

**CHANSON D'AMOUR W MUZYCE POLSKIEJ XX WIEKU - WIZJE I ILUZJE,
czyli meandry jednego toposu**

„Księżyc w niebie jak bałajka,
Ech! Za wstać kę by go tak ścigać
i na serduszko –
byłaby piosenka bardzo nieziemska
o zakochanych aż do szaleństwa,
niełudzko...”¹

Prolegomena. Ten wiecznie ujawniający się symbol, raz na zawsze skojarzony z czasem westchnień i łez – epoką romantyzmu, symbol wchodzący w obręb tej ideologii i specyficznej mentalności nabiera w tym czasie określonych denotatywnie cech – jest to miłość szalona, niespełniona, sięgająca granic metafizycznej ekstazy, niezdolna do generowania osobistego szczęścia, skierowana często przeciw tradycyjnej moralności, prowadząca do zguby, i, co najbardziej ją wyróżniające, platoniczna². To raczej miłość-fatum niż miłość-eros, owo celtyckiego zakorzenienia **Eros-Thanatos**³.

Jej rola polega również na proteście przeciw racjonalności XVIII wieku, przeciw ówczesnym hedonistycznym i liberyńskim ideałom. Uczucie to determinuje wszystkie inne poczynania romantycznego bohatera, wyzwalając typowo romantyczny irracjonalizm, spirytualizm, indywidualizm, czasami wręcz mesjanizm. Staje się w tej dobie znakiem uczestniczenia w „wyższej rzeczywistości”, sumą postaw społecznego buntu. Nieprzypadkowo jawi się wówczas taka wielka popularność w kulturze romantyzmu m. in. motywu łabędzia (słynny *Łabędź Camille’a Saint-Saënsa*, łabędź jako symbol **Wagnerowskiego** zamku Hohenschwangau...).

Przenosimy się więc do zabarwionego rycerską dwornością protorenesansu XIII wieku⁴, zakorzenionego od XI wieku w poezji trubadurów prowansalskich, pozostających pod kuratelą słynnej średniowiecznej „sawantki” **Eleonory Akwitańskiej**. Postacie te odegrały swą cywilizacyjną rolę, tak znamioną aż po nasze czasy⁵, stanowiąc anons i egzemplifikację zarazem „wysokiego stylu” europejskiej literatury języków narodowych⁶. Brzemienne w artystyczne rezultaty genetycznie arabska kontaminacja erotyki i mistyki⁷ przeobraża się w tym

¹ Konstanty Ildefons Gałczyński, *Romans*, w: *Wiersze na polskich obłokach*, wybór i wstęp Ziemowit Fedecki, Warszawa 2008, s. 175.

² *Miłość romantyczna jako figura wyobraźni*, red. Bożena Plonka-Syroka, Edyta Rudolf, Wrocław 2009.

³ Jednocześnie trzeba zauważyć także inne, współczesne odmiany interpretacji romantyzmu powstałe z ducha tej formacji w wydaniu brytyjskim i francuskim, p.: Agata Bielik-Robson, *Racjonalność romantyzmu*, w: *Romantyzm i nowoczesność*, red. Michał Kuźniak, Kraków 2009, s. 57-70, też: Sławomira Żerańska-Kominek, *The Venusian Triad: Love, Music and Death*, w: *Interdisciplinary Studies in Musicology*, red. Maciej Jabłoński and Ryszard J. Wieczorek, Poznań 2007, s. 51-59.

⁴ Walter Ullmann, *Średniowieczne korzenie renesansowego humanizmu*, przeł. Jerzy Mach, Łódź 1985.

⁵ Jan Tomkowski, *Dzieje literatury powszechnej*, Warszawa 2008, s. 66-69 – legenda o Tristanie starsza niż cykl arturiański, te romanse rycerskie powiązane są jednym elementem zakazanej miłości do małżonki swego władcy – wpływy tych idei zawarte są w poezji pierwszej pisarki francuskiej **Marie de France** z II poł. XII w., tworzyła ona gatunek zwany lai; odpowiednikiem tych eposów w Hiszpanii jest *Poemat o Cydzie* z XII w.; Regine Pernoud, *Kobieta w czasach katedr*, przeł. z francuskiego Iwona Badowska, Katowice 2009, s. 104-122.

⁶ Erich Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. I-II, przeł. i wstępem opatrzył Zbigniew Żabicki, Warszawa 1968, s. 250.

⁷ Denis de Rougemont, *Miłość a świat kultury zachodniej*, przeł. Lesław Eustachiewicz, Warszawa 1968.

strategicznym momencie rozkwitania zachodniej kultury w odwiecznie odtąd panujący rycerski system wartości przeniknięty ideał altruizmu i heroizmu, aż po zmytyzowane wzorce **Robin Hooda** i ich niewieści analogon – **Joannę d'Arc**⁸.

Miłość nierozzerwalnie związana z cierpieniem i z licznymi przeszkodami, zakorzeniona aż w końcu epoki hellenistycznej⁹ właśnie nieprzypadkowo powraca „z mroków średniowiecza” w aurze misterium i utopii. Zwraca tutaj jednak uwagę odwrócenie ról w stosunku do antycznego wzorca – tam szaleńcza miłość przypisana jest kobiecie (**Fedra**, **Medea**, **Dydona**); tezę zaś w niniejszym tekście jest popularność motywu nieśmiertelnych kochanków umotywowana ich żarliwym uczuciem, niedoskonałością, podatnością na grzech¹⁰ obok świadomości stopniowego zanikania funkcji grzechu pierwotnego w chrześcijaństwie¹¹.

1. Owe kodeksy zachowań miłosnych, zalotne rytuały, kanon „miłości oddalenia”, nakaz ekshibicjonizmu uczuciowego, męska tęsknota i kobiece strategie, seria piętrzących się przeszkód i śluby wierności – zrodzone na fundamencie zależności feudalnej w zadziwiający sposób zostały odkryte w epoce romantyzmu i, zapoczątkowane sentymentalnością *Nowej Heloizy* **Jeana Jacquesa Rousseau** czy werteryzmem przełomu wieków, raz na zawsze naznaczyły relacje między obiema płciami, aż do naszych czasów.

I jeżeli wspomnimy miłosną ekstazę poczynając od *Pieśni nad pieśniami*, zakazaną miłość **Abelarda i Heloizy**, **Dydony i Eneasza** czy **Chopina do Delfiny Potockiej**¹², niespełnione uczucie **Cypriana Kamila Norwida do Marii Kalergis** czy **Wertera do Lotty** (np. opera **Jules Masseneta** *Werther*), miłość w ujęciu **Liebeslod** w nieśmiertelnych obrazach **Antoniusza i Kleopatry** czy **Zygmunta Augusta i Barbary Radziwiłłówny**, namiętność w panoramie **Władysława Reymonta** i jego *Ludziach bezdomnych*, w powieści **Zofii Nałkowskiej** *Granica* i **Bolesława Prusa** *Lalka* czy nieszczęśliwe marzenia o miłości w *Cudzoziemce* **Marii Kuncewiczowej** i *Nieznosnej lekkości bytu* **Milana Kundery**¹³ – odnajdujemy szereg odmian tego porywającego uczucia, które po wielokroć zostało odwzorowane w literaturze i w sztuce. Ów emocjonalizm literatury, egzaltacja naprzemienna z liryzmem i oddaleniem, cechująca szereg gatunków epoki, nasilenie tak sytuacji komunikatywnej, jak solilokwialnej, zespolone z przekraczaniem granic moralności, zahaczające tak o scenerię śmierci, jak i niesprzyjających okoliczności rodzinnych – rysuje niezmiernie i wiecznie zmienne bogactwo obrazów, stanów ducha czy refleksji.

Czy zatopimy się w lekturze słynnej *Miłości w czasach zarazy* **Gabriela Garcia Marqueza**, południowo amerykańskiego noblisty, czy wspomnimy na oddalone i kontrowersyjne w swych okolicznościach *Sonet* wielkiego Stratfordczyka¹⁴ - burzliwe koleje każdego z tych romansów każą nam rozmyślać o sensie i nieodłącznych bólach miłości.

2. Najbardziej zaś wyraziście przejawia się owo misterium ducha i absolutu w muzyce, powołanej na parnas romantycznych sztuk, w muzyce, która te procesy rozkładu i metamorfozy klasycznego systemu uwidacznia najmocniej, najbarwniej i niezwykle

⁸ Film **Victora Fleminga** (1948), **Luca Bessona** (1999); p. też: Joseph Campbell, *Potęga mitu. Rozmowy Billa Moyersa z Josephem Campbellem*, oprac. Betty Sue Flowers, Kraków 2007; Maria Ossowska, *Etos rycerski i jego odmiany*, Warszawa 1973, s. 195-223; Arnold Hauser, *Společna historia sztuki i literatury*, przekł. Janina Rusczykówna, Warszawa 1974, t.1., s.163 i nn.

⁹ Stanisław Jaworski, Marek Bernacki, Marta Pawlus, *Słownik gatunków literackich...*, op. cit., s. 190: **Longosa** *Dafnis i Chloe* (III w. p.n.e.), **Apulejusza** *Metamorfozy albo Złoty osioł* (125-170) z opowieścią o *Amorze i Psyche*, *Odyseja*, *Powieść o Troi* **Benedykta z Saint-Maur**.

¹⁰ Magdalena Sakowska, *Korzenie miłości romantycznej – aspekty związku Tristana i Izoldy w najstarszych znanych zapisach legendy*, w: *Miłość romantyczna...*, op. cit., s. 79-93.

¹¹ John Portmann, *Historia grzechu*, przeł. Iwona Sławik i Bożena Mierzejewska, Warszawa 2010.

¹² Film **Andrzeja Żuławskiego** *Błękitna nuta Chopina* i *George Sand*.

¹³ Też słynne filmy: *Casablanca* (reż. **Micheal Curtiz**).

¹⁴ 1592/1593, nie później niż 1609, 17 Sonetów (do młodzieńca), od 18. do 126. do mężczyzny, od 127. do 152. dla kochanki, nr 153. i 154. alegoryczne.

sugestywnie. Będąc wyrazem nowo rozkwitającego indywidualizmu¹⁵, a z drugiej strony odwzorowaniem wzrastającej roli kobiety w ówczesnej kulturze, stanowią te arcydzieła od „jesieni średniowiecza” począwszy podłoże szeregu późniejszych muzycznych struktur, argumentując zarazem fikcję sztuki, jej terapeutyczną funkcję i społeczne zakotwiczenie¹⁶.

Aksjomatem dychotomicznej i naznaczonej dramatyzmem kultury europejskiej są słynne topoty miłosnych dramatów, zrealizowane tak w dźwięku (**Romeo i Julia**¹⁷) jak i na ścieżce filmowej (**Franca Zeffirellego**, 1968; **Baza Luhrmanna**, 1996)¹⁸. Repertuar muzyczny zna kilka oper o **Orfeuszu**¹⁹, a powracający archetyp wzdychającego „miłośnika” można zobaczyć tak w muzyce lutniowej **Johna Dowlanda**, jak i w skardze zranionego młynarczyka z arcydzieła **Franza Schuberta**²⁰.

Idąc dalej śladem romantycznej korespondencji sztuk i dążąc do komparatystyki odwzorowania uczuć w obrazie i dźwięku, odnaleźć ten klimat można np. w słynnym *Pocahunku* **Gustava Klimta** (1907-1908)²¹, obrazie **Fridy Kahlo** *Diego i ja*, w poemacie symfonicznym *Stanisław i Anna Oświecimowie* **Mieczysława Karłowicza**²² czy w kilkakrotnie podejmowanym przez polski gatunek operowy końca XIX wieku dramacie **Antoniego Malczewskiego** *Maria*. Niezapomniane madrygały miłosne **Claudia Monteverdiego** (księga III) i **Gesualda da Venosy**, pieśni **Ludwiga van Beethovena** *Do dalekiej ukochanej*, barwna i żywiołowa *Czarodziejska miłość* w wydaniu **Maurice’a Ravela** – odtwarzają w rozmaitych uwarunkowaniach stylistycznych odwieczny ludzki dylemat i nigdy nie zaspokojone pragnienia.

Zobrazowanie miłosnego uczucia w muzyce²³, najczęściej uczucia dramatycznego, występuje zarówno w postaci utworów dedykowanych, powstałych wskutek zauroczenia czy też w formie muzyki związanej tytułem ze znaną opowieścią miłosną (*Tristan i Izolda*, *Samson i Dalila*, *Pelleas i Melisanda* itp.); wiele oper jest odzwierciedleniem miłosnych

¹⁵ Anna Sapir Abulafia, *Twórczość intelektualna i kulturalna*, w: *Oxford. Zarys historii Europy. Rozkwit średniowiecza*, red. Daniel Power, z angielskiego przeł. Zbigniew Dalewski, Warszawa 2011, s. 190-222 (214-218).

¹⁶ J. Peter Burkholder, Donald Jay Grout, Claude Palisca, *A History of Western Music*, New York – London 2010, s. 73-78.

¹⁷ Uwertura fantastyczna **Piotra Czajkowskiego**, opery **Charlesa Gounoda**, i **Vincenzo Belliniego** (*I Capuletti e Montecchi*), symfonia dramatyczna **Hectora Berlioz**a, balet **Sergiusza Prokofiewa**, p.: Mieczysław Tomaszewski, *Szekspirowski wątek o kochankach z Werony w interpretacjach romantycznych*, w: *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*, Kraków 2003, s. 87-109; też opery **Daniela Steibelta**, **Vincenzo Belliniego**, **Charlesa Gounoda**, **Hectora Berlioz**a – symfonia dramatyczna, balet **Sergiusz Prokofiewa** i musical **Leonarda Bernsteina** *West Side Story*. O podobnej miłości opowiada **Norman Davies** odnośnie hiszpańskiego miasteczka Teruel – związek XIII-wiecznych kochanków **Diega i Izabeli** (Norman Davies, *Zaginione królestwa*, przekł. Bartłomiej Pietrzyk, Joanna Rumińska-Pietrzyk, Elżbieta Tabakowska, Kraków 2010, s. 206-207).

¹⁸ Np. obraz **Johna Everetta Millais** *Śmierć Romea i Julii*.

¹⁹ **Giulio Caccini**, **Jacopo Peri**, **Claudio Monteverdi**, **Luigi Rossini**, **Georg Philipp Telemann**, **Christoph Willibald Gluck**, **Franz Liszt** – poemat symfoniczny, balet **Igora Strawińskiego**, opera-balet **Juliusza Łuciuka** *Miłość Orfeusza*, słynna operetka **Jacquesa Offenbacha** *Orfeusz w piekle*; ponadto: *Bęben Orfeusza* **Marty Ptaszyńskiej** na perkusję i orkiestrę kameralną.

²⁰ Piotr Orawski, *Lekcje muzyki. Średniowiecze i renesans*, Warszawa 2010, s. 267.

²¹ Alina Biała, *Literatura i malarstwo*, Warszawa – Bielsko-Biała 2009, s. 116-118.

²² Leszek Polony, *Poetyka muzyczna Mieczysława Karłowicza. Program literacki, ekspresja i symbol w poemacie symfonicznym*, Kraków 1986; Bożena Weber, „*Stanisław i Anna Oświecimowie*” czyli polski mit niezwyklej miłości, w: *Muzykolog wobec dzieła muzycznego. Zbiór prac dedykowanych dr Elżbiecie Dziębowskiej w 70. rocznicę urodzin*, red. Małgorzata Woźna-Stankiewicz i Zofia Dobrzańska-Fabiańska, Kraków 1999, s. 345-372.

²³ Danuta Gwizdalanka, *Muzyka i płęć*, Kraków 2001; Walerian Pawłowski, *Muzyka i miłość*, Kraków 1999; James F. Spiegel, *Miłości wielkich kompozytorów*, tłum. E. Pankiewicz, Warszawa 1997.

wzruszeń²⁴. Szereg utworów zostało zrodzonych z ukrytego, często zakazanego marzenia, nie uwewnętrzzonego nawet tytułem, a udokumentowanego jedynie biografią kompozytora, jego listami i pamiątkami, co wzbogaciło niezmiernie muzyczną literaturę²⁵.

W duchu postromantycznego tradycjonalizmu utrzymany jest na przykład cykl **Józefa Świdra** do słów **Jamesa Joyce'a** *Chamber music 6 Pieśni na baryton i fortepian* (1980) – intymny, kameralny, bardzo nastrojowy, zbliżający się do impresjonistycznych miniatur, „grający” zmiennością światła i cienia, „nanizany” z momentowych, ulotnych szkiców, emanujący „miłością smutnej skromności”, ustrukturuwany w jedność formalną i ekspresyjną²⁶.

Fascynujący opis muzycznych miłosnych namiętności znajdujemy w monografii **Constantina Florosa**²⁷, dla którego to zawsze za mało zdefiniowane uczucie ma wiele wymiarów, od barokowych afektów i Mozartowskiego **amore** po imaginacje **Beethovena**, od utopii **Wagnera** po deziluzję **Hindemitha** i **Bartoka**, od rozważań o erotyzmie muzycznym po dewiacje psychopatologii *Salome*, od uwarunkowań socjologicznych i analiz semantycznych po dehumanizację i polityczne zaangażowanie sztuki dźwięków w XX wieku.

Zbliżając się do wybranych przykładów miłosnych uniesień muzycznych, można wsłuchać się w melancholijny liryzm wędrującego zakochanego czeladnika w cudownym upostaciowaniu **Gustava Mahlera** podobny jest do subtelnych i intymnych zarazem odniesień do niespełnionego uczucia w pięknej w swej powściągliwości i rozbrzmiewającej w Górach Harzu rapsodii **Johannesa Brahmsa**²⁸ - oba arcydzieła ukazują nam zróżnicowany wydźwięk miłosnego zapamiętania.

Długooddechowa ekspresyjna kantylena powolnej linii wokalne niemieckiego klasyka romantyzmu, fala powoli się wylaniająca z początkowej nieciągłej recytatywnej narracji i nieregularnych układów akcentowych, wzbogacona eksponowanymi synkopowanymi rytmami (które przypominają początek Koncertu fortepianowego d-moll **W. A. Mozarta**) oraz ekstremalnymi w partii wokalne interwałami (7 m, 7w, 9m, 9 zw des-e, duodecymy i nawet duodecymy zmn ais-e) w momentach emocjonalnego napięcia zgodnego z tekstem (Liebe, Menschenhass) - stoją w tym utworze w służbie refleksyjnego tekstu o miłości, Bogu, bólu istnienia...

Po całych polaciach niepokoju (rytmy synkopowane, nerwowa figuracja, wzmagające się ostinato i tremolo, nasycające się smyczki) zgodnie z końcową wymową sakralizującej poezji nastrój (w oparciu o regularnie ostinatową fakturę) rozjaśnia się w zakończeniu i doznaje ukojenia – z początkowego c-moll zmienia się na jasne C-dur i regularną już homofonię akordową wspólną dla całego aparatu wykonawczego.

3. Kiedy mówimy zaś o miłości w polskiej muzyce współczesnej, postać **Tadeusza Bairda** nasuwa się nieodparcie, nie można więc w tym momencie pominąć jego sugestywnych pieśni, także pisanych pod wpływem tajnego uczucia. Atmosfera miłości, i z drugiej strony śmierci, bliska była stylistyce kompozytora - liryka, wzbogacającego dokonania **Karola Szymanowskiego**. W tym tonie utrzymane są jego największe dzieła (*Psychodrama*, *Jutro wg Josepha Conrada*, *Suita liryczna*, *Erotyki*, *Concerto lugubre*, *Ekspresje*).

²⁴ Np.: **Gaetano Donizetti**, *Napój miłosny*; **Camille'a Saint-Saensa** *Samson i Dalila*, **George Gershwin** *Porgy and Bess*, *Madame Butterfly* oraz *Manon Lescaut* **Giacomo Pucciniego**, też *Manon Lescaut* opera komiczna **Daniela Francois Aubera**, **Jules Masseneta** i balet **Jacquesa Halevy'ego**, *Otello* **Giuseppe Verdiego** (zwl. I akt duet miłosny).

²⁵ Liczne przykłady „miłośnie” powiązanej literatury muzycznej w mojej poprzedniej publikacji: *The Image of Love in Musical Culture – Introductory Notes, Aspects, Realization*, w: *Interdisciplinary Studies in Musicology*, Ed. By M. Jabłoński and R. J. Wieczorek, Poznań 2007, s.33-42.

²⁶ Jolanta Szulakowska-Kulawik, *Józef Świder – muzyka, która czekała na postmodernizm*, Katowice 2002, s. 73-78.

²⁷ Constantin Floros, *Der Mensch, die Liebe und die Musik*, Zurich-Hamburg 2000.

²⁸ Rapsodii na alt, chór męski i orkiestrę *Harzreise im Winter* według fragmentów z **Goethego**.

Słynne sonety polskiego kompozytora napisane do poezji **William Szekspira**²⁹ podobnie jak poruszające z 1960/61 roku pochodzące dedykowane Stefani Woytowicz *Erotyki* do słów **Małgorzaty Hillar** obok *Pięciu pieśni* do słów **Haliny Poświatowskiej** na mezzosopran i orkiestrę kameralną, dedykowane Krystynie (1968) sięgają po tematykę miłosną w różny, acz podobny sposób.

Proponuję się przyjrzeć kolejnym pieśniom lirycznym, jeszcze innym erotykom, które wyszły spod pióra **Romualda Twardowskiego** i **Zbigniewa Bargielskiego**. Pierwszy z wymienionych cyklów, *Erotyki na sopran i fortepian* (1984) czyli *Pieśni i interludia na sopran i fortepian* do sł. **Alicji Stradczuk** (wyd. Warszawa 1984) objawiają oryginalną formę segmentową attacca (*Jesteś, Czekam, Przyjdź, Kiedy wracasz*) na bazie relikwów tonalnych i chromatyzowanej momentowo diatoniki. Warsztat kompozytorski z akcesorycznie traktowaną aleatoryką, superpozycjami akordowymi, nieciągłą narracją, elementami faktury „szmerowej” i „sonorystycznej” (plamy akordowe, kolorystyczne sekundy i przebiegi pasażowe) zmierza do zredukowanej diatoniki przy końcu, a układ formalny przedstawia łuk z climaxem w cz. 2., jego powolnym wyciszaniem w cz. 3. i cz. 1. pojmowaną w funkcji wstępu)³⁰.

I jeżeli mottem tych sugestywnych, otwartych i niezmiennie radosnych erotyków są słowa „wierzę w szczęśliwych ludzi”, to pieśni drugiego z analizowanych kompozytorów *Adam i Ewa na mezzosopran i fortepian* (1981), *4 Pieśni miłosne na mezzosopran i fortepian* (1971)³¹ i *Sen mara, cykl pieśni na tenor i fortepian* (1982)³² wprowadzają nas w inny świat – dramatyczny, o wymownej prostocie recytatywnych upostaciowań wokalnych, zgodnie z realistycznymi obrazami poezji o pietyzmie codziennego życia kobiety (w *4 Pieśniach*), o miłości, która miesza się z rozpaczą, o bólach tej „bogini smutku” i jej wielkim matczynym uczuciu. Kulminacją cyklu jest refreniczna pieśń ostatnia.

Wyrazista partia wokalna segmentu 1., potraktowana szczególnie wymownie w postaci secco, skonstruowana poprzez ościnatowe i wahadłowe półtony, a zarazem duże skoki (7 w, 9 m), metryczna przygotowuje nas do pieśni 2., przebiegającej płynnie i bardziej kantylenowo, na tle stałego akompaniamentu – „gromnicze wspomnień niech zapłoną”... Przejmowanie motywów sukcesywnie w ciągu pieśni, tonalne aluzje, akordowe punkty brzmieniowe, postacie ościnatowe, dialogowanie z fortepianem, francuskie w typie wyciszanie przebiegu (pieśń 3.) aż do pierwotnej struktury – te procedury świadczą o dążeniu do jedności wyrazowej cyklu, do zespolenia go w sensie materiałowym i formalnym. Urzeka w tym cyklu redukcyjna zasada odzwierciedlenia realizmu tekstu, podparta drugorzędną funkcją chromatyki; frapuje kolorystyczna rola akcentowych akordów fortepianu, występującego jako namiastka orkiestry (perkusji), która to partia wzmaga się fakturalnie i emocjonalnie aż do kulminacji w Pieśni 4.

Podobnie attacca zaplanowany jest (przez samego kompozytora) cykl *Sen mara*³³, odmienny jednak w klimacie ekspresji – sennych wizji, obrazów, sentymentów i sielanki, zabarwiony refleksją, sięgający nawet do miłości psiej... Świadomość cierpienia, gąszcz miłosnych ran, mitologiczne filozoficzne odniesienia, pragnienia pożegnania ze złem nie przesłaniają jednak pozytywnej i prostolinijnej, nieskrywanej eksplanacji – „serce prawdziwe, serce kłamiwe, serce dotkliwe, serce jedyne, które mam”.

I tak jak poprzednie pieśni swym dramatyzmem i surowym realizmem inicjowały redukcyjny warsztat odautorski, tak liryczna sceneria tych kontemplacyjnych wędrówek determinuje spojrzenie wstecz, ku romantycznej dobie „wielkiej liryki”, z ożywioną i chromatyzującą partią wokalną³⁴, nieciągłą i aktywnie

²⁹ W przekładzie **Macieja Słomeczyńskiego** na baryton solo z orkiestrą (1956), sonety: XXIII, XCI, LVI, XCVII; też: *Sonety Szekspira* **Pawła Mykietyna** z 2008 r.

³⁰ Ponadto: iryzacja tercji, superpozycja 4 zw i 5, akordów, motoryczna diatonika, dialogująca faktura.

³¹ Obydwa cykle do sł. **Alicji Patey-Grabowskiej**; *Oto ja, kobieta*; *Gdy wyluskasz*, *W kręgu*, *Matka*.

³² Do sł. **Kazimierza Wierzyńskiego**.

³³ *Nie lękaj się*, *Próg Persefony*, *Biały dzień*, *Poprzebierani dla niepoznaki*, *Znaki zapytania*, *Pod rozpacz*.

³⁴ Też o znacznych skokach: 7 w, eksponowanym interwale 4 zw i sekundy, przy zmiennym metrum, superpozycji akordowej kwartowo-kwintowej.

dialogującą narracją, z fakturą zbliżoną raczej do kantyleny (znaczna rola klasycznego interwału 6 m i w) i w ramach formy powoli narastającej do kulminacji w klasycznej symetrii dwóch trzecich utworu (agitato, furioso, con dolore s.14-15), kończącej się także romantycznie, misterioso (s.17). Ruchliwość fortepianu w miarę zbliżania się do końca szybko zamiera (s. 18-20). Kolorystyka dobiegającego kresu „sonoryzmu” realizowana jest bardziej w paśmie fortepianu (punkty dźwiękowe i akordowe, rozległe pasaże, „barwiące sekundy”, zjawiska perkusyjne, klastery, postacie sugerujące usytuowania impresjonistyczne), podczas gdy traktowana wariacyjnie z początkowego motywu partia wokalna niesie główny ciężar ekspresji. Wyodrębniony z inicjalnego motywu wahadłowy wariant sekundowy, wzrastający do trytonu, staje się zasadniczym wątkiem kulminacji (od s. 9 do 14), kiedy to partia wokalna, zogniskowana tonalnie (es/e), ledwie podparta statycznymi akordami instrumentu odgrywa swą dramatyczną rolę „rozognionych, niezaleczonych wszystkich moich miłości”.

Dopełnieniem owych aktów jest najbardziej dramatyczna pieśń *Adam i Ewa*, której napięcie akcentowane jest od samego początku poprzez ornamentowane statyczne izolowane punkty brzmieniowe – w tę stylistykę wpisuje się głos wokalny, a scenerii dopełnia perkusyjnie traktowany fortepian. Preferowana przez kompozytora partia prawie secco, nabrzmiała chromatyką prowadzi do climaxu w tym samym klimacie zgodnie z wymową tekstu o pięknej acz nieszczęśliwej miłości, o nagle zerwanym zespoleńiu, o „ptakach słów, które nigdy nie odnajdą gniazda”. Owo złączenie w jedno odmalowuje iryzacja głównego dźwięku es/eis rozwiązującego się na e (w progresji f/fis na ges), klimaktyczna recytacja bazująca na trytonie oraz kodalna melorecytacja wahadłowej komórki des-c-cis-d.

Pięknym zwieńczeniem niniejszych rozważań jest wyrafinowany acz logicznie skonstruowany, wieloznaczny acz niedookreślony obecnie nieco odłożony w cień „poemat symfoniczny na głos i orkiestrę” **Witolda Lutosławskiego** *Les espaces du sommeil* na baryton i orkiestrę (1975)³⁵ do słów surrealistycznego poety francuskiego **Roberta Desnosa** (1900-1945), którego równie znane było zerwanie z tym kierunkiem w 1930 r. po komunizującej ewolucji grupy **Bretona**³⁶. Oniryczność, nadrealność właśnie, ów intymny klimat³⁷ poezji **Desnosa** stanowiła punkt kulminacyjny jego drogi twórczej, rozwijającej się od „dadaistycznych gier” do poszukiwań w zakresie języka poetyckiego³⁸. Aura ta została intencjonalnie podtrzymana przez kompozytora, dla którego istotna jest wymowa narracyjna tekstu – wykonawca opowiada swój sen, a symbolem „niesłyszanego” jawi się stojący akord³⁹. Znamienne jest więc w tym przypadku ascetyczne podejście do faktury, akompaniamentu orkiestry czy samej partii wokalne; „praca nad fakturami ‘cieńszymi’ ... była wyrazem potrzeby wzbogacenia środków”, jak sam mówił o utworze⁴⁰. Aksjomatem już jest, iż owa „nieprzetłumaczalność przesłania” stanowi dla kompozytora najważniejszą cechę,

³⁵ Określenie pochodzi od samego kompozytora. Prawykonanie w Berlinie Zachodnim w 1978 r. przez wybitnego śpiewaka pod dyktando kompozytora, ed. PWM, 1978. Dedykacja dla **Dietricha Fischer-Diskaua**, inicjatora utworu. Pierwsze polskie wykonanie przez zespół Filharmonii Narodowej pod dyr. **Stanisława Wislockiego** podczas Warszawskiej Jesieni w 1979 r. z **Johnem Shirley-Quirkim** w roli solisty. Wiersz z tomu *A la mystérieuse* z okresu surrealizmu (1926). Pamiętać także należy o pośmiertnej jego publikacji umuzycznionej przez W. Lutosławskiego *Chantefables et chantefleurs* z 1970, o pieśniach **Francisa Poulenca** do jego poezji i współpracy z **Dariuszem Milhaud**.

³⁶ http://fr.wikipedia.org/wiki/Robert_Desnos (dostęp 20.01.2011). Poeta pochowany jest na cmentarzu Montparnasse w Paryżu, a zmarł w obozie koncentracyjnym w Terezynie miesiąc (8.06) po wejściu Armii Czerwonej (8.05).

³⁷ *Oxford Companion to French Literature*: answers. com (21.01.2011).

³⁸ Józef Heistein, *Historia literatury francuskiej*, Ossolineum 1997, s. 444, 477-478.

³⁹ Za: *Konwersatorium na temat utworów wokalnie-instrumentalnych Witolda Lutosławskiego* prowadzi Stefan Jarociński, w: *Muzyka w kontekście kultury. Spotkania muzyczne w Baranowie 1.*, 1976, red. Leszek Polony, Kraków 1978, s. 98-113 (103-113), s. 107.

⁴⁰ Danuta Gwizdalanka, Krzysztof Meyer, op. cit., s. 189.

co zaakcentował **Mieczysław Tomaszewski**⁴¹, określając zarazem typ formy utworu – forma zintegrowana⁴².

Fascynująca jest połyskująca, migotliwa aura brzmieniowa tego obrazu, jego powolne acz konsekwentne narastanie do kulminacji po $\frac{3}{4}$ przebiegu utworu, refreniczność jego przesłania podążająca za tekstem, wysublimowana i eufoniczna statyka wielu miejsc, które to elementy odzwierciedlają ów klimat snu, wizji na tle miłosnych odczuć, acz niedopowiedzianych, zgodnie z konwencją tak poety, jak i samego kompozytora⁴³. Mistrzowskie operowanie prostą diatoniką i nieskonfliktowanym zasobem dwunastodźwiękowym, klasterowe i sukcesywne operowanie serią dwunastotonową obok fragmentów pentatoniki⁴⁴, „nizanie” poszczególnych pasm wobec punktowych akcentów i medytacji statycznych planów, charakterystyczna dla Lutosławskiego poddana ograniczeniom aleatoryka, dominująca zdecydowanie sylabiczność realizacji tekstu i eksponowane struktury ostinatowe współgrają z francuskim klimatem, zminimalizowaną dynamiką i „sonorystycznymi” postaciami.

Znamienny kontemplacyjny wiersz o miłości, przeobrażaniu się zmierzchu w świt materializuje się w pieśniowym romantyzującym ornamentowanym stylu arabeski o delikatnej ażurowej fakturze, akompaniowanej dialogującymi i koncertującymi figurami, co nieodparcie nasuwa skojarzenia z obrazem **Debussy’ego**.

Typowa dla kompozytora jest trzyczęściowa budowa architektoniczna⁴⁵ tej pieśni, cechująca się długooddechowym i rozplanowanym dynamizmem i procesualnością⁴⁶, rozgrywająca się na zasadzie konstruowania (od s. 26-38) kulminacji (s. 42-45) w oparciu o dwa podstawowe motywy, wyodrębnione w wierszu, chromatyzujący „dans la nuit” (z 4 zw i 9 m, tryton ponownie w nr. 92) oraz drugi naznaczony charakterystycznym interwałem o wielowiekowej tradycji liryki miłosnej⁴⁷, seksty małej diatonizujący „il y a toi” (w nr. 26. seksta przemienia się z wielkiej na małą); wstępny segment 1., poprzedzony instrumentalną inwokacją, w ulotnej aurze stanowi zarodek materiałowy, kolejna część 2. poprzedza climax tutti, po którym następuje spokój i wyciszenie, śpiewność i ukojenie. Klimat jednak ulega naglej zmianie poprzez niespodziewany kadencyjny akord tutti dwunastodźwiękowy o wydźwięku pozytywnym, radosnym – koniec marzeń sennych, urojeń, które niweluje dotychczasowe przesłanie i zwraca się w stronę przeciwną, dnia, realiów.

Obydwa motywy ulegają zespoleniu w nr. 82 (cz. 3.) na zasadzie odwiecznej syntezy dychotomicznych wartości, a w kodzie dominuje motyw nocy, znowu z sekstą małą (i trytonem), sprowadzony do poziomu diatonicznego. Ostateczne ich połączenie ma miejsce w końcu utworu („dans la nuit il y a toi” – oś h-cis prowadząca do e). Typowa dla kompozytora jest dwunastodźwiękowa konstrukcja kulminacji, będąca dopełnieniem się obu tendencji harmonicznym. Symptomatyczna jest ponadto gra centrami dla motywu „il y a toi” (w nr. 10. c, w nr. 20-24 h-a-b-e-fis, h w nr. 25., f-d w nr. 26, co stanowi 4 zw i rozwiązuje się na e w zakończeniu).

Zobrazowaniem specyficznego nastroju tekstu jest przeważnie recytacyjna partia wokalna, akompaniowana statycznymi smyczkami, a przebieg wzbogacany jest interwencjami instrumentów klawiszowych. Aura dźwiękowego składowania jest w pełni dopełnieniem, doprecyzowaniem specyficznego tekstu o sennych i leśnych wizjach, o skrywanych legendach i cudach świata, aniołach stróżach, nocnych twórcach i policjancie; tłem zaś i obiektem tych „przestrzeni snu” jest kobieta, bliska kobieta. Własne „ja” skonfrontowane z melodią fortepianu, zapachy i mary zwierząt, pocałunki i krzyki, ulotność dziwnych sennych figur, toposy rękawiczki, gwiazd, morza i metamorfoz – to właśnie jest nieuchwytnie i niewytłumaczalne surrealistyczne podłoże owej ekfrazy „duszy dotykanej przestworu”, czasami sięgającej klimatów złowrogich. Sednem zaś i kulminacją pozostaje

⁴¹ Mieczysław Tomaszewski, *O ekspresji i formie u Witolda Lutosławskiego. Spostrzeżenia i refleksje*, w: Witold Lutosławski. *Prezentacje, interpretacje, konfrontacje*, red. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1985, s. 188-202.

⁴² Ibidem, s. 199. Badacz dokonał ponadto (s. 197-198) syntezy warsztatu kompozytorskiego, selekcyjując m. in. rodzaje techniki w relacji sukcesywnej (repetycyjna, refreniczna, repрызowa).

⁴³ Charles Bodman Rae, *Muzyka Lutosławskiego*, przeł. Stanisław Krupowicz, Warszawa 1996, s. 140-147; Danuta Gwizdalanka, Krzysztof Meyer, *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*, Kraków 2004, s. 182-191; Jadwiga Paja-Stach, *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Kraków 1997 (o technice kompozytorskiej); Tadeusz Andrzej Zieliński, *Przestrzenie snu*, „Ruch Muzyczny” 1978, nr 12, s. 3-5; Tadeusz Kaczyński, *Les espaces du sommeil*, „Ruch Muzyczny” 1980, nr 8, s. 6.

⁴⁴ Opis techniki dwunastotonowej w utworze w: Charles Bodman Rae, op. cit.

⁴⁵ Niezaznaczone w partyturze Allegro (inwokacja i 4 epizody, nr 0-24) – Adagio (nr 24-82) – Allegro (nr 83-105). Układ architektoniczny wykazuje paralele z *Livre pour orchestre* czy *II Symfonia*.

⁴⁶ Danuta Gwizdalanka, Krzysztof Meyer, op. cit., s. 185.

⁴⁷ Jolanta Szulakowska-Kulawik, *Seksta mała jako symbol miłości w operze*, w: *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*, red. Ryszard Daniel Goliańek, Piotr Urbański, Toruń 2010, s. 195-208.

stwierdzenie, iż „dans la nuit il y a les merveilles du monde” ... „dans la nuit il y a toi”, to znaczy synteza kompozycji w sensie semantycznym, semiotycznym i warsztatowym. Dla samego kompozytora najpiękniejsze jest zdanie ostatnie: „dans le jour aussi”⁴⁸ ...

Kobieta i kobiecość „ultra subiektywnych”⁴⁹ wizji sennych **Lutosławskiego**, skrywana namiętność w „zamglonej” iluzji **Bairda** czy różnorodność wizji i iluzji w inscenizacji **Bargielskiego**, od radości, realiów codziennego życia poprzez cierpienie i rozpacz aż do dramatu – znamionują wydatnie nigdy nie skończoną gamę nastrojów, emocji związanych z darem i bólem miłości. Literatura, także muzyczna, jest ich pełna, ba, nawet niemożliwa bez bolesnych krzyków i westchnień od jej zarania aż po, jak widzimy, dzień dzisiejszy. Nie jest ważne, czy miłosną albę wyśpiewuje średniowieczny rycerz, czy jest to serenada libertyńskiego rokoka czy tęskna romantyczna Lied – reguły tej gry nie zmieniają się wraz ze społecznymi ewolucjami.

Istotne jest to, iż ta nigdy nie wyczerpana materia konserwuje, obrazuje i dokonuje niezliczonych wariacji w skarbnicy odwiecznych, drzemających w nas toposów. Właśnie te fascynujące wędrówki topicznych motywów poprzez wieki i kraje dowodzą raz ich niesłychanej żywotności, a z drugiej strony argumentują dążenia wielkiej rzeszy artystów pragnących wzbogacić istniejące już zasoby skarbnicy owej ekfrazy. Zadziwiające metamorfozy znaczeń tych mentalnych i kulturowych emblematów, przeobrażeń często w kierunku ich antynomii, działają także na rzecz ich nieustającej aktualności. Mają także funkcję stabilizacyjną naszego bytowania w świecie i kulturze, wzmagają nasze poczucie czegoś stałego, a tym samym kojącego w tym ciągle zmieniającym się tyglu przemian.

Jak przed zetknięciem z twoją duszą mogę
zachować własną duszę ? Ponad tobą
ku innym rzeczom jakż e ją przeniosę ?
Ach, obcą raczej wybierają c drogę
w ciche ją miejsce zaniósłbym po ciemku,
gdzie już jej nie udzieli się jak wcześ niej
drż enie twojego wewnę trznego lę ku.
Zetknięcie nasze jest jak pociąg gnie cie
smyczka, oboje lą czy nas ze sobą ,
ż eby dwie struny j e d n y m brzmiały głosem.
Na jakim nas rozpię to instrumencie ?
Jakiż to skrzypek trzyma nas w swym rę ku ?
O, słodka pieś ni.⁵⁰

⁴⁸ *Konwersatorium...*, op. cit., s.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 110.

⁵⁰ Rainer Maria Rilke, *Pieśń miłosna*, w: *Osamotniony na szczytach serca*, wybrał, przełożył i posłowiem opatrzył Adam Pomorski, Warszawa 2006, s. 78.

***CHANSON D'AMOUR W MUZYCE POLSKIEJ XX WIEKU - WIZJE I ILUZJE,
czyli meandry jednego toposu***

WIODĄCE TEZY:

- romantyczna miłość – fatum jako symbol, celtyckie Eros-Thanatos, topos sztuki europejskiej Liebestod (Constantin Floros),
- symbolika miłości: fontanna, postać młodej kobiety ze świecą, przepiórka, gęś, róg obfitości, jabłko, granat, lilia, róża, księżyc, kamienie szlachetne (rubin, perła), strzały, rękawica i lutnia, kolor czerwony czy łabędź (skojarzenia z Saint-Saensem i Wagnerem),
- kulturowe konteksty: protorenesans XIII wieku, twórczość trubadurów i rola Eleonory Akwitańskiej, konkwista przeciw katarom, ideał kalokagathii, zasady honoru rycerskiego aż po kod „westernu”, znane modelowe postacie honoru: np. Robin Hood, Joanna d’Arc, Ashley Wilks z *Przeminęło z wiatrem* i Bolesław Wieniawa-Długoszowski (Maria Ossowska),
- początek europejskiej literatury w micie o Tristanie i jego realizacja Wagnerowska (Denis de Rougemont),
- odwrócony kanon hellenistycznej nieszczęśliwej miłości: szaleńcze bohaterki (Fedra, Medea),
- powrót do dawnych kanonów w *Nowej Heloizie* Jeana Jacquesa Rousseau, słynne historie o zakazanym uczuciu (Antoniusz i Kleopatra, Abelard i Heloiza, Dydona i

- Eneasza, Zygmunta Augusta i Barbarę Radziwiłłówną, Chopina i Delfinę Potocką, Cyprian Kamil Norwid i Marię Kalergis),
- znane pierwowzory literackie (w powieściach Władysława Reymonta, Bolesława Prusa, Zofii Nałkowskiej, Marii Kuncewiczowej, Milana Kundery, Gabriela Garcíi Marqueza),
 - odwzorowanie opowieści w muzyce (od Adama de la Halle i Guillaume'a de Machaut, od Claudia Monteverdiego, Gesualda da Venosy, Ludwiga van Beethovena i Franza Schuberta po Hectora Berlioza, Mieczysława Karłowicza i Richarda Wagnera aż do postmodernizmu Eugeniusza Knapika i Aleksandra Lasonia),
 - słynni kochankowie w muzyce (Romeo i Julia, Samson i Dalila, Pelleas i Melisanda),
 - osobiste inspiracje powstania muzyki (Giuletta Guicciardi dla Beethovena, Maria d'Agoult, Karolina Sayn-Wittgenstein dla Liszta, Karolina Esterhazy dla Schuberta, Maria Wodzińska i Delfina Potocka dla Fryderyka Chopina, Klara Schumann dla Roberta Schumanna i Johannes Brahmsa, Izabela Hampton dla Henryka Wieniawskiego, Alma Mahler dla Gustava Mahlera, Paulina de Ahna Straussowa dla Richarda Straussa, Hanna Fuchs-Robettin dla Albana Berga, Kamila Stossel dla Leosa Janacka),
 - znaczenie monografii Constantina Florosa dla badania wątków miłosnych w muzyce,
 - *Podróż zimowa w Góry Harzu* J. Brahmsa jako romantycznie introwertyczna i ekspresyjnie recytatywna muzyczna refleksja, zwieńczona ukojeniem,
 - polski romantyczny model pieśni miłosnej w dziele Tadeusza Bairda (*Erotyki, Sonety do sł. W. Szekspira, Pięć pieśni do sł. Haliny Poświatowskiej*) jako wzmożona emocjonalnie narracja o warsztatowej postawie modernistycznej i muzyczny duplikat poetyckiej erotyki,
 - kantata T. Bairda *Goethe-Briefe* jako romantyczny monodram muzyczny, ekfrazą wygasającego uczucia i pożegnania, z wzorcami Wagnerowskich motywów przewodnich i gatunkiem niemieckiej Lied,
 - erotyki Romualda Twardowskiego (*Erotyki na sopran i fortepian* (1984) czyli *Pieśni i interludia na sopran i fortepian* do sł. Alicji Stradczuk) w technice modernistycznej i optymistycznym klimacie,
 - erotyki Zbigniewa Bargielskiego (*Adam i Ewa na mezzosopran i fortepian* (1981), *4 Pieśni miłosne na mezzosopran i fortepian* (1971) i *Sen mara, cykl pieśni na tenor i fortepian* (1982) o dramatycznej i realistycznej zarazem wymowie, w aurze wizji i marzeń sennych, na kanwie bogatej „sonorystycznej” kolorystyki dźwiękowej i tradycji „wielkiej romantycznej liryki”, skonstruowane w logiczne ciągi architektoniczne,
 - „poemat symfoniczny na głos i orkiestrę” Witolda Lutosławskiego *Les espaces du sommeil* na baryton i orkiestrę (1975) do sł. surrealistycznego poety francuskiego Roberta Desnosa (1900-1945), oniryczność, intymny klimat poezji przy sygnalizowanych technikach modernizmu (ascetyczne i ażurowe podejście do faktury, eufoniczna statyka, postacie „sonorystyczne”, zdiatonizowana harmonika, zespolenie dwunastotonowości i elementów modalnych, aleatoryka ograniczona, czynniki francuskiego warsztatu, forma zintegrowana wg M. Tomaszewskiego, procesualna i refreniczna, oparta na dwóch dopełniających się i symbolicznych motywach) i migotliwej aurze brzmieniowej z zasadą sylabiczności podania tekstu, zakończenie optymistyczne,

- wizje senne Lutosławskiego, iluzje T. Bairda, wizje i iluzje Z. Bargielskiego,
- kontynuacja i transformacja tradycji.

Jak przed zetknięciem z twoją duszą mogę
zachować własną duszę ? Ponad tobą
ku innym rzeczom jakże ją przeniosę ?
Ach, obcą raczej wybierając drogę
w cichej ją miejsce zaniósłbym po ciemku,
gdzie już jej nie udzieli się jak wczes niej
drżenie twojego wewnętrznego lęku.
Zetknięcie nasze jest jak pociąg gniecie
smyczka, oboje lączy nas ze sobą,
żeby dwie struny jednym brzmiały głosem.
Na jakim nas rozpięto instrumencie ?
Jakiż to skrzypek trzyma nas w swym ręku ?
O, słodka pieśń ni !

(Rainer Maria Rilke, *Pieśń miłosna*, w:
Osamotniony na szczytach serca, Warszawa
2006, s. 78)