

KINGA KARSKA

(AKADEMIA MUZYCZNA W BYDGOSZCZY, UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI)

RECEPCJA TWÓRCZOŚCI POETEK Z KRĘGU SKAMANDRA W LIRYCE WOKALNEJ POLSKICH KOMPOZYTORÓW DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

STRESZCZENIE

Polscy kompozytorzy okresu dwudziestolecia międzywojennego często sięgali do tekstów współczesnych im poetów. Przykładem tego są przedstawione w artykule dwa cykle pieśni do wierszy poetek z kręgu Skamandra – *Rymy dziecięce* Karola Szymanowskiego, wykorzystujące twórczość Kazimierzy Hłakowiczówny, oraz *Róże dla Safo* Feliksa Nowowiejskiego, do których słów dostarczyły liryki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej.

SŁOWA KLUCZOWE

pieśni, Karol Szymanowski, Feliks Nowowiejski, Kazimiera Hłakowiczówna, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

INFORMACJE O AUTORCE

mgr Kinga Karska
Akademia Muzyczna w Bydgoszczy
Uniwersytet Jagielloński
e-mail: krkinga@tlen.pl

Liryka wokalna najlepiej ukazuje związek muzyki i literatury, które wzajemnie się przenikają. Na początku XX wieku rozpoczyna się nowy rozdział w historii rozwoju pieśni solowej w Polsce. Jest to okres, w którym widoczna jest ewolucja liryki wokalnej, której efektem było zrównanie naszej twórczości muzycznej z poziomem zagranicznym. Przejawiało się to na dwa sposoby. Pierwszy to proces europeizacji, natomiast drugi to próba wytworzenia stylu narodowego w oparciu o nowoczesne techniki kompozytorskie. W efekcie pieśń polska nabrała cech utworów swobodnie skomponowanych, w których przeważa melodyka o charakterze deklamacyjnym oraz rozbudowana partia fortepianu, wykorzystująca efekty kolorystyczne. Wiązało się to również z pełniejszym powiązaniem muzyki i tekstu¹.

W okresie dwudziestolecia międzywojennego polscy kompozytorzy tworzyli pieśni głównie do tekstów rodzimych poetów, którzy działali na przełomie XIX i XX wieku. W tym czasie do tekstów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej powstał jeden cykl pieśni – poemat na sopran solo i orkiestrę lub fortepian *Róże dla Safo* Feliksa Nowowiejskiego oraz pieśń *Pokłon* Piotra Perkowskiego. Natomiast do wierszy Kazimierzy Iłłakowiczówny sięgnął Karol Szymanowski, tworząc *Rymy dziecięce*. Jak zaznacza w monografii kompozytora Teresa Chylińska, chciał on napisać kolejne pieśni poświęcone św. Krystynie do tekstów poetki. Prawdopodobnie Szymanowski planował wykorzystać dwa wiersze: *Duszka św. Krystyny* i *Ojciec św. Krystyny* ze zbioru *Opowieści o moskiewskim męczeństwie – Złoty wianek*, który ukazał się w 1927 roku.

RYMY DZIECIĘCE KAZIMIERY IŁŁAKOWICZÓWNY I KAROLA SZYMANOWSKIEGO

Prace nad cyklem *Rymy dziecięce op. 49* do tekstów Kazimierzy Iłłakowiczówny Karol Szymanowski rozpoczął w 1922 roku. Pierwsze wykonania, które odbyły się 11 grudnia 1923 roku we Lwowie i 25 lutego 1924 roku w Warszawie, obejmowały dwanaście pieśni. Cały cykl został oddany do druku dopiero w 1926 roku, a jego wydanie nastąpiło we wrześniu 1928 roku. Całość wykonała Maria Modrakowska przy akompaniamencie Jerzego Sulikowskiego podczas koncertu, który odbył się 25 kwietnia 1931 roku w Paryżu.

Rymy dziecięce Kazimierzy Iłłakowiczówny, jak zaznacza w swoim artykule Ewa Borkowska, są przykładem dziecięcej twórczości poetki. Tom wierszy

¹ Por. W. Poźniak, *Pieśń po Moniuszce*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, Kraków 1966, s. 398.

pochodzi z 1922 roku i zawiera pięćdziesiąt wierszy², które są adresowane do trojga dzieci: Romika Morawskiego (dwadzieścia pierwszych) oraz Lalki i Krzysia Czerwijowskich (pozostałe wiersze). Kompozytor opracował po dziesięć wierszy z każdego zbioru. Poetka wniknęła w psychikę dziecka, pokazując jego przeżycia i sposób widzenia świata. Dlatego dostosowała środki poetyckiego wyrazu do poziomu myślenia dziecka.

Wiersze zawarte w tomie *Rymy dziecięce* są miniaturami poetyckimi, które posiadają od kilku do kilkunastu wersów. Iłakowiczówna używa wersów nierównozgłoskowych oraz prostych rymów częstochowskich (szerszeniu – ramieniu, panie – kolanie) i gramatycznych. W ten sposób nawiązuje do sposobu, w jaki wypowiadają się dzieci.

Cykl *Rymy dziecięce* Karola Szymanowskiego składa się z dwudziestu miniatur wokalnych, z których każda stanowi zamkniętą dramaturgiczną całość. Podmiotem lirycznym są dwie dziewczynki: młodsza Lalka i starsza Krzysia, które śpiewają swoim zabawkom kołysanki oraz opowiadają historie o zwierzętach, lalkach i świętych. Kompozytor, podobnie jak poetka, spogląda na świat oczami dziecka, z jego spontanicznością, specyficzną naiwną powagą i poczuciem humoru.

Pomimo swojej „prostoty” cykl nie jest przeznaczony do wykonania przez dzieci. Stanisława Szymanowska twierdziła, że

[...] trzeba się zdobyć na jedno bohaterstwo: trzeba zapomnieć na tą chwilę, że jest się śpiewaczką, opanować ambicję „pięknego śpiewania” ich, zapomnieć o szablonowej rutynie swej emisji głosowej, trzeba „chcieć” przeżyć tę chwilę w dziecinnym pokoju i starać się w miarę możliwości śpiewać tak jak śpiewają małe dzieci³.

W *Rymach dziecięcych* można odnaleźć trzy typy inspiracji. Pierwszy z nich to wpływ idiomu epickiego i teatralnego pastorałek, co przejawia się w deklamacyjnej linii melodycznej i zastosowaniu ilustracyjności. Drugi typ to nawiązania do ludowych kantyczek, których proste kościelne tony obrazują naiwną pobożność dziecka. Ostatni typ inspiracji stanowią dziecięce rymowanki i wyliczniki. Kompozytor wprowadza charakterystyczny dla nich rytm kołowy, powtarzalność i obojętność na prozodię tekstu. Jak zaznacza Teresa Chylińska, stanowią one językowy prawzór zarówno dla muzycznego ostinata, jak i dla „falszywego” akcentowania sylab⁴.

² Por. E. Borkowska, *Muzyczne konteksty poezji Kazimierzy Iłakowiczówny*, [w:] *Kody kultury, interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław 2009, s. 207.

³ Cyt. za: T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2, Kraków 2008, s. 155.

⁴ Por. *ibidem*, s. 156.

Szymanowski nawiązuje do naturalnego śpiewu dziecka, który nie płynie szeroką, melodyjną frazą, ale najczęściej jest sylabiczny i zamknięty w małym ambitusie. W cyklu ambitus w poszczególnych pieśniach stanowią głównie kwarty, kwinty lub seksty, natomiast cała partia wokalna zamknięta jest pomiędzy c^1 a a^2 .

Pieśni nie są poprzedzone wstępem instrumentalnym. Często głos wokalny wchodzi równo z partią fortepianu. Kompozytor szereguje asymetryczne motywy, stosuje zmienne metrum i fluktuujące tempa przy jednoczesnej redukcji do minimum środków dynamicznych. Jest to wyrazem próby osiągnięcia naturalności dziecięcej mowy. Jednocześnie przez zmiany faktury fortepianowej, wolumenu dźwięku i barwy rejestru wprowadza elementy wewnętrznej dynamiki. Ze względu na nałożone ograniczenia partii wokalnej, które wynikają z chęci odzwierciedlenia śpiewu dziecka, Szymanowski powierzył partii fortepianu wyrażenie tego, o czym opowiadają dziewczynki. To instrument kreuje obraz i wyraz emocjonalno-muzyczny utworu.

RÓŻE DLA SAFONY MARIII PAWLIKOWSKIEJ-JASNORZEWSKIEJ I *RÓŻE DLA SAFO* FELIKSA NOWOWIEJSKIEGO

Poemat na sopran i orkiestrę lub fortepian *Róże dla Safo* do słów Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej Nowowiejski skomponował w połowie lat trzydziestych XX wieku (prawdopodobnie w 1936 roku). Na wiersze te kompozytor natknął się w czasopiśmie „Pion”, które przeglądał w czytelni Polskiego Radia w Poznaniu⁵. Jak napisali jego synowie, wersja na sopran z fortepianem powstała w jeden dzień, a instrumentacja trwała tydzień. Kompozytor starał się połączyć stylistykę antyczną ze współczesnymi środkami wyrazu muzycznego.

Pochodzący z drugiego okresu twórczości Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej cykl dwunastu wierszy *Róże dla Safony* zawarty jest w tomiku *Krystalizacje* (1937), który został napisany w Pireusie we wrześniu 1936 roku. Poetka w swoich dziełach zbliżyła się do poetyki skamandrytów poprzez wprowadzenie codziennego konkretnego i kolokwialnego języka, połączonego z motywami egzotycznymi. W tym czasie również pojawiło się w jej twórczości zainteresowanie spirytyzmem, magią oraz śmiercią i motywem palingenezy. W swojej poezji w specyficzny sposób traktowała naturę, często ją personifikując. Według Jerzego Kwiatkowskiego, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska reprezentowała w poetyce skamandryckiej realizm psychologiczny.

⁵ Por. F. M. i K. Nowowiejscy, *Dookoła kompozytora, Wspomnienie o ojcu*, Poznań 1971, s. 157.

Bohaterką jej poezji jest kobieta żyjąca w zwykłym świecie realiów, jednak jej zestawienie z egzotyką tworzy harmonijną całość. Przez pogłębienie problematyki filozoficznej poetka powoli rezygnowała z tradycyjnych rygorów wersyfikacyjnych, tworząc „poetykę rozluźnionej koncepcji, fragmentu, notatki”⁶. Jej wiersze coraz częściej zbliżały się do swobody wersyfikacyjnej tak zwanego czwartego systemu, który odrzucał zasady metrycznych schematów na rzecz kształtowania rytmu poetyckiego w sposób uwarunkowany logicznym i emocjonalnym znaczeniem językowym.

Cykl *Róże dla Safony* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej składa się z dwunastu wierszy, jednak w niniejszej pracy charakteryzuję tylko pięć z nich, te, które opracował muzycznie Nowowiejski.

Wiersze mają od pięciu do dwudziestu wersów nierównozgłoskowych, o długości od dwóch do trzynastu sylab, z przewagą siedmio- i ośmiozgłoskowych. Rymy pojawiają się sporadycznie, najczęściej niedokładne, w piątym wierszu poetka zastosowała również rymy dokładne: młody – ody (zakończenie piątego i siódmego wersu), tyłu – trylu (zakończenie dziewiątego i jedenastego) oraz nardy – wzgardy (zakończenie trzynastego i dziewiętnastego wersu).

Autorka wykorzystuje topos słowika, który już od starożytności powiązany był z erotyką arkadyjską, jednak piękno i słodycz jego śpiewu może mieć również symboliczne znaczenie obrazujące ukrytą truciznę. Jak zaznacza Tomaszewski, umieszczenie miłości zmysłowej w pobliżu śmierci przywołuje wagnerowską odmianę toposu łabędzia⁷. W ten sposób Pawlikowska-Jasnorzewska zilustrowała nieszczęśliwą miłość antycznej poetki Safony do legendarnego Faona, który nie rozumiał ani jej, ani jej poezji.

W swoich wierszach Pawlikowska-Jasnorzewska wyraźnie nawiązała do twórczości Safony, wprowadzając w trzeciej i czwartej części cyklu określenie Glukupikros, czyli słodko-gorzki. W ten sposób grecka poetka określała Erosa, ilustrując złożony charakter miłości, która niesie ze sobą zarówno szczęście i radość, jak i łzy i cierpienie. Równocześnie w trzecim wierszu, pt. *Już wtedy w Mitylenie...*, ukazała, że miłość w każdej epoce od starożytności ma taką samą naturę – „upada pod ciężarem łez”. Również epitet fiołkowłosa zastał zaczerpnięty z kultury antyku – tak określał Safonę współczesny jej poeta grecki, Alkajos.

W szóstym wierszu, pt. *Poetka samobójczyni*, Pawlikowska-Jasnorzewska w sposób nietypowy ukazała morze – symbol nieskończoności i tajemniczości. Na pytanie podmiotu lirycznego Safo odpowiada: „Chcę morze zarzucić na

⁶ Por. J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000, s. 157.

⁷ M. Tomaszewski, *Trzy style Szymanowskiego liryki wokalne*, [w:] idem, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998, s. 20.

głowę...” – chce ukryć swój smutek i cierpienie, popełniając samobójstwo; skacze do morza, które zachowa jej tajemnicę na zawsze i ukoi ból.

Ostatni wiersz cyklu *Epitafium* obrazuje powrót do przeszłości, łączność z historią, która wydarzyła się kilkaset lat wcześniej, przez obcowanie z zachowanymi dziełami rąk ludzkich. Noc i miejsce sprawiają, że podmiot liryczny ulega nastrojowi chwili, wspominając nieszczęśliwą historię Safony, która przetrwała w wierszach starożytnej poetki. Jednocześnie zaznacza, że rozumie jej ból i cierpienie.

Róże dla Safony

III

Już wtedy w Mitylenie,
Jak i w całej Lesbos,
Obca jasnym gajowym i nadmorskim bożkom,
Upadałaś, Miłości, pod ciężarem łez, bo
Jak dziś – byłaś słodko-gorzka...

IV

Safo z puchem nad wargą,
Safo fiołkowłosa,
Gdy jej Eros serce przeszył na wskroś,
Zapatrzona w Plejady wschodzące w niebiosach,
Nazywała go:

GLUKUPIKROS...

V

Safo śniada, Safo długooka,
Drobna i niepozorna jak zwykle słowiki,
Pokochała niejakiego Faona,
Żeglarza urody przedniej,
Który, choć młody,
Lecz nienawidził liryki,
W szczególności safickiej ody.
Jakżeś ubogą była, siostró, przed nim,
Ty, coś demonów usidliła tyłu!
Jak pokorną w jego ramionach!
Ach, bo czym byłby słowik bez swojego trylu,
Słowik w oczach głuchego?
Czym jaśminy, nardy
I fiołki pozbawionym wężu lub beznosym?
Czym dla śpiących ułuda księżycowej nocy,

Oplecionej zefirów szarfą?
Safo!
Natchniona!
Więc się i doczekałaś zasłużonej wzdarty
Niejakiego – Faona.

VI

Poetka, samobójczyni,
Loki rozwiawszy fiołkowe,
Nad wodą stoi...
„Safo, co chcesz uczynić?”

— „Chcę morze zarzucić na głowę,
By nikt nie dojrzał łez moich...”

EPITAFIUM

Myślę o tobie, Safo,
Tu, u wrót Hellady,
Gdzie mnie noc gwiazdomorska z przeszłością jednoczy...
Zrywam dla ciebie kilka róż, gwiazdzistych, bladych —
„A słodszy zapach róży,
Gdy zerwana w nocy...”⁸

Cykl *Róże dla Safo* Feliksa Nowowiejskiego składa się z czterech powiązanych ze sobą motywicznie pieśni: *Glukupikros*, *Faon*, *Śmierć Safo* i *Epitafium*. Pierwsza, *Glukupikros*, jest opracowaniem trzeciego i czwartego wiersza z cyklu Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, które stanowią wstęp do historii nieszczęśliwej miłości Safony. Pieśń ta utrzymana jest w formie przekomponowanej, a jej opracowanie melodyczne jest ściśle związane z budową i znaczeniem tekstu słownego. Jednak kompozytor w trzech miejscach zmienił oryginalny tekst poetki, dostosowując go do melodyczno-rytmicznej ciągłości utworu⁹. Dwie łączą się ze zmianą liczby sylab w wersie z dwunastu i dziewięciu na jedenaście (takt siódmy „upadałaś” zamieniony jest na „upadłaś”, takty dwudziesty szósty i dwudziesty siódmy: „go” zamienione jest na „Erosa”). W taktach dwudziestym pierw-

⁸ Podaję za: M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław 1998, s. 193–197.

⁹ Zmiany prawdopodobnie dokonał kompozytor, jednak nie mogę tego potwierdzić, gdyż nie dotarłam do wydania pisma „Plejada”, w którym ukazały się *Róże dla Safony* Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. W wydaniu jej poezji przez Zakład Narodowy im. Ossolińskich z 1998 roku nie ma informacji o tym, że zmian w tekście dokonała poetka w 1937 roku, przed wydaniem cyklu w tomiku *Kryształizacje*.

szym i dwudziestym drugim został zaś zmieniony cały trzeci wers czwartego wiersza cyklu poetki na „gdy miłosna zgnębiła ją przykrość”, co łączy się ze zmianą rozmieszczenia akcentów w tekście na rytm anapestyczny.

Pieśń rozpoczyna się trzytaktowym wstępem instrumentalnym, w którym prezentowane są dwa motywy: pierwszy, charakterystyczny dla części pierwszej cyklu, ascetyczny motyw akordowy oparty na rytmie punktowanym, oraz drugi, wznoszący się szesnastkowy motyw Safony, który pojawia się w każdej części poematu.

W całym cyklu kompozytor zwraca się ku kulturze starożytnej Grecji, o czym świadczy wykorzystanie przez niego – w partii wokalne – deklamacyjnej linii melodycznej, w której przeważały pochody sekundowe, zaś w harmonice – skale greckich. W pieśniach przeważa sylabiczne opracowanie tekstu, natomiast melizmaty pojawiają się w ściśle określonych miejscach, podkreślając lub ilustrując tekst słowny. Kompozytor nawiązał w swoim dziele do tradycji muzycznych figur retorycznych. Przejawia się to w ilustracyjnym i interpretacyjnym zastosowaniu ozdobników, połączeniu kierunku zstępującego melodii oraz skoków i współbrzmień dysonansowych z wersami tekstu, w których jest mowa o cierpieniu, bólu i śmierci. Przy opracowaniu fragmentów tekstu opisujących piękno przyrody kompozytor wykorzystał natomiast kierunek wstępujący linii melodycznej oraz melizmatyczne opracowanie słów. W pierwszych trzech pieśniach apostrofa „Safo...” jest powtórzona dwukrotnie i opracowana muzycznie w ten sam sposób, przez nawiązanie do barokowej figury retorycznej – *exclamacione*.

Harmonia, podobnie jak w twórczości impresjonistów, pełni tutaj funkcję kolorystyczną i wyrazową. Kompozytor operuje łańcuchami równoległych trójdźwięków z sekstą oraz akordów septymowych. Wykorzystał również pochody akordów bez tercji, które dają wrażenie politonalności. W partii fortepianu obok faktury akordowej obecne są elementy figuracyjne wykorzystujące przekształcany motyw Safony.

Poemat *Róże dla Safo* jest jednorodny stylistycznie i motywicznie, w każdej pieśni pojawia się motyw Safony zaprezentowany na początku całego utworu, zaś partia fortepianu w zakończeniu ostatniej pieśni nawiązuje do ostatnich taktów pierwszej.

RECEPTION OF POEMS BY FEMALE SKAMANDER POETS
IN VOCAL WORKS OF POLISH COMPOSERS
OF THE INTERWAR PERIOD

ABSTRACT

The beginning of the 20th century opens a new chapter in development history of solo song in Poland. In this period Polish vocal music visibly evolved to achieve the European level in two ways: by the process of Europeization as well as by attempts of creating a national style based on modern compositional techniques. In effect the songs of Polish composers began to show qualities of loosely composed pieces of music with prevalent declamatory melodic character and extended piano part, using coloristic effects. It was also associated with closer connection between the music and the lyrics. In the interwar period the Polish composers wrote songs mainly to the poems of compatriot poets from the turn of the 19th and 20th centuries. Among them were two women: Kazimiera Iłłakowiczówna and Maria Pawlikowska-Jasnorzewska.

KEYWORDS

songs, Karol Szymanowski, Feliks Nowowiejski, Kazimiera Iłłakowiczówna, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska

BIBLIOGRAFIA

1. Nowowiejski F., *Róże dla Safo, Poemat na sopran z fortepianem lub z orkiestrą*, Kraków 1947.
2. Pawlikowska-Jasnorzewska M., *Wybór poezji*, Wrocław 1998.
3. Boehm J., *Feliks Nowowiejski. Zarys biograficzny*, Pojezierze, Olsztyn 1968.
4. Boehm J., *Feliks Nowowiejski 1877–1946, zarys biograficzny*, Pojezierze, Olsztyn 1976.
5. Borkowska E., *Muzyczne konteksty poezji Kazimierzy Iłłakowiczówny*, [w:] *Kody kultury, interakcja, transformacja, synergia*, red. H. Kubicka, O. Taranek, Wrocław 2009.
6. Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne. Pieśń*, Kraków 1974.
7. Chylińska T., *Karol Szymanowski i jego epoka*, Kraków 2008.
8. Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000.
9. Kwiatkowski J., *Wstęp*, [w:] M. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Wybór poezji*, Wrocław 1998.
10. Nowowiejscy F. M. i K., *Dookoła kompozytora. Wspomnienie o ojcu*, Poznań 1971.
11. Poniatowska I., *Romantyzm. Część druga A: 1850–1900, Twórczość muzyczna*, Warszawa 2010.
12. Poźniak W., *Opera po Moniuszce. Oratorium i kantata. Muzyka chóralna. Pieśń solowa po Moniuszce*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. 2: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, Kraków 1966.
13. Tatarska J., *Feliks Nowowiejski*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 2: *Biogramy*, Gdańsk–Warszawa 2005.
14. Tatarska J., *Feliks Nowowiejski*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, Kraków 2002.
15. Tomaszewski M., *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998.

