

Pieśni Mieczysława Karłowicza do słów Kazimierza Przerwy-Tetmajera w świetle poglądów XIX-wiecznych teoretyków muzyki na muzyczność języka polskiego

Muzykolog chcący badać historię polskiego piśmiennictwa teoretyczno-muzycznego ma niewątpliwie zadanie utrudnione i to w dwójnasób. Nie tylko bowiem musi się zmagać z wszechobecnym (w stosunku do niemal całej muzyki polskiej) problemem niedostatecznego zachowania źródeł, ale przede wszystkim nie uniknie odpowiedzi na podstawowe pytanie: czy aby na pewno warto takie badania prowadzić? Innymi słowy, czy jest tu **co** badać? Do podobnych wątpliwości uprawnia już sam ogląd literatury przedmiotu, wyjątkowo mało obszernej. Rzeczywiście trudno porównywać liczebność dawnych polskich tekstów o muzyce do analogicznych zabytków muzykologii włoskiej czy niemieckiej. Tym cenniejsze są jednak zachowane przykłady, szczególnie wtedy, gdy związane ze sobą oryginalną problematyką pozwalają na sformułowanie wniosków na temat ważnej roli, jaką w myśli o muzyce danego okresu pełniły omawiane idee. Takie konstatacje, poza udokumentowaniem określonego prądu myślowego, są przede wszystkim wartościowe jako wskazówki do interpretacji odpowiadającej czasowo twórczości kompozytorskiej, uzupełniając hermeneutyczną wizję dzieła muzycznego o kolejny kontekst.

Punktem wyjścia moich badań jest spełniający wyżej opisane warunki materiał źródłowy, pochodzący z XIX wieku i spojony problematyką związków między muzyką a językiem polskim, i wykorzystany przeze mnie dalej do analizy wybranych problemów pieśni Mieczysława Karłowicza do słów Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Na ten czas (tj. na XIX wiek) przypadł w Polsce rozwój piśmiennictwa muzycznego, związany m.in. z powołaniem do życia pierwszych uczelni specjalistycznych czy początkiem ukazywania się kilku periodyków muzycznych (jak m.in. „Tygodnik Muzyczny”, „Ruch Muzyczny”, „Pamiętnik Muzyczny i Teatralny” czy „Echo Muzyczne”). Jednocześnie był to moment, w którym szczególnie znaczenia nabrały badania z pogranicza teorii muzyki i filologii, i to wśród przedstawicieli obu tych dziedzin. Przyczyn tego zjawiska należy zapewne upatrywać, z jednej strony, w częściowo umotywowanym politycznie rozwoju języka narodowego, z drugiej zaś – w rozkwicie opery polskiej (po bardziej lub mniej udanych próbach z poprzedniego stulecia). Podobne zagadnienia nurtowały również zachodnich badaczy (przywoływanych nieraz przez polskich autorów), jednak u nas zyskały one indywidualny rys i zdominowały ówczesną myśl o muzyce. Bezpośrednią rodzimą inspirację omawianych rozważań stanowił prawdopodobnie traktat *O prozodii i harmonii języka polskiego* Tadeusza Nowaczyńskiego wydany w 1781 roku, będący próbą dokładnego przetransponowania reguł klasycznej metryki do poezji

polskiej. Dziełko to spotkało się z powszechną krytyką, jednak zapoczątkowało nurt rozważań nad potencjałem metrycznym języka polskiego, w których pierwszorzędną rolę odegrały prace teoretyków muzyki jako badaczy tekstu słownego w kompozycjach wokalnie-instrumentalnych. Najważniejszą postacią wśród nich był Józef Elsner (1769–1854), kompozytor, wybitny działacz i pedagog muzyczny, funkcjonujący niestety obecnie w powszechnej świadomości głównie jako nauczyciel Chopina. Oprócz licznych artykułów prasowych pozostawił przede wszystkim dwa unikatowe na gruncie polskim, do dziś niedoocenione traktaty: *Rozprawę o metryczności i rytmiczności języka polskiego* (wyd. 1818; dalej Elsner I) oraz rękopiśmienną *Rozprawę o melodii i śpiewie* (1830; dalej: Elsner II). Najważniejszą część tych prac stanowią rozważania nad prawidłami prozodii polskiej, właściwymi tekstom utworów muzycznych. Poprzez wykazanie różnorodnych analogii z muzyką autor dowodzi, że możliwe jest tworzenie w języku polskim poezji opartej na wzorach antycznych stóp metrycznych, a cecha ta wraz ze specyficznymi zaletami brzmieniowymi umieszcza nasz język w gronie szczególnie predestynowanych do opracowania muzycznego. Oryginalnym tych poglądów był drugi z najwybitniejszych ówczesnych teoretyków muzyki, Karol Kurpiński (1785–1857), jeden z głównych twórców rodzimego repertuaru operowego oraz założyciel pierwszego polskiego czasopisma muzycznego („Tygodnik Muzyczny”/„Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny”, 1820–1821). Publikowanym przez siebie artykułom¹ nadawał on przede wszystkim charakter użytkowy, traktując je jako wskazówki dla kompozytorów i poetów. Dał w nich wyraz swej fascynacji operą włoską, próbując przeszczepić do języka polskiego reguły włoskiej prozodii i wersyfikacji.

Trzymając się kolejności chronologicznej, nie sposób tu pominąć podejmujących ten temat filologów i teoretyków literatury z Józefem Franciszkiem Królikowskim na czele. Jego poglądy wraz z uwagami Elsnera stoją w centrum omawianego nurtu, stanowiąc punkt odniesienia dla rozważań innych badaczy. Ten temat rozwijam w przygotowywanej rozprawie doktorskiej. Tutaj muszę go jednak pominąć, ze względu na narzucone sobie w tytule referatu ograniczenie materiału źródłowego do tekstów teoretyków muzyki. Jednym z nich był zapomniany dziś niemal zupełnie Jan Jarmusiewicz (1781–1844), muzyk, malarz-amator i wynalazca, autor oryginalnego dzieła *Nowy system muzyki* (1843). Nieliczni współcześni czytelnicy Jarmusiewicza chcą widzieć w tym traktacie „pierwszy system harmonii funkcyjnej”², co jest o tyle sensacyjne, że godzi w przyjętą powszechnie pozycję Hugo Riemanna jako twórcy tego podstawowego dla muzyki systemu. Jednak kwestie związków słowno-muzycznych również zajmują dużo miejsca w tej rozprawie, a indywidualne podejście autora do nich polega przede wszystkim na stworzeniu swobodnego systemu metod postępowania kompozytorskiego, mających na celu ominięcie różnorodnych błędów, grozących muzykowi opracowującemu tekst słowny.

¹ Będę tutaj przywoływać: *O harmonji i zakończeniach polskich wierszy do śpiewania*, „Tygodnik Muzyczny” 1820, nr 3 [17 V 1820], s. 9–11 oraz *Kilka słów o tłumaczeniu oper*, „Ruch Muzyczny” 1859, nr 22 [20 V 1859], s. 192–193.

² Cz. Mayzel-Zawiejski, *J. Jarmusiewicz muzyk-teoretyk, autor pierwszego systemu harmonii funkcyjnej*, „Problemy” 1961, nr 1.

Podobny los do dzieła Jarmusiewicza spotkał wydany w 1860 roku *Pogląd na muzykę* Franciszka Mireckiego (1791–1862), cenionego w swoim czasie kompozytora i krytyka muzycznego. Ta publikacja ma jednak zupełnie inny charakter. Można powiedzieć, że stanowi wręcz kuriozalny wyjątek na tle wyżej zarysowanych poglądów, będąc wyrazem przekonania autora o zasadniczo niskiej wartości polskiej twórczości wokalnie-instrumentalnej i ułomności języka polskiego, niezdolnego do zrodzenia prawdziwie „muzycznych” tekstów. Do takiego stanowiska Mirecki dochodzi m.in. przez analizę pewnej liczby wybranych kompozycji rodzimych twórców, którym wytyka różnego rodzaju błędy, zastępując je własnymi poprawkami. Z dziełem tym polemizuje na łamach własnego czasopisma Józef Sikorski (1813–1896), jeden z najwybitniejszych krytyków muzycznych swego czasu³. Jego artykuł, utrzymany w tonie patriotycznym, wyraźnie inspirowane się poglądami Józefa Elsnera.

Spośród wielu krótszych i ogólnikowych publikacji prasowych dotyczących omawianego tematu wymieniam tu jeszcze stosunkowo późny artykuł Władysława Wiślickiego (1829–1889), recenzenta i założyciela Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, *Muzyka i poezja*⁴. Charakterystyczne dla tej publikacji skupienie się autora na problemie treści, nie zaś formy utworu być może należy potraktować jako swoisty *signum temporis* i wyraz stopniowego odchodzenia teoretyków muzyki od Elsnerowskich korzeni (temat ten znajduje kontynuację w dziełach teoretycznoliterackich).

Snując rozważania nad naturą języka polskiego, omawiani badacze porównują go do innych języków europejskich (szczególnie do włoskiego, jako języka uświęconego tradycją opery), podkreślając przy tym jego „muzyczność” i różne dodatkowe zalety, jak np. „jędrność” i „brzmienność” (Sikorski). Pojawiające się zarzuty o braku „muzyczności” języka polskiego z powodu małej liczby wyrazów o zakończeniach męskich (jako pozornie najstosowniejszych do kadencji muzycznych) także zbija porównanie z językiem włoskim, operującym równie ograniczonym zasobem takich słów (Kurpiński). Wymieniając podobieństwa między językiem polskim i włoskim, niektórzy zaznaczają także zdolność obu do tworzenia elips (bez zmiany akcentu) i poszerzania tym samym zbioru słów o męskim zakończeniu; ma to być cechą języka szczególnie nadającą mu „muzyczność” (Kurpiński, Elsner II). Autorzy podkreślają także obecność w języku polskim wielu miękko brzmiących, łatwych w wymawianiu słów (o stosunkowo małej liczbie spółgłosek, a według Kurpińskiego także z wykorzystaniem spółgłosek miękkich). Zadanie odnajdywania takich wyrazów wysuwa się jako postulat wobec poetów piszących dla muzyki (Kurpiński). Jedyne Mirecki nie dostrzega podobnych właściwości naszej mowy i bezwzględnie zarzuca Polakom „brak muzycznego ucha”.

Zdatność języka polskiego do tworzenia w nim wierszy metrycznych (jako odpowiednich do opracowania muzycznego) autorzy wyprowadzają m.in. z faktycznej metryczności polskiej poezji ludowej (Elsner I). Zaprzecza jej tylko Mirecki, opisując polski jako język „mało rytmiczny” i „prawie bez prozodii”.

³ Zob. J. Sikorski, *Pogląd na muzykę...*, „Ruch Muzyczny” 1861, nr 3 [4 I 1861], s. 34–41.

⁴ W. Wiślicki, *Muzyka i poezja*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych” 1872, nr 31 [23 VII 1872], s. 243–245.

Wyprowadza się stąd postulat dominacji rytmu nad rymem w tekstach utworów muzycznych (Kurpiński, Jarmusiewicz), podkreślając jednocześnie rolę odpowiednio skonstruowanego, „dobrego” tekstu jako warunku skomponowania równie „dobrej” muzyki. Ta specyficzna konstrukcja polega przede wszystkim na regularnej, symetrycznej budowie wersyfikacyjno-prozodyjnej wiersza. Niezachowanie tego warunku prowadzi do powstania niezgodności akcentowej między muzyką a słowami, czyli sprawia, „że fraza muzyczna, chcąc zachować metryczność śpiewu, zniewolona jest zmieniać tę metryczność, co psuje przyjemność melodii” (Mirecki). Jednocześnie zaleca się kompozytorowi w takiej sytuacji dążyć do uzupełnienia muzyką brakującej symetrii tekstu poprzez np. powtórzenie wyrazu czy wersu albo „ściągnięcie kilku słów do jednej nuty” (Jarmusiewicz, Sikorski), a w ostateczności wprowadzenie recytatywu (Jarmusiewicz). Przy opatrywaniu tekstu dźwiękiem kompozytor ma do dyspozycji różne rodzaje metrum muzycznego i tempa. Przypomina się o tym, zwracając uwagę na złożoną strukturę metryczną taktu, który w zależności od tempa utworu (Mirecki) może mieć różną liczbę mocnych części i części (Sikorski) o ustalonej hierarchii (Elsner I). Ta cecha muzyki pozwala jej na dokładniejsze odwzorowanie struktury rytmicznej i metrycznej tekstu słownego. Wiersz przeznaczony do opracowania muzycznego („wiersz muzyczny”, „rytmy liryczne”) musi być zatem przede wszystkim miarowy czy też rytmiczny (Sikorski). Ponadto powinien składać się z uporządkowanych symetrycznie strof (Jarmusiewicz), by umożliwić zachowanie „równowagi frazesów muzycznych” (Sikorski). Ważną cechą tekstu utworu muzycznego stanowi przy tym taka konstrukcja treści, by każda strofa stanowiła „całkowitą”, zamkniętą myśl, uprawniając kompozytora do użycia kadencji (Jarmusiewicz). Oczywiście jest rzeczą konieczną, aby muzyka odwzorowywała zwrotkowy podział tekstu, dostosowując się także do ewentualnych zmian nastroju między strofami poprzez zmieniony sposób opracowania słów (Jarmusiewicz). W tym m.in. przejawia się postulat zachowania związku między wyrazowością poezji i muzyki, przybierający czasem formę żądania od poety, by dopasowywał brzmienia poszczególnych wyrazów do charakteru wiersza (Kurpiński).

Rozważając naturę akcentu w języku polskim, badacze z reguły podkreślają, że nie mogą tu mieć zastosowania klasyczne reguły iloczasu. Zauważają jednak, że nasz język posiada pewien potencjał metryczny *sensu stricto*: w wymowie poszczególnych słów da się odczuć różnice między sylabami co do długości czasu potrzebnego do ich wyartykułowania (przy czym jest to odczucie subiektywne, nie dające się ująć w normy), zaś konkretne kontury iloczynowe zgłoski mogą zyskać właśnie dzięki połączeniu z muzyką (Elsner I, II). Autorzy wspominają także o możliwości intonacyjnej (wysokościowej) realizacji akcentu (Elsner II). Jako przykłady stosunkowo długo wymawianych sylab podają oni zgłoski zawierające dużą liczbę spółgłosek (częste m.in. na końcu słowa; Elsner II). Widzą w tym szansę na interpretację niektórych słów jako gotowych stóp metrycznych, takich jak spondej, bakchus, molos czy antyspast (Elsner).

Spośród słów języka polskiego forma prozodyjna wyrazów jednozgłoskowych wymaga szczególnego wytłumaczenia. Autorzy dokonują wśród nich

podziału o różnie poprowadzonych granicach. Rozróżniają zatem jednozłogiskowe słowa „długie” (rzeczowniki, czasowniki, przymiotniki; Elsner II, Jarmusiewicz), „średnie”/„obojętne” (wg Elsnera II: zaimki, przysłówki, wykrzykniki; wg Jarmusiewicza: przedimki, zaimki, spójniki, przysłówki, wykrzykniki) oraz „krótkie” (przyimki, spójniki, partykuły; tylko Elsner II). Wyrazy „długie” pozostają nieakcentowane niezależnie od sytuacji, „krótkie” (nieakcentowane) analogicznie, natomiast „obojętne”/„średnie” przyjmują albo tracą akcent w zależności od struktury prozodyjnej otaczających słów lub sensu wypowiedzi. Sytuacja akcentowa słów jednosylabowych zależy zatem w dużym stopniu od ich otoczenia. Co do zwrotów złożonych z dwóch wyrazów jednozłogiskowych autorzy zgadzają się, że o ich akcentacji decydują względy semantyczne. I tak np. wyrażenie „nie ma” jest interpretowane na dwa sposoby: dla Jarmusiewicza stanowi ono wzór zbitki słów jednosylabowych „jedną rzecz wspólnie wyrażających”, gdzie jeden składnik jest „krótki”, powinno być zatem zawsze akcentowane tak jak jedno słowo dwuzłogiskowe (czyli paroksytonicznie). Tymczasem według Mireckiego zwrot ten trzeba akcentować na drugą sylabę, gdyż inaczej zmienia on sens, brzmiąc jak przymiotnik „niema” (podobnie każe on akcentować jednozłogiskowe zaimki następujące po jednozłogiskowych przyimkach, gdyż „zastępują imiona, a przeto logicznie na nich wspierać się winien sens”). Wyrazy jednozłogiskowe w połączeniu z dłuższymi słowami także otrzymują niejedolitą akcentację: jeśli drugie słowo jest dwusylabowe, pierwsze staje się słabe („krótkie”), natomiast poprzedzając wyraz trzysylabowy, przyjmuje akcent (Jarmusiewicz). Różnie interpretuje się także akcenty poboczne w słowach wielosylabowych: albo w zależności od panującego w wierszu wzorca metrycznego (Elsner II), albo w zależności od długości wyrazu (w czterosylabowym jest to układ zgłosek: „obojętne” – „krótka” – „długa” – „krótka”, w pięciosylabowym: trzy sylaby „obojętne” – „długa” – „krótka”; Jarmusiewicz).

Podając reguły, rządzące procesem „układania” muzyki do wiersza, zaleca się przede wszystkim dążyć do zachowania zgodności z tekstem w dwóch wymiarach: prozodyjnym (metrum, rozkład akcentów) i wersyfikacyjnym (forma wiersza). Wyznacza się także trzy punkty w wersie, wyjątkowo znaczące w utrzymaniu tej synchronizacji: „zaczęcie”, średniówkę i zakończenie (Jarmusiewicz). Spośród różnorodnych uchybień przeciwko prozodii tekstu szczególnie krytykuje się sytuację, kiedy takt zaczyna się nieakcentowaną sylabą (a zatem następuje konflikt między słabą, nieakcentowaną zgłoską i mocną częścią taktu). Najłatwiejszym rozwiązaniem tego problemu jest przeniesienie takiej zgłoski na przedtakt, czyli na tzw. „odbitą” (przeważająca część poprawek, których Mirecki dokonuje w utworach innych kompozytorów, polega właśnie na zastosowaniu tej metody). Inny sposób stanowi taka konstrukcja warstwy dźwiękowej, by poprzednia, akcentowana sylaba zajmowała cały, więcej niż cały lub chociaż większą część poprzedniego taktu (Jarmusiewicz). Taką technikę można określić jako rytmiczną realizację akcentu (w przeciwieństwie do tradycyjnej, czyli metrycznej).

Kwestia męskich zakończeń wersów, o której sugerowanym znaczeniu dla muzyki wspominałam już wyżej, jest poruszana przez niemal wszystkich badaczy. Jednak ich opinie zasadniczo się od siebie różnią. Ci, dla których końcówki męskie są w tekstach do muzyki szczególnie pożądane, wyprowadzają swój pogląd z samego charakteru języka, w którym takie formuły istnieją (podobnie jak w innych językach słowiańskich; Kurpiński), podobnie jak w postrzeganym jako ideał języku włoskim (Kurpiński, Elsner II, Mirecki). Widzą oni stosowanie kadencji męskich jako sposób uchronienia się od „nudnej” jednostajności żeńskich zakończeń (Kurpiński), postulując ich użycie nawet kosztem zmiany rytmu wiersza (Mirecki). Bardziej umiarkowane stanowisko prezentują ci, którzy proponują korzystanie z końcówek męskich na przemian z żeńskimi, traktując to jako wzór prozodii wiersza, zapewniający mu różnorodność (Jarmusiewicz). Trzeci pogląd faworyzuje kadencję żeńską jako korzystniejszą dla muzyki, bo nadającą melodii „miękkłość” i „potoczystość”, w przeciwieństwie do „twardych” i „obcesowatych” zakończeń męskich (Elsner I, Sikorski).

Opisując sposoby tworzenia poszczególnych stóp metrycznych w polskich tekstach, autorzy szczególnie odnoszą się do stóp rozpoczynających się nieakcentowaną sylabą (jak np. jamb czy amfibrach). Doradzają z reguły, by umieszczać je na granicy taktów, powierzając pierwszej zgłosce (lub dwóm zgłoskom w przypadku np. pirrycheja, trybracha itp.) funkcję przedtaktu (Elsner II, Jarmusiewicz). Na wyjątkową uwagę zasługują spostrzeżenia badaczy na temat amfimacera (kretyka): interpretują oni w ten sposób nie tylko układy powstałe „przez zbieg słów” (Jarmusiewicz), ale także trzyzgłoskowe wyrazy złożone, takie jak „cudotwór”, „częstokroć”, „Kazimierz”, „piwowar” (Elsner II, Jarmusiewicz). Z dzisiejszego punktu widzenia taka akcentacja wydaje się błędna.

Kończąc przegląd najważniejszych zagadnień poruszanych w omawianej przeze mnie literaturze, pragnę jeszcze wspomnieć o uwagach wielu autorów, świadczących o adresowaniu przez nich przedstawionych tu dzieł do „poetów muzycznych”. Przy tej okazji często wysuwano postulat oddzielenia „wyższej poezji” od „wierszy dla muzyki” ze względu na konieczność zastosowania innych reguł (Kurpiński, Elsner I, II). Niektórzy chcą w takiej twórczości widzieć nawet szansę na odrodzenie polskiej poezji, przepelnionej często nazbyt zmagmatwanymi i niewartościowymi produktami „natchnionej” twórczości (Wiślicki).

Pieśni Mieczysława Karłowicza do słów Kazimierza Przerwy-Tetmajera

29 pieśni Mieczysława Karłowicza (1876–1909) powstało stosunkowo wcześnie, bo na przełomie lat 1895/1896, kiedy to niespełna dwudziestoletni muzyk przebywał na studiach kompozytorskich w Berlinie. Jako teksty do tych utworów posłużyły mu wiersze kilku uznanych poetów (m.in. Marii Konopnickiej czy Adama Asnyka), ale w największej liczbie przypadków (10 pieśni) teksty zaczerpnął z wydanego w 1894 roku tomu *Poezji. Serii II* Kazimierza Przerwy-Tetmajera (1865–1940), dzieła, które wyniosło swego młodego twórcę do czołówki polskich mistrzów pióra. Wybór wierszy dokonany przez Karłowicza nie był przypadkowy: znalazły się wśród nich jedynie utwory o stosunkowo

zwartej, stroficznej, można by rzec „pieśniowej” formie, przede wszystkim wybrane fragmenty cyklu *Preludia* (VII *Idzie na pola*⁵, XXII *Smutną jest dusza moja*, XXIV *Po szerokiem*, XXV *Czasem, gdy długa*, XXX *Pamiętam ciche jasne, złote dnie* i XXXII *W wieczorną ciszę*), a także dwa liryki z cyklu *Zamyślenia* (XII *Na spokojnem, ciemnem morzu* i XV *Rdzawe liście*) oraz samodzielny utwór *Zawód*. Specjalnego komentarza wymaga kwestia źródła tekstu do pieśni *Mów do mnie jeszcze*. Wiersz o takim incipicie znalazł się w Tetmajerowskiej *II Serii* jako nr XXXV *Preludiów*, jednak poza ogólną budową (dwie strofy z charakterystycznym re-frenem – anaforą) różni się od tekstu utworu Karłowicza (następująca po anaforze część wiersza opublikowanego w tomie brzmi: „za taką rozmową tęskniłem lata”, zaś w pieśni: „z oddali, z oddali”); analogie pomiędzy obu wersjami dotyczą jedynie – poza wspomnianymi formantami utworu – trzeciego wersu każdej strofy). W kształcie wybranym przez kompozytora liryk ten został po raz pierwszy opublikowany nieco później niż *II Seria*: w „Tygodniku Powszechnym” nr 45 z roku 1896 (czyli niemal współcześnie z powstaniem pieśni). Ze względu na pochodzenie wszystkich pozostałych tekstów z Tetmajerowskiego zbioru oraz fakt powstania pierwszych pieśni jeszcze w 1895 roku nasuwa się przypuszczenie, że początkowo znalazł się w tym wyborze (dokonanym przez Karłowicza) także wiersz *Mów do mnie jeszcze* w pierwszej wersji, a dopiero później, po zapoznaniu się z opublikowanym w prasie wariantem, kompozytor zdecydował się go użyć. Na ile słuszna była to decyzja, trudno dzisiaj wyrokować. Z pewnością różnice prozodyjne pomiędzy obiema wersjami wykluczyłyby takie samo opracowanie muzyczne pierwszej z nich. Wydaje się także, że występująca w jej początkowych wersach przerzutnia „za taką rozmową / tęskniłem lata”, mimo niewątpliwego waloru ciekawego i nowoczesnego zabiegu poetyckiego, zbyt tuszuje strukturę wiersza, zbliżając go nieco do prozy i tym samym ograniczając jego „muzyczność”.

Jak już wspomniałam, wszystkie utwory Tetmajera wykorzystane przez Karłowicza mają formę stroficzną. Wszystkie również składają się ze zwrotek czterowersowych, przeważnie dwóch (siedem pieśni; dwa utwory mają po trzy strofy, a jeden – cztery). Taka forma zgadza się w zupełności z postulatami wymienianych tu badaczy, którzy nie tylko doradzali formę zwrotkową jako najlepszą dla tekstu przeznaczonego do muzyki, ale w ramach tego szczególnie faworyzowali tetrastychy. Te zalecenia spełnia także Tetmajerowska składnia, charakteryzująca się wyrównaniem strofy ze zdaniem (tylko raz zdanie rozciąga się do dwóch zwrotek: *Idzie na pola*). Analogicznie, granice wersów są najczęściej zgodne z granicami poszczególnych części zdania (z reguły oznaczanych interpunkcyjnie przecinkiem, myślnikiem, średnikiem, wielokropkiem lub kropką), a w całym zbiorze można naliczyć jedynie sześć przerzutni. Jednak doradzanego sylabotonizmu Tetmajer nie stosował już tak dokładnie. Tylko połowa wierszy ma budowę izosylabiczną, z czego dwa 11-zgłoskową (5+6 ze

⁵ Numerację podaję wg przedruku pierwszego wydania *Serii II*: K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje. Wydanie zbiorowe*, t. I, Warszawa [b.r.]; ortografię i interpunkcję tytułów też powtarzam za tym źródłem, natomiast samo ich brzmienie pochodzi z edycji wydanej w serii „Musica Viva”: M. Karłowicz, *Pieśni*, red. J. Młodziejowski, wyd. II, Kraków 1980 (Tetmajer nie tytułował wierszy będących częściami cyklu).

zmianą w jednym wersie na 6+5; *Czasem, gdy długo i Smutną jest dusza moja*) i po jednym: 10-zgłoskową (4+6; *Po szerokiem*), 8-zgłoskową (*Na spokojnem, ciemnem morzu*) i 7-zgłoskową (*Rdzawe liście*). Pięć kolejnych utworów reprezentuje różne modele heterosylabiczne: dwa razy pojawia się struktura 10 7 10 7 (*W wieczorną ciszę* i *Idzie na pola*), raz swoista odmiana strofy safickiej 11 11 11 5 (*Mów do mnie jeszcze*) i po razie układy 10 10 10 4 (*Pamiętam ciche jasne, złote dnie*) oraz 8 9 9 6 (*Zawód*). W dziewięciu wierszach występuje stały akcent klauzulowy (w siedmiu przypadkach żeński, w dwóch męski) i tylko jeden posiada zalecane przez Jarmusiewicza mieszane zakończenia (*Zawód*). W formach ze średniówką także ten akcent stanowi konstantę (z wyjątkiem jednego wersu). Początek wersu występuje w tej roli w czterech wierszach: w trzech jest on akcentowany (wg Jarmusiewicza „trocheiczny”: *Na spokojnem, ciemnem morzu, Rdzawe liście* i *Po szerokiem*), w jednym słaby (wg Jarmusiewicza „jambiczny”: *Pamiętam ciche jasne, złote dnie*, z wyjątkiem jednego wersu). Forma pierwszej sylaby po średniówce jest zmienna. Ciekawie przedstawiają się rymy, może nie bardzo bogate, ale o urozmaiconych układach: przeważają krzyżowe z różnymi odmianami (tylko w jednej pieśni występuje rym parzysty), ubarwione np. dodatkowym asonansem albo rymem między średniówką a klauzulą. Jednak z punktu widzenia muzyki fakt ten ma niewielkie znaczenie, co zgodnie stwierdzano w kilku z przytaczanych prac, podkreślając dominację rytmu nad rymem.

Analizując rytmikę w omawianych utworach, trzeba stwierdzić, że jest ona skonstruowana z wyraźną starannością i troską o zachowanie regularności. Wykorzystywane stopy metryczne zgadzają się z tymi, które badacze wskazywali jako charakterystyczne i „najbardziej naturalne” dla języka polskiego; są to trocheje, jamby, daktyle i amfibrachy (to właśnie tych stóp, z wyjątkiem jambu, używał Kazimierz Brodziński, kiedy swoimi *Poezjami* ilustrował tezy *I Rozprawy* Elsnera). Pomędzy dwu-, trzy-, cztero- i pięciostopowymi wersami wyraźnie przeważają tetrapodie. W pełni regularne modele można zaobserwować w pięciu pieśniach: dwukrotnie są to wiersze złożone z samych tetrapodii trocheicznych katalektycznych (*Rdzawe liście* oraz *Na spokojnem, ciemnem morzu*), dwukrotnie – naprzemienne układy tetrapodii i trypodii (*Idzie na pola* i *W wieczorną ciszę*), a jeden utwór wypełniają jambiczne, częściowo katalektyczne czterostopowce z podobnym trójstopowym refrenem (*Zawód*).

Jako dodatkowe elementy wersyfikacyjne Tetmajerowskich poezji, stojące już na pograniczu formy i treści utworu, warto tu jeszcze wymienić trzykrotnie pojawiające się refreny (*Zawód*, *Pamiętam ciche jasne, złote dnie*, *Mów do mnie jeszcze*) i dwukrotnie anafory (*Po szerokiem*, *Mów do mnie jeszcze*), a także dużo częstsze różnorakie paralelizmy, przede wszystkim składniowe lub leksykalne (np. „byłaś mi, dziewczę, tak jedyna” – „byłaś mi tam czemś tak słonecznem” albo „na łąki i na sady, na siwe wody, na śnieżne góry, na miesiąc idzie błądy” itp.).

Pochylając się nad leksykalnymi i fonetycznymi jakościami języka młodopolskiego mistrza i zestawiając je z poglądami wcześniejszych badaczy, należy stwierdzić, że po upływie kilkudziesięciu lat owe sądy nie straciły prawie nic na aktualności. I tak zarzutowi małej liczby męsko akcentowanych wyrazów w naszym języku przeczą aż trzy wiersze Tetmajera z wyłącznym lub dużym

udziałem rymów męskich, wyrażonych słowami: fal, żal, hal, dal, drzew, precz, wstecz, już, pniu, tu, krwi, czas, mi, dnia, snem, mnie, mem, spał, miał. Co więcej, nie zaobserwujemy tu wprawdzie elipsy (jako zjawiska w kształcie postulowanym wyżej obcego naturze naszej mowy), ale odnajdziemy przykłady specyficznych konstrukcji gramatycznych, wspomagających tworzenie męskich klauzul (nad takimi właściwościami gramatyki polskiej rozpisywał się m.in. Elsner): „com miał” zamiast „co miałem”, „żem spał” zamiast „że spałem”. Są tu także egzemplifikacje wywodów na temat obfitości w języku polskim miękko brzmiących wyrazów (by przypomnieć zalecenia teoretyków, powinny one mieć stosunkowo małą liczbę spółgłosek, za to więcej spółgłosek miękkich):

Idzie na pola, idzie na bory,
na łąki i na sady,
na sine wody, na śnieżne góry,
na miesiąc idzie błądy

Z drugiej strony można przytoczyć inny fragment, odpowiadający opisywanej przez badacza „brzmienności” języka (Sikorski):

Naokoło niech mi cicho,
niech mi sennie przestwór dźwięczy
i niech ciemne głębie w słońcu
kolorami grają teczy

Pióro Tetmajera czyni też zadość wymogom, by brzmienia słów dopasowywać do „charakteru” wiersza (Kurpiński), gdy zmieniając obrazek z początkowo sielskiego, później oniryczno-sennego na pełen niepokoju i tajemnicy, pisze: „Idzie w niezmierną otchłań wszechświata, skąd blask dróg mlecznych prószy”.

Zastanawiając się nad argumentami, mogącymi przekonać literatów do sylabotonizmu, próbowano czasem wyprowadzić jego korzenie z polskiej poezji ludowej i przekonywano, że taka wersyfikacja jest dla naszego języka naturalna (Elsner I, Sikorski) w opozycji do poglądu o „braku rytmiczności i prozodii” w języku polskim (Mirecki). Wydaje się, że podobną rolę mógłby spełnić poniższy fragment jednego z wierszy, o niewymuszonym, naturalnym, a jednocześnie regularnie metrycznym toku:

Na spokojnym, ciemnym morzu
chciałbym teraz leżeć w łodzi,
gdzie już żagli nie ma białych,
ni szum statków nie dochodzi.

Podsumowując krótki ogląd wykorzystanych przez Karłowicza utworów poetyckich, trzeba stwierdzić, że w kontekście wymagań wobec tekstów pieśni prezentują one bardzo wysoki poziom, ściśle odpowiadając teoretycznym wymogom, omawianym przeze mnie wyżej. Potwierdzają jednocześnie trafność

i użyteczność wielu spośród tych poglądów. Istniało wśród nich m.in. przekonanie, że dobry tekst jest warunkiem skomponowania dobrej muzyki. Dla pełnego obrazu pozostaje więc określić, czy rzeczywiście wiersze Tetmajera okazały się tak „muzyczne” w zetknięciu z główną materią pieśni lub – innymi słowy – na ile Karłowicz wykorzystał tkwiący w nich potencjał.

Podobnie jak w przypadku poezji, przeprowadzana przeze mnie analiza dźwiękowej warstwy pieśni będzie z konieczności skrótowa, pomijająca szereg ważnych aspektów istnienia dzieła⁶. Skupiając się na wykazaniu specyficznych związków muzyki ze słowem, będę starała się podążać drogą wytyczoną sobie przy omawianiu liryków Tetmajera.

Forma muzyczna pieśni stanowi, zwłaszcza w tym przypadku, pewną jakość odmienną od formy tekstu. Dziewiętnastowieczni autorzy zalecali zachowanie przez muzykę stroficzej budowy wiersza. Przy pieśniach Karłowicza na pierwszy plan wysuwa się jednak konstrukcja o charakterze autonomicznie muzycznym, a jest nią forma reprzyzowa. Charakteryzuje ona aż siedem pieśni (*Czasem, gdy długo; Na spokojnem, ciemnem morzu; Idzie na pola; Po szerokiem; W wieczorną ciszę; Pamiętam ciche jasne, złote dnie i Smutną jest dusza moja*) i przybiera formę: $a + a^1/b + c + a^1/a^2$, gdzie kolejne części (w wierszach czterostrofowych) lub pary części (w wierszach dwustrofowych) odpowiadają kolejnym zwrotkom. Czasami kompozytor delikatnie sugeruje zwrotkowość, umieszczając dłuższą pauzę (cały takt) na granicy strof (*Smutną jest dusza moja*). Z drugiej strony pojawia się zabieg służący wzmożeniu wrażenia reprzyzowości, a polegający na wydłużeniu części c przez dwukrotne powtórzenie tekstu z innym opracowaniem muzycznym (w miejscu tym następuje też melodyczna kulminacja utworu; *W wieczorną ciszę*). Pieśni różni też konstrukcja melodyczno/harmoniczna: w niektórych z nich da się wyodrębnić zamknięte okresy muzyczne (np. *Na spokojnem*), inne stanowią łańcuchy zdań (np. *Czasem, gdy długo*). Jednak dla moich rozważań jest to kwestią poboczną. Tylko jeden z utworów zbioru można zinterpretować w kategoriach tradycyjnej formy zwrotkowej $A + A^1$, odpowiadającej dwóm strofom tekstu (choć częściowo przekomponowanej; *Mów do mnie jeszcze*). Tutaj także zwrotki oddziela dłuższa pauza. Trzeci rodzaj konstrukcji łączy cechy dwóch poprzednich i występuje jako opracowanie tekstów trójstroficzych; jest to forma zwrotkowo-reprzyzowa $A + B + A^1$ (*Zawód, Rdzawe liście*), z reprzyzowością wzmocnioną w pierwszym z tych utworów za pomocą omówionej wyżej techniki.

Podział pieśni na wersy jest przez kompozytora odwzorowywany znacznie ściślej, niż miało to miejsce w przypadku ich zwrotkowości. Prawie każdy wers zajmuje dwa takty, wyjątkami są jedynie ostatnie wersy sześciu utworów (*Czasem, gdy długo; Idzie na pola; W wieczorną ciszę; Pamiętam ciche jasne, złote dnie; Mów do mnie jeszcze i Smutną jest dusza moja*).

⁶ Podstawowym źródłem rzetelnej analizy muzycznej jest dla tych utworów praca M. Tomaszewskiego, *Nad pieśniami Karłowicza*, [w:] *Muzyka polska a modernizm. Referaty i komunikaty wygłoszone na XII Ogólnopolskiej Konferencji Muzykologicznej zorganizowanej przez Sekcję Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, 11-12 grudnia 1978 w Krakowie przy udziale zaproszonych gości z innych dyscyplin*, Kraków 1981, a także niektóre artykuły z zeszytów serii „Muzyka i Liryka”.

mf
i w ciemnej pustynie
f m. g. ną.
poco a poco dim. m. g.

Przykład 1a

cresc.
com miał w dziecinstwie
f mym
cresc.
f

Przykład 1b

W tych miejscach Karłowicz zastosował uświęcony tradycją (a zatem znów autonomicznie muzyczny) zwyczaj przedłużania jednej lub kilku ostatnich sylab (w ariach operowych taki zabieg miał na celu przygotowanie miejsca na kadencję). Efekt takiego postępowania stanowi wyraziste podkreślenie końca pieśni. Pisali o tym także teoretycy, m.in. Kurpiński, który sporządził klasyfikację samogłosek pod kątem „dogodności” do takiego „rozciągniętego śpiewania” (wśród omawianych tu przykładów dominują głoski „utrudzające, dość przykre”, jak u, i, y, ale znajdzie się także „najdogodniejsze” e i „najprzykrzejsze” ej – sic!). Żeby osiągnąć zamierzoną odpowiedniość wersu i dwóch taktów, kompozytor ucieka się czasem do powtórzeń fragmentów tekstu w krótszych wersach (*Pamiętam ciche jasne, złote dni*, *Mów do mnie jeszcze*).

f
Mów do mnie jeszcze, mów do mnie jeszcze...

Przykład 2

Ze wspomnianego regularnego toku wyłamuje się nieco pieśń *Zawód* o szczególnie urozmaiconej rytmice, powodującej czasem, poprzez krzyżowanie taktów i wersów, zacieranie granic tych ostatnich.

Wy-ko-ly-sa-lem cię wśród fal mych snów jak lim-bę gdzieś nad-wod-na,

Przykład 3

Ten przykład burzy przynajmniej częściowo przekonanie o symetrii jako niezbędnym warunkiem udanej pieśni. Inne przypadki takiego krzyżowania toku to wyłącznie przedtakty, mogące przybierać dwojaką postać: albo dwóch ósemek obejmujących całą stopę (taki przedtakt Elsner nazywa *Basis*; *Na spokojnem, ciemnem morzu, Po szerokim*), albo poprzedzającej takt pojedynczej ósemki jako nieakcentowanego początku pierwszej stopy (sposób zalecany przez Mireckiego i Jarmusiewicza; *Czasem, gdy długo, Zawód, Mów do mnie jeszcze*).

Po sze-ro-kim, po sze-ro-kim

Przykład 4a

pię-kniej-sze niż wszyst-kie

Przykład 4b

Jednak, co należy szczególnie podkreślić, w konstruowaniu muzyki do takich wersów Karłowicz stosuje z reguły inną, oryginalną metodę, stanowiącą jakby „odwrotność” przedtaktu: słaba sylaba na początku wersu występuje jako pierwsza w ciągu trzech ósemek po pauzie ósemkowej, przypadającej na raz (*Idzie na pola, W wieczorną ciszę, Pamiętam ciche jasne, złote dni* i *Smutną jest dusza moja*). Ta figura występuje nieraz tak często, że dominuje nad motywiką całej pieśni.

o - puszc-zam rę - ce,

Przykład 5

W wypowiedziach teoretyków można spotkać pogląd, że najważniejszymi elementami wiersza przy komponowaniu do niego muzyki są (oprócz strof) początek, średniówka i klauzula. Jarmusiewicz zalecał opracowywanie średniówki według sposobu „czytania”, a nie „skandowania”, czyli uwzględniając bardziej kwestie semantyczne niż rytmiczne: chciał, żeby w miejscu średniówki zatrzymać się, a część pośredniówkową wersu zaczynać od nowego taktu. U Karłowicza sposób odwzorowania średniówki zależy od prozodii: jeżeli po średniówce następuje akcent, zaczyna tę część odtaktowo (np. *Pamiętam ciche jasne, złote dni*), zaś w odwrotnym przypadku stosuje przedtakt (np. *Smutną jest dusza moja*). Często w jednej pieśni występują obydwa rodzaje średniówki (np. *Czasem, gdy długo*).

jas - ne, zło - te dni,

Przykład 6a

ser - ce mi z pier - si tę - skno - ta wy - ry - wa,

mp *cresc.* *mf* *ritard.*

Przykład 6b

W przypadku interpretacji rymów męskich, Karłowicz sięga z reguły po metodę inną niż ta zaproponowana przez Mireckiego (jedna nuta w ostatnim takcie), ale równie wyraźną. Polega ona na zatrzymaniu ruchu w połowie taktu, na akcentowanej sylabie (*Pamiętam ciche jasne, złote dni*).

jas - ne, zło - te dni,

Przykład 7

Czasami może to prowadzić do powstania synkopy, co m.in. służy nadaniu charakteru krakowiaka pieśni *Rdzawe liście* (ten zabieg Mirecki raczej potępiłby, tak jak czynił to z innymi utworami stylizowanymi na ludowe tańce).

strzą - sa z drzew

Przykład 8

Jedynie w liryku *Zawód* kompozytor postępuje z akcentami męskimi według wspomnianych zaleceń, ale odnosi się to tylko do ostatnich wersów każdej strofy (czyli do refrenu).

ach, jak mi żal, jak — żal...

Przykład 9

Pozostałe męskie klauzule zanikają wskutek umieszczenia ich w środku kontynuowanej myśli muzycznej. Można w tym widzieć realizację postulatu Kurpińskiego, który żądał umieszczania męskich kadencji szczególnie tam, „gdzie się kończy sens główny”.

W ko - lo szu-mia - ty smre - ki — w dal ja - kimś mo

Przykład 10

Cechą charakterystyczną wszystkich omawianych pieśni jest całkowity niemal brak błędów prozodyjnych (a był to przecież podstawowy zarzut badaczy wobec autorów kompozycji wokally-instrumentalnych!). Te, które zauważyłam, są albo prostą transakcentacją meliczną, albo – według reguł podawanych przez np. Jarmusiewicza – są nie tyle błędami, ile sposobami uniknięcia błędów, albo, występując w miejscach o trudnej do jednoznacznego określenia akcentacji, stanowią raczej przykłady moich wątpliwości niż błędów prozodyjnych Karłowicza. Wymieniam je w kolejności zgodnej z układem pieśni:

- *Czasem, gdy długo*: „napól” jako jedno słowo (według pisowni oryginalnej) wymaga akcentu paroksytonicznego, który zachowuje muzyka; przy zmianie ortografii (co czynią współcześni wydawcy *Pieśni*) pojawia się błąd:

na pół sen - nie ma - rzę,

Przykład 11

• *Zawód*: „gdzie wiatr” jest w muzyce akcentowane paroksytonicznie (jako początek trioli ćwierćnutowej otwierającej takt; wg Jarmusiewicza nie jest to błędem, bo wyklucza go użycie trzech równych nut); być może jest to transakcentacja – dopasowanie do inicjalnego akcentu sąsiednich wersów:

gdzie wiatr błę - kit - ne

Przykład 12

• *Na spokojnem, ciemnem morzu*: „ni szum” akcentowane trocheicznie na wzór sąsiednich wersów; muzycznie jest to trochę uładzone, bo cały ten zwrot zajmuje dwuosiemkowy przedtakt:

ni szum stat - ków nie do

Przykład 13

• *Idzie na pola*: „skąd blask dróg” jest tu amfibrachem na wzór sąsiednich wersów; tymczasem nawarstwienie spółgłosek i dwa „długie” słowa jednosylabowe wskazują, że jest to bakchus (jako zastępstwo amfibrycha; por. Elsner II,

Jarmusiewicz); muzyka zachowuje format, nie respektując zastępstwa stóp (które przecież teoretycy zalecali jako urozmaicenie):

molto cresc.

skąd blask dróg mlecz - nych

molto cresc.

Przykład 14

- *Idzie na pola*: „muzyka” jest tu daktylem, co jest poprawne gramatycznie i semantycznie (wyodrębnia najważniejsze słowo w wierszu); jednak w podobnych miejscach gdzie indziej jest amfibrach:

f

mu - zy - ka

f

Przykład 15

- *Rdzawe liście*: „i gna” akcentowane paroksytonicznie, podczas gdy „gna” jako słowo „długie” powinno być mocniejsze; dopasowanie do wzorca – transakcentacja:

i gna precz.

Przykład 16

- *W wieczorną ciszę*: „myśli me”, „sennie ko[lysze]” to daktyle, a „szum cichy”, „świat myśli” to antybakchusy; tymczasem w muzyce wszystkie te fragmenty mają formę daktyla (nierespektowane zastępstwa):

my - śli me z wol - na sen - nie ko - ty - sze szum ci - chy i da -

Przykład 17a

świat myś - li mo - je

Przykład 17b

• *W wieczorną ciszę*: „giną” na końcu pieśni zajmuje dwa takty, każda sylaba (również ostatnia, słaba) znajduje się na mocnej części taktu; na taką formę zezwalał Jarmusiewicz:

gi - m.g. - - - na. m.g.

poco a poco dim.

Przykład 18

• *Mów do mnie jeszcze*: „mów do mnie” w muzyce brzmi, jakby był to antybakchus (zatrzymanie na drugiej sylabie):

Example 19 shows a musical score in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The vocal line is marked with a piano (*p*) dynamic and contains the lyrics "Mów do mnie". The piano accompaniment consists of a right-hand part with a melodic line and a left-hand part with a bass line.

Przykład 19

- *Smutną jest dusza moja*: „co chce” por. „i gna”:

Example 20 shows a musical score in common time (C). The vocal line contains the lyrics "niech się co chce dzie- je,". The piano accompaniment features a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line.

Przykład 20

- *Smutną jest dusza moja*: „już mi cios” w wierszu to amfimer jako zastępstwo daktyla, w muzyce – daktyl (nierespektowane zastępstwo):

Example 21 shows a musical score in 2/4 time. The vocal line contains the lyrics "już mi cios". The piano accompaniment consists of a right-hand part with chords and a left-hand part with a bass line.

Przykład 21

Jak wynika z powyższego zestawienia, najczęstsze nieścisłości prozodyjne polegają tu na wynikającym z transakcentacji odwrotnym akcentowaniu zbitek dwóch słów jednozgłoskowych oraz z nierespektowania przez kompozytora prawa zastępstwa stóp metrycznych.

W tekście pieśni *Czasem, gdy długo* Karłowicz wprowadza pewien zabieg, który warto skomentować: zamienia słowo „niżli” na „niż”, łamiąc przez to izolacyjność wiersza i wprowadzając wers 10-zgłoskowy między równe 11-zgłoskowce.

pie - kniej - - - sze niż wszyst - - - kie

mf

Przykład 22

Ta operacja, choć z pozoru szkodliwa, pozwala na dopasowanie niniejszego wersu (w którego oryginalnym kształcie dotychczasowy inicjalny daktyl zostaje zamieniony na amfibrach) do obowiązującego w wierszu wzorca: amfibrach (tutaj z konieczności poprzedzony przedtaktem) + 4 (tutaj 3) trocheje. To powoduje ciekawy efekt: zmiana, która faktycznie psuje prozodję wiersza, powoduje powstanie wrażenia, że pierwotny kształt wersu (z zastępstwem) zostaje **poprawiony**. Poza tym, dzięki usunięciu jednej sylaby, kompozytor zyskuje miejsce na ważny semantycznie, choć krótki melizmat na słowie „piękniejsza”. We wszystkich pieśniach melizmaty są niezmiernie rzadkie (mimo np. zaleceń Mireckiego), a pojedyncze wyjątki mają (jak ten wyżej wspomniany) znaczenie retoryczne. Jedynym utworem o większej liczbie takich figur jest pieśń *Mów do mnie jeszcze*; bardzo subtelne melizmaty służą tu podkreśleniu lirycznego, miłego charakteru tekstu i szczególnie kantylenowej melodyki.

Zupełnie sporadycznie pojawiają się w muzyce pieśni konkretne ekwiwalenty różnego rodzaju formalno-ekspresyjnych zabiegów poetyckich, jak np. przerzutnie czy paralele. Poniżej wymieniam kilka odosobnionych przykładów:

- *Mów do mnie jeszcze*: przerzutnia „płynące ku mnie / słowa” zostaje wyeksponowana przez zastosowanie pauzy ósemkowej po wyrazie „słowa” (inaczej niż w analogicznym miejscu pierwszej strofy):

Te pły - ną - ce ku mnie sł - o - wa są

Przykład 23

- *Pamiętam ciche jasne, złote dni*: powtarzając przed refrenem końcówkę przedostatniego wersu drugiej zwrotki, kompozytor likwiduje przerzutnię:

The musical score for 'Pamiętam ciche jasne, złote dni' consists of a vocal line and piano accompaniment. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is common time (C). The vocal line begins with a piano (*pp*) dynamic and a *cresc.* marking. The lyrics are: "Zbu - dzę się, raj ten od - naj - de, com miał, com miał w dzie - ciń - - - stwie swym!". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. Dynamics include *pp*, *cresc.*, and *f*.

Przykład 24

- *Idzie na pola*: paralelizm leksykalno-składniowy podkreślony użyciem w muzyce rosnącej progresji melodycznej motywów, zaczynających się pauzą ósemkową (efekt przyspieszania):

The musical score for 'Idzie na pola' features a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one sharp (F# major) and the time signature is common time (C). The vocal line starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a *cresc.* marking, followed by a *f* dynamic. The lyrics are: "na si - we wo - dy, na śniez - ne gó - ry, na mie - siąc i - dzie". The piano accompaniment uses a similar dynamic structure, with *mf*, *cresc.*, and *f* markings. The melody in both parts is characterized by eighth-note motifs that begin with an eighth rest, creating a sense of acceleration.

Przykład 25

• *Na spokojnym, ciemnym morzu*: ostatnią strofę, bardziej urozmaiconą składniowo, dążącą do puenty podkreślając stopniową kulminacją melodyczną (rozpoczęta progresją) i wzmożoną chromatyką:

pp

Tam, ty - się - ce mil od brze-gu, na bez - de - ni, pod ja - sność - cią, pa-trząc

pp

cresc. *f*

w nie-bo nie - ru - cho-me niech u - pa-jam się ni - coś - cią.

cresc. *f* *rit.* *ff* *a tempo*

Przykład 26

• *Smutną jest dusza*: zawołanie w ostatnim wersie (powtórzenie pierwszego) podkreśla dramatyczny zwrot w muzyce: nagle pojawienie się tonacji b-moll (zasadnicza tonacja pieśni: a-moll!):

molto dim. *pp*

smut - ną jest du - sza mo - ja aż do śmier - ci.

f *molto dim.* *f*

Przykład 27

Ten krótki przegląd z pewnością nie wyczerpuje katalogu wszelkich związków muzyki Karłowicza z wierszami Tetmajera w omawianych pieśniach (zwłaszcza w kwestiach harmonii czy faktury, w ogóle przeze mnie niedotkniętej). Tym bardziej można się zadumać nad wielopłaszczyznową i wołającą o odkrycie „muzycznością” dzieła Tetmajera, wyrosłą z tradycji romantycznych, a sięgającą współczesności (do jego słów komponował też m.in. Henryk Mikołaj Górecki). Czy poeta znał przedstawione tu rozprawy teoretyczne? Niekoniecznie, zważywszy, że z wykształcenia był filozofem. Bardziej prawdopodobne jest, że młodego Karłowicza z taką literaturą zapoznał choć po części ojciec – wybitny polonista. Jednak niezależnie od takich informacji, warto spojrzeć na twórczość obu postromantyków także i pod tym kątem. Być może okaże się, że patrząc na dorobek z perspektywy bliższej autorowi (czyli przez pryzmat wiedzy, którą i on mógł posiadać), postąpimy dalej na drodze ku poznaniu prawdy o dziele.

Summary

Joanna Dzidowska

Mieczysław Karłowicz's songs composed to Kazimierz Przerwa-Tetmajer's poems in the light of the ideas of the musicality of the Polish language according to 19th century music theoreticians

The first part of the article is devoted to the analysis of the 19th-century Polish music theory whose main focus was to study the relationship between text and music in vocal composition, especially from the perspective of the music features of the language and poetic works. Among analysed authors the central place is occupied by two discourses of Józef Elsner, and also the writings of Karol Kurpiński, Jan Jarmusiewicz, Franciszek Mirecki, Józef Sikorski and Władysław Wiślicki. Their goals are threefold: to define the musical characteristics of Polish language, to demonstrate the metrical possibilities of Polish poetry and to establish rules for proper linking text with music. The most important criteria for the proper construction of the vocal work compiled on this basis are included in the second part of the article. They are then used to the analysis of 10 songs of Mieczysław Karłowicz (based on the poetry of Kazimierz Przerwa-Tetmajer). This allows to see some regularity, both in the application of the rules and derogations from them, proving the suitability of this research method and shedding new light on creative process of Karłowicz and Tetmajer.