosa i Thanatosa, znamienne dla kompozycji opartych na lirykach *Czasem, gdy długo...* (nr 4 w cyklu; „Nie wiem, czy to miłość, czy śmierć się tak odzywa”), *Słyszałem ciebie* (nr 5 w cyklu) i *Tyś nie umarła* (nr 2 w cyklu; „W pamięci mojej złożyłem cię grobie”), genezę sięga Wagnerowskiego *Tristana i Izoldy* oraz filozofii Arthura Schopenhauera. W wierszach Tetmajera łączy się ono często z motywem głosu z oddali (nr 4 i 5)³⁴, który niejako odcieleśnia, deseksualizuje obiekt pragnień podmiotu, redukuje go do „wrażenia audytywnego”.

Wydaje się jednak, że wspomniane rozcłonkowanie nie wprowadza rozłamu, lecz – paradoksalnie – unifikuje całość, która zresztą funkcjonuje jako cykl bez ingerencji kompozytora. Utwory te scala figura żałoby, która, w zależności od

³¹ K. Szymanowski, *O muzykę do „Sułkowskiego”*, [w:] *Pisma muzyczne*.

³² Zasadniczy podział wprowadza datowanie poszczególnych utworów. Pierwsze dwie pieśni powstały prawdopodobnie w 1898 roku, zaś kolejne – w 1902 roku. Kompozytor opublikował całość w dwóch częściach – w 1907 i 1911 roku. Znany nam obecnie układ cykliczny był natomiast wynikiem decyzji edytorskiej. Zob. A. Neuer, *Wstęp*, [w:] K. Szymanowski, *Dzieła*, oprac. A. Neuer, T. Chylińska, t. 17, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. XVIII.

³³ O typologii tej wspomina Bartosz Dąbrowski. Zob. idem, *Scena fantazji i żałoba. Figury wyobraźni młodego Szymanowskiego*, „Muzyka” 2009, nr 3–4, s. 135–161.

³⁴ Dąbrowski uważa, że topos głosu z oddali w obrębie wyobraźni Szymanowskiego odgrywał rolę „jakiegoś znaczeniowego idiomu o silnym nacechowaniu autobiograficznym”, gdyż jego obecność zaznacza się w wielu tekstach, do których kompozytor napisał muzykę (ibidem).

szczegółowego nastroju danej pieśni, przyjmuje postać „łagodniejszą” lub „skrajną”. Takie rozplanowanie dramaturgii (nie można tutaj mówić o jakiejś narracji, gdyż – z wiadomych względów – nie zostaje utrzymany ciąg przyczynowo-skutkowy) nasuwa skojarzenia z konstrukcją cykli romantycznych – zwłaszcza Franza Schuberta, w którego dorobku wyraźnie zaznacza się opozycyjne ukształtowanie tematyczne związane z symboliką kolorów (w *Die schöne Müllerin*) lub pór roku (w *Winterreise*), podporządkowane jednak naczelnemu nastrojowi przenikającemu całość (szczególnie widoczne jest to w pełnym tragizmie *Winterreise*). W przywołanych cyklach owe przeciwstawienia ujawniały się w toku akcji, wraz z rozwojem wydarzeń, u Szymanowskiego zaś występują niejako naprzemiennie, przez co nieco zaburzają globalną percepcję dzieła, jednak sama zasada kontrastu zdaje się nawiązywać do tendencji XIX-wiecznych³⁵. Brak ciągłości narracji w op. 2 ma związek z doborem tekstów, które, w typowy dla Tetmajera sposób, eksponują nastrój rozmarzenia, zamyślenia i refleksji. Szymanowski skupia się zatem na epilogu historii, której początek może być ukazany jedynie przez pryzmat wspomnień, fantazji, powrotów, rozpamiętywań tego, co przechowała pamięć. Odwołując się do modelu sytuacji lirycznych występujących w cyklach pieśni epoki romantyzmu³⁶, można wywnioskować, że w *Sześciu pieśniach* op. 2 kompozytor ograniczył się do stanów oddalenia wtórnego i samotności wtórnej (a tym samym kategorii rozżalenia i poczucia straty), pomijając stany samotności i oddalenia pierwotnego oraz – co najważniejsze – stan maksymalnej bliskości, sugestywnie ujmowany w miniaturach romantycznych.

Znamiona integracji zauważalne są także w obrębie mikroformy, gdyż każda z pieśni posiada pewnego rodzaju – by tak rzec – motyw przypominający, z mniejszą lub większą konsekwencją powracający w toku kompozycji. W *Daleko został cały świat* jest to figura, którą można utożsamić ze skargą, jękiem wiatru, o którym mowa w tekście („wiatr, tylko wiatr po uboczu nagiej, pożółkłej, po szarych mchach jęczące skrzydła włóczy”). Pojawia się ona zawsze w partii prawej ręki akompaniamentu (a także w inicjalnej frazie głosu w taktach 2–3 i 29–30) i wyróżnia się łukowym kształtem linii melodycznej oraz charakterystycznym układem rytmicznym (ćwierćnuta z kropką, ćwierćnuta, ósemka, ćwierćnuta z kropką – lub półnuta z kropką). Zarówno element melodyczny, jak i rytmiczny determi-

³⁵ Badacze często podkreślają, że dramaturgia op. 2 Szymanowskiego oparta jest na romantycznym motywie wędrowki, znanym z cykli Schuberta czy Mahlera. Można mieć jednak problem z udowodnieniem, że jakaś nadrzędna idea (poza wspomnianą zasadą kontrastu) scala cykl, który nie posiada charakteru rozwojowego, a więc tym samym nie ukazuje kolejnych etapów podróży owego wędrowca. Biorąc ponadto pod uwagę statyczność liryki Tetmajera – szczególnie tej związanej z tematyką miłosną – należy przypuszczać, iż ów wędrowiec często stałby w miejscu. Nie ulega jednak wątpliwości, że motyw wędrowki jawi się w pełnej krasie w tekście ostatniej pieśni cyklu zatytułowanej *Pielgrzym*.

³⁶ M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania...*, s. 48.

nuje zasada powrotu: do pierwotnej wysokości dźwięku lub do początkowej wartości rytmicznej, a tym samym – do bólu i cierpienia. Obecność tej figury zaznacza się niemal bezustannie w częściach skrajnych pieśni (takty 1–16, 29–41), brak jej natomiast w *mutatio* (takty 17–28), gdzie „retoryczny” charakter głosu wsparty jest przez długo wybrzmiewające piony akordowe. Do unifikacji tej kompozycji przyczynia się także wzór fakturalny akompaniamentu oparty (w częściach skrajnych) na jednostajnym pulsowaniu i prawdopodobnie mający na celu oddanie miarowego kołysania wiatru. Na jego rozpoznawalność wpływa nie tylko ósemkowe ostinato, ale także warstwa harmoniczna, w której pojawiają się kontrastowe zestawienia dwóch akordów: cis-moll i A-dur septymowego (takty 1–3, 33) lub E-dur i H-dur septymowego w końcowym fragmencie (takty 36–37).

The musical score is for the song "Daleko został cały świat" by Karol Szymanowski. It is written for voice (Canto) and piano (Piano). The tempo is marked "Andante". The key signature has three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 8/8. The lyrics are "Da - le - ko zo - stał ca - ły świat." The piano accompaniment features a steady eighth-note pulse in the right hand and a more complex harmonic structure in the left hand, including chords and moving lines. The score is divided into two systems. The first system includes markings "pp legato" and "[sim.]". The second system includes the marking "poco cresc.".

Przykład 3. K. Szymanowski, *Daleko został cały świat*, t. 1–5

W pieśni *Tyś nie umarta* czynnikiem scalającym zdaje się być rytmika – nawiązująca do rytmiki marsza żałobnego. Wzór ten, z charakterystycznym synkopowym opóźnieniem w partii prawej ręki fortepianu (uzyskiwanym poprzez za-

stosowanie łuku lub – częściej – pauzy), przenika całą kompozycję. Synkopy znakują również ukształtowanie partii głosu, często pojawiają się wraz z tercjowym lub kwintowym jego wychyleniem (takty 3, 9, 20, 21) i biorą udział w przygotowaniu i stworzeniu kulminacji (takty 16–21). W pieśni tej zwraca jeszcze uwagę trzydziestodwójkowy motyw występujący w niskim rejestrze fortepianu w takcie 5 i 10, a znajdujący echo w pasażowych triolach w taktach 12 i 13 Bartosz Dąbrowski interpretuje go jako motyw wzburzenia akcentujący aspekty cielesne, gdyż towarzyszy on słowom nacechowanym erotyzmem i poprzedza odwołania do obrazów fizyczności (oczu, łona)³⁷. Można zatem powiedzieć, że główne figury w pieśni *Tyś nie umarła* eksponują i podkreślają naczelną opozycję całego opusu – opozycję miłości (tu sprowadzonej do erotyzmu) i śmierci. Kolejna miniatura – *We mgłach* – wprowadza motyw dający się utożsamiać z falowaniem, szumem wody („We mgłach strumienie szumią wód...”), który jest oparty na dwóch progresywnie opadających akordach: cis-moll z sekstą wielką (rozwiązany na G-dur z septymą wielką) i G-dur z septymą małą (rozwiązany na h-moll). Obecność tej figury zaznacza się przede wszystkim w początkowych (takty 1–9) i końcowych (takty 21–25) ustępach pieśni, przez co całość zyskuje charakter klamrowy. W ostatnim odcinku (takty 21–25) powracający motyw podkreśla dodatkowo głos, sekwencyjnie opadający do bardzo niskiego rejestru (do *ais*). W pieśni *Czasem, gdy długo na pół sennie marzę* figura unifikująca całość to chromatycznie przesuwane descendentalne tercje wielkie, wykorzystane zresztą przez Szymanowskiego także w jednej z pieśni do słów Micińskiego z op. 11. Rozczłonkowują one utwór, gdyż rozpoczynają każdy nowy odcinek (takty 1–5, 28–32, 39–48), a także – podobnie jak w poprzedniej kompozycji – spinają go klamrą. W kolejnej miniaturze – *Słyszałem ciebie* – podstawowa komórka wywodzi się z barokowych figur retorycznych (typu obrazowego). Przypomina *circulatio* (*kyklosis*), a więc chwyt imitujący – poprzez sekundowe wychylenia w górę i w dół – stan trwania, bezruchu, kręcenia się w kółko. Za odpowiednik takiego muzycznego ukształtowania Neuer uznaje w warstwie tekstowej „głos dzwoniący w przestworze”³⁸ oraz „metaforyczny obraz jaskółek powracających do gniazd”³⁹. *Circulatio* staje się w omawianej pieśni immanentną częścią całego przebiegu: najpierw pojawia się sporadycznie w taktach 4 i 5 (kwintole w środkowym i niskim rejestrze), następnie ulega rozbudowaniu w t. 8 (symultaniczne występowanie obiegników w partii prawej i lewej ręki fortepianu) i od tego momentu występuje jako podstawowy czynnik rozwoju formy. W dalszej kolejności jego obecność zaznacza się w taktach 11, 12, 21–23, a od taktu 24 zostaje włą-

³⁷ B. Dąbrowski, *Scena fantazji i żaloba...*, s. 144.

³⁸ Dąbrowski zauważa, że powracanie głosu ma za zadanie „ilustrować szczególną formę przywoływania go przez podmiot i rozkoszowania się jego częściową obecnością” (ibidem).

³⁹ A. Neuer, *Wstęp*, [w:] K. Szymanowski, *Dzieła*, t. 17, s. XX.

czone w łańcuchach progresji. Figura powraca w epilogu, w taktach 31 i 34, i użyta jest w analogiczny sposób, jak na początku, zatem przyczynia się do zachowania łukowości konstrukcji formalnej. Warto zauważyć, że *kyklosis* użyta swego kształtu także partii wokalne w taktach 13–14 (dźwięki *cis–d–cis–h*) i w takcie 21, gdzie podlega imitacji przez fortepian.

Przykład 4. K. Szymanowski, *Słyszałem ciebie*, t. 21–23

Najtrudniej wskazać motyw przypominający w pieśni *Pielgrzym*. Wydaje się, iż całość jest na tyle przesycona toposem wędrowki, że kompozytor zaniechał wprowadzenia jakiejś jednej, odrębnej „wizytówki”. Wszystkie elementy zdają się być podporządkowane warstwie tematycznej, a więc akompaniament zyskuje charakter – jeśli można tak powiedzieć – kroczący, dzięki regularnej pulsacji w wolnym tempie i zastosowaniu niewielkich kroków interwałowych, głównie sekundowych (np. takty 1–2, 13). Podobna miarowość zachowana jest w partii głosu, poruszającego się często po strukturze gamowej (takty 1–3, 9, 15–16).

W odniesieniu do *Sześciu pieśni* op. 2 Szymanowskiego wśród badaczy panuje zgodność, że wpisują się one w nurt pieśni postromantycznej. Tomaszewski mówi o „kontynuacji Tetmajerowskich liryków Mieczysława Karłowicza, ich może subtelniejszym, lecz bledszym, mniej wyrazistym odbiciu”⁴⁰, Zofia Helman wskazuje na krąg Wagnera, Wolfa i Richarda Straussa jako źródło inspiracji⁴¹, a Tadeusz Zieliński dostrzega w nich „rysy delikatnej liryki”⁴². Wydaje się zatem, że w przypadku tego cyklu można dokonać analogicznej analizy, jak w odniesieniu do miniatur Karłowicza, przy założeniu, iż warstwy tekstowa i ekspresyjna są re-

⁴⁰ M. Tomaszewski, *Świat pieśni Karola Szymanowskiego...*, s. 106.

⁴¹ Z. Helman, *Pieśni Karola Szymanowskiego w kontekście literackim i muzycznym jego czasów*, [w:] *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, s. 13.

⁴² T.A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997, s. 26.

prezentatywne dla modernizmu, zaś sfery związków słowno-muzycznych i muzycznych odznaczają się przejściowym charakterem (co oczywiste, bardziej przejściowym niż w utworach Karłowicza, które wykazywały jeszcze wiele podobieństw do pieśni wczesnoromantycznej). „Modernistyczność” cyklu została omówiona powyżej i przejawia się przede wszystkim w braku ciągłości narracyjnej, skupieniu się wyłącznie na epilogu historii, zestawianiu miłości i śmierci w warstwie tematycznej, a także w braku jedności zabiegów melodyczno-harmonicznych (każda pieśń ma bowiem własny pomysł kluczowy). Kwestia ekspresyjna zdaje się nie pozostawiać wątpliwości – związana jest ściśle z nastrojem liryków Tetmajerowskich, które – jak wiadomo – eksponują takie stany ducha, jak młodopolski *spleen*, *Weltschmerz* czy *chandra*.

Właściwości konstytutywne związku słowa i muzyki

I n t e g r a l n o ś ć – w odniesieniu do tej cechy ważne wydają się słowa Stefani Łobaczewskiej wskazujące, że w pieśniach z op. 2 występuje „wybitnie tradycyjny [...] stosunek słowa i dźwięku”⁴³. W większości przypadków zostaje zachowana bezbłędna prozodia, o czym mogą zaświadczyć następujące przykłady: wspomniane synkopy w pieśni *Tyś nie umarła* pełnią ważną rolę w utrzymaniu poprawnej akcentacji, gdyż wartość przedłużona (najczęściej znajdująca się na wyższej wysokości niż wartości krótsze) towarzyszy zawsze sylabie akcentowanej w danym słowie (takty 3, 9, 17, 20, 21); podobne rozwiązania możemy znaleźć w utworze *Słyszałem ciebie*, w taktach 7, 10, 15, 22, 23 czy 26, w którym nagły skok interwałowy na dłuższej wartości zdeterminowany jest dodatkowo przez zasady retoryki, o czym będzie jeszcze mowa; dla uzgodnienia akcentów słownych z muzycznymi kompozytor wprowadza ponadto przedtakt (takie rozwiązanie znalazło zastosowanie chociażby w t. 13 *Tyś nie umarła*) lub rozpoczyna partię wokalną po pauzie, jak ma to miejsce w pieśni *We mgłach* (takt 5, 10). Wśród badaczy pojawiały się także głosy krytyczne wskazujące na kolizje z prozodią i deklamacją tekstu, które wynikają z „instrumentalnej techniki wysnuwania wątku” w partii śpiewu oraz z przejęcia Wagnerowskiej techniki progresji (zaważalnej szczególnie w kompozycjach z późniejszych opusów)⁴⁴. Tego rodzaju zachwiania znamionują głównie fragmenty wzbogacone melizmatycznie (charakterystyczne dla instrumentalnego traktowania głosu): w pieśni *Daleko został cały świat* melizmat przypadający na nieakcentowaną sylabę „-ły” z wyrazu „cały” w takcie 4 nieco rozbija tok prozodyjny tego odcinka; w melizmaty obfituje także utwór *Czasem, gdy długo na pół sennie marzę* – na sylabach nieakcentowanych pojawiają się one w takcie 6 (na „-sem”), takcie 13 (na „do-”), takcie

⁴³ A. Neuer, *Wstęp*, [w:] K. Szymanowski, *Dziela*, t. 17, s. XIX.

⁴⁴ Cytat dotyczący „kolizji prozodycznych” autorstwa Zdzisława Jachimeckiego przytacza Adam Neuer. Zob. idem, ut supra, s. XIX.

34 (na „wy-”) i takcie 43 (na „od-”). Ponadto zdarza się, że błąd prozodyczny występuje w ukształtowaniach synkopowanych – ma to miejsce w takcie 29 pieśni *Słyszałem ciebie*, w której na wartość przedłużoną (dźwięk *cis*²) przypada nieakcentowana sylaba „-zda” z wyrazu „gniazda”. Niedociągnięcia daje się także zauważyć w strukturach budowanych progresywnie, jak chociażby w takcie 17 miniatury *We mgłach* (melizmat wprowadzony jest na nieakcentowanej sylabie „krze-” z wyrazu „krzesanic”) lub w takcie 31 pieśni *Czasem, gdy długo na pół sennie marzę*, w której, za sprawą powtórzenia wzoru melodyczno-rytmicznego z poprzednich taktów (t. 29–30), najdłuższa wartość przypadła na pierwszą sylabę słowa „zasłuchuję”. Tego rodzaju uchybienia należą jednak do rzadkości i nie są na tyle rażące, aby można było mówić o zaburzeniu toku akcentacyjnego kompozycji.

Ś p i e w n o ś ć – decydują o niej takie czynniki, jak: płynność przebiegu partii wokalne, szeroka i długooddechowa fraza, predylekcja do wprowadzania melizmatów. W pieśniach Szymanowskiego elementy te pojawiają się bardzo często: w *Daleko został cały świat* inicjalna fraza głosu (takty 2–8) odznacza się niezwykle śpiewnością uzyskaną przez stosowanie niewielkich kroków interwałowych, a także „kołyszącej” rytmiki barkaroli; w dalszym przebiegu utworu śpiewność zostaje zaburzona i głos traktowany jest w sposób recytacyjny (takty 10–15, 24–28, 34–35). Podobne zjawisko występuje w pieśni *Czasem, gdy długo na pół sennie marzę*, w której śpiewność konstituuje się poprzez melizmatykę oraz artykulację *legatissimo* (dookreśloną ponadto przez *dolce cantabile*); w dalszym przebiegu pojawiają się dość „niewygodne” dla wykonawcy skoki interwałowe (takty 17, 19, 21, 22, 30, 32), a także fragmenty deklamacyjne (takty 33, 35) – czynniki te zaburzają wrażenie śpiewności. Tego rodzaju zróżnicowanie stylistyczne w obrębie jednego utworu potwierdza tezę Stephena Downesa zakładającą, że „dopiero w *Pieśniach miłosnych Hafiza* op. 24 (1911) Szymanowski zaczął wprowadzać równowagę między deklamacyjnością a liryzmem”⁴⁵.

N e u t r a l n o ś ć s e m a n t y c z n a – od tej cechy pojawia się bodaj najwięcej odstępstw, gdyż pieśni z op. 2 przesycane są figurami retorycznymi, eksponującymi najczęściej pojedyncze słowa. Duży udział mają figury obrazowe – *hypotyposis*, poza wspomnianym już *circulatio* w utworze *Słyszałem ciebie*, w miniaturach zaznacza się obecność *anabasis* i *katabasis*. Pierwsza z nich występuje w pieśni *Tyś nie umarła* na słowach tytułowych (takty 2–3), w *Słyszałem ciebie* – na słowie „leczę” (takt 15) oraz „jaskółki” (takt 26), w pieśni *Pielgrzym* – na słowach „wszędzie nad głową” (takt 13). *Katabasis* zaś pojawia się w zakończeniach utworów: *We mgłach* – na słowach „bez dna, bez granic!” (takty 21–24), i *Czasem, gdy długo na pół sennie marzę* – na słowach „śmierć się tak od-

⁴⁵ S. Downes, „Kryzys melodyczny” w twórczości Karola Szymanowskiego, [w:] *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, s. 193.

zywa" (takty 42–44), a także na początku kompozycji *Pielgrzym* – na słowach „Gdziekolwiek zwrócę krok” (takty 1–3). Figury wyrazowe (*emphasis*) reprezentowane są zaś przez *aposiopesis*, a więc zamilknięcie, które w tym przypadku najbliższe zdaje się być odmianie *suspiratio* (łkanie, westchnienie), realizowanej przez łagodne przerywanie wypowiedzi pauzami⁴⁶. Spotykamy ją w pieśni *Daleko został cały świat*, gdzie towarzyszy słowom „Nie przyszła tutaj wraz ze mną” i imituje załamywanie się głosu w afekcie. Poza nią pojawia się *exclamatio*, a więc wykrzyknienie, dające się tutaj utożsamiać z przypływem radości, w utworze *Słyszałem ciebie* na słowach tytułowych (skok seksty wielkiej w górę w t. 3–4), „bez wiedzy twej” (skok seksty wielkiej w górę w takcie 21) i „gniazda, które rzucą” (skoki kwarty czystej i septymy małej w górę w takcie 29 i 30)⁴⁷. Warto zaznaczyć, że użycie figur retorycznych w op. 2 nie wynika z chęci bezpośredniego nawiązania do osiągnięć barokowych, lecz należy do przykładów skonwencjonalizowania języka muzycznego, za które w głównej mierze odpowiedzialny jest romantyzm. Stąd też w pieśni XIX-wiecznej – mimo dominacji elementu „neutralności semantycznej” – spotyka się onomatopieczne i emfaticzne środki wyrazu. Wystarczy odwołać się do Schubertowskiego *Winterreise*, obfitującego w sugestywne figury imitujące łopot chorągiewki, skapywanie łez z policzków czy zrywanie się wiatru.

Główne właściwości strony muzycznej pieśni

W o k a l n o ś ć – wielu badaczy podkreśla jej niewielki udział we wczesnych pieśniach Szymanowskiego wynikający z dominacji faktury instrumentalnej, która to cecha wskazuje na związki z „późnymi” romantykami: Richardem Strausssem czy Maxem Regerem. Owo instrumentalne traktowanie głosu przejawia się stosunkowo dużym ambitusem kompozycji, wzbogaceniem partii wokalne o ornamenty, duże skoki i melizmaty, przez co utwory te mogą stanowić wyzwanie dla śpiewaków specjalizujących się wyłącznie w repertuarze pieśniowym. W *Daleko został cały świat* w części reprzykowej, przypominającej początkową śpiewną frazę, pojawia się nieprzygotowany skok o sekstę małą w górę w dynamice *ff* (takt 32). W sposób instrumentalny zakomponowana jest ponadto kulminacja pieśni *Tyś nie umarła*, którą cechuje duże natężenie dynamiczne (*f*, *ff*) i liczne skoki interwałowe (takty 16–21). Za przykład ozdobnika „napędzającego” śpiewaka do pokonania dużej odległości między dźwiękami może posłużyć kwintola z taktu 21 w utworze *Słyszałem ciebie*, będąca rodzajem *circulatio*, pojawiającego się po wielokroć w partii fortepianu. Przy pomocy tej figury w głosie zo-

⁴⁶ O innych odmianach figury *aposiopesis* wspomina Wiesław Lisecki. Zob. idem, *Vademecum muzycznej „ars oratoria”*, „Canor” 1993, nr 3, s. 13–25.

⁴⁷ Szczegółowe omówienie figur retorycznych w op. 2 Szymanowskiego zob.: A. Neuer, *Wstęp*, [w:] K. Szymanowski, *Dzieła*, t. 17.

staje przeprowadzona krótka imitacja w interwale tercji. Analogiczne zjawisko spotykamy na początku pieśni *Czasem, gdy długo na pół sennie marzę*, w której głos przejmuję od fortepianu inicjalną frazę muzyczną. Takie zabiegi – włączające partię solową w siatkę polifonicznych splotów, uaktywniające ją, a jednocześnie niebagatelizujące jej roli „przodownika” w konstrukcji muzycznej – potwierdzają tezę o skłonności Szymanowskiego do instrumentalnego sposobu traktowania głosu. Dowodzą one poza tym nowatorstwa techniki kompozytora, gdyż wcześniej na gruncie polskim raczej nie spotykano tego rodzaju rozwiązań fakturalnych. Wspomniane tendencje dobrze korespondują z dającymi do myślenia słowami Rogera Scrutona:

Wyda mi się, że [...] styl Szymanowskiego tworzy potrzebę melodii, która nie może go usatysfakcjonować. [...] melodiom tym często brakuje siły i atrakcyjności: mają wysuskaną, abstrakcyjną jakość, która jest trudna do opisanie, lecz łatwa do usłyszenia⁴⁸.

Ta – zdawałoby się – surowa ocena stylu melodycznego kompozytora nie powinna być jednak odebrana jako zarzut. Uzmysławia ona oryginalność i spójność jego „muzycznej prozy”, gdyż: „obojętne, czy inspiracja jest orientalna, czy narodowa, wagnerowska spuścizna jego rzemiosła kompozytorskiego jest cechą stałą i w pewnym stopniu rozpoznawalną”⁴⁹.

T o w a r z y s z e n i e i n s t r u m e n t u – w omawianym cyklu fortepian często ma przydzielone partie tematyczne, w związku z czym jego rola nie ogranicza się już tylko do wtórowania, lecz staje się on równoważnym lub – czasami – ważniejszym elementem niż głos. Faktura instrumentalna odznacza się gęstością, spolifonizowaniem i chromatycznym przeładowaniem, co ułatwia zyskanie dominacji nad pojedynczą linią melodyczną śpiewu. Taka hierarchia partii wskazuje na wpływ Wolfa, Wagnera czy Richarda Straussa. Szczególnie wyraźnie zmiana funkcji akompaniamentu będzie widoczna w pieśniach Szymanowskiego z towarzyszeniem orkiestry. W utworze *Daleko został cały świat* fortepian manierycznie powtarza w najwyższym głosie motyw czołowy kompozycji, który wzbogaca miarowo „kroczące” piony akordowe; w części *mutatio* partia towarzysząca zyskuje na wyrazistości za sprawą chromatyki „kolorującej” ubogą i recytatywną partię wokálną. Nie należy poza tym zapominać, że to właśnie głównie fortepian wprowadza myśl przewodnią dla całej pieśni, np. motyw wzburzenia w *Tyś nie umarła* czy figurę *circulatio* w *Słyszałem ciebie*. Ważną funkcję pełnią także preludia i postludia fortepianowe prezentujące główne komórki konstrukcyjne i ujmujące klamrą poszczególne utwory, jak to ma miejsce w pieśniach *We mgłach* i *Czasem, gdy długo na pół sennie marzę*. Warto poza tym zauważyć, że przeładowanie chromatyczne jest często skutkiem progresywnie budowanej akordyki w partii fortepianu. Zjawisko to pojawia się m.in. w następujących kompozy-

⁴⁸ S. Downes, „Kryzys melodyczny” w *twórczości Karola Szymanowskiego*, s. 191.

⁴⁹ Ibidem, s. 204.

cjach: *We mgłach* w taktach 10–20, *Czasem, gdy długo na pół sennie marzę* w taktach 15–27, 33–39 (ta pieśń właściwie jest zdeterminowana przez ruch progresywny, gdyż podstawowa komórka motywiczna została oparta na równoległościach tercjowych) czy *Słyszałem ciebie* w taktach 14–17, 24–29. Zarówno rozbudowana faktura, jak i wzrost roli chromatyki w partii fortepianu zdają się zaświadczać o „modernistyczności” cyklu oraz o początkach czysto brzmieniowego traktowania harmoniki przez Szymanowskiego (dającej się tutaj jeszcze ująć w kategorii systemu dur-moll).

Powyższa analiza wykazuje „prześciowość” cyklu *Sześciu pieśni* op. 2, w którym – w większym stopniu niż chociażby w miniaturach Karłowicza – zaznacza się wpływ osiągnięć Richarda Straussa, Wagnera, Wolfa czy Regera na polu pieśniarskim. Mimo że zastosowane środki melodyczno-harmoniczne nadal oscylują wokół poszerzonej diatoniki, a stosunek słowa i dźwięku z reguły nie wykracza poza „tradycyjny”, głos i niesiony przez niego przekaz semantyczny stają się jednym z elementów złożonej, spolifonizowanej konstrukcji muzycznej, a nie jej determinantą. Wydaje się, że można tu już mówić o początkach odwracania hierarchii, przesuwania akcentów – na razie oczywiście na niewielką skalę – znamiennego dla późniejszych kompozycji Szymanowskiego, zarówno bogatych fakturalnie pieśni z okresu „modernistycznego”, jak i cykli „wschodnich”, w których arabski i koloratury partii wokalne niejako wtopione są w subtelne i migotliwe brzmienia fortepianu lub orkiestry. Tendencja do instrumentalnego traktowania głosu, pojawiająca się w niektórych pieśniowych opusach kompozytora, prawdopodobnie wpłynęła po części na przychylne oceny jego twórczości płynące z ust Witkacego (lub bohaterów jego dzieł literackich), znanego przecież z abominacji do śpiewu i śpiewaków każdej maści. Przypieczmy jedną z takich apologii – wypowiedź Romka, bohatera powieści *Jedyne wyjście*:

On jeden ma w tym swoim, straszliwym jako napięcie sił, metafizycznym pępku tę czarną, gorącą, bezforemną otchłań, wypełnioną miazgą nieziemskich uczuć, tę lawę, z której rodzą się konstrukcje dźwięków! A przy tym ta szatańska wprost wiedza i rozum niezgłębiony!⁵⁰

Preludia op. 13 Henryka Opieńskiego

Henryk Opieński, mimo że trudno zaliczyć go do „czołówki” Młodej Polski, reprezentowanej głównie przez duet Karłowicz – Szymanowski⁵¹, był ważną po-

⁵⁰ S.I. Witkiewicz, *Jedyne wyjście*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 214.

⁵¹ Jak stwierdza T. Chylińska (eadem, *Młoda Polska w muzyce – mit czy rzeczywistość*, s. 54): „tylko dwóch twórców zasługuje na miano muzycznych przedstawicieli epoki: Mieczysław Karłowicz i Karol Szymanowski. Karłowicz przynależy charakterem swej twórczości i postawą filozoficzno-

stacją ówczesnego życia muzycznego. Rozległość jego zainteresowań muzycznych może budzić podziw, zajmował się bowiem kompozycją, dyrygenturą, pedagogiką, publicystyką, a także działalnością naukową (muzykologia) i „społecznikowską” (propagowanie muzyki polskiej za granicą i muzyki europejskiej w Polsce). Na jego dorobek twórczy składają się opery, poematy symfoniczne, kantaty, dzieła chóralne, a także miniatury liryczne, wśród których znajduje się 18 pieśni solowych. O szczególnym umiłowaniu przez kompozytora tego gatunku mogą świadczyć odczyty wygłaszane w różnych miastach Szwajcarii, jak również w Paryżu i Brukseli na temat pieśni polskiej, ilustrowane koncertami wokalnymi z udziałem Stanisławy Szymanowskiej i Władysława Maławskiego (lub Stanisławy Argasińskiej i Felicji Kaszowskiej we Francji i Belgii).

Poezja Tetmajera była inspiracją dla siedmiu pieśni Opieńskiego, spośród których pięć powstało w latach 1899–1911, dwie zaś w 1912 roku. W tym samym roku kompozytor ujął je w jeden cykl – *Preludia* op. 13, i zadedykował literatowi z okazji jubileuszu 25-lecia działalności twórczej.

Pieśni z op. 13 wpisują się w nurt liryki późnoromantycznej, nawiązują, podobnie jak omawiane utwory Szymanowskiego, do osiągnięć Wolfa, Richarda Straussa, Debussy’ego. Wpływ tego ostatniego zdaje się odsyłać jednak bardziej do miniatur Karłowicza i wyróżnionych przez Tomaszewskiego typów – impresywnego oraz ekspresywnego. Okazuje się bowiem, że realizacje muzyczne Opieńskiego, ze względu na wierne podążanie za wymową tekstu słownego, także dają się poddać wspomnianej klasyfikacji. Silnie reprezentowana jest zwłaszcza odmiana impresywna, antycypująca impresjonizm (w przypadku Opieńskiego można mówić już o bezpośrednim nawiązaniu do tego kierunku, twórca przebywał bowiem w Paryżu w okresie intensywnej działalności Debussy’ego). Figuracyjny akompaniament o charakterze ostinata pojawia się w pieśniach: *Pamiętam ciche, jasne, złote dni* (w częściach skrajnych: takty 1–13, 26–36), *Po szerokim, po szerokim morzu, W wieczorną ciszę* (w częściach skrajnych: takty 1–20, 30–39) i *Ku mej kołysce*. Znamienne dla typu impresywnego zawieszenie toku melodycznego ma miejsce w *Pamiętam ciche, jasne, złote dni* (takty 33–35; głos kończy na kwincie toniki, zaś ostatni akord fortepianu eksponuje w sopranie tercję tonacji E-dur), *Po szerokim, po szerokim morzu* (takty 74–78; tercję molowej toniki podkreśla zarówno głos w swoich repetycjach, jak i fortepian, w którego akordach najwyższy głos stanowi dźwięk f) i *Ku mej kołysce* (takty 23–26; głos i fortepian zawieszają tok melodyczny na kwincie tonacji g-moll).

W wymienionych utworach pojawiają się ponadto dość odległe odniesienia funkcyjne i modulacje: w części środkowej pieśni *Pamiętam ciche, jasne, złote*

-artystyczną do pierwszej fazy polskiego modernizmu. Twórczość i osobowość Szymanowskiego ogniskują pełnię właściwości, składających się na kształt i przekaz epoki, zwanej Młodą Polską”.

dnie następuje modulacja do tonacji Des-dur (takty 14–17), często występują także fragmenty schromatyzowane (takty 7–10), w miniaturze *Ku mej kołysce* za pomocą przesunięcia chromatycznego (obniżenie tercji tonacji) na moment pojawia się odległa tonacja es-moll (takty 13–14), zaś w pieśni *W wieczorną ciszę* niemalże do finału mamy do czynienia z niejednoznacznością tonalną, uzyskaną przez wprowadzanie bifunkcji (kompozycja rozpoczyna i kończy się akordem *g–h–d–fis*, łączącym trójdźwięki G-dur i h-moll).

Przykład 5. H. Opieński, *Pamiętam ciche, jasne, złote dni*, t. 33–36

Typ ekspresywny pojawia się nieco rzadziej i często fragmentarycznie, w *mutatio* pieśni zaliczanych do odmiany impresyjnej. Przykłady takiego ukształtowania dramaturgicznego znajdujemy w utworach *Pamiętam ciche, jasne, złote dni* i *W wieczorną ciszę*. W tej pierwszej cechy rodzaju ekspresywnego zaznaczają się w części środkowej (takty 14–25), którą charakteryzują wprowadzone liczne modulacje i chwiejność tonalna (Des-dur, F-dur), jednakże takie elementy, jak zastosowanie słupów brzmieniowych w partii akompaniamentu, wyeksponowanie warstwy semantycznej tekstu poprzez deklamacyjne traktowanie głosu (takty 17–22) czy wprowadzenie wyrażenia ukierunkowanego toku melodycznego w partii śpiewu (takty 20–23), mogą potwierdzać przynależność do nurtu ekspresywnego. Podobne zabiegi zastosowane są w części „B” drugiej pieśni (takty 21–29), w której następuje zmiana faktury na akordową, dominuje sylabiczność, a partię wokálną cechuje ukształtowanie dążące do kulminacji (takty 26–29). W całości w typie ekspresywnym jest utrzymana kompozycja *Idzie na pola*, chociaż w niej także pojawiają się elementy świadczące o wpływie nurtu odmiennego, takie jak kwintowe ostinato w partii lewej ręki fortepianu (również w taktach 18–20 w partii prawej ręki) lub figuracje o funkcji kolorystycznej (takty 21–23). Na tle wspomnianego ostinata występują jednak dosadnie brzmiące piony

akordowe, tok melodyczny jest wyrazisty (kulminacja muzyczna ma miejsce w taktach 21–23), w partii wokalne znajdują się liczne repetycje uwypuklające znaczenie tekstu słownego (takty 18–19), a harmonika – z wyjątkiem modulacji do tonacji d-moll w części środkowej i kilku schromatyzowanych akordów – odznacza się prostotą. Powyższe cechy pozwalają włączyć utwór *Idzie na pola* do nurtu ekspresywnego.



Przykład 6. H. Opieński, *Idzie na pola*, t. 21–23

Podążając za poprzednimi analizami, ponownie można przyjąć założenie, iż teksty pieśni Opieńskiego wraz ze ściśle z nimi skorelowaną warstwą ekspresyjną sytuują się w kręgu modernistycznym, podczas gdy strony muzyczna i słowno-muzyczna wykazują wpływy stylistyki zarówno romantyzmu, jak i Młodej Polski.

Właściwości konstytutywne związku słowa i muzyki

M u z y c z n o ś ć – podobnie jak w miniaturach Karłowicza, dominacja któregoś z elementów składowych uzależniona jest od typu, do którego daje się włączyć dana pieśń. W kompozycjach typu ekspresywnego prym wiedzie słowo i niesiona przez niego wartość semantyczna. W *Idzie na pola* tekst wyeksponowany został poprzez liczne repetycje, sylabizność, a także stały schemat rytmiczny w partii wokalne. W części środkowej pieśni *Pamiętam ciche, jasne, złote dni* recytatywne traktowanie głosu, a także jego niewielki ambitus pomagają w uwypukleniu znaczenia słów. W utworach typu impresywnego partia śpiewu jest często bardziej urozmaicona, jednak wydaje się, że nie wpływa to na zatarcie przekazu i dominację kryteriów wyłącznie muzycznych. Można tu mówić o równowadze między medium słowa i dźwięku uzyskanej przez połączenie szerokokresowej linii melodycznej z sylabicznym traktowaniem głosu (melizmaty należą w tych pieśniach do rzadkości) oraz względną prostotą rytmiczną, wpływającą na wrażenie regularnej pulsacji (jako przykład niech posłużą miarowo kroczące wartości w *Po szerokim, po szerokim morzu*) i klarowność przekazu. Wyjątek stanowi

bodaj tylko kompozycja *W wieczorną ciszę*, w której częściach skrajnych (takty 1–20, 30–39) przewagę zyskuje muzyka za sprawą kołyszącej rytmiki upłynniającej przebieg (a tym samym zacierającej wyrazistość tekstu) oraz liczniejszych niż w innych pieśniach melizmatów (takty 3, 5, 7, 35, 37).

Ś p i e w n o ś ć – paradoksalnie, mimo wiernego podążania kompozytora za słowem w większości pieśni, fraza melodyczna w tych utworach nie zostaje pozbawiona liryzmu i kantyleny. Przykład takiego zabiegu znajdujemy w kompozycji *Lubię więdnące kwiaty* (takty 35–39), w której repetycje dźwięków nie umniejszają płynności przebiegu frazy towarzyszącej zdaniu „Gdybyśmy tak umierać mogli jak te kwiaty”. Jej poetyckość wzmacnia ponadto określenie *espressivo* znajdujące się w partii fortepianu. Dużą dozą liryzmu obdarzona jest także naczelna myśl pieśni *W wieczorną ciszę* (takty 2–9), kilkakrotnie powracająca w przebiegu utworu. Poza wspomnianą płynnością, uzyskaną przez wprowadzenie rytmiki barkaroli, cechuje ją niewielki ambitus i małe kroki interwałowe, a całość dookreśla artykulacja *sempre legato*, multiplikująca wrażenie śpiewności.

Główne właściwości strony muzycznej pieśni

T o w a r z y s z e n i e i n s t r u m e n t u – w pieśniach Opieńskiego akompaniament fortepianowy traktowany jest w dość tradycyjny sposób i pełni funkcję towarzyszącą lub współuczestniczącą. W jego partiach nie pojawiają się fragmenty tematyczne, rozszczepiające fakturę na kilka odrębnych planów, jak to miało miejsce u Szymanowskiego. Całościowe opracowanie podąża za wymową tekstu słownego i – tym samym – za głosem jako jego podstawowym nośnikiem. Akompaniament często integruje miniaturę za sprawą motywów przypominających – poprzez użycie kwintowej figury w *Idzie na pola*, trójdźwiękowego motywu z dźwiękiem wymiennym w *Widzę ją* czy pochodów równoległych tercji w *Lubię więdnące kwiaty*, a także ostinata o funkcji kolorystycznej w pieśniach typu impresyjnego: *Pamiętam ciche, jasne, złote dni* (ósemkowe figuracje), *Po szerokim, po szerokim morzu* (ascendentalne i descendentalne pasaży obrazujące falowanie morza, dające się wpisać w nurt *Augenmusik*), *W wieczorną ciszę* (jednostajnie pulsujące ósemkowe akordy) i *Ku mej kołysce* (szesnastkowe figuracje w lewej ręce instrumentu towarzyszące akordom w ręce prawej). Faktura fortepianu przyczynia się ponadto do rozczłonkowania następujących miniatur: *Idzie na pola* (fragment o charakterze łącznikowym w taktach 21–23, poprzedzający wejście ostatniego odcinka formalnego), *Lubię więdnące kwiaty* (długo wybrzmiewające akordy w odcinku utrzymanym w tonacji c-moll w taktach 35–45), *Pamiętam ciche, jasne, złote dni* (recytatywny fragment w obrębie taktów 17–25, w którym fortepian „podpiera” deklamację głosu), *W wieczorną ciszę* (odcinek *mutatio* w taktach 21–29, z ósemkową pulsacją zastąpioną przez zwarte akordy ćwierćnutowe).

M i n i a t u r o w o ś ć – do kondensacji materiału przyczynia się niewątpliwie dwustroficzna budowa tekstów wszystkich pieśni (*Preludia*). Kompozytor niemal zawsze podąża za podziałem zaproponowanym przez Tetmajera i wprowadza wyraźną cezurę między pierwszą a drugą zwrotką liryku, niezależnie od tego, czy w dalszej części wykorzystany jest ten sam (*Po szerokim, po szerokim morzu* od t. 41), czy inny materiał tematyczny (*Widzę ją* od t. 15, *Lubię wędrujące kwiaty* od t. 35, *W wieczorną ciszę* od t. 21). Opieński z reguły nie repetuje słów, przez co nadaje formie zwartość. Do wyjątków należą: powtórzenie słowa „muzyka” w taktach 26–27 pieśni *Idzie na pola*, powtórzenie frazy „w dzieciństwie mem” w taktach 15–16 i 30–34 utworu *Pamiętam ciche, jasne, złote dni* oraz powtórzenie tekstu „w pustce kołyszą” w taktach 23–24 kompozycji *Ku mej kołysce*.

Konkludując, należy stwierdzić, że cykl *Preludia* op. 13 Opieńskiego wykazuje wiele analogii z miniaturami Karłowicza. Obaj kompozytorzy potrafią wyłuskać i wyeksponować muzyczne aspekty tekstu słownego, szczególnie w pieśniach typu impresyjnego. Dla obu twórców słowo, a nie muzyka, wydaje się punktem wyjścia, czego dowodem jest przewaga utworów typu deklamacyjnego. Nie idzie to jednak w parze z – by tak rzec – kanciastością frazy melodycznej, która zarówno u Karłowicza, jak i u Opieńskiego cechuje się liryzmem, śpiewnością. Kompozytorzy w podobny sposób wykorzystują także akompaniament fortepianowy, który pełni rolę towarzyszenia lub współuczestnika narracji muzycznej, a nie jej „przodownika”. Nie należy jednak bagatelizować wpływu osiągnięć Szymanowskiego na cykl Opieńskiego, zaznaczający się przede wszystkim w zakresie środków harmoniczych, mocno już odbiegających od tych zastosowanych przez Karłowicza w pieśniach.

Warto wreszcie zwrócić uwagę na zwartość op. 13 Opieńskiego, zapewnioną w głównej mierze przez pokrewne ekspresyjnie teksty, które – inaczej niż w przypadku Szymanowskiego – zostały zaczerpnięte z jednego źródła. Tetmajerowski cykl *Preludia*, mimo że bogaty w „chwyt” znamienne dla tego poety, wyróżnia się na tle spuścizny literata niezwykle osobistym tonem (stąd częste użycie pierwszej osoby liczby pojedynczej). Krystyna Zabawa uznaje, że „to nie tylko liryczny pamiętnik duszy poety, ale i rezultat jego ogólniejszych przemyśleń, intuicji, zapis pytań dręczących ludzkość od zawsze, a ze szczególną siłą w okresach przełomów”⁵². W wyrażaniu tej problematyki egzystencjalnej wspierają Tetmajera aspekty dźwiękowe tekstu słownego, które przy dopełnieniu przez muzykę Opieńskiego zostają dodatkowo wyeksponowane (np. poprzez kolorystyczny

⁵² K. Zabawa, *Preludia – „muzyka [...] duszy” i zaduma „nad istnieniem”*, [w:] *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003, s. 119.

akompaniament w *Pamiętam ciche, jasne, złote dni* i *W wieczorną ciszę* czy ściśłą transpozycję rytmiki tekstu na przebieg rytmiczny melodyki). Naczelny nastrój cyklu poetyckiego został zatem zaadaptowany przez kompozytora na grunt innej sztuki i pomógł w zachowaniu jednorodności, spójności op. 13.

Podsumowanie

Lirykę Tetmajera wyróżniają takie kategorie, jak: uczuciowość, emocjonalność, subiektywizm, romantyczność, nastrojowość, intymność czy powaga⁵³. Bardzo podobny zestaw cech składa się na syndrom pieśni romantycznej (Tomaszewski opisuje z ich pomocą właściwości tekstów, ekspresję i charakter pieśni)⁵⁴ i – w ogólnych zarysach – na syndrom gatunku pieśni lirycznej. Trudno zatem się dziwić, że wiersze poety wywołały tak ogromny rezonans wśród polskich kompozytorów, zwłaszcza tych zainspirowanych stylistyką późnoromantyczną. Wydaje się, że tego rodzaju teksty, wraz z oferowanym przez nie szerokim spektrum efektów dźwiękowych, były ciekawą propozycją dla twórców w mniejszym lub większym stopniu związanych z tradycją epok wcześniejszych (zapewne nie bez powodu liryki poety wykorzystali chociażby Krzysztof Penderecki czy Henryk Mikołaj Górecki, łączeni w pewnym momencie z tzw. nowym romantyzmem). Rosnąca popularność i uniwersalność gatunku pieśni solowej z fortepianem – uchodzącego w powszechnym mniemaniu za dobre pole do wypracowania warsztatu kompozytorskiego – także mogły mieć wpływ na rezonans tego dorobku.

Omówione w prezentowanym artykule miniatury polskich twórców stanowią ważny (choć w przypadku pieśni Opieńskiego i Szymanowskiego – mało jeszcze znany) punkt w procesie popularyzacji „miłosno-wspomnieniowej” części spuścizny Tetmajera. Każdy z kompozytorów zinterpretował te teksty w odmienny, sobie właściwy sposób, jednak żaden nie zlekceważył warstwy słownej i jej wymowy, która – nawet w przypadku dominacji kryteriów muzycznych – w jakimś stopniu determinuje przebieg tych utworów.

Posłużenie się klasyfikacją i terminologią zaproponowaną przez Mieczysława Tomaszewskiego umożliwiło zrealizowanie nadrzędnych celów badawczych: podjęcie refleksji nad konstytutywnymi właściwościami pieśni polskich kompozytorów działających na przełomie XIX i XX wieku, dokonanie szczegółowej analizy stylistycznej wyselekcjonowanej części dorobku tych twórców oraz osadzenie ich osiągnięć w kontekście zjawisk i nurtów dominujących wówczas w Europie. W owym świetle miniatury Szymanowskiego jawią się pod względem muzycz-

⁵³ A. Nowak (eadem, *Liryki Tetmajera w pieśni postromantycznej i młodopolskiej*, s. 169) mówi: „Była to liryka uczuć, emocji, liryka odwołująca do tego, co subiektywne, liryka, w której każdy mógł odnaleźć swoją własną część, ton, do którego się dostrajał”.

⁵⁴ M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania...*, passim.

nym jako najbardziej nowatorskie, pozostające pod wyraźnym wpływem modernizmu (stopniowe odwracanie hierarchii między partią wokalną i instrumentalną, zaawansowanie harmoniczne), kompozycje Karłowicza i Opieńskiego cechuje zaś – wyzbyta pejoratywnego wydźwięku – zachowawczość, będąca pokłosiem sympatii obydwu twórców do estetyki romantycznej.

Do muzykologiczno-filologicznego opracowania (dostępne opisy są najczęściej naznaczone przez perspektywę wykonawczo-praktyczną) pozostaje nadal szereg polskich miniatur wykorzystujących teksty liryka młodopolskiego, autorstwa m.in. Władysława Żeleńskiego czy Ignacego Friedmana. Wydaje się, że obrana w tym artykule optyka – skupiająca różne realizacje kompozytorskie pod egidą jednego poety – jest pożyteczna z punktu widzenia badawczego, gdyż pozwala wyjaśniać rozmaite zjawiska *stricto* muzyczne nie tylko poprzez tematykę tekstu słownego, ale także zabiegi literackie, warsztatowe, znamienne dla indywidualnego stylu danego artysty. Akceptacja takiego sposobu naświetlenia problemu wymaga jednak przyjęcia postawy interdyscyplinarnej.

Bibliografia

Materiały źródłowe

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Jedyne wyjście*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.

Opracowania

Boniecki Edward, *Młodopolskie „ja” liryczne w pieśniach Szymanowskiego do słów Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, red. Z. Helman, Musica Iagellonica, Kraków 2001, s. 21–33.

Chmara-Żaczekiewicz Barbara, *Liryka wokalna*, [w:] *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970, s. 109–160.

Chylińska Teresa, *Młoda Polska w muzyce – mit czy rzeczywistość*, [w:] *Muzyka polska a modernizm*, red. J. Ilnicka, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981, s. 41–54.

Chylińska Teresa, *Wprowadzenie*, [w:] *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, red. Z. Helman, Musica Iagellonica, Kraków 2001, s. 7–10.

Downes Stephen, *„Kryzys melodyczny” w twórczości Karola Szymanowskiego*, [w:] *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, red. Z. Helman, Musica Iagellonica, Kraków 2001, s. 191–206.

- Helman Zofia, *Pieśni Karola Szymanowskiego w kontekście literackim i muzycznym jego czasów*, [w:] *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, red. Z. Helman, Musica Iagellonica, Kraków 2001, s. 11–20.
- Jarociński Stefan, *Młoda Polska w muzyce na tle twórczości rodzimej i obcej*, [w:] *Muzyka polska a modernizm*, red. J. Ilnicka, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981, s. 93–100.
- Neuer Adam, *Wstęp*, [w:] K. Szymanowski, *Dzieła*, oprac. A. Neuer, T. Chylińska, t. 17, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. XVI–XXV.
- Neuer Adam, *Wstęp*, [w:] K. Szymanowski, *Dzieła*, oprac. A. Neuer, T. Chylińska, t. 20, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984, s. XII–XXI.
- Polony Leszek, *Struktura wewnętrzna tematów. Próba interpretacji semantycznej*, [w:] L. Polony, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986, s. 119–122.
- Szymanowski Karol, *Szymanowski. Pisma*, oprac. K. Michałowski, t. 1: *Pisma muzyczne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2018.
- Tomaszewski Mieczysław, *Nad pieśniami Karłowicza*, [w:] *Muzyka polska a modernizm*, red. J. Ilnicka, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981, s. 125–139.
- Tomaszewski Mieczysław, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 1997.
- Tomaszewski Mieczysław, *Struktura, topika i ekspresja pieśni Mieczysława Karłowicza*, [w:] *Affetti musicologici. Księga pamiątkowa z afektem ofiarowana prof. Z.M. Szwejkowskiemu w 70. rocznicę urodzin*, red. P. Poźniak, Musica Iagellonica, Kraków 1999, s. 375–385.
- Wightman Alistair, *Karłowicz. Młoda Polska i muzyczny fin-de-siècle*, tłum. E. Gabryś, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1996.
- Wightman Alistair, *Karol Szymanowski: His Life and Work*, Ashgate Publishing Limited, Aldershot 1999.
- Zabawa Krystyna, *Preludia – „muzyka [...] duszy” i zaduma „nad istnieniem”*, [w:] *Poezja Kazimierza Tetmajera. Interpretacje*, red. A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003, s. 103–122.
- Zieliński Tadeusz Andrzej, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997.

Artykuły

- Baranowski Tomasz, *Wątki modernistyczne w pieśniach Mieczysława Karłowicza*, „Muzyka” 2009, nr 3–4, s. 45–63.
- Dąbrowski Bartosz, *Scena fantazji i żałoba. Figury wyobraźni młodego Szymanowskiego*, „Muzyka” 2009, nr 3–4, s. 135–161.

Lisecki Wiesław, *Vademecum muzycznej „ars oratoria”, „Canor”* 1993, nr 3, s. 13–25.

Nowak Anna, *Liryki Tetmajera w pieśni postromantycznej i młodopolskiej*, „Muzyka i Liryka” 1994, z. 4, red. M. Tomaszewski, s. 155–175.

Polony Leszek, „*Błąd młodości*” czy *zapowiedź opus vitae*, „Muzyka i Liryka” 2002, z. 10, red. M. Tomaszewski, s. 93–101.

Tomaszewski Mieczysław, *Świat pieśni Karola Szymanowskiego. Impulsy i inspiracje, nurty i fazy*, „Muzyka i Liryka” 2002, z. 10, red. M. Tomaszewski, s. 103–114.

Dysertacje

Al-Araj Anna, *Wokół pieśni młodopolskiej inspirowanej poezją Tetmajera: Karłowicz, Szymanowski, Opieński*, maszynopis pracy licencjackiej pisanej pod kierunkiem M. Gmysis, Uniwersytet im. A. Mickiewicza, Poznań 2010.

Hasło encyklopedyczne

Łobaczewska Stefania, *Młoda Polska*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, red. A. Nowak-Romanowicz, t. 2, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1966, s. 558–565.

Around the Young Poland Song Inspired by Tetmajer's Poetry

Abstract

The article analyses the stylistic features of Young Poland art song in its verbal, musical, and verbal-musical dimensions, based on selected vocal miniatures by Mieczysław Karłowicz, Karol Szymanowski (*Six Songs*, Op. 2), and Henryk Opieński (*Preludes*, Op. 13), composed to texts by Kazimierz Tetmajer. The aim of the study is to identify the constitutive characteristics of Polish art song at the turn of the nineteenth and twentieth centuries and to examine their relationship to the Romantic tradition and musical modernism. The analysis is based on an original selection of works and on the concept of Romantic song markers proposed by Mieczysław Tomaszewski. The findings indicate that the songs of Karłowicz and Opieński largely preserve the Romantic model of word–music relations, enriched by elements of new sound colouration, whereas Szymanowski's early songs reveal more advanced modernist tendencies, particularly in terms of texture and the hierarchy between the vocal and instrumental parts.

Keywords: Young Poland song, art song, word–music relations, musical modernism, Mieczysław Karłowicz, Karol Szymanowski, Kazimierz Tetmajer