



Kwartalnik Młodych  
**MUZYKOLOGÓW UJ**

nr 21 (2/2014)

ISSN: 2353-7094

OPIEKUNI NAUKOWI

dr hab. Aleksandra Patalas  
dr Piotr Wilk

REDAKCJA

Marek Dolewka (redaktor naczelny)  
Joanna Roman (sekretarz)

REDAKCJA JĘZYKOWA, SKŁAD I ŁAMANIE

Edyta Cybińska  
Magdalena Paciora

KONSULTACJA TEKSTÓW ANGLOJĘZYCZNYCH

mgr Małgorzata Cygan

ADRES

Instytut Muzykologii UJ  
ul. Westerplatte 10  
31-033 Kraków  
redakcja.kmm.uj@gmail.com

## Spis treści

---

AGNIESZKA SOZAŃSKA	4
Analiza porównawcza preludiów Karola Szymanowskiego (op. 1), Fryderyka Chopina (op. 28) oraz Aleksandra Skriabina (op. 11)	
JUSTYNA RUSNOK	32
<i>Aria de Passione</i> Ludwika Maadera. Sylwetka kompozytora w świetle zachowanych źródeł i literatury przedmiotu	
RÓŻA RÓŻAŃSKA,	46
Wilk w owczej skórze? Bohaterowie lub/i nikczemnicy obojga płci w operach G.F. Händla na przykładzie postaci Kserksesa, Polinessa, Grimoalda, Alciny i Tolomea	
KATARZYNA BABULEWICZ	98
Muzyka w <i>Cudzoziemce</i> Marii Kuncewiczowej	

# Agnieszka Sozańska

UNIwersytet WroCŁawski

## Analiza porównawcza preludiów Karola Szymanowskiego (op. 1), Fryderyka Chopina (op. 28) oraz Aleksandra Skriabina (op. 11)

### Problemy harmoniki, składni, formy i stylu<sup>1</sup>

Związki młodego Szymanowskiego z tradycją romantyczną, przede wszystkim z twórczością Chopina i Skriabina, były już przedmiotem uwagi wielu autorów<sup>2</sup>. W swoich badaniach starałam się precyzyjnie

- <sup>1</sup> Niniejszy artykuł opiera się na mojej rozprawie pt. *Preludia op. 1 Karola Szymanowskiego w kontekście Preludiów op. 28 Fryderyka Chopina i Preludiów op. 11 Aleksandra Skriabina. Analiza porównawcza* (praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Macieja Gołęba w Katedrze Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012).
- <sup>2</sup> J. M. Chomiński, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, Kraków 1969 (rozdz. *Szymanowski a Chopin*, s. 13–28 i *Szymanowski a Skriabin*, s. 37–112); Z. Helman, *Wpływ Chopina na wczesną twórczość Karola Szymanowskiego w: The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of F. Chopin*, Warszawa 1963, s. 300–303; A. Tuchowski, *Chopin w refleksji estetycznej i twórczości kompozytorskiej Karola Szymanowskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Artes” vol. 7 (2009), s. 125–153. Informacje na temat własnych inspiracji twórczych przynoszą również wypowiedzi samego kompozytora zawarte w jego listach, Pismach Muzycznych (Pisma, t. 1., Pisma muzyczne, zebrał i oprac. K. Michałowski, Kraków 1984) oraz czterech osobnych pracach poświęconych Chopinowi: K. Szymanowski, *Fryderyk Chopin*, „Skamander” 1923, nr 28 i 29–30; idem, *Fryderyk Chopin mit o duszy polskiej*, „Muzyka” 1924, nr 1; idem, *Chopin*, „Wiadomości Literackie” 1930, nr 361; idem, *Frédéric Chopin et la musique polonaise moderne*, „La Revue Musicale” 1930.

Agnieszka Sozańska – Analiza porównawcza preludiów...

niż dotąd określić zakres inspiracji chopinowskich i skriabinowskich w pierwszym opusowanym dziele Szymanowskiego – jego cyklu *9 Preludiów*<sup>3</sup>. Za punkt odniesienia dla opusu pierwszego autora *Harnasów* przyjąłam dwa cykle preludiów liczące po 24 miniatury: *Preludia* op. 28 Chopina i *Preludia* op. 11 Skriabina. Wymienione zbiory utworów, z uwagi na skomplikowaną sieć wzajemnych relacji, reprezentują szczególnie interesujący przypadek badawczy, zwłaszcza gdy uświadomimy sobie, że wpływy chopinowskie w muzyce Szymanowskiego są częściowo przefiltrowane przez stylistykę Skriabina.

Już sam pomysł sięgnięcia przez Szymanowskiego po gatunek preludium nasuwa przypuszczenia o szczególnej, „romantycznej” predylekcji do muzyki fortepianowej oraz umiejętności zamknięcia ulotnej chwili w małej, izomorficznej fakturalnie formie. Najmniejsze z *Preludiów* Szymanowskiego (nr 3 i 9) obejmują 24 takty, najdłuższe (nr 1) liczy 59 taktów, co sytuuje opus 1 najbliżej skriabinowskich *Preludiów* op. 11, których zdecydowana większość zawiera się w przestrzeni ok. 30 taktów. Wyjściowym elementem wspólnym dla analizowanych miniatur jest również ich samodzielność, której drogę uTORował Chopin, tworząc po raz pierwszy niezależny zbiór *24 Preludiów* o charakterze koncertowym.

Dokonana przeze mnie analiza, komplementarna wobec wieloletnich tradycji badawczych w tym zakresie, koncentrowała się – zgodnie z kanonem muzykologii pozytywistycznej – na trzech zasadniczych sferach poznania dzieła muzycznego: harmoniczno-tonalnej, syntaktycznej oraz formalnej, dodatkowo uzupełnionych o istotną w badaniach porównawczych kategorię stylu muzycznego, i w takiej też kolejności przedstawię wnioski z przeprowadzonych badań.

### Przestrzeń tonalno-harmoniczna

Z uwagi na usytuowanie wczesnej twórczości Szymanowskiego na przełomie XIX i XX wieku podstawowym wyznacznikiem ewolucji

- <sup>3</sup> Stan badań nad opusem 1 K. Szymanowskiego przedstawia się bardzo skromnie. Prócz pracy A. Frączkiewicz (Analiza 9 Preludiów na fortepian op. 1 Karola Szymanowskiego, „Rocznik Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jagiellońskiego” t. 2, 1935/36) odnotować możemy jedynie kilka prac dyplomowych poświęconych *Preludiom* op. 1, nie podejmujących jednak w sposób głęboki i całościowy problematyki dzieła, często ograniczających swój przedmiot badań do wybranych aspektów jego muzycznej struktury.

jego stylu staje się problematyka tonalna. I w tym aspekcie cykl *Preludiów* Szymanowskiego sięga do tradycji chopinowskiej w dwóch zasadniczych, a zarazem przeciwnych kierunkach – jako nawiązanie do harmoniki romantycznej oraz jako kontynuacja zapoczątkowanego przez Chopina procesu rozkładu systemu dur-moll. Dokonujący się w *Preludiach* proces ścierania dwóch sił: tonalności harmonicznego i wyzwolonej z więzów systemu dur-moll nowoczesnej harmoniki reprezentowanej przez tzw. faktury chromatyczne<sup>4</sup> stanowi podstawowy rys wszystkich utworów składających się na omawiany cykl. Walka pomiędzy tymi dyskursami polega na stosowaniu obok siebie środków ściśle diatonicznych i silnie schromatyzowanych oraz wykorzystywaniu na szeroką skalę wtórnych zjawisk harmonicznym przy jednoczesnym ujęciu treści muzycznej w mocne nawiasy tonalne wyznaczone formułą kadencyjną i porządkującą rolą toniki. Takie formotwórcze znaczenie harmoniki z jej aktywizacją w częściach środkowych (*Preludium* op. 1 nr 4 i nr 8) wskazuje na oczywiste pokrewieństwo opusu 1 zarówno z *Preludiami* Chopina, jak i Skriabina. Mimo że powstanie kompozycji Chopina i Szymanowskiego dzieli ponad pół wieku, harmonika opusu 1 nadal opiera się na klasycznych pojęciach konsonansu i dysonansu, stosunkach funkcyjnych oraz tercjowej budowie akordów. Szymanowskiego i Chopina łączą również wykorzystywanie prostych modulacji, stosowanie na szeroką skalę progresji oraz chromatyka jako istotny element destabilizujący tonalność harmoniczną.

Prócz tradycyjnych rozwiązań Szymanowski poszukuje także nowych środków, które zastąpiłyby klasyczną grawitację harmoniczną-tonalną, co stanowi kolejny punkt wspólny organicznie ewolucyjnej osi Chopin–Skriabin–Szymanowski. Do wspomnianych narzędzi służących utrzymaniu jednolitości formalnej należą: inspirowane muzyką ludową dźwięki stałe, ostinata oraz dominacja jednego akordu lub połączeń akordowych o charakterze motywu przewodniego. I tak, ostinatowy ruch triolowy tworzy nieprzerwaną narrację aż czterech z dziewięciu preludiów, pełniąc funkcję akompaniamentu (nr 1 i 9) lub współtworząc melodię główną (nr 4 i 5). Równie często w analizowanym opusie pojawia się nuta pedałowa (*Preludia* nr 1, 2, 3, 5, 8 i 9), która oparta na dźwięku tonicznym lub dominantowym

4 Pojęcie wprowadzone w systematycznej chopinologii przez M. Gołęba w pracy *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*, Kraków 1991, s. 16–21.

występuje głównie w momentach kadencyjnych, służąc wzmocnieniu i utwierdzeniu w tonacji głównej zakończeń utworów. Z kolei przykładem utworu w całości opartego na jednym współbrzmieniu jest *Preludium* nr 6, w którym kompozytor aż piętnastokrotnie wykorzystuje zmniejszony akord septymowy *gis-h-d-f* jako podstawowy nośnik wyrazu oraz punkt grawitacji brzmieniowej. Akord ten interpretowany jako *E9* (dominanta nonowa bez prymy, funkcyjnie dominanta górna w *a-moll*) służy paradoksalnemu w istocie rzeczy utwierdzeniu słuchacza w tonacji głównej, przy jednoczesnym wzmożeniu wrażenia dysonansowości.

W strukturze tonalnej preludiów Szymanowskiego zaznacza się także wpływ bardziej zaawansowanej harmoniki skriabinowskiej. Mimo iż wczesna twórczość rosyjskiego kompozytora również znajduje się w orbicie wpływów chopinowskich, Skriabin idzie dalej, rozwijając na podłożu chopinowskiej harmoniki indywidualny język harmoniczny, prowadzący w przyszłości do wykrystalizowania akordyki kwartowej<sup>5</sup>. Obraz brzmieniowy wybranych preludiów z opusów 1 i 11 sugeruje inspiracje dziełami Liszta i Wagnera, wyrażające się w kwartowej budowie niektórych akordów, nadużywaniu progresji melodyczno-harmonicznym oraz typowo wagnerowskim sposobie rozwijania motywu początkowego (op. 1 nr 6 i op. 11 nr 20). Nowatorstwo harmoniki Szymanowskiego i Skriabina manifestuje się we wszechstronnym wykorzystywaniu chromatyki, prowadzącej do powstawania wtórnych zjawisk harmonicznym. Konstrukcja *Preludiów* Szymanowskiego opiera się w dużym stopniu na antycypacjach i opóźnieniach, podkreślanych dodatkowo przez współdziałanie czynnika rytmicznego, czego najlepszą ilustrację stanowi czterogłosowe *Preludium Des-dur* oparte w całości na opóźnieniach, osiągniętych przez legowanie składnika danego akordu i przetrzymywanie go celem stopniowego odsłaniania następnych funkcji z gęstej i nieprzerwanej sieci opóźnień. Charakterystyczne zarówno dla Szymanowskiego, jak i Skriabina jest współdziałanie wtórnych zjawisk harmonicznym z aktywnością czynnika melodycznego prowadzącą do rozwoju figuracyjnego akompaniamentu.

5 W strukturze akordu „chopinowskiego” niektórzy badacze, m.in. Z. Lissa i M. Tomaszewski, dopatrują się antycypacji kwartowej struktury akordu prometejskiego; zob. Z. Lissa, *Do genezy „Akordu prometejskiego” A. N. Skriabina*, „Muzyka” (kwartalnik) 1959, nr 4, s. 86–101 oraz M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Kraków 1996.

Na bliskie związki ze Skriabinem wskazuje też waga współbrzmień dysonujących, szczególnie septymowych czterodźwięków zmniejszonych, których nagromadzenie wnosi do cyklu specyficzny walor wyrazowy kojarzony z uczuciami smutku i tragizmu, czego doskonałym przykładem jest wspomniane już *Preludium* op. 1 nr 6. Warto przy tym zaznaczyć, iż częstotliwość występowania czterodźwięków zmniejszonych wzrasta wraz z kolejnymi numerami cyklu, tak że ostatnie *Preludium* jest już prawie w całości utkane z dysonansów, a moment tonalnego rozwiązania przynosi dopiero finalny akord utworu.

W omawianym cyklu mamy do czynienia z oszczędnym wykorzystaniem chromatyki, której zadaniem jest głównie podkreślanie kształtu melodii i charakterystyczne „współgranie” ze strukturą formalną utworów, stąd kumulacja środków chromatycznych przypada najczęściej na punkty kulminacyjne preludium. Szymanowski wykorzystuje w przeważającej mierze typ chromatyki akcydentalnej<sup>6</sup> występującej w formie dyskursów melodyczno- i harmoniczno-tonalnych. W przypadku chromatycznego wzbogacania linii melodycznej tzw. „dźwięki obce” pełnią funkcję wtórnych zjawisk harmonicznnych, nie działających destabilizująco na relacje tonalne, lecz urozmaicających przebieg lub służących włączeniu melodyki w orbitę kolorystyki dźwiękowej. Do takich melodycznych interpolacji należą dźwięki podwyższone lub obniżone pomiędzy stopniami gamy, wykorzystywane na jasnej podstawie harmonicznej, jak w *Preludium* op. 1 nr 1, którego triolowy akompaniament wzbogacony jest o wychylenie półtonowe w dół. Efektem tego są różne pod względem funkcyjnym dźwięki, nie oddalające nas jednak od właściwego kontekstu tonalno-harmonicznego. Z innym rodzajem interpolacji spotykamy się na gruncie chromatyki melodyczno-figuracyjnej, gdzie następuje już pewna autonomizacja skali chromatycznej, choć nadal ma ona swoje źródła w rozszerzonej skali diatonicznej. Takie rozwiązanie prezentują *Preludia* nr 4 i 6, których melodia opiera się na skali chromatycznej, a półtonowe postępy pełnią najczęściej funkcję dźwięków przejściowych pomiędzy stopniami gamy, przyczyniając się do powstania wtórnych zjawisk harmonicznnych.

Maciej Gołąb stwierdza:

O ile ekspansja melodycznej i melodyczno-figuracyjnej chromatyki akcydentalnej w żadnej mierze nie wpływa na tonalność kompozycji, będąc jej całko-

6 Por. M. Gołąb, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina...*, s. 99–103.

wicie podporządkowaną, o tyle dyskursy harmoniczno-tonalne chromatyki akcydentalnej wpływają na procesy tonalne kompozycji, bowiem przyczyniają się do przzerwiania związków funkcyjnych<sup>7</sup>.

Dyskursy takie występują w postaci chromatycznych szeregów akordów sekstowych, dominantowo-septymowych i zmniejszonych akordów septymowych oraz pod postacią chromatycznych sekwencji i basu chromatycznego. W *Preludiach* op. 1 z wymienionymi rodzajami chromatycznych szeregów spotykamy się względnie rzadko, szczególnie porównując ów zbiór do opusów Chopina i Skriabina. Jednym z nielicznych przykładów jest szereg dominant septymowych z *Preludium c-moll*, składający się z kilku akordów pozostających względem siebie w relacji sekundowej [przykład 1]. Dodatkowo szereg ten jest progresją półtaktu wzoru opartego na motywie czołowym, powtarzanego wiernie w głosie górnym i z pewnymi modyfikacjami w partii lewej ręki. Przykład ten obrazuje jednocześnie charakterystyczne dla Szymanowskiego i Skriabina eksponowanie septymy akordu poprzez jej dwojenie i umieszczanie w warstwie melodycznej.



Przykład 1. K. Szymanowski, *Preludium c-moll* op. 1 nr 7, t. 31–33.

Inaczej niż w przypadku szeregów, podstawą chromatycznej sekwencji jest relacja harmoniczna, najczęściej o wzorze D–T lub odwrotnym. Przykładem sekwencji wykorzystującej jeden z ulubionych chopinowskich środków harmonicznnych, tj. zmniejszony akord septymowy, jest ta z *Preludium a-moll* (t. 17–22), w której Szymanowski wychodzi od zasadniczej tonacji utworu, a następnie powtórzony dwukrotnie wzór (T–D) poddaje sekundowej progresji o charakterze modulującym.

7 Ibidem, s. 170.

Z kolei chętnie stosowany przez Chopina bas chromatyczny stał się podstawą dużej części *Preludium d-moll* Szymanowskiego.

Znacząca rola chromatyki w *Preludiach* z opusu 1 znalazła swoje odbicie nie tylko w częstotliwości stosowania dźwięków chromatycznych, ale też w ich stopniowym uniezależnianiu od diatoniki dokonującym się na gruncie chromatyki esencjalnej, która jest „tylko pośrednio (jako geneza) związana z kompleksem diatoniki, zaś jako realnie brzmiący fenomen jest od diatoniki niezależna”<sup>8</sup>. Przejawem melodyczno-harmonicznych dyskursów chromatyki esencjalnej jest przede wszystkim ekspansja harmoniki podwójnodominantowej i współbrzmień dominantowo-tonicznych. Proces ten realizuje się w analizowanym opusie w supremacji akordów septymowych oraz tendencji do ich rozbudowy poprzez dodawanie kolejnych tercji i tworzenie wspomnianych już akordów podwójnodominantowych, dominantowotonicznych oraz czterodźwięków paralelnych i prowadzących wyższego rzędu. Tercjowa rozbudowa akordów doprowadziła też do powstania tworów funkcyjnie niejednoznacznych, choć o względnie tradycyjnej morfologii interwałowej (zwanych przez H. Erpfa „błąkającymi się akordami”<sup>9</sup>). Podkreślenia wymaga melodyczne znaczenie chromatyki Szymanowskiego, który w młodości wykorzystuje ją „(...) w pierwszym rzędzie z perspektywy przekształcenia linii melodycznej”<sup>10</sup>. Znaczenie kroków półtonowych dla kształtu linii melodycznej polega na wykorzystywaniu ich w początkach motywów lub fraz w charakterze melodycznego impulsu (*Preludia* nr 1, 3, 4, 6, 7 i 9). Rola półtonu jako ważnego budulca diastematyki zbliża *Preludia* Szymanowskiego do utworów Skriabina.

Choć przemiany w zakresie harmonii związane z ekspansją wartości czysto brzmieniowych skłaniają ku ostrożnej interpretacji fenomenów modulacji, analiza harmoniczna *Preludiów* wykazała, iż większość zastosowanych przez Szymanowskiego środków modulacyjnych pojawia się lokalnie, w środkowych częściach utworów, jako czynnik formotwórczy i rozwojowy. Jednym z najczęściej pojawiających się środków tego typu są łańcuchy dominant. Opóźnianie rozwiązań poprzez

stosowanie kolejnych dominant wtrąconych jest charakterystycznym rysem chopinowskiego logosu tonalnego, służącym budowaniu napięcia w częściach kulminacyjnych (np. *Preludium B-dur*). Ten sam zabieg stosuje Szymanowski m.in. w środkowej części *Preludium* nr 2, gdzie pojawia się bardziej rozbudowany, bo składający się z trzech ogniw łańcuch (t. 20–24): *As7–Des–Ges / es–b / A7–D–G*.

Chwilowe zawieszenia tonalne osiągnane są także za pomocą progresji występujących we wszystkich bez wyjątku *Preludiach* Szymanowskiego. Pełnią one nie tylko rolę środka służącego modulacji, ale i elementu czysto konstrukcyjnego, polegającego na mechanicznym przenoszeniu określonego wzoru melodyczno-rytmicznego na inny stopień skali. Jest to podejście odmienne od reprezentowanego przez Chopina i Skriabina, którzy powtórzony wzór przeważnie twórczo urozmaicają za pomocą zmian fakturalnych, rytmicznych lub dynamicznych. Bardzo często wraz z chromatyką progresje stają się podstawowym budulcem kulminacji, jak w przypadku *Preludium* op. 1 nr 1, w którym szeroko rozbudowanej progresji modulującej towarzyszy wzrastająca dynamika i zagęszczenie fakturalne (t. 36–43). Związek progresji z budowaniem napięcia w środkowych częściach preludiów jest cechą charakterystyczną nie tylko dla pierwszego numeru cyklu, ale całego zbioru. Przenoszenie wzoru podstawowego w coraz wyższe rejestry skutkuje zwiększaniem wolumenu brzmienia, co w połączeniu z sugerowanym przez kompozytora wzmocnieniem dynamicznym i przyspieszeniem tempa tworzy rzeczywistą kulminację o charakterze formalnym (*Preludia* nr 6 i 7). W opusie 1 przeważa typ progresji modulującej prowadzącej do nowej tonacji lub umożliwiającej płynny powrót do tonacji zasadniczej.

Chwilowe wychylenia tonacyjne Szymanowski osiąga także za sprawą swoistej gry jednoimiennych trybów dur i moll. Zmiany trybu spotykamy w większości utworów z opusu 1, w najwyrazistszej formie w czwartym *Preludium b-moll*, nieustannie ciężącym ku *B-dur*. Gra trybów wpływa tu na rozczłonkowanie formy, wyznaczając jej kolejne części:

*b-moll*: t. 1–9      część A

*B-dur*: t. 10–31    część B

8 Ibidem, s. 198.

9 H. Erpf, *Studien zur Harmonie und Klangtechnik der Neueren Musik*, Wiesbaden 1969.

10 S. Łobaczewska, *Karol Szymanowski: Życie i twórczość (1882-1937)*, Kraków 1950, s. 175.

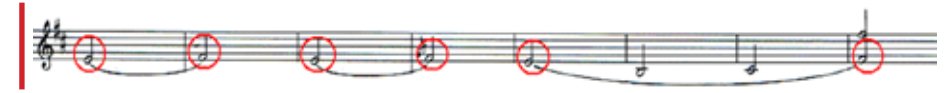
### Struktury warstwy syntaktycznej

W zakresie kształtowania głównych struktur tematyczno-motywicznych *Preludia* Szymanowskiego prezentują rozczłonkowanie w granicach budowy okresowej. Składają się najczęściej z jedno- lub dwutaktowych fraz i czterotaktowych zdań muzycznych, szeregowanych w początkowej i końcowej fazie utworu, w częściach środkowych zaś poddawanych działaniu zasady ewolucyjnej. Dominuje melodyka kantylenowa, często rozwijająca się szerokim łukiem (*Preludia* nr 1, 6, 7, 8) bądź przyjmująca wzorem *Preludiów* Chopina bardziej skondensowaną postać (nr 2, 3, 4, 9). Cechą łączącą wszystkie analizowane opusy jest nadrzędna rola melodii umiejscawianej przeważnie w najwyższym głosie, stanowiącej o wyrazie i konstrukcji całości dzieła. Choć kształt melodyczny preludiów jest różny, cechą wspólną melodyki wszystkich utworów jest istotna rola kroków sekundowych współtworzących motywy czołowe<sup>11</sup>.

Omawiając główne struktury motywiczne, nie sposób pominąć istotnego ze względu na spójność cyklu aspektu wspólnoty substancjalnej preludiów, która odnosi się, cytując Chomińskiego, „do respektowania na większą lub mniejszą skalę pewnego następstwa interwałowego jako podstawy, z której dopiero rozwija się forma utworu”<sup>12</sup>. Należy przy tym pamiętać, że zdefiniowana wcześniej przez Hansa Mersmanna jedność substancjalna nie jest równoznaczna ze wspólnością tematyczną, ale dotyczy najmniejszej, najbardziej pierwotnej komórki muzycznej, pewnej idei stanowiącej załączek utworu, często nieuchwytniej w bezpośrednim audytywnym doświadczeniu z uwagi na jej zdolność do stapiania się z melodią i tworzenia z nią integralnego przebiegu. Z takim rodzajem diastematycznej wspólnoty substancjalnej spotykamy się na gruncie chopinowskiego cyklu *24 Preludiów*, w którym wykazane zostało istnienie dwóch motywów integrujących<sup>13</sup>, przy czym jeden z nich, występujący w aż połowie miniatur tworzących cykl, okazał się także istotnym elementem obrazu brzmieniowego *Preludiów* Szy-

- 11 Chomiński, analizując melodykę Szymanowskiego i Skriabina, stwierdza: „[...] tą zasadą jest krok półtonowy będący impulsem do wzniesienia linii melodycznej w bardziej decydujących momentach, a więc na początku frazy, zdań, okresów czy poszczególnych ogniów”. J. M. Chomiński, *Studia nad twórczością...*, s. 46.
- 12 J. M. Chomiński, *Preludia*, Kraków 1950 (Analizy i objaśnienia dzieł wszystkich Fryderyka Chopina, t. 9), s. 301.
- 13 Por. ibidem, s. 300–310.

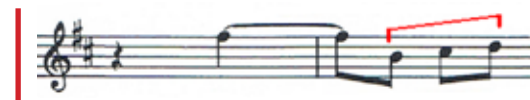
manowskiego, na co zwracał uwagę Andrzej Tuchowski<sup>14</sup>. Ów rodzaj substancji, który określimy jako  $\alpha$ , występuje w postaci trzykrotnego wychylenia sekundowego w górę lub w dół:



Przykład 2. K. Szymanowski, *Preludium h-moll* op. 1 nr 1, t. 10–17.

Trzykrotne powtórzenie wychylenia sekundowego prócz swych właściwości melicznych skutkuje tworzeniem się specyficznej formy ruchowej, kojarzonej z kołysaniem. Taka ruchowa dyspozycja motywu doskonale współgra ze specyficznym, oddynamizowanym obrazem brzmieniowym *Preludiów* op. 1.

Kolejny, trzydźwiękowy motyw ( $\beta$ ) składa się z trzech dźwięków postępujących krokami sekundowymi w kierunku wznoszącym:



Przykład 3. K. Szymanowski, *Preludium h-moll* op. 1 nr 1, t. 4–5.

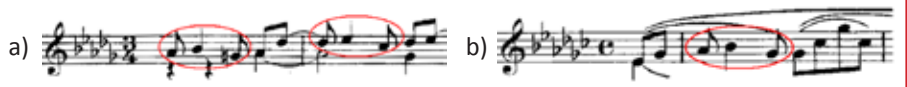
W *Preludium* op. 1 nr 1 przywołany rodzaj substancji stanowi zasadniczy środek rozwojowy głównej struktury tematycznej. Pojawiające się na słabej części taktu następstwo kroków sekundowych służy stopniowemu budowaniu napięcia oraz przygotowaniu skoku na dźwięk toniczny stanowiący zarazem najwyższy dźwięk przebiegu. Choć w kolejnych preludiach motyw  $\beta$  występuje często w silnie zmodyfikowanej formie, w jego identyfikacji pomocne jest jego umiejscowienie i znaczenie dla rozwoju linii melodycznej (motyw pojawia się zazwyczaj w początkowej fazie tematu, podążając w kierunku wznoszącym i przygotowując skok na najwyższy dźwięk melodii) oraz dyspozycja rytmiczna (przeważnie występuje na słabej części taktu).

Ostatni z motywów, ( $\gamma$ ) charakteryzujący się wychyleniem sekundowym w górę oraz skokiem o interwał tercji wielkiej w dół, występuje w aż siedmiu z dziewięciu utworów tworzących cykl:

- 14 A. Tuchowski, *Chopin w refleksji estetycznej...*, s. 125–153. Tuchowski jest również autorem pracy *Integracja strukturalna w świetle przemian stylu Chopina*, Kraków 1996.

Przykład 4. K. Szymanowski, *Preludium h-moll* op. 1 nr 1, t. 7–8.

W kolejnych preludiach jest on poddawany różnorodnym transformacjom melodycznym, rytmicznym i fakturalnym, prawie za każdym razem występuje jednak jako istotny element głównych struktur tematyczno-motywicznych. Stanowi podstawę rozwojową całego *Preludium Des-dur*, pojawiając się w różnych planach tego cztero-głosowego utworu, a zastosowana przez kompozytora rytmika synkopowana doskonale podkreśla wrażenie wahania i niepewności sugerowane przez melodię. W tym miejscu warto wskazać na duże pokrewieństwo substancjalne tego utworu z *Preludiami* nr 4 i 8. We wszystkich trzech miniaturach motyw sekundowo-tercjowy oparty jest na tej samej formule rytmicznej (ósemka-ćwierćnuta-ósemka) i pojawia się w identycznej formie. Początek *Preludium* nr 8 jest wręcz identyczny z pierwszymi dźwiękami *Preludium* nr 3, a różnica między nimi wynika jedynie z odmienności tonacyjnej utworów.

Przykład 5. K. Szymanowski: a) *Preludium Des-dur* op. 1 nr 3, t. 1–2 b) i *Preludium es-moll* op. 1 nr 8, t. 1.

Omawiany rodzaj substancji wskazuje na wyraźne pokrewieństwo z melodią Skriabina, w którego twórczości również przewija się charakterystyczna komórka sekundowo-tercjowa. Ów zaczerpnięty z rosyjskiej muzyki ludowej zwrot melodyczny stanowi jedną z najważniejszych cech języka brzmieniowego Skriabina, choć występuje zazwyczaj w nieco innej postaci<sup>15</sup>. W *Preludiach* op. 11 nr 4, 9, 11, 12, 17, 20, 22 pojawia się w różnych układach, także w wersji znanej nam z *Preludiów* Szymanowskiego, jak w *Preludium g-moll* op. 11 nr 22, którego melodia w całości ukształtowana jest za pomocą omawianego motywu poruszającego się w różnych kierunkach:

15 U Skriabina oba interwały podążają zazwyczaj w tym samym kierunku, najczęściej wznoszącym.

Przykład 6. A. Skriabin, *Preludium g-moll* op. 11 nr 22, t. 1–4.

W ramach opusu 11 częściej spotykamy jednak inny zwrot melodyczny, oparty na następstwie półtonu i większego interwału, najczęściej kwarty zmniejszonej lub czystej. Mimo iż łączy on wiele utworów wchodzących w skład cyklu, nie możemy mówić o istnieniu wspólnoty substancjalnej *sensu stricto*, ale o rodzaju ekspozycji specyficznego skriabinowskiego języka muzycznego.

Jedność materiałowa realizuje się, prócz najmniejszych komórek, także na większych płaszczyznach, łącząc niektóre struktury tematyczne w pary bądź grupy o podobnym rysunku linii melodycznej i wspólnym wyrazie. Przykładem są trzy *Preludia* z opusu 1: nr 1, 2 i 7, które łączy budowanie tematu przez zestawienie wydłużonego dźwięku początkowego z drobniejszymi wartościami poruszającymi się w kierunku wznoszącym. Zwartość tematyczno-motywiczna *Preludiów* Szymanowskiego, wiążąca je z chopinowskimi, wynika także z szerokiego zastosowania figuracji odznaczającej się nieprzerwanym ruchem i stałą pulsacją rytmiczną oraz wykorzystywania rytmów uzupełnianych, powstających często w wyniku sumowania kilku różnych układów polirytmicznych, jak to ma miejsce w *Preludiach* op. 1 nr 3, 4, 5 i 7.

W zakresie kształtowania składni *Preludia* Szymanowskiego reprezentują typ zbliżony do chopinowskich, których naczelną zasadą formotwórczą pozostaje ewolucjonizm, choć liczne są przykłady krzyżowania formy ewolucyjnej ze strukturą okresową oraz stosowania ewolucjonizmu w ramach okresu. Wśród trzech zasadniczych cech łączących wczesną twórczość Szymanowskiego z dziełem Chopina Zofia Helman wyodrębnia właśnie ewolucyjną zasadę kształtowania formy preludiów<sup>16</sup>. Wpływ Chopina można rozciągnąć także na twórczość preludiową Skriabina, której dominującym rysem pozostaje ewolucjonizm mimo stosowania na dużą skalę melodyki kantylenowej. O ile jednak w analizowanych opusach Chopina i Skriabina przeważają

16 Z. Helman, *Wpływ Chopina na wczesną twórczość...*, s. 300.



preludia figuracyjne pokrewne w typie formy i wyrazu etiudzie, to u Szymanowskiego znajdziemy tylko jeden taki utwór (*Preludium* nr 5). Pozostałe są rezultatem krzyżowania dwóch odmiennych sposobów kształtowania składni: ewolucjonizmu i budowy okresowej. Zespolecie obu zasad kształtowania uwidacznia się głównie w łączeniu kontinuum melodycznego w planie górnym z przebiegiem figuracyjnym w planie dolnym (*Preludia* op. 1 nr 1, 2, 7, 9). Wpływy kształtowania ewolucyjnego wyrażają się, prócz wspomnianej już zasady operowania krótkimi figurami melodyczno-rytmicznymi, także w samym sposobie opracowywania materiału muzycznego, który poddawany jest działaniu techniki wariacyjnej w warstwie melodycznej, rytmicznej, harmonicznnej, fakturalnej i dynamicznej, co prowadzi do powstawania nowych treści muzycznych. Wpływ budowy okresowej zaznacza się natomiast w symetrii rozmiarowej fraz, zdań i okresów muzycznych oraz relacji poprzednik–następnik między nimi, w nawiązaniu finału utworu do jego początku i w rozbudowanej roli melodyki kantylenowej jako głównego środka wyrazu.

Opisany dualizm kształtowania wynika m.in. z indywidualnej postawy estetycznej Szymanowskiego osadzonej częściowo w tradycji romantycznej, uznającej za podstawowy element decydujący o przebiegu utworu kantylenową melodię rozwijającą się na symetryczno-okresowym tle, częściowo zaś zwróconej w stronę nowoczesnych środków, linearnego myślenia i operowania motywem jako podstawowym czynnikiem formotwórczym i ekspresyjnym.

### Problemy faktury i formy

W fakturze *Preludiów* Szymanowskiego zaznacza się silny wpływ Chopina. Dla obu twórców naczelną zasadą pozostaje homofonia, nawet w utworach o wyraźnych tendencjach do linearyzmu. Na homofoniczny charakter ich preludiów wskazuje przede wszystkim nadrzędne znaczenie jednej struktury melodycznej umieszczonej najczęściej w najwyższym głosie. Jednak dążenie do linearnego rozwijania melodii prowadzi niekiedy do wyodrębnienia dwóch wyraźnych warstw brzmieniowych. Takie polifonizujące tendencje *Preludiów* Szymanowskiego wzmacnia dodatkowo użycie polirytmii i polimetrii – ważnych środków jego techniki kompozytorskiej, rozwiniętych m.in. pod wpływem Skriabina. Element polirytmiczny

łączy zresztą warsztat wszystkich kompozytorów, a jego wpływ na twórczość preludiową Szymanowskiego najlepiej ilustruje przykład *Preludium* nr 4, w którym już od pierwszych taktów zaznaczony jest odmienny podział metryczny dla obu planów: trójdzielny dla prawej, dwudzielny dla lewej ręki. Polirytmia i polimetria, wynikające z aktywizacji czynnika melodycznego na tle figuracji, prowadzą z kolei do powstawania zjawisk polimelodycznych, których źródła tkwią w twórczości Chopina. Z polimelodyką typu chopinowskiego spotykamy się m.in. w *Preludium* op. 1 nr 1, gdzie w triolowym akompaniamentie pojawiają się „strzępy” odrębnej linii melodycznej (t. 18–23). Szymanowski dąży do zwiększenia samodzielności poszczególnych głosów i polifonizacji przebiegu, m.in. w *Preludiach* nr 3, 4, 5, 6 i 9. W ostatnim przypadku inspiracją dla kompozytora mogła być również polimelodyka Skriabina, której jednym z istotnych narzędzi jest skomplikowana, często nieregularna rytmika, upodobanie do rytmów synkopowanych oraz metryczne i rytmiczne różnicowanie głosów (*Preludia* op. 11 nr 1, 14, 16, 19 i 24).

Mimo oczywistych podobieństw z Chopinem w zakresie melodycznej aktywizacji akompaniamentu, zwraca uwagę odmienny charakter brzmieniowy figuracji w preludiach obu kompozytorów, determinowany m.in. czynnikiem agogicznym i dynamicznym. Spośród dziewięciu utworów tworzących opus 1 tylko jeden utrzymany jest w szybkim tempie, pozostałe oscylują w granicach temp umiarkowanych i wolnych. Ponadto u Szymanowskiego spotykamy prawie wyłącznie figuracje oparte na triolach ósemkowych, a jedynym wyjątkiem jest ostatnie *Preludium*, w którym pojawiają się figuracje triolowo-szesnastkowe. Zgoła inaczej prezentuje się rozkład temp w ramach opusu 28, w którym czynnik ruchowy stanowi bardzo istotny element, przede wszystkim w preludiach wykorzystujących melodię figuracyjną. Według Zofii Helman szybkie tempo figuracji chopinowskich sprawia, że „tylko poszczególne dźwięki mają znaczenie melodyczne; nosicielem istotnej treści melodycznej staje się natomiast głos basowy. Powolne tempo u Szymanowskiego wpływa na wyrazistość melodyczną całej struktury”<sup>17</sup>.

Obok elementu agogicznego istotne znaczenie dla brzmieniowości utworu ma także dynamika, ściśle uzależniona od czynnika fakturalnego. Prócz *Preludium* nr 5, wszystkie miniatury wchodzące w skład opusu 1

<sup>17</sup> Ibidem, s. 301.

charakteryzuje liryczny nastrój, wyrażający się m.in. specyficznym „oddynamizowanym” obrazem dźwiękowym. W niektórych *Preludiach* poziom głośności utrzymuje się niezmiennie w *piano*, w pozostałych miniaturach Szymanowski stosuje kontrast dynamiczny jako jeden z istotnych środków wyrazowych i formotwórczych, podkreślając momenty rozwoju i kulminacji poprzez użycie masywniejszej dynamiki oraz zagęszczenie brzmienia (*Preludia* nr 1, 2, 7, 8). Stosowanie różnych poziomów głośności w kontrastujących formalnie odcinkach przebiegu łączy Szymanowskiego ze Skriabinem. U obu kompozytorów widoczne jest także uzależnienie dynamiki od kierunku ruchu melodycznego, przejawiające się w zwiększaniu poziomu głośności w przebiegach o wznoszącym kierunku ruchu i odwrotnie, co można interpretować jako konsekwencję romantycznego sposobu myślenia. Jedynie w *Preludium* nr 4 Szymanowski zwiększa dynamikę na odcinkach o opadającym kierunku linii melodycznej (t. 22–29). Zagęszczenie brzmienia, a co za tym idzie zwiększenie jego wolumenu, jest u Szymanowskiego ściśle powiązane z lokalizacją rejestrową. Bogactwo nasycenia brzmienia charakteryzuje górne i środkowe strefy skali, w niższych odcinkach najczęściej pojawiają się interwały o małym zagęszczeniu – oktawy i kwinty. Jak pisze Stanisław Olędzki, „pod względem traktowania dolnego odcinka skali Szymanowski przypomina raczej Skriabina, który bardzo rzadko umieszcza tu współbrzmienie o większym stopniu nasycenia niż oktawa”<sup>18</sup>. W zakresie rozpiętości pola dźwiękowego *Preludia* Szymanowskiego reprezentują drogę pośrednią między opusem Chopina i Skriabina. Większość z nich posiada względnie wąski ambitus (nr 3, 6 oraz częściowo 8 i 9), choć w utworach o większym udziale melodyki figuracyjnej (nr 1, 2 i 7) pojawiają się przebiegi o dużej rozpiętości. Dynamika *Preludiów* op. 1 ściśle współgra z artykulacją. Stosowanie zmian artykulacyjnych w związku z różnicowaniem dynamicznym łączy technikę kompozytorską Szymanowskiego i Skriabina. Każde z preludiów wchodzących w skład op. 1 (prócz nr. 5) rozpoczyna się w dynamice *piano*, której towarzyszy słowne określenie *legato*. W częściach kulminacyjnych i pozostałych odcinkach o zwiększonym wolumenie brzmienia powszechne jest wykorzystanie znaków sugerujących akcentowany sposób wydobywania dźwięku: akcentów, *tenuto* i *sforzato*. Dobrą ilustracją tej zasady jest

18 S. Olędzki, *Niektóre problemy faktury fortepianowej Karola Szymanowskiego*, „Muzyka” 1973, nr 3, s. 75.

*Preludium* nr 5, w którym Szymanowski od pierwszych taktów zaleca taki właśnie sposób wydobywania dolnych oktaw (*basso marcato*).

Analiza fakturalna *Preludiów* Szymanowskiego koncentrowała się na dwóch zasadniczych aspektach ich muzycznej struktury: współpracy czynnika melodycznego i harmonicznego oraz stopliwości brzmienia. Rozpoczynając od pierwszego z nich, stwierdzamy, iż faktura *Preludiów* jest w przeważającej mierze homofoniczna z wyraźną tendencją do linearyzmu, w czym uwidacznia się wpływ Chopina. Jednak mimo iż element polimelodyczny jest jednym z charakterystycznych rysów opusu 1, w zakresie faktury silniej przemawiają tu wpływy skriabinowskie wyrażające się m.in. w dużej przejrzystości i oszczędności faktury podporządkowanej melodii najwyższego głosu i nastawionej na eksponowanie jej walorów wyrazowych oraz w wykorzystywaniu poligenicznych brzmień fortepianu. Element poligeniczny objawia się m. in. w operowaniu szeroką skalą instrumentu oraz umiejętnym zestawianiu rejestrów. W warstwie syntaktycznej kompozytor różnicuje poszczególne głosy, np. zestawiając kantylenową melodię z figuracyjnym akompaniamentem oraz stosując metroritmiczne różnicowanie planów. Mimo to *Preludia* op. 1 reprezentują typ brzmienia homogenicznego, o czym świadczy stosowanie oszczędnej i lekkiej faktury nastawionej na ekspozycję niuansów brzmieniowych.

Problem formy interesujących nas *Preludiów* rozważać należy na dwóch odmiennych płaszczyznach – w odniesieniu do pojedynczych utworów tworzących cykl oraz do całości opusu rozumianej jako forma cykliczna. W procesie badania integralności cyklu, obok przesłanek *stricte* muzycznych, duże znaczenie ma chronologia i kontekst jego powstania oraz tradycja wykonawcza. Wiemy, iż *Preludia* op. 1 nie powstały jednocześnie<sup>19</sup>, a ich uporządkowanie podlegało zmianom, o czym świadczy odnaleziony rękopis sześciu utworów obejmujący kolejno *Preludia*: *h-moll* nr 1, *Des-dur* nr 3, *d-moll* nr 5, *b-moll* nr 9, *c-moll* nr 7 oraz nie włączone ostatecznie do opusu *Preludium cis-moll*. Czynniki te nie mogą być jednak rozstrzygające w odniesie-

19 Według Bronisława Gromadzkiego *Preludia* nr 7 *c-moll* i nr 8 *es-moll* powstały już w 1896 roku, o czym pisze w swoim artykule *Wspomnienia o młodości Karola Szymanowskiego*, „Ruch Muzyczny” 1948, nr 2. Nie podważa to jednak tezy o organiczności cyklu, o której świadczy m.in. widoczne pokrewieństwo motywiczne 7 i 8 *Preludium* z pozostałymi utworami.

niu do dzieła muzycznego, tym bardziej że nie zachowały się żadne osobiste wypowiedzi kompozytora na temat jego koncepcji kompozytorskiej. W trakcie analizy zbioru złożonego z większej liczby miniatur, stanowiących każda z osobna zamkniętą i logiczną całość, problem integralności cyklu badać należy w oparciu o ściśle określone wytyczne, do których należą: plan harmoniczny, pokrewieństwo materiałowe między preludiami, równowaga sił i jedność stylistyczna. Pierwszy warunek cykliczności cyklu, a więc plan harmoniczny, choć nie tak przejrzysty jak w przypadku preludii Chopina i Skriabina, tworzy jednak spójną i logiczną całość. Warto dodać, że utwory wchodzące w skład cyklu tworzą pary reprezentujące określone relacje tonalne: mediantowe i kwartowo-kwintowe, a momenty graniczne cyklu (jego środek i zakończenie) wyznaczają pary spełniające rolę kadencji plagalnych: *d-moll–a-moll* i *es-moll–b-moll*. Także dokonana już analiza warstwy syntaktycznej *Preludiów* pozwala potwierdzić istnienie jedności substancjalnej oraz innych środków służących jedności cyklu. Następnym, a zarazem jednym z najistotniejszych elementów integrujących jest równowaga sił związana z kinetyczno-energetyczną zmiennością utworów tworzących cykl. Wpływa na nią element agogiczny, dynamika oraz charakter wyrazowy miniatur wchodzących w jego skład. Analiza strony agogicznej pozwala stwierdzić, że w ramach opusu 1 mamy do czynienia ze stopniowym wzmaganiem i rozładowywaniem napięcia, a więc świadomym budowaniem formy cyklicznej. Jest to nieco inne podejście niż reprezentowana przez Chopina i Skriabina kontrastowość par lub niewielkich grup preludii, wyrażająca się odmiennym trybem, tempem, fakturą czy artykulacją. Można to jednak uzasadnić niewielkimi rozmiarami opusu 1, które wpływają na bardziej spójny i jednolity wyrazowo obraz cyklu, wewnątrz którego wyróżnić możemy trzy „energetyczne” serie: dwie skrajne, obejmujące po cztery utwory (wzrost i opadanie napięcia) i rozdzielające je *Preludium d-moll*, zasadniczo odmienne wyrazowo od pozostałych. Z agogiką ściśle współgra tu element dynamiczny, większość preludii utrzymana jest bowiem w *piano*, zaś środkowe ogniwo cyklu pełniące funkcję kulminacji pozostaje na całej przestrzeni w masywnej dynamice *forte*, dochodzącej w finałowym takcie do *sfff*. W przypadku *Preludiów* Chopina i Skriabina również możemy mówić o seryjnej strukturze cyklu. Chopinowski cykl zbudowany jest na zasadzie kontrastu, zarówno między seriami

(kontrast agogiczny, dynamiczny, fakturalny, wyrazowy), jak i poszczególnymi utworami (np. zmiany trybu)<sup>20</sup>. W ramach opusu 11 kontrast, choć również obecny, nie jest realizowany na zasadzie serii, ale w naprzemiennym ułożeniu miniatur tworzących w ramach pary przeciwieństwo lub jedność agogiczną, fakturalną i wyrazową. W dodatku wspólnota motywiczna lub pewne pokrewieństwa w zakresie kształtowania tematów cechują niekiedy utwory nie ustawione obok siebie, nadając całości jeszcze bardziej spójny wyraz, np. *Preludia* op. 11 nr 1 i 8 wykazują duże podobieństwo fakturalne (stała pulsacja rytmiczna i jednakowa ruchliwość planów, wynikające z nadrzędnej roli figuracji), zaś *Preludia* nr 6 i 14 łączy podobieństwo w zakresie faktury, sposobu kształtowania składni i ekspresji. Również niektóre z utworów Szymanowskiego tworzą ze sobą pokrewne wyrazowo pary, czego najlepszą ilustrację stanowią *Preludia* nr 3 i nr 9, o podobnym obrazie dźwiękowym, statycznym przebiegu i kontemplacyjnym charakterze, czy *Preludia* op. 1 nr 1 i nr 7 posiadające zbliżony, nokturnowy typ faktury oraz szczególnie „romantyczny” wyraz. Charakterystyczne dla Chopina i Skriabina jest potęgowanie napięcia w ramach cyklu aż do ostatecznej kulminacji w postaci wirtuozowskiego finałowego *Preludium d-moll*. W tej samej tonacji utrzymane jest kulminacyjne *Preludium* Szymanowskiego, umiejscowione jednak w środkowej fazie cyklu.

Ostatnim wyznacznikiem cykliczności cyklu jest jedność stylistyczna łącząca wszystkie utwory wchodzące w jego skład, mimo ich pozornej różnorodności. Opus 1, podobnie jak chopinowski i skriabinowski, składa się z miniatur utrzymanych w różnych stylach, m.in. nokturnowym (nr 1 i nr 7) czy etiudowym (nr 4 i nr 5), analiza słuchowa *Preludiów* pozwala jednak stwierdzić istnienie pewnej wspólnej atmosfery, stanowiącej o „jedności w różnorodności”, a wyrażającej się w szczególnym liryzmie tematów oraz wyrazie tęsknoty, zadumy i melancholii cechującym wszystkie utwory wchodzące w skład cyklu. Ów pokrewny emocjonalizm *Preludiów* Szymanowskiego wynika z dominacji molowych tonacji bemolowych, o specyficznym „miękkim” kolorycie, wolnych i umiarkowanych temp oraz małego zróżnicowania dynamicznego utworów. Przy analizie formy poszczególnych miniatur należy podkreślić, że w ramach opusu 1 nie można wyodrębnić stałego typu budowy, gdyż „forma staje się tu czymś indywidualnym,

20 Szeroko traktuje o tym J.M. Chomiński w: *Preludia Chopina...*, s. 316–333.

każdorazowo zamkniętym”<sup>21</sup>. Dodatkowo analiza procesu twórczego Szymanowskiego pozwala potwierdzić tezę, iż całościowa koncepcja formalna pojawia się często dopiero w zaawansowanym stadium pracy nad dziełem, stanowiąc wypadkową wielu czynników, przede wszystkim rozwoju treści wyrazowych zawartych w melodii. Kolejnym elementem konstrukcyjnym łączącym *Preludia* op. 1 z chopinowskimi i skriabinowskimi są niewielkie rozmiary utworów, które wpływają na kształt głównych motywów i pociągają za sobą odpowiedni sposób kształtowania składni. Co ważne, w przypadku opusu 1 małe rozmiary preludiów rekompensowane są przez ich wolne lub umiarkowane tempo, inaczej niż w ramach cyklu Chopina, w którym występuje równomierny rozkład temp wolnych i szybkich oraz *Preludiów* Skriabina utrzymanych w większości w tempie szybkim (14 szybkich, 6 umiarkowanych i 4 wolne).

W odniesieniu do utworów wchodzących w skład opusu 1 wyróżnić możemy dwa nadrzędne typy form: izo- i polimorficzne, przy czym szczegółowy układ formalny każdego z preludiów w ramach tejże ogólnej dyspozycji jest zróżnicowany. Formy izomorficzne, charakteryzujące się brakiem wewnętrznych kontrastów oraz oparciem całości utworu na jednym pomysle kompozytorskim przyjmującym kształt krótkiego motywu lub figury melodyczno-rytmicznej, stanowią niewielką część opusu. Najwyrazistszym przykładem tego typu formy jest *Preludium Des-dur*, oparte na rozwoju jednego trzydziętkowego motywu poddawanego działaniu progresji. Jednolitość motywiczna, rytmiczna i fakturalna decyduje tu o specyficznym wyrazie utworu cechującym się dużą statycznością. *Preludium* zbudowane jest z trzech symetrycznych, ośmiotaktowych okresów: A (t. 1–8) A1 (t. 9–16) A' (t. 17–25). Podstawą do rozwoju *Preludium d-moll* op. 1 nr 5 również jest jeden krótki motyw, tym razem tworzony przez dwa uzupełniające się melodycznie i rytmicznie plany. Prócz motywiki zasadniczym środkiem integrującym formę jest jednolita ekspresja osiągnięta m.in. za sprawą względnie stałego poziomu dynamicznego i niezmiennej artykulacji. *Preludium* to reprezentuje typ etiudowy, co wyraża się nie tylko w jednorodności motywicznej utworu, ale i w jego charakterze. Ewolucjonizm jako główna zasada kształtowania, szybkie tempo, duży wolumen brzmienia potęgowany przez liczne oktawowo zdwojenia,

21 Z. Helman, *Wpływ Chopina na wczesną twórczość...*, s. 302.

uzupełniające się rytmy oraz równomierne zaangażowanie obu rąk wskazują na wyraźne wpływy Chopina i Skriabina. Szczególne podobieństwo łączy ten utwór z *Preludiami* op. 28 nr 22 i op. 11 nr 6 i 14. Interesujący przykład formalny stanowi także ostatnie *Preludium* Szymanowskiego. Komórką zarodkową całego utworu jest ponownie jeden, trzydziętkowy motyw głosu górnego opracowany polimelodycznie. Utwór można podzielić na trzy wyraźne, chociaż nie kontrastujące części, wzbogacone o krótką kodę: A (t. 1–9) A' (t. 10–14) A'' (t. 15–21) + koda (t. 22–24). Rozplanowanie kulminacji na ostatnie części utworu (t. 19) sugeruje wpływ Skriabina, który często buduje napięcie na długich odcinkach, pozostawiając mało miejsca na jego rozładowanie. Największy problem niesie ze sobą określenie struktury formalnej szóstego *Preludium a-moll*, noszącego cechy swobodnej, improwizowanej przygrywki w typie preludiów barokowych. Nawet bogata w arpeggia faktura tego utworu odsyła nas do preludiów bachowskich jako muzycznego prototypu. *Preludium* to można podzielić na dwie zasadnicze części wyrastające ze wspólnego motywu czołowego. Pierwsza składa się z 10 taktów, następna budowana przez stopniowe zwiększanie rozpiętości łuku melodycznego liczy 22 takty. Rozszerzanie motywu podczas jego powtarzania jest indywidualną cechą techniki kompozytorskiej Szymanowskiego, obecną także w *Preludium* nr 8.

W ramach opusu 1 spotykamy także formy polimorficzne, zróżnicowane wyrazowo, o przejrzystej dwu-, trzyczęściowej budowie, której jedną z nadrzędnych cech jest kontrast przejawiający się w różnorodności i zmienności środków techniki kompozytorskiej stosowanych na gruncie wyjściowego materiału motywicznego. Mimo kontrastu środkowa lub ostatnia część *Preludiów* nawiązuje motywicznie do początku utworu, co zbliża miniatury do form wariacyjnych. W przypadku budowy dwuczęściowej druga część, zazwyczaj rozszerzona o kodę, stanowi kulminację utworu. *Preludium b-moll* op. 1 nr 4 utrzymane jest w formie trzyczęściowej pieśni o charakterze reprzyzowym: A (t. 1–8) B (t. 10–31) A (t. 32–40). W utworze tym istotną rolę pełni harmonika, która decyduje o rozczłonkowaniu formy oraz stanowi ważny środek ewolucyjny w kulminacyjnej części miniatury. Odcinek ten (t. 14–31) wzbogacony jest o dodatkowy, czwarty głos, służący spotęgowaniu dynamicznemu i podkreśleniu emocjonalnego charakteru kulminacji. Interesujący zabieg zastosował Szymanowski na gruncie dwuczęściowego *Preludium c-moll* op. 1 nr 7: A (t. 1–17)

B (t. 18–39) + epilog (t. 40–47). W epilogu opracował wariacyjnie motyw czołowy tematu stopniowo zmniejszając liczbę szesnastek z dziesięciu do sześciu (t. 40–43) osiągając w ten sposób wrażenie spowalniania i zatrzymywania ruchu. Podobne rozwiązania spotkamy w partiach figuracyjnych *Preludiów* nr 1 i nr 9. W *Preludium es-moll* op. 1 nr 8 mamy do czynienia z charakterystycznym typem budowy, w którym z początkowej trzytaktowej frazy rozwijają się kolejne: cztero- i pięcioletni, stanowiące materiał rozwojowy całego utworu. Wraz ze zwiększaniem długości fraz, zwiększają się nieznacznie rozmiary kolejnych części: A (t. 1–12) Ba (t. 13–25) Ca (t. 26–38) + epilog (t. 39–48). Najważniejszym czynnikiem ewolucyjnym działającym w środkowej części tego preludium jest harmonika. Za sprawą chromatyki i nagromadzenia wtórnych zjawisk harmonicznym przenosimy się w rejony dalekich odniesień funkcyjnych, by wraz z początkiem ostatniej części powrócić do właściwej tonacji.

Analiza formalna *Preludiów* op. 1 ukazuje dualizm postawy estetycznej Szymanowskiego, który z jednej strony sięga po architektoniczne ramy tradycyjnych form parzystych i nieparzystych (przeważa budowa trzyczęściowa o charakterze reprzyzowym), z drugiej – traktuje „gotowe” schematy formalne bardziej swobodnie, m.in. za sprawą łączenia w jednym utworze różnych zasad kształtowania.

### Kwestie stylokrytyczne

Całość analizowanych środków techniki kompozytorskiej oraz ich określona dyspozycja składają się na najważniejszą cechę języka muzycznego kompozytora – jego indywidualny styl. Z uwagi na skąpy jeszcze zasób środków warsztatowych, cechą charakterystyczną kompozytorskich debiutów jest naśladowanie elementów stylistyki innych twórców. Mimo oczywistej niesamodzielności 9 *Preludiów*, dają się w nich zaobserwować pewne cechy indywidualne, na których istnienie zwracał uwagę Zdzisław Jachimecki, pisząc: „W rysunku melodii i w istocie harmonicznym wyrażała się tu [w *Preludiach* – A.S.] indywidualność pełna oryginalności”<sup>22</sup>. Mówiąc o owym „rysunku melodii”, Jachimecki miał zapewne na myśli jej charakterystyczny fałszywy kształt osiągnięty za sprawą określonego następstwa interwałów,

22 Z. Jachimecki, *Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości*, Kraków 1927, s. 5.

najczęściej większego skoku przeplatane go krokiem półtonowym. Inna cecha wyróżniająca melodię Szymanowskiego – hamowanie płynności melodii – wiąże się ściśle z rodzajem emocjonalności i typem pianistyki reprezentowanym przez kompozytora, charakteryzującym się dużą swobodą i zmiennością nastrojów. Melodyka wszystkich niemal *Preludiów* nie rozwija się płynnie, lecz skokami, a wrażenie wstrzymywania i niezdecydowania ruchu podkreśla dodatkowo odpowiednio dobrana rytmika. Dobrą ilustracją opisanej manieri są początkowe takty *Preludiów h-moll, d-moll* i *c-moll*, których ruch wydaje się zawieszony na pierwszym dźwięku tematu. Innym zabiegiem służącym uwypukleniu statyczności przebiegu jest rytm synkopowany występujący w analizowanym cyklu totalnie, w najwyrazistszej formie w *Preludium* nr 3, gdzie współdziała z rozwijającą się na kształt wahadła melodią.

Wpływ stylistyki chopinowskiej na analizowane *Preludia* dotyczy właśnie ekspresyjnej roli melodii wspomaganą przez pozostałe elementy dzieła muzycznego, przede wszystkim harmonię, fakturę i rytmikę. Aby jednak dogłębnie odpowiedzieć na pytanie o związki młodego Szymanowskiego z Chopinem należałoby określić zbiór właściwości tworzących ów niepowtarzalny chopinowski idiom. Zrobił to Mieczysław Tomaszewski, wyróżniając takie elementy chopinowskiego stylu jak: instrumentalność, muzyczność, liryczność i poetyckość<sup>23</sup>. Pierwsza właściwość, rozumiana jako ograniczenie się do muzyki fortepianowej i próba wydobywania z tego instrumentu pełni możliwości brzmieniowych, bez wątplenia znamionuje wczesny okres twórczości Szymanowskiego, pozostający w kręgu miniatury fortepianowej. Sięgnięcie w pierwszych opusach po takie „chopinowskie” gatunki jak preludia i etiudy świadczy o silnych więzach łączących młodego Szymanowskiego z tradycją romantyczną. Kolejną cechą chopinowskiego stylu, muzyczność, rozumieć należy jako całkowitą autonomiczność kompozycji, polegającą na odrzuceniu wszelkiego programu i tekstu literackiego. *Preludia* op. 1, pozbawione treści pozamuzycznych i wyrażające cały emocjonalizm jedynie za pomocą dźwięków, również wpisują się w ów rys stylistyczny. Tadeusz Kaczyński w swoim artykule na temat autonomiczności muzyki stwierdza, że „na podstawie przeprowadzonych badań można wyliczyć zaledwie 10 kompozycji

23 M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005, s. 678–733.

Szymanowskiego w pełni autonomicznych [...]”<sup>24</sup>, wymieniając jako jedną z nich właśnie *Preludia* op. 1. Kolejne stylistyczne właściwości muzyki Chopina, odnoszące się do jej strony wyrazowej, liryczność i poetyckość, tworzą w głównej mierze tzw. chopinowski „syndrom” – powszechnie rozpoznawalną właściwość stylu Chopina. Na obecność tych samych elementów w *Preludiach* Szymanowskiego zwraca uwagę m.in. cytowany już Jachimecki, twierdząc, że są to utwory „przesączone głębokim liryzmem i poetycznością”<sup>25</sup>, przy czym liryczność jest równoznaczna z intymnością i wyraża się w subiektywnym i emocjonalnym charakterze wypowiedzi muzycznej obu twórców. Na ten typ wrażliwości muzycznej wskazywała m.in. siostra Szymanowskiego, wspominając, że „słowo »wzruszający« było określeniem najbardziej frapującym w słowniku zachwyty Szymanowskiego; muzyka musiała go »wzruszać«, aby mu się podobać”<sup>26</sup>.

Szymanowski przejmując od Chopina nie tylko typ melodyki, wybitnie lirycznej i śpiewnej, o charakterystycznym wznosząco-opadającym wokalnemu rysunkowi, ale także rodzaj ornamentacji. Ornamentowanie służy wzmoczeniu ruchu i wywołaniu wrażenia niepokoju lub uniesienia, jak choćby w *Preludiach* op. 1 nr 7 i w mniejszym stopniu nr 9, w których pojawiają się szesnastkowe pochody o charakterze ornamentalnym, będące melodycznym rozwinięciem melodii głównej. Stosowana na szeroką skalę melodyka figuracyjna pojawia się u Chopina i Szymanowskiego w dwóch odmianach: jako umelodyczniony akompaniament harmoniczny oraz w postaci samodzielnych figuracji w kształtowanych ewolucyjnie preludiach typu etiudowego. W przypadku czynnika figuracyjnego ważne znaczenie dla brzmienia całości struktury ma sugerowane przez kompozytora tempo utworu. Szymanowski, wprowadzając wolne i umiarkowane tempa, podkreśla melodyczne walory figuracji, doprowadzając do tworzenia się odcinków rozwarstwionych, w których jednocześnie rozwija się kilka odrębnych linii melodycznych.

Ważnym elementem chopinowskiego stylu jest także rytmika, ściśle powiązana z melodią i służąca wydobyciu jej właściwości wyrazowych.

24 T. Kaczyński, *Zagadnienie autonomiczności i nieautonomiczności muzyki na przykładzie twórczości Karola Szymanowskiego* w: *Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego*, red. Z. Lissa, Warszawa 1964, s. 141.

25 Z. Jachimecki, *Karol Szymanowski...*, s. 7.

26 S. Korwin-Szymanowska, *Jak śpiewać pieśni Karola Szymanowskiego*, Kraków 1957, s. 10.

Stąd warsztat kompozytorski Chopina cechuje duża swoboda rytmiczna, najlepiej wyrażająca się w owej szczególnej właściwości, jaką jest *tempo rubato*. Choć w swoich *24 Preludiach* Chopin nie stosuje już tego określenia, wśród wykonawców utrwalił się związek jego muzyki z tą właśnie odrębnością rytmiczną. Cechuje ona również *Preludia* Szymanowskiego, w większości reprezentujące zbliżony do chopinowskiego typ „ekspresji rozluźnionej”<sup>27</sup>. Określenie *rubato* pojawia się w początkowych fragmentach aż czterech z dziewięciu *Preludiów* (nr 4, 6, 7 i 8). We wszystkich *Preludiach* zauważyć można ponadto ogólną skłonność Szymanowskiego do stosowania chwilowych zmian temp oraz licznych oznaczeń interpretacyjnych, dookreślających stronę rytmiczno-agogiczną utworów. Na tym polu ujawniają się również związki Szymanowskiego i Skriabina, dla których charakterystyczne jest stosowanie nieregularnych podziałów metrycznych (kwintole, septymole), nietypowych metrów oraz polimetrii i polirytmii. Rodowód skriabinowski mają także rytmy zrywane, podkreślające ekstatyczność melodii. Ta charakterystyczna formuła rytmiczna pojawia się m.in. w *Preludium* nr 8 Skriabina (t. 29–31) i *Preludium* nr 6 Szymanowskiego (t. 28–29), w obu przypadkach towarzysząc figurze retorycznej ilustrującej zawołanie.

O podobieństwie stylistycznym Szymanowskiego i Skriabina zdecydowała bez wątpienia łącząca obu kompozytorów potrzeba przewartościowania języka muzycznego na progu XX wieku w oparciu o tradycję romantyczną. Zaryzykować można stwierdzenie, że fascynacja Skriabinem charakterystyczna dla pierwszych prób kompozytorskich Szymanowskiego wiąże się w dużym stopniu z pokrewieństwem stylistycznym Skriabina i Chopina. Obaj twórcy – zarówno Szymanowski, jak i Skriabin – wyrosli bowiem ze wspólnego pnia, jakim była tradycja romantyczna uosobiona przez muzykę Chopina. Wpływ Skriabina na kształtowanie stylu Szymanowskiego dotyczy w przeważającej mierze aspektu wyrazowego, a konkretnie typu ekspresji; przejmującej, charakteryzującej się wyraźnie zaznaczoną emfaticzną kulminacją. Ekstatyczność jest chyba najważniejszą cechą łączącą poetykę obu kompozytorów. Wspólna dla tradycji polskiej i rosyjskiej plastyczność rysunku melodycznego wyraża się w jego rozwojowym charakterze,

27 Termin zastosowany przez M. Tomaszewskiego w odniesieniu do chopinowskiej rytmiki i sposobu jej interpretacji. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans...*, s. 280.

a więc stale potęgującym się napięciu emocjonalnym. U Skriabina głównym czynnikiem wzmagającym napięcie jest następstwo półtonu i skok o większy interwał, przy czym komórka ta nabiera szczególnego znaczenia występując jako składowa motywu czołowego, jak to ma miejsce w *Preludiach* op. 11 nr 2, 6, 7, 12 i 13. Również u Szymanowskiego następstwo sekundy i większego interwału podążającego w kierunku wznoszącym spotykamy w początkowych taktach *Preludium* nr 1 i w ekspozycji frazy głównej *Preludium* nr 6. Niekiedy Szymanowski stosuje całe pochody chromatyczne w celach rozwojowych (*Preludia* nr 4, 6, 9).

Mimo opisanej własności techniki kompozytorskiej Skriabina, Szymanowski rozwija na gruncie *Preludiów* przede wszystkim jej bardziej impresjonistyczny rys, wyrażający się w statycznym obrazie dźwiękowym, oszczędnej fakturze, homogenicznej dynamice i specyficznej metodzie rozwijania melodii w postaci krótkich motywów. Znakomitym tego przykładem jest liryczne w nastroju *Preludium Des-dur*, w którym poziom głośności utrzymuje się niezmiennie w dynamice *piano*, co w połączeniu z brakiem czynnika ruchowego, skutkuje szczególną statycznością nastroju spotykaną wcześniej tylko u Chopina (np. *Preludium* op. 28 nr 2). Podobny zabieg zastosował Skriabin w swoim *Preludium* nr 21, posługując się niezwykle delikatną i oszczędną fakturą z dużym nagromadzeniem pauz oraz dynamiką nie wykraczającą poza *pianissimo*.

Według Szymanowskiego wielkość Chopina polegała m.in. na doskonałości jego *métier*, klasycznej równowadze, prostocie wyrazu i odwadze w nowatorstwie. Analiza 9 *Preludiów* op. 1 pozwala stwierdzić obecność tych samych tendencji w twórczości kompozytorskiej Szymanowskiego, bogatszej dodatkowo o znajomość dzieła Skriabina. Znaczenie twórczości Szymanowskiego znakomicie podsumowała Zofia Lissa, twierdząc, że udało mu się stworzyć XX-wieczną wersję romantyzmu: „Twórczość Szymanowskiego nie stanowi więc rewolucyjnego przełomu, nie jest negacją romantyzmu, jest tylko jego indywidualną i twórczą kontynuacją”<sup>28</sup>, możliwą właśnie dzięki odwołaniu do tradycji Chopinowskiej w oparciu o najnowsze zdobycze kompozytorskie.

28 Z. Lissa, *Szymanowski a romantyzm*, [w:] *Karol Szymanowski. Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego*, Warszawa 1964, s. 163-164.

## Bibliografia

- L. Bronarski, *Harmonika Chopina*, Warszawa 1935.
- J.M. Chomiński, *Kolorystyka dźwiękowa Skriabina*, „Kwartalnik Muzyka” 1959, nr 2, s. 65–85.
- J.M. Chomiński, *Koordinaty trytonowe i półtonowe w akordyce Skriabina*, „Kwartalnik Muzyka” 1959, nr 2, s. 102–114.
- J.M. Chomiński, *Preludia Chopina*, t. IX, *Analizy i objaśnienia dzieł wszystkich Fryderyka Chopina*, Kraków 1950.
- J.M. Chomiński, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, Kraków 1969.
- J.M. Chomiński, *Szymanowski i muzyka europejska XX w.* w: , s. 37–46.
- J.M. Chomiński, *Z zagadnień faktury fortepianowej Chopina w: F.F. Chopin*, red. Z. Lissa, Warszawa 1960, s. 150–169.
- T. Chylińska, *Szymanowski i jego muzyka*, Warszawa 1980.
- J.-J. Eigeldinger, *Twenty-Four Preludes op. 28: Genre, Structure, Significance* w: *Chopin Studies*, red. J. Samson, Cambridge 1988.
- Fryderyk Chopin w oczach Rosjan. Antologia*, zebrał i opatrzył wstępem G. Wiśniewski, Warszawa 2010.
- S. Golachowski, *Karol Szymanowski*, Kraków 1982 (Biblioteka Słuchacza Koncertowego, Seria biograficzna; t. 4).
- M. Gołąb, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*, Kraków, Koln 1995.
- M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wrocław 2003.
- B. Gromadzki, *Wspomnienia o młodości Karola Szymanowskiego*, „Ruch Muzyczny” 1948, nr 2, s. 10–11.
- Z. Helman, *Wpływ Chopina na wczesną twórczość Karola Szymanowskiego w: The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of F. Chopin*, Warszawa 1963, s. 300–303.
- Z. Jachimecki, *Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości*, Kraków 1927.
- Karol Szymanowski o Fryderyku Chopinie*, red. S. Golachowski, Kraków 2010.
- Karol Szymanowski. Z pism*, oprac. T. Chylińska, Kraków 1958 (Źródła pamiętnikarsko-literackie do dziejów muzyki polskiej, t. 6).
- Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie. Antologia*, t. 2, red. M. Tomaszewski, Kraków 1959.
- Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego*, red. Z. Lissa, Warszawa 1964.

- Z. Lissa, *O harmonice Aleksandra Skriabina*, „Kwartalnik Muzyczny” 1930, nr 8, s. 320–255.
- Z. Lissa, *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*, Kraków 1970.
- S. Łobaczewska, *Karol Szymanowski. Życie i twórczość (1882-1937)*, Kraków 1950.
- W. Malinowski, *Karola Szymanowskiego nieznany rękopis i nieznany utwór*, „De Musica” vol. 5 (2003); dostępny w Internecie: <[http://free.art.pl/demusica/de\\_mus\\_5/05\\_16.html#r2](http://free.art.pl/demusica/de_mus_5/05_16.html#r2)>.
- K. Meyer, *Szymanowski z perspektywy dzisiejszej. Próba innego spojrzenia*, „Muzyka” 1983, nr 2.
- S. Olędzki, *Niektóre problemy faktury fortepianowej Karola Szymanowskiego*, „Muzyka” 1973, nr 3, s. 51–76.
- S. Szymanowska, *Jak śpiewać pieśni Karola Szymanowskiego*, Kraków 1957.
- M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005.
- M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje*, Kraków 1996.
- A. Tuchowski, *Chopin w refleksji estetycznej i twórczości kompozytorskiej Karola Szymanowskiego*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2009, s.125–153; dostępny w Internecie: <<http://versita.metapress.com/content/958hm4072641g082/>>.
- B. Wójcik-Keuprulian, *Melodyka Chopina*, Lwów 1930.
- Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego. Studia i materiały*, red. J.M. Chomiński, Kraków–Warszawa 1960.

## Abstract

**A comparative analysis of the preludes by Karol Szymanowski (op.1), Frederick Chopin (op.24) and Alexander Scriabin (p.11). The problems of harmony, syntax, form and style**

The connections with Chopin tradition and Scriabin's innovative compositions, repeatedly assigned to Szymanowski, can be already recognized in his first opus, *9 Preludes* for piano. By comparison with analogical pieces of Chopin and Scriabin, I have proved the existence of the presumed associations on the ground of basic elements of musical work. I have also attempted to reconstruct a complexity of correlations between the piano compositions of the three masters. A comparative analysis I have carried out focuses on the problems of

harmony, tonality, syntax, form and style, and it reveals, on the one hand, Szymanowski's strong connections with the romantic tradition but, on the other one, his efforts to modernize the musical language. It is most explicit in a harmonic layer of his preludes, especially in a clash of strong tonal brackets determined by the tonic and cadential formula, and an accompanying cumulation of chromatics and secondary harmonic phenomena in central parts of his compositions. A syntactic layer of all analyzed preludes is based on the arrangement of several-bar musical phrases, although in some pieces, modelled on Chopin, this periodic structure appears alongside an evolutionary principle. A basic means of expression is melody, predominantly a cantilena, with a vital role of semitone used especially in the initial phase of the melodic line development. Also a formal analysis of the whole cycle brings interesting conclusions, confirming the existence of a consistent compositional concept determining a periodicity of form (apart from a tonal and expressive aspect, a substantial unity of Szymanowski's and Chopin's preludes plays a major part). The artist's juvenile dependency on authority, typical of musical debuts, can be easily traced in a stylistic layer of *9 Preludes*, where the influence of Chopin and Scriabin mainly refers to an expressive role of melody emphasized by a rhythmic freedom, which Szymanowski achieves using, e.g., tempo *rubato*.

## Keywords

K. Szymanowski, F. Chopin, A. Scriabin, preludia



# Justyna Rusnok

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

## ***Aria de Passione* Ludwika Maadera. Sylwetka kompozytora w świetle zachowanych źródeł i literatury przedmiotu**

Ludwik Maader (w źródłach notowany także jako Lodovico bądź Ludovico Maader) był kompozytorem działającym na terenie Polski w drugiej połowie XVIII wieku. Przyjechał na Jasną Górę z końcem września 1784 roku i objął stanowisko kapelmistrza, pełniąc je do końca roku 1798<sup>1</sup>. Informacje na temat jego życia i działalności są szczątkowe. Nie wiemy, skąd pochodził, nie znamy także dokładnie jego wcześniejszej aktywności. Wiadomo natomiast, że przybył on do Polski z Moraw, a dokładnie z Dubu nad Morawą – małej miejscowości położonej niedaleko Ołomuńca.

Dub w XVIII wieku był ośrodkiem znanym, częstym celem pielgrzymek. Sława tego miejsca związana była z kultem słynącego z cudownych uzdrowień obrazu Matki Bożej, który znajdował się w tamtejszym kościele<sup>2</sup>. W 1756 roku oddano do użytku nowy późnobarokowy kościół, świadczący swą bryłą o potędze i wspaniałości tej miejscowości<sup>3</sup>. Przy kościele powstała kapela, której zadaniem było zapewnienie

- 1 Zob. P. Podejko, *Kapela wokalnoinstrumentalna Paulinów na Jasnej Górze*, Kraków 1977; L. Maader, *Arie*, oprac. P. Kołodziej, wstęp A. Patalas, Kraków 2008, s. 5.
- 2 Informacje na temat historii kościoła Autorka uzyskała bezpośrednio od obecnego księdza proboszcza w Dubie, Jana Korneka.
- 3 Dzięki dotacji Franciszka Ferdynanda Oedta rozpoczęto budowę kościoła i trwała ona przez dwadzieścia dwa lata. Zob. J. Ryglóvá, *Hlavní oltární obraz kostela Očištvání Panny Marie v Dubu nad Moravou*, Olomouc 2012, s. 8.

oprawy muzycznej nabożeństw. W niej działał m.in. Maader, będąc zatrudnionym w latach 1777–1783 jako jeden z pięciu instrumentalistów – prawdopodobnie skrzypek<sup>4</sup>. Wspomina o tym główna księga parafialna (Rechungsbuch) z drugiej połowy XVIII wieku<sup>5</sup>.

Do sanktuarium maryjnego w Częstochowie kompozytor przybył w okresie kryzysowym dla tutejszej kapeli<sup>6</sup>, w której brakowało stałego kapelmistrza – stanowisko to piastowali zatem trzej muzycy przez dwa lata: Marcin Dejczer, Michał Orłowski, Józef Daubeck<sup>7</sup>. Pobyt Maadera na Jasnej Górze trwał aż do roku 1798, kompozytor sprawował więc swoją funkcję przez jedenaście lat – niemal najdłużej w dziejach tego zespołu. Po roku 1798 Maader nie zostaje ani razu już wspomniany wśród muzyków jasnogórskich, a jakiegokolwiek informacje na temat jego późniejszych losów są nieznanne. Dopiero przeprowadzone ostatnio badania<sup>8</sup> dowodzą, że Ludwik Maader zmarł na Jasnej Górze 25 października 1798 roku w wieku trzydziestu pięciu lat. To wykluczyło przypuszczenia, jakoby opuścił kapelę z powodu trudności ekonomicznych klasztoru i obniżenia pensji dyrygenta<sup>9</sup>, a zarazem uczyniło niesłusznym podejrzenie, że podczas pobytu w Dubie, przed przyjazdem do Polski, mógł komponować – byłby wówczas zbyt młody. Ta ostatnia okoliczność wyjaśnia zatem, dlaczego w *Przewodniku po zbiorach archiwalnych* Theodory Strakovej<sup>10</sup> jego nazwisko nie zostało

- 4 Na Jasnej Górze również obok funkcji kapelmistrza pełnił rolę pierwszego skrzypka, por. L. Maader, op.cit., s. 6.
- 5 Księga obecnie przechowywana jest w archiwum Státní okresní archiv Olomouc (Ołomuniec). Jest to jedyne źródło, do którego udało się Autorce dotrzeć. Zawiera ona wykaz płatności dla poszczególnych muzyków w latach: 1771–1789. Wśród nich figuruje nazwisko Maadera, którego zarobek wyniósł trzydzieści złotych za siedem miesięcy w roku 1777. W latach późniejszych płatności podwyższono do pięćdziesięciu złotych.
- 6 Koniec osiemnastego stulecia był trudnym okresem dla Jasnej Góry ze względów ekonomicznych i politycznych kraju. Kapela zmniejszyła swój skład z ponad trzydziestu członków do kilkunastu, por. L. Maader, op. cit., s. 5.
- 7 Ibid., s. 6.
- 8 Informacje Autorka uzyskała dzięki uprzejmości ks. Dariusza Cichora OSSPE. Znajdują się one w *Annalium* spisywanym od 1783 roku przez Bonawenturę Mersa. Dokument zawiera wiadomość, że Maader przez czternaście lat przebywał na Jasnej Górze, dokąd przybył, mając lat dwadzieścia jeden. Zmarł na „groźne rozluźnienie żołądka” i został pochowany na cmentarzu św. Rocha w Częstochowie.
- 9 L. Maader, op. cit., s. 6.
- 10 T. Straková, J. Sehnal, S. Přibánová, *Průvodce po archívnych fondech. Ústavu dějin*

wymienione wśród innych kompozytorów, których dzieła się zachowały i którzy działali w Dubie nad Morawą w latach 70. i 80. XVIII wieku. W archiwum jasnogórskim znajduje się obecnie dziewiętnaście dzieł Maadera w postaci rękopisów. Większość z nich została sporządzona przez samego kompozytora<sup>11</sup>. Są to między innymi: msze<sup>12</sup>, ofertoria, antyfony, litanie oraz inne utwory, w tym arie.

W polskiej literaturze brak ujęcia monograficznego na temat Ludwika Maadera. Pierwsze dane o kompozytorze zostały przytoczone przez Adolfa Chybińskiego w „Kwartalniku muzycznym” z roku 1928<sup>13</sup>. Muzykolog podaje informacje za Józefem Sikorskim, którego notatki znalazły się w posiadaniu Aleksandra Polińskiego, a te w zbiorach państwowych na Zamku Królewskim w Warszawie. Nazwisko Maader zapisane jest tam z błędem – przez jedno „a” i z umlautem. Podane zostają przybliżone lata jego pobytu na Jasnej Górze na stanowisku kapelmistrza 1760–1780. Dodatkowo pojawia się informacja, jakoby Maader „nigdy partytury nie pisał” i był „nadzwyczaj lichy”<sup>14</sup>, co jest zarzutem absurdalnym, gdyż właśnie w tym czasie tylko Maader pozostawił na Jasnej Górze zapis partyturowy<sup>15</sup>, a jego twórczość jest jak najbardziej typowa dla czasów, w których żył, i w niczym nie odbiega od poziomu kompozycji innych twórców tego samego okresu. Nazwisko Maader figuruje także w *Słowniku Muzyków Polskich*<sup>16</sup> przy haśle „kapele”. Zostaje on wymieniony jako członek kapeli paulinów działającej w Częstochowie. Brak jednak informacji na temat autorskich kompozycji, które pojawiają się przy innych osobach. Podane zostały tylko lata działalności: 1760–80. Lakoniczna informacja biograficzna znalazła się w słowniku Pawła

11 *hudby Moravského musea v Brně*, Brno 1971, s. 45–46.

12 L. Maader, op. cit., s. 6.

13 *Missa ex G, Requiem in Dis, Requiem in Es*; w szczególności druga pozycja jest godna uwagi ze względu na dość rozbudowaną formę i interesujące operowanie głosami solowymi.

14 A. Chybiński, *Materiały historyczne. I. Do dziejów muzykologii w Polsce*, „Kwartalnik muzyczny” 1928, s. 82–84.

15 Słowa te zostały wypowiedziane przez Gruszczyńskiego, nauczyciela muzyki w gimnazjum piotrkowskim. Por. A. Chybiński, op. cit., s. 83.

16 Utwór Maadera zachowany w postaci partytury to *Mittit ad Virginem*, syg. III-448, por. P. Podejko, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnie-instrumentalnej na Jasnej Górze*, Kraków 2001, s. 351.

17 K. Swaryczewska, *Kapele w: Słownik Muzyków Polskich*, t. 1, Kraków 1964, s. 256.

Podejki *Nieznani Muzycy Polscy*<sup>17</sup>, gdzie Maader został określony jako kompozytor, skrzypek i dyrygent, który był zatrudniony w kapeli jasnogórskiej. Autor określa jego lata pobytu i działalności w Częstochowie oraz wynagrodzenie. Następnie przechodzi do wypisania piętnastu zachowanych utworów Maadera. Kolejną próbę zebrania i przedstawienia wszystkich dotychczasowych informacji na temat sylwetki Ludwika Maadera stanowi wstęp do wydania *Arii* Ludwika Maadera autorstwa Aleksandry Patalas<sup>18</sup>. Badaczka dość dokładnie prezentuje ówczesny stan wiedzy na temat życia i działalności kapelmistrza. W krótkiej nocy biograficznej zamieszcza także spis dzieł Maadera przechowywanych w archiwum na Jasnej Górze. Jest ich dwadzieścia jeden<sup>19</sup> plus dwa utwory zaginione<sup>20</sup>, a więc o pięć więcej niż w poprzednim wspomnianym spisie utworów.

Z XX-wiecznych pozycji traktujących o muzyce religijnej XVIII wieku jedynie w pracy *Klasycyzm* Aliny Nowak-Romanowicz zostaje uwzględniony interesujący nas twórca<sup>21</sup>. Niestety Maader zostaje tylko wymieniony wśród innych kompozytorów działających w kapeli jasnogórskiej, natomiast nie został mu poświęcony nawet krótki akapit, jak w przypadku jego następcy Gotschalka. Nie można pominąć także pracy magisterskiej dotyczącej twórczości omawianego kompozytora, o tytule *Twórczość wokalnie-instrumentalna L. Maadera*, napisanej przez Alicję Friedrich w Gdańsku w 1983 roku. Jest to jedyna praca zawierająca szczegółowe analizy utworów kompozytora wraz z notą biograficzną. Równie obszernie o Maaderze pisze Paweł Podejko w swoich pracach: *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnie-instrumentalnej na Jasnej Górze*<sup>22</sup> oraz *Kapela wokalnie-instrumentalna na Jasnej Górze*<sup>23</sup>. W pierwszej z nich dość szczegółowo scharakteryzowana została sylwetka Maadera oraz funkcja pełniona

17 P. Podejko, *Nieznani muzycy polscy*, Bydgoszcz 1966 (*Z dziejów muzyki polskiej*, z. 11), s. 60–63.

18 L. Maader, op. cit..

19 RISM podaje dwadzieścia dwie kompozycje, ponieważ wśród spisu kompozycji Maadera zamieszczone zostają rękopis oraz odpis tego samego dzieła (jeden proveniencji jasnogórskiej, drugi gidelskiej).

20 Zob. L. Maader, op. cit., s. 8.

21 A. Nowak-Romanowicz, *Historia muzyki polskiej*, t. 4, *Klasycyzm*, Warszawa 1995.

22 *Katalog...* op. cit.

23 *Kapela...*, op., cit.

przez niego na Jasnej Górze. Dodatkowo autor wskazał, że kompozytor działał jako kopista; skopiował sam co najmniej dwanaście utworów, odpisy trzech dalszych sporządził wraz z innymi kapelistami, a osiem uzupełnił o brakujące głosy bądź opatrzył kartą tytułową. Z Dubu nad Moravou, swojego poprzedniego miejsca pracy, przywiózł utwory autorstwa J. Kopsa, kapelmistrza dubskiego. Muzyka Maadera wykonywana była przez kapelę gidelską<sup>24</sup>, gnieźnieńską oraz w Gostyniu, gdzie zachowały się kopie jego utworu *Requiem in Es*<sup>25</sup>. Najnowszą pracą uwzględniającą twórczość Maadera jest III tom *Historii muzyki polskiej* autorstwa Aliny Mądry<sup>26</sup>.

Nie można także zapomnieć o serii płytowej Jasnogórska Muzyka Dawna, w ramach której nagrywane są utwory przebywających tam kompozytorów. Nagrano następujące utwory Maadera: płyty nr 11 (2005) – *O Jesu spinis acerbissimis*, 15 (2005) – *Aria in D Ave Mundi Spes Maria, Offertorium in A Ave Virgo Gratiosa Stella Sole Clarior*, 20 (2006) – *Litaniae Loretanae in E, Salve Regina*, 22 (2005) – *Aria prima in G minore, Aria secunda in G minore, Missa in G*, 23 (2005) – *Requiem in Es, Duetto in C minor*, 30 (2005) – *Litania in D, Offertorium, Requiem in dis*. Każdej z płyt towarzyszą komentarze pisane przez różnych autorów: Aleksandrę Patalas, Remigiusza Pośpiecha, Beatę Stróżyńską. Obejmują one dane biograficzne kompozytora dotyczące jego działalności muzycznej oraz informacje o dorobku twórczym. Opisy zawierają także krótkie analizy nagranych utworów dotyczące np. tekstu, melodyki głosów wokalnych, budowy formalnej dzieła. Kolejnymi elementami są: charakterystyka faktury koncertującej i homorytmicznej oraz przedstawienie roli poszczególnych instrumentów i ich oddziaływania na głosy wokalne. Pojawia się także zagadnienie dotyczące retoryki barokowej, zwłaszcza w *Requiem in dis*.

Twórczość Ludwika Maadera możemy podzielić na dwie grupy: pierwszą, wymagającą od wykonawców dużych umiejętności technicznych – komponowaną być może na różne uroczystości – i drugą prostą, bardziej związaną z codzienną liturgią. W zdecydowanej większości kompozytor opracowywał teksty łacińskie przede wszystkim o tema-

24 K. Mrowiec, *Katalog muzykaliów gidelskich*, Kraków 1968, pozycja w katalogu nr 122.

25 Zob. P. Podejko, *Kapela...*, op. cit.

26 A. Mądry, *Historia Muzyki Polskiej. Barok, cz. 2: 1697–1795. Muzyka religijna i jej barokowy modus operandi*, Warszawa 2013.

tyce maryjnej, ale także bożonarodzeniowej czy pasyjnej<sup>27</sup>. Utwory przeznaczone były dla kapeli jasnogórskiej.

Arie należą do ciekawych dzieł kompozytora. Są to: *Aria in D (Ave mundi spes Maria)*, *Aria I in G (En quem tanto labore)*, *Aria de Passione in Dis*<sup>28</sup> (*O! Jesu spinis acerbissimis*), *Aria II in G (Sexaginta jam anni sunt)*, *Aria III (Vidit inter Angelorum chorus)*. *Aria de Passione* zachowała się w rękopisie o sygnaturze III-450 (autograf) w zbiorach jasnogórskich<sup>29</sup>. Przeznaczona jest na bas solo i zespół instrumentalny: 2 skrzypiec, 2 rożki angielskie obligato, 2 rogi *in Es*, altówkę i organo. Utwór ten wpisuje się w repertuar jasnogórski przeznaczony na okres Wielkiego Postu. Oto tekst:

O! Jesu, najokrutniejszymi cierniami ukoronowany,  
cały pokryty ranami,  
nie ma na Tobie zdrowego miejsca.

Dobrowolnie to wszystko zniosłeś  
za nasze grzechy.

Panie, wspomnij na mnie,  
gdy wejdiesz do Twego królestwa.

O! Jesu spinis acerbissimis coronate,  
totus vulnerate,  
nec est sanitas in te.

Libenter hoc omnia sustulisti  
pro peccatis nostris.

Domine, memento mei  
dum veneris in Regnum tuum.

Przytoczony powyżej tekst składa się z trzech odcinków. Pierwszy jest opisem męki pańskiej, drugi – wyrazem podziwu nad dziełem zbawienia, a trzeci ma charakter błagalny. Wydaje się on najciekawszy, gdyż jest cytatem zaczerpniętym z Ewangelii wg św. Łukasza<sup>30</sup> – są to słowa Dobrego Łotra. Podział tekstu ma wpływ na budowę formalną kompozycji.

### Budowa odcinka 1

Tabela zamieszczona poniżej przedstawia układ formalny pierwszego odcinka *Arii*, obejmującego słowa: *O! Jesu, spinis acerbissimis coronate, totus vulnerate, nec est sanitas in te*. Małymi literami (*a, b, c*) opisane zostały segmenty instrumentalne, natomiast wielkimi (*D, E*) wokально-instrumentalne.

27 Do tej grupy należy omawiana przez Autorkę *Aria de Passione*.

28 Tonacja Dis była zamiennie stosowana z Es. *Aria* ma trzy bemole przy kluczu.

29 P. Podejko, *Katalog...*, op. cit., s. 865.

30 Dokładny cytat: Łk 23, 42.

Tabela 1. Budowa odcinka 1

Numer części	Struktura muzyczna	Tekst	Obsada	Plan tonalny	Takty
I	a	–	2 Cor. ing + 2 Cor + Vn I + Vn II + Vla + Org	B-dur	1–12
II	b	–	2 Cor. ing + Vn I + Vn II + Vla + Org	Es-dur	12–20
III	c	–	2 Cor. ing + 2 Cor + Vn I + Vn II + Vla + Org	Es-dur	20–28
IV	D	O! Jesu, spinis acerbissimis coronate	2 Cor. ing + 2 Cor + Vn I + Vn II + Vla + B + Org	Es-dur – B-dur	28–44
V	E	Totus vulnerate nec est sanitas in te	2 Cor. ing + 2 Cor + Vn I + Vn II + Vla + B + Org	Es-dur – B-dur	44–61

Pierwszy z trzech odcinków należy do najbardziej rozbudowanych, gdyż zajmuje aż połowę kompozycji. Został on rozczłonkowany na pięć części – trzy instrumentalne i dwie wokalnie-instrumentalne. Każda z nich prezentuje zazwyczaj odmienny materiał muzyczny, choć czasem zdarzają się nieznaczne powtórzenia, jak np. w częściach *a* i *c*, które rozpoczynają się podobnie [przykład 1 i 2].

W każdej części instrumentalnej dominuje konkretna grupa instrumentów, natomiast pozostałe są uzupełnieniem – zazwyczaj harmonicznym. W pierwszej główną rolę odgrywają skrzypce prowadzone w dużej mierze w paraleli tercjowej. Bardziej wirtuozowsko potraktowana jest jednak partia skrzypiec pierwszych. Instrumenty dęte pojawiają się sporadycznie i zazwyczaj powtarzają kilkakrotnie

Przykład 1

Przykład 2

swój materiał muzyczny (t. 5–6 i 7–10). Natomiast w drugiej części na plan pierwszy wysuwają się rożki angielskie. Linia melodyczna, którą realizują, jest inna niż w części pierwszej – zdecydowanie bardziej liryczna. W części trzeciej kompozytor podkreślił na nowo rolę skrzypiec. Oprócz wspomnianego nawiązania melodycznego do części *a* na samym początku, wykazuje podobieństwa z *b* – pojawia się krótki fragment melodyczny z dominującą partią rożków angielskich (t. 13). Pełni on też rolę zakończenia wstępu instrumentalnego zawierającego trzy części *a*, *b* i *c* przed pojawieniem się głosu solowego. W odcinku tym trudno bezsprzecznie mówić o technice koncertującej ze względu na brak dialogowania pomiędzy grupami czy partiami instrumentów lub kontrastu w poszczególnych częściach. Patrząc jednak całościowo na te trzy fragmenty, widzimy skontrastowanie części środkowej – zarówno melodyczne, jak i obsadowe.

W kolejnej części (IV) pojawia się bas z trzykrotnym zawołaniem *O! Jesu*. Zdecydowanie przeważa w niej głos wokalny, pełniąc dominującą rolę nad towarzyszącymi mu głosami. Rola instrumentów ogranicza się wyłącznie do akompaniamentu. Dopiero ostatnie cztery takty tej

częstki – całkowicie instrumentalne – stanowią kontrast w stosunku do linii wokalne oraz zakończenie doprowadzające do kadencji. W tym fragmencie w interesujący sposób został potraktowany głos solowy. Dominują w nim drobne wartości rytmiczne z dużą ilością przednutek. Nie brak też już od samego początku melizmatów w szczególności na trzecim zawołaniu *O Jesu* (t. 30–31). Linia melodyczna oparta na dość dużych skokach<sup>31</sup> utrzymana jest w tonacji zasadniczej (Es-dur). W tej części zdecydowanie możemy mówić o technice koncertującej połączonej z wirtuozerią.

Nieco inne zależności między głosami występują w *E*, które rozpoczyna się słowami *Totus vulnerate*. Już na samym początku (w taktach 44–45) pomiędzy głosem solowym a skrzypcami występuje fragmentaryczne dialogowanie. Budowa tej części polega na przeplataniu części instrumentalnych z wokально-instrumentalnymi. Partie nie dialogują jednak między sobą na zasadzie powtarzania tego samego materiału muzycznego, lecz prezentują swoją własną linię melodyczną [przykład 3 i 4].

## Przykład 3

## Przykład 4

31 Szczególnie na słowach: *O! Jesu*, które oparte są na interwałach kwarty, kwinty i seksty.

## Przykład 5

Linia basu, oparta przede wszystkim na szesnastkowych pochodach gamowych, przeciwstawiona jest instrumentom smyczkowym, które tylko częściowo bywają wspierane przez dęte. Warto jednak zwrócić uwagę na głos solowy. Potraktowany jest on bardzo wirtuozowsko i zdecydowanie pierwszoplanowo. Szczególnie interesująco prezentuje się końcowy melizmat na słowie *est*, któremu towarzyszy tylko partia altówki. Poprzedzony jest on śpiewanymi przez solistę, półtonowymi pochodami w górę budującymi napięcie. Następnie głos stopniowo opada, opierając się na pięcionutowych pochodach w dół [przykład 5].

## Budowa odcinka 2

Drugi odcinek *Arii* [tabela 2] utrzymany jest w tonacji dominanty (B-dur). Jego początkowa część jest analogiczna do części *a*, dlatego została oznaczona jako *a1*. Odcinek drugi ma budowę ramową: rozpoczyna się i kończy obsadą czysto instrumentalną. Część wokально-instrumentalna jest dosyć krótka, obejmuje sześć taktów, i raczej pozbawiona wirtuozerii, z którą spotkaliśmy się wcześniej. Towarzyszy jej solowa partia różka angielskiego, dublując materiał muzyczny głosu, przy akompaniamencie skrzypiec. Pod koniec taktu 77 linię melodyczną wcześniej występującą w skrzypcach prezentuje altówka. Partia basu wykazuje niewielkie podobieństwo z partią różków angielskich z części *b* z pierwszego odcinka arii, które również w tej części kompozycji towarzyszą soliście [przykład 6 i 7].

W każdej z tych części, zarówno wokalne (bas), jak i instrumentalnych (skrzypce), partie mają rozwiniętą i samodzielną linię melodyczną.

Tabela 2. Budowa odcinka 2

Numer części	Struktura muzyczna	Tekst	Obsada	Plan tonalny	Takty
VI	a <sup>1</sup>	–	2 Cor. ing + 2 Cor + Vn I + Vn II + Vla + Org	B-dur	61–74
VII	F	Libenter hoc omnia sustulisti pro peccatis nostris	2 Cor. ing + 2 Cor + Vn I + Vn II + Vla + B + Org	B-dur – F-dur	74–79
VIII	d	–	2 Cor. ing + 2 Cor + Vn I + Vn II + Vla + Org	F-dur – B-dur	79–83

Przykład 6

Przykład 7

Fragmenty instrumentalne niczym nie ustępują prezentacji wokalne, momentami są nawet bardziej ozdobne, co wpływa na dominację instrumentalną tego odcinka.

### Budowa odcinka 3

Zawołanie *Domine, memento mei* rozpoczynające odcinek trzeci [tabela 3], utrzymane w molowej dominancie (b-moll), ma charakter żarliwej modlitwy. Cała część IX zdominowana jest przez głos wokalny. Ta część stawia przed solistą ogromne wymagania, jeżeli chodzi o warsztat wokalny. Jest to ostatni ustęp wokально-instrumentalny, więc wypełniony został różnymi technicznymi trudnościami,

mającymi uwypuklić wirtuozerię i możliwości głosu wokalnego. Na szczególną uwagę zasługują dwa melizmaty na słowie *veneris* (t. 91–94 i 99–101)[przykład 8]. Nawiązują one do części V przez swój opadający kierunek, są jednak dużo bardziej rozbudowane.

Rola instrumentów w omawianej arii Maadera jest bardzo istotna. W tym utworze decydują one o kolorystyce i dramaturgii utworu. Dlatego w trzecim odcinku brak instrumentów dętych, a smyczki akompaniują soliście, przez repetycję poszczególnych dźwięków stwarzając nastrój pełen nostalgii, a zarazem niepokoju (t. 87–91). W ostatnim fragmencie solowym niezaprzeczalnie mamy do czynienia z techniką koncertującą – pełną brawury i wirtuozerii partią basu solowego. Kolejne dwie części instrumentalne są skontrastowane między sobą (dominacja skrzypiec, a następnie dętych), aczkolwiek analogiczne do części początkowych. Ostatni odcinek jest dokładnym powtórzeniem części *b* z odcinka pierwszego.

Tabela 3. Budowa odcinka 3

Numer części	Struktura muzyczna	Tekst	Obsada	Plan tonalny	Takty
IX	G	Domine, memento mei, dum Veneris in Regnum tuum	Vn I + Vn II + Vla + B + Org	b-moll – Es-du	83–102
X	e	–	2 Cor. ing + 2 Cor + Vn I + Vn II + Vla + Org	Es-dur – B-dur	102–108
XI	b	–	2 Cor. ing + 2 Cor + Vn I + Vn II + Vla + Org	B-dur – Es-dur	108–118

Przykład 8

Utwór *Aria de Passione* Ludwika Maadera zawiera w sobie elementy koncertujące i wirtuozowskie. Wydaje się, że kompozytor główny nacisk położył na samą partię basową i jej brawurowość, a mniejszą na współzawodniczenie z zespołem czy rolę poszczególnych instrumentów. To właśnie bas zwraca uwagę swą ruchliwością, melizmami, skokami, pasażami w górę i w dół, natomiast instrumenty nawet w partiach solowych stanowią swoiste uzupełnienie – zostają w cieniu solisty. Sam tytuł *Aria* określa niejako sposób traktowania głosu solowego – jest nawiązaniem do arii operowych, w których solista ma możliwość popisania się swoimi umiejętnościami wokalnymi. Pomimo że skład instrumentów w dziele pozostaje nadal osadzony w epoce baroku, przede wszystkim ze względu na obecność partii *basso continuo*, pojawiająca się zasada kontrastu i budowa odcinkowa, wyraźne dąży w stronę klasycyzmu – skłonność do symetrii oraz wyraźnie zarysowany plan tonalny oparty na relacjach T–D–T.

### Bibliografia

- A. Chybiński, *Materiały historyczne I. Do dziejów muzykologii w Polsce*, „Kwartalnik muzyczny” 1928.
- L. Maader, *Aria de Passione*, syg. III-450 (stary druk).
- L. Maader, *Arie*, oprac. Kołodziej, wstęp A. Patalas, Kraków 2008.
- K. Mrowiec, *Katalog muzykaliów gidelskich*, Kraków 1968.
- A. Nowak-Romanowicz, *Historia muzyki polskiej*, t. 4, *Klasycyzm*, Warszawa 1995.
- P. Podejko, *Kapela wokalnie-instrumentalna paulinów na Jasnej Górze*, Kraków, 1977.
- P. Podejko, *Katalog tematyczny rękopisów i druków muzycznych kapeli wokalnie-instrumentalnej na Jasnej Górze*, Kraków 2001.
- P. Podejko, *Nieznani muzycy polscy*, „Z dziejów muzyki polskiej, z. 11”, Bydgoszcz 1966.
- J. Ryglová, *Hlavní oltářní obraz kostela Očišťování Panny Marie v Dubu nad Moravou*, Olomouc 2012.
- T. Straková, J. Sehnal. S. Přibánová, *Průvodce po archívních fondech. Ústavu dějin hudby Moravského musea v Brně*, Brno 1971.
- K. Swaryczewska, *Kapele*, w: *Słownik Muzyków Polskich*, t. 1, Kraków 1964.

### Abstract

#### *The Aria de Passione* by Ludwik Maader. The figure of composer in view of extant sources and subject literature

Louis Maader (also known from sources as Ludovico or Lodovico Maader) was a composer acting on Polish territory in the second half of the eighteenth century. He came to Jasna Góra at the end of September 1784, and was appointed as a bandmaster, serving them until the end of 1798. The information about his life and work is scarce. We do not know what exactly were his previous activities. However, it is known that he came to Poland from Moravia, specifically from Dub nad Moravou - a small town near Olomouc, where Maader was employed during the years 1777–1783 as one of the five instrumentalists – probably as violinist. In the archives of Jasna Góra we can find his nineteen works in the form of manuscripts. Most of them were written by the composer himself. These include: Masses, Offer-tories, antiphons, litanies and other songs in the arias. Arias belong to the most interesting works of the composer. These include: *Aria in D (Ave mundi spes Maria)*, *Aria I in G (En tanto quem Labore)*, *Aria de Passione in Dis (and Oh Jesu spinis acerbissimis)*, *Aria II in G (Sexaginta jam sunt anni)* *Aria III (vidit inter chorus Angelorum)*.

### Keywords

L. Maader, *Aria de Passione*, Jasna Góra

# Róża Różańska

UNIwersytet Jagielloński w Krakowie

## Wilk w owczej skórze?

**Bohaterowie lub/i nikczemnicy obojga płci w operach G.F. Händla na przykładzie postaci Kserksesa, Polinessa, Grimoalda, Alciny i Tolomea**

Śledząc zawiłą akcję Handlowskich oper, nie można uniknąć wrażenia powtarzalności pewnych schematów libretta. Oczywiście scenaria i klimat poszczególnych kompozycji w typie seria różni się diametralnie. Niemniej jednak charaktery postaci ze scenicznych dzieł Georga Friedricha zdają się tworzyć wspólny katalog. Wiemy doskonale, że w każdej z oper jest „dama w opresji” i zakochany w niej „rycerz w białej zbroi”, zaś parze kochanków przeszkadza „nikczemnik”. Prawdopodobnie ta wynika w znacznej mierze z modnej ówczynie konwencji intrygi w librecie operowym oraz z charakteru samego gatunku scenicznego dramatu muzycznego. Już w XVIII stuleciu konwencje te spotykały się z krytyką, także sam Händel był ganiony za nadmierne hołdowanie typowym modelom, choć jego kompozycje powstawały do ambitnych tekstów, między innymi największego poety epoki – Metastasia.

Pomimo widocznego schematyzmu akcji Georg Friedrich modeluje zaszufłakowane kategorie bohaterów swych dzieł. Za pomocą doboru środków kompozytorskich dodaje literackim sylwetkom nieco „człowieczeństwa”; bowiem u Händla postaci nie są oczywiste ani sztywne: mają złożone charaktery, zaś w toku akcji doświadczają różnorodnych emocji, pokazując zarówno negatywne, jak i pozytywne cechy. Choć tekst literacki posiada jednoznaczny wydzźwięk, artysta modyfikuje

Róża Różańska – Wilk w owczej skórze?...

jego sens, tworząc nową rzeczywistość i otwierając pole do interpretacji. Tym sposobem kompozytor zaciera granicę między bohaterami a nikczemnikami, niemal wodząc za nos publiczność. Bardziej odważne próby w tym zakresie można dojrzeć już na przykładzie *Juliusza Cezara w Egipcie* (HWV<sup>1</sup> 17) z 1724 roku, jak również w *Rodelindzie* (HWV 19), *Ariodante* (HWV 33), *Alcinie* (HWV 34) oraz w *Kserksesie* (HWV 40). Analiza wymienionych dzieł pozwoli na ocenę, w jakim stopniu zaszufłakowane kategorie postaci z oper seria zostały zmodyfikowane przez Händla.

Antybohaterowie stanowią jeden z najbardziej interesujących typów postaci Händlowskich oper. Warto przyjrzeć się tej muzycznej ewolucji w gatunku opery seria, której źródła można odnaleźć już w kompozycjach G.F. Händla. Analiza muzycznych partii szwarccharakterów dokonana zostanie w anachronicznej kolejności. Przyjęto porządek złożoności zmian w kompozycjach, by pokazać, w jakim stopniu koncepcje późnych oper są różne od rozwiązań stosowanych przez młodszego kompozytora.

### Kserkses: król romantyczny

Wystawiony w kwietniu 1738 roku *Kserkses* nie zyskał przychylności londyńskich widzów, dając podwaliny pod rychły upadek trzeciego teatru operowego prowadzonego przez Georga Friedricha. Jednak nie zapominajmy, że Händel pisząc *Kserksesa* czuł schyłek epoki włoskiej sztuki operowej. Miał bowiem okazję przekonać się, jak komediowe, bardzo przystępne dzieło Johna Gaya od dekady jest wielokrotnie wznawiane z powodu niezwyklego zainteresowania publiczności<sup>2</sup>. Najprawdopodobniej to właśnie wnikliwe obserwacje zmieniających się trendów muzycznych doprowadziły kompozytora niemal na skraj reformy gatunku opery seria. Stąd też w *Kserksesie* pojawia się typowo komiczna postać Elvira, służącego Arsamenesa; prócz tego mamy ciąg zabawnych sytuacji, zupełnie nieelicujących z powagą i patosem wcześniejszych oper Händla. Pomimo tak od-

1 Skrót HWV oznacza katalog dzieł kompozytora Händel-Werke-Verzeichnis.

2 *The Beggar's Opera* została po raz pierwszy wystawiona w styczniu 1728 roku i od tej pory cieszy się niesłabnącą popularnością po dziś, o czym pisze m.in. J. Richardson, *John Gay, The Beggar's Opera, and forms of resistance*, „Eighteenth-Century Life”, Vol. 24 (2000), nr 3 s. 19–30.



ważnych rozwiązań Georg Friedrich pozostał wierny swym „znakom rozpoznawczym”, do których należała przede wszystkim maestria wokalna, przejawiająca się zarówno rozsądnym dawkowaniem zdobnictwa, jak i użyciem stosownych, a zarazem dyskretnych środków retorycznych<sup>3</sup>. Niestety londyńscy melomani nie docenili innowacyjnego pomysłu kompozytora i jednogłośnie odrzucili dzieło nasycone elementami *buffa*<sup>4</sup>. Jednak dziś Kserkses należy do najczęściej wystawianych oper Händla zaraz po *Juliuszu Cezarze*, właśnie z powodu lekkiej w odbiorze treści<sup>5</sup>.

Libretto Silvia Stampiglii obfituje w ambiwalentne przykłady zachowań perskiego króla. Władca potrafi być hojny i czuły, lecz równocześnie nie posunie się przed siłowymi rozwiązaniami, by odseparować Arsamenesa od ukochanej Romildy. Kserksesa otwiera aria tytułowego bohatera wielbiącego pomnik natury [Przykład 1]<sup>6</sup>. Tekst literacki wskazuje na wrażliwość psychiki Persa, a jednocześnie pokazuje wspaniale wykorzystana przez kompozytora szansę na wykreowanie bukolicznego nastroju. Zaledwie dwa wersy tekstu<sup>7</sup>:

*Ombra mai fu di vegetabile  
cara ed amabile soave più.*

W twym cieniu, ukochane drzewo,  
leży piękno i harmonia.

zostały przez Händla opracowane w licznych powtórkach całości słowno-muzycznych. Trójdzielne metrum i spokojny, jednostajny tok ćwierćnutowy zakłóca niekiedy rytm punktowany, wywołując wrażenie lekkiego napięcia. Plan harmoniczny naznaczają niemal same konsonanse, sielskość przywodzi też na myśl tonacja F-dur, tradycyjnie kojarzona z miłością do natury. Oto więc Kserkses jako wcielenie

3 Temat maestrii partii solowych w operach Handla został poruszony przez autorkę w poprzednim artykule, *Wokół opery Giulio Cesare in Egitto (HWV 17) G.F. Handla. Kontekst historyczny i struktura dzieła. Maestria partii solowych bohaterów pierwszoplanowych*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów”, nr 20 (3/2014), s. 20–45.

4 Jak wyjaśnia Winston Dean w *Handel's Serse*, w: *Opera and the Enlightenment*, red. Thomas Bauman, 1995, s. 135, widzowie mogli czuć się wręcz zdezorientowani koncepcją przedstawienia, tak bardzo odbiegającą od znanych im schematów.

5 Ibidem.

6 Przykłady nutowe, ze względu na rozmiary, znajdują się na końcu artykułu. [red.]

7 Wszystkie włoskie teksty literackie arii pochodzą ze strony <http://www.librettidopera.it/>, zaś wszelkie ich tłumaczenia na język polski na potrzeby bieżącej pracy dokonała autorka.

łagodności i zrozumienia dla piękna otaczającego świata. Warto podkreślić, iż pod względem formalnym aria ta zbliża się do ariosa, zaś jest zupełnym przeciwieństwem wszechobecnego schematu *da capo*.

Jak dowiadujemy się z dalszego rozwoju akcji, uczucia króla do Romildy są prawdziwe, a jego zamiary szczerze, zaś to brat władcy, Arsamenes, okazuje złość i wzburzenie tak w tekście literackim, jak i w muzycznym opracowaniu. [Przykład 2]

**Xerxes:**

*Io le dirò che l'amo,  
nè mi sgomentarò.  
E perchè mia la bramo,  
so quel che far dovrò.*

**Arsamenes:**

*Tu le dirai che l'ami,  
ma non t'ascolterà.  
Quella beltà che brami,  
solo di me sarà.*

**Kserkses:**

Powiem jej, że ją kocham,  
co nie jest dla mnie  
A, gdyż to me pragnienie,  
wiem, co uczynię.

**Arsamenes:**

Powiedz jej, że ją kochasz,  
ale ona cię nie posłucha.  
Piękność, której pożądasz,  
należy do mnie.

O zamiarze złożenia miłosnej deklaracji kobiecie opowiada Kserkses ze stoickim spokojem. Nadrzędnym pomysłem muzycznym jest tutaj powtarzalność motywu w ambitusie kwinty. Transpozycje rzeczono-go zwrotu w górę i w dół nawiązują do wątpliwości towarzyszących bohaterowi, rozważających w duszy odpowiedź Romildy. Akompaniament instrumentów smyczkowych w rozłożonych pochodach trójdźwiękowych pozwala wyeksponować partię solową, czyniąc arię lekką w odbiorze; zaś za pogodny nastrój odpowiada tonacja G-dur. Aria stanowi interesujące zdublowanie formy *da capo*. Jest to kolejny przykład innowacyjnego pomysłu Händla, który rezygnuje z osobnego opracowania kwestii wygłaszanych przez każdego z braci. Miast tego na przestrzeni jednej arii uzyskuje kontrast pomiędzy pewnym swego zwycięstwa Kserksesem (w niemal idyllicznej pierwszej części o budowie ABA) a zagniewanym Arsamenesem (powtarzającym część króla, lecz o zgoła odmiennym nastroju). Dzięki użyciu skoków w górę i wysokiego rejestru Arsamenes brzmi gniewnie. W ten sposób powstaje lustrzane odbicie arii Kserksesa, sugerujące zamianę charakterów między postaciami pozytywnymi a negatywnymi.

Kolejnym przykładem wrażliwości emocjonalnej okazywanej tytułowego bohatera jest aria *Di tacere e di schernirmi*, wyrażająca smutek Kserksesa z powodu oziębłości Romildy [Przykład 3]:

<p><i>Di tacere e di schernirmi, ah, crudel, chi t'insegnò! O, lasciate d'esser belle, care luci, amate stelle,  o, cessate di ferirmi, che mai più vi seguirò!</i></p>	<p>W milczeniu i w szyderstwiw, och, okrutna, która mnie uczysz! O, pozostań piękna, pod opieką światłości bądź kochaną przez gwiazdy, lecz przerwij me męki, bardziej niż kiedykolwiek podążę za tobą!</p>
---	---

W tym przypadku Georg Friedrich zdecydował się użyć klasycznego schematu *da capo*; aczkolwiek zarówno część A, jak i B utrzymane zostały w molowej tonacji, przez co zaciera się wrażenie kontrastu, tak charakterystyczne dla tego typu arii. Opadające pasaże i dysonansowe skoki ilustrują wzburzenie władcy, zaś bardziej sentymentalna część środkowa podkreśla jego uległość wobec pięknej córki generała. Wysoki rejestr nawiązuje do podniesionego głosu, lecz wrażenie gniewu równoważą opadający kształt linii melodycznych. Szukając śladów malarstwa dźwiękowego natrafimy jedynie na podkreślenia przymiotnika *crudel* za pomocą fermat bądź akcentowania drugiej sylaby dłuższą wartością rytmiczną, a także melizmatów. Jest to pierwsza z bardziej wirtuozowskich arii Kserksesa.

Cierpienia miłosne perskiego króla pokazuje Händel znów w durowym trybie, co po raz kolejny stawia Kserksesa w dobrym świetle. I choć tekst daje duże pole do opisu przy indeksowaniu słów:

<p><i>Più che penso alle fiamme del core, più l'ardore crescendo sen va. E il mio petto è ricetto ben poco di quel foco, che pena mi dà.</i></p>	<p>Czuję, że serce spala mi ogień, coraz bardziej wzrasta mój zapal. I moje trzewia nie mogą pomieścić płomieni, które zadają mi ból.</p>
--	---

kompozytor decyduje się zaledwie na ogólne zasugerowanie nastroju przy pomocy ognistej falującego akompaniamentu i płomiennych melizmatów. [Przykład 4]

Przykładem głębokiej rozpaczki Kserksesa jest arioso z drugiego aktu [Przykład 5]:

<p><i>È tormento troppo fiero, l'adorar cruda beltà.</i></p>	<p>To udreka dla mej dumy, Czcic tak okrutne piękno.</p>
--	--

w którym poza molowym trybem i przewagą dysonansowych współbrzmień istotna jest nieregularna rytmizacja. Skoki w połączeniu z punktowanym rytmem upodobniają arioso do lamentu, potęgując wrażenie niepokoju towarzyszącemu pierwszym rozczarowaniom.

W następnej arii Kserkses tłumaczy Romildzie, że Arsamenes nie jest jej wierny, a przy okazji wyraża własną zazdrość o ukochaną. [Przykład 6]

<p><i>Se bramate d'amar, chi vi sdegna, vuò sdegnarvi, ma come non so. La vostr' ira crudel me l'insegna, Tento farlo e quest'alma non può.</i></p>	<p>Jeśli pragniesz kochać tego, kto tobą gardzi, ostudź pogardę, choć ja nie wiem, jak. Gniew okrutnie mnie naznaczył, Staram się go zwyciężyć, lecz ma dusza nie może.</p>
---	---

Händel zdecydował się ukazać słuchaczom szczere wzburzenie króla. Melizmaty na słowie *sdegna* pokazują silne oburzenie Kserksesa. Kontrast fakturalny i wyrazowy na słowach *ma come non so* oraz *quest'alma non può* udowadnia jego osobisty stosunek do postawy brata. Podobnie jak sekwencyjna budowa arii, skutkująca wielokrotnymi powtórkami, przywołuje na myśl skandowanie.

Dalszym przykładem cierpienia towarzyszących wątpliwości co do uczuć Romildy jest utrzymana w typie *cavatiny* aria [Przykład 7]:

<p><i>Il core spera e teme penando ogn'or così, se goderà in amore, saper ancor non può. Lo chieggio alla mia speme, ella mi dice sì, ma poi freddo timore sento che dice no.</i></p>	<p>W sercu nadzieja i obawa każda słabnie wtedy, gdy będzie się cieszyć miłością, wiedząc nawet, że niepewna. Pragnę mieć nadzieję, że ona odpowie mi: tak, ale potem zimny strach, mam wrażenie, że mówi: nie.</p>
---	---

Także tutaj Händel łagodzi wydźwięk tekstu, kreując obraz bardziej zakochanego romantyka niż postaci z barokowej opery *seria*. Podobną

funkcję spełnia przedostatnia aria mówiąca o nadziei bohatera na tryumf – zgodę na ślub z Romildą uzyskaną od jej ojca [Przykład 8]:

<p><i>Per rendermi beato parto, vezzose stelle, e poi, pupille belle, a voi ritornerò. Farfalla al vostro lume il core innamorato ardendo le sue piume fenice io scorgerò.</i></p>	<p>Szczęśliwym czyni mnie twe wejście, o gwiazdo zalotna, a widok twych pięknych oczu osłodzi mój tryumfalny powrót. Niczym ćma do światła podąża za tobą me chore z miłości serce jak spalający swoje pióra feniks, ja zmartwychwstanę.</p>
--	--

Znów mamy do czynienia z pastoralnym nastrojem i spokojnym przebiegiem ilustrującym pewność siebie króla, a zarazem jego szczerze zamiary.

Jedynym dowodem na ciemną stronę charakteru Kserksesa jest finalna aria gniewu [Przykład 9]:

<p><i>Crude Furie degl' orridi abissi, aspergetevi d'atro veleno! Crolli il mondo, e 'l sole s'eclissi a quest'ira, che spira il mio seno!</i></p>	<p>Wystąpcie okrutne Furie z otchłani piekiel, I sączcie ponurą truciznę! Wali się świat, a Słońce jest zaćmione, gniewem, który toczy moje piersi!</p>
--	---

Burzliwa motoryka, jak również pauzy suspiracyjne dają do zrozumienia, iż zostały obudzone najokrutniejsze instynkty króla. Efekt potęguje smyczkowy akompaniament z licznymi repetycjami dźwięków i tremolami. Jednakże próbując ocenić całokształt postaci nie możemy zapominać o licznych przejawach jego pozytywnych cech ujętych przede wszystkim w warstwie muzycznej. Zatem, podsumowując, dzięki zabiegom kompozytorskim perski monarcha jest bohaterem wzbudzającym od pierwszej chwili pozytywne odczucia publiczności.

### Polinesso: Rycerz w białej zbroi czy szwarzcharakter?

Zupełnie przeciwnie przyjęte przez londyńską socjetę zostało dzieło oparte na poemacie *Orlando Furioso* autorstwa Ludovica Ariosta<sup>8</sup>.

8 R. Pines, Ariodante. *George Frideric Handel*, "The Opera Quarterly" Vol. 13 nr 2,

*Ariodante* z 1735 roku zawiera duże fragmenty taneczne, co stanowi znaczną modyfikację w stosunku do wyjściowej koncepcji opery seria, lecz czytelną analogię do francuskich spektakli<sup>9</sup>. Jednak nie jest to jedyna interesująca nas zmiana. Przy czytaniu anonimowego libretta (opartego na tekście Antonia Salviiego) niegodziwość Polinessa, głównego antagonisty, jest bezsprzeczna. Po odrączeniu przez księżniczkę Ginevrę planuje on uwiedzenie Dalindy, widząc jej skłonność ku sobie [Przykład 10]:

<p><i>Coperta la frode di lana servile si fugge, e detesta, e inganno s'appella. Si chiama con lode prudenza virile s'avvien che si vesta di spoglia più bella.</i></p>	<p>Oto kanwa dla oszustwa w skromnej szacie, które bieży i upokarza zwodniczym zamiarem. Mówi się z pochwałą o męskiej roztropności, lecz zdarza się, iż od sukienki naga prawda jest piękniejsza.</p>
---	--

Pomimo niedwuznacznej treści literackiej, obnażającej złe zamiary Księcia Albany, kompozytor rezygnuje z sugestywnych muzycznych środków. Arię cechuje prosta, jasna melodyka, durowy tryb oraz zdumiewająco radosny, trójdzielny taneczny akompaniament. Być może jest to nawiązanie do ukontentowania Polinessa swym znakomitym pomysłem, jednak równie prawdopodobnie stanowi odzwierciedlenie głęboko ukrytych pozytywnych cech rycerza.

Także obietnica miłości skierowana do Dalindy [Przykład 11]:

<p><i>Spero per voi, sì, sì begli occhi in questo dì sanar mie piaghe. E a voi sacrar vogl'io gli affetti del cor mio, pupille vaghe!</i></p>	<p>Do was wołam z nadzieją, o piękne oczy, w których szukam ukojenia mego łkania. A wasze poświęcenie splecę uczuciami swego serca, O bezkresne źrenice!</p>
---	--

s. 141–143.

9 Przyczynę stanowi udział w premierze tancerki Marie Sallé, dla której Händel stworzył możliwość solistycznych popisów, por. Ch. Cudworth, *Handel and the French Style*, "Music & Letters", Vol. 40 (1959/2), s. 122–131.

zawarta została w zbliżonym radosnym, punktowanym przebiegu ósemkowym. Utrzymana w pastoralnej tonacji F-dur, poprzedzielana pauzami symbolizującymi westchnienia aria mogłaby zostać uznana za szczerą deklarację, gdyby wcześniejsze recytatywy nie wyjaśniały prawdziwych motywów Polinessa.

Zadowolenie z udanego podstępu [Przykład 12]:

<i>Se l'inganno sortisce felice io detesto per sempre virtù. Chi non vuoi se non quello che lice, vive sempre infelice quaggiù.</i>	O jakże oszustwo czyni los szczęśliwym, Ja gardzę wszelkimi cnotami. Kto nie chce tego, co niegodziwcy Żyje tutaj wiecznie nieszczęśliwy.
---	--

brzmi prześmiewczo i sarkastycznie. Podkreślenie słowa *detesto* za pomocą bardzo rozbudowanych ozdóbek w triolach szesnastkowych jest zarówno wykpieniem zaślepienia Dalindy, jak i zasygnalizowaniem pewnego dystansu do swoich czynów. Händel wstrzymał się z indeksowaniem pozostałych słów, pozostając przy stosunkowo nielicznych powtórkach, dzięki czemu faktura utworu jest przejrzysta.

Ostatni występ solowy Polinessa pokazuje go nam jako odważnego wojownika. Decyzja o wstąpieniu w szranki w obronie Ginevry [Przykład 13]:

<i>Dover, giustizia, amor m'accendono nel cor desio di gloria. Se a brame così belle arridono le stelle, abbiám vittoria.</i>	Siła, sprawiedliwość, miłość zapłonęły w moim sercu z żądzą chwały. Jeśli pragnieniom tak pięknym dopomogą gwiazdy, ja zwyciężę.
---	---

ozdobiona została fanfarówą partią instrumentów dętych. Polinesso jest bardzo pewny siebie, co znajduje odzwierciedlenie w użytych środkach kompozytorskich. Arię otwiera wznoszący się motyw, nawiązujący do dalekosiężnych celów księcia, przy czym może on również ukazywać czystość intencji bohatera. Podobną symbolikę zawiera permanentne stosowanie wznoszących pochodów w partii wokalne. Z kolei kunsztowne zdobnictwo (wielokrotnie na słowie *gloria*, jak również *accendo*) w połączeniu z pochodami trójdźwiękowymi w tonacji D-dur kieruje myśli na bliski tryumf. I choć tekst słowny jest jednoznacznie pozytywny, kompozytor

wywołuje wrażenie zadufania czy nawet pewnej pyszałkowatości tej postaci.

Zastanawiając się nad charakterem Polinessa, niezwykle trudno jest wydać jednoznaczną opinię. Powód poddawania w wątpliwość prawdziwej natury jego czynów leży w muzyce Händla, bowiem Georg Friedrich postanowił pokazać księcia Albany w bardzo korzystnym świetle. We wszystkich czterech ariach powstaje silny kontrast pomiędzy tekstem literackim a tekstem muzycznym. Na początku dostrzegamy w Polinessie iskierkę dobra, by po chwili utwierdzić się w przekonaniu, iż mamy do czynienia z nikczemnikiem. Jest to bez wątpienia najbardziej ambiwalentny z handlowskich bohaterów, a zarazem jeden z najciekawszych.

### Grimoaldo: tyran o złotym sercu

Wystawiona po raz pierwszy w lutym 1725 roku *Rodelinda* była jednym z większych sukcesów scenicznych Händla. Tekst literacki Nicola Francesca Hayma oraz warstwa muzyczna Georga Friedricha doskonale wpisują się w założenia gatunku opery *seria*; aczkolwiek przykład tyrana Grimolado znów poddaje w wątpliwość podział na jednoznacznie złe i jednoznacznie dobre postaci. Swą pierwszą arię nowy król Longobardów kieruje do dawnej narzeczonej, Eduige. Władca czyni jej wyrzuty, że sama nie chciała być zostać jego żoną [Przykład 14]:

<i>Io già t'amai, ritrosa, sdegnasti esser mia sposa sempre dicesti no. Or ch'io son Re, non voglio compagna nel mio soglio, aver chi mi sprezzò.</i>	Ja niegdyś cię kochałem, nieśmiało, lecz gardziłaś byciem moją narzeczoną, Zawsze mówiłaś: nie. Gdy zaś jestem królem, nie będę chciał za towarzysza na moim tronie, tego, który mną wzgardził
---	---

Händel utrzymuje pozytywny wizerunek króla w muzycznym opracowaniu arii. Miłosny zawód dyskretnie ilustruje łamana linia melodyczna na słowach *Io già t'amai, ritrosa*, a także przyspieszenie toku na słowie *sposa*.

Jednoznacznie radosna jest aria adresowana do Garibalda [Przykład 15]:

*Se per te giungo a godere,  
puoi temer  
di chi? di che?  
Io d'Astrea do moto al brando,  
io comando,  
io son Re.*

Od kiedy powierzyłem mój zamiar tobie,  
jakże mogę się lękać  
kogokolwiek? czegokolwiek?  
Ja uderzam mieczem Sprawiedliwości,  
ja rozkazuję,  
gdyż to ja jestem Królem.

Zadowolenie tyrana symbolizuje przede wszystkim trójdzielny rytm i tryle w akompaniamencie. Pojedyncze ozdobniki nie zaciemniają linii melodycznej, zaś rozdzielanie motywów sprawia, że dostrzegamy niepokój władcy o swe rządy (czego zupełnie nie można odczytać z tekstu słownego!).

O sprawiającej mu ból miłości do Rodelindy [Przykład 16]:

*Prigioniera ho l'alma in pena,  
ma si bella è la catena,  
che non cerca liberà.  
Mesto, infermo, il cor sen'giace,  
ma il suo mal così gli piace,  
che bramar pace non sa.*

Ma dusza jest uwięziona w bólu,  
lecz miłe mi twm okowy,  
więc nie szukam wolności.  
Smutek, choroba, leżą w moim sercu,  
ale tak bardzo mu się one podobają,  
że nie pragnie już pokoju.

śpiewa Grimoaldo stosunkowo pogodnie. Zupełnie jakby był pogodzony z obojętnością byleż królowej. Jednakże tekst literacki mówi o wielkim, rozdzierającym serce cierpieniu. Jest to kolejny przykład kontrastu wyrazowego, celowo zastosowanego przez Händla.

Dla Rodelindy i Bertarida król ma tylko gorzkie słowa [Przykład 17]:

*Tuo drudo è mio rivale,  
tuo sposo è mio nemico,  
e morte avrà.  
[a Bertarido:]  
L'amplesso tuo fatale,  
legittimo o impudico,  
or reo ti fa.*

Twój kochanek jest moim rywalem,  
Twój mąż jest moim wrogiem,  
więc śmierć go czeka.  
[do Bertarido:]  
Śmiertelnym był twój uścisk,  
uzasadniony czy nieprzyzwoity,  
sprawił, żeś jest winny.

Wzburzenie odmalował Händel swym ulubionym zabiegiem – motoryką. Częste repetycje i wielokrotne skoki są niczym drzenie głosu zdenerwowanej, zasapanej i krzyczącej osoby. Kompozytor chciał

pokazać, że król kompletnie stracił nad sobą panowanie. Jednak aria ta stanowi chwilowe załamanie w spokojnej dotychczas partii Grimoalda. Wątpliwości w stosunku do Rodelindy [Przykład 18]:

*Tra sospetti, affetti, e timori  
sento il seno ripieno d'affanni.  
Or mi rendo, or m'accendo in furori  
or mi pento,  
or pavento d'inganni.*

Wśród podejrzeń, uczuć i obaw  
czuję smutek zalewający me piersi.  
I nie wiem już, czy trawi mnie złość,  
czy mam żalować,  
czy też bać się podstępny.

również wyrażone zostały przy pomocy rytmicznego ostinata. Jednak tutaj dochodzi element symbolizujący niepokój, są nim długie pauzy. Pochody w górę i w dół na słowie *affanni* napędzają tempo arii. Te zabiegi sprawiają, iż niepokój Grimoalda jest niemal namacalny.

Jednak ostateczne zrozumienie, że przez otoczenie jest postrzegany jako uzurpator, ujawnia aria pastoralna [Przykład 19]:

*Pastorello d'un povero armento  
Pur dorme contento,  
sotto l'ombra d'un faggio  
o d'alloro.  
Io, d'un regno monarca fastoso,  
non trovo riposo,  
sotto l'ombra di porpora e d'oro.*

Pasterza lichego stada  
kołysze sen szczęśliwy  
w cieniu drzewa bukowego  
lub wawrzynu.  
A ja, wspaniały władca królestwa,  
nie mogę znaleźć spokoju,  
w cieniu purpury i złota.

W tym przypadku Händel pozostał wierny libretcie. Bukoliczny nastrój tekstu podkreśla również muzyka. Jednostajny akompaniament w umiarkowanym tempie połączony z synkopującą akcentuacją nadaje się do odmalowania sielskiego obrazu szczęśliwych pasterzy. Tymczasem na scenie pojawia się rozpaczający władca. Jego дума ustępuje miejsca melancholii. Środki, które wcześniej służyły do oddania gniewu (zmiany rejestru, pauzy), służą tu dla określenia smutku. Tak oto Georg Friedrich gra na uczuciach słuchaczy, wzbudzając sympatię dla nieszczonego tyrana.

Pod względem charakterologicznym Grimoaldo stanowi antycypację Kserksesa. Obydwaj bohaterowie są dumnymi władcami, obaj nieodpowiednio lokują swe uczucia. Jednakże punkt kulminacyjny losu Grimoalda dokonuje się w idyllicznej pieśni, miast w arii gniewu.

Dzięki temu finał opery ujawnia łagodną naturę uzurpatora, demaskując go jako pozytywnego bohatera.

### Alcina: targana namiętnością czarownica

W poczcie Handowskich niktzemników wyróżnia się postać wróżki Alciny. Nie tylko dlatego, że jest tytułową bohaterką dzieła z 1735 roku. Najważniejszą jej cechą jest płeć. Stanowcza i pewna siebie niewiasta jest absolutnym wyjątkiem na tle plejady operowych postaci Georga Friedricha. Wśród innych kompozycji scenicznych odznacza się także niespotykanym poziomem wirtuozostwa: sopranowa rola czaruje elastyczną koloraturą<sup>10</sup>. I choć profil bohaterki nasiąknięty jest wyrachowaniem, dzięki muzyce Händla potrafi ona również okazać prawdziwe i gorące uczucia.

Alcina wita publiczność arią opowiadającą o satysfakcji z uwiedzenia rycerza Ruggiera [Przykład 20]:

*Di', cor mio, quanto t'amai,  
mostra il bosco, il fonte, il rio,  
dove tacqui e sospirai,  
pria di chiederti mercé.  
Dove fisso ne' miei rai,  
sospirando, al sospir mio,  
mi dicesti con un sguardo:  
peno, ed ardo al par di te.*

Bogowie, najdroższy, jakże bardzo cię kocham,  
pokazuję lasowi, źródłu, rzece,  
gdzie zamilkłeś i westchnąłeś,  
prosząc o łaskę.  
Gdzie zostały moje nadzieje,  
tam to westchnienie, do moich westchnień,  
powiedziało mi ze wzgardą:  
cierpię, i płonę z tobą.

Händel intensywnie posługuje się malarstwem dźwiękowym na tle idyllicznego akompaniamentu dialogującego z sopranem. Głębokie westchnienia Alciny równoważy łukami w partii instrumentalnej. Królowa jest frywolna, lecz jednocześnie wyraża szczerze uczucia.

Po tak obiecującym wstępie czarodziejka powoli zaczyna odsłaniać prawdziwą naturę. Tłumaczenie zbyt swobodnego zachowania i gorzka refleksja nad przyszłością [Przykład 21]:

<sup>10</sup> Partia Alciny powstała dla odznaczającej się ponadprzeciętnymi możliwościami głosowymi Anny Marii Strady del Pò. Ponadto kompozycja zawiera obszerne fragmenty baletowe przeznaczone, podobnie jak w Ariodante, dla tancerki Marie Sallé, por. W. Dean, *Handel's Operas, 1726–1741, op. cit.* s. 315.

*Si, son quella,  
non più bella,  
non più cara  
agli occhi tuoi;  
ma se amar  
tu non mi vuoi,  
infedel, deh! non mi odiar.  
Chiedi al guardo, alla favella,  
Se son quella, dillo ingrato  
Al tuo core mentitore,  
Che mi vuole rinfacciar.*

Tak, taka jestem,  
nie bardziej piękna,  
nie bardziej droga,  
niż w twoich oczach;  
ale jeśli kochać  
nie chcesz mnie,  
niewierny, ah! znienawidzę cię.  
Zapytaj, słysząc tę przemowę,  
Czy ty taki jesteś, a mówią żeś niewdzięczny  
A twe serce zakłamanie,  
Chcę odpłacić mi szyderstwem.

została zaprezentowana przez kompozytora w formie lamentu. Przekomponowana forma i stale wznosząca melodia pozwoliła mu konsekwentnie zbudować napięcie. By je podkreślić, Händel po raz kolejny ucieka się do pauz suspiracyjnych, zaś rzewny instrumentalny refren kończący wzbudza litość dla zmartwionej bohaterki.

Prośba o porzucenie Bradamante, skierowana do Ruggiera [Przykład 22]:

*Tornami a vagheggiar,  
te solo vuol amar  
quest'anima fedel,  
caro mio bene.  
Già ti donai il mio cor;  
fido sarà il mio amor;  
mai ti sarò crudel,  
cara mia speme.*

Wróć do mnie, aby kontemlować radość,  
tylko miłości pragnie  
wierna dusza,  
mój najdroższy.  
Tak dałam ci moje serce;  
zaufaniem będzie moja miłość;  
ale że nigdy nie będziesz okrutny,  
żywię nadzieję.

została umuzyczniona dialogiem solistki z instrumentami oraz melizmatami na ostatnich słowach wersów, podobnie jak w arii *Di', cor mio, quanto t'amai*.

Kulminacyjny moment opery stanowi monolog *Ah! mio cor!* Rozpacz i pragnienie zemsty uwalnia złość Alciny [Przykład 23]:

<p><i>Ah! mio cor! schernito sei! Stelle! Dei! Nume d'amore! Traditore! T'amo tanto; puoi lasciarmi sola in pianto, oh Dei! Perché? Ma, che fa gemendo Alcina? Son reina, è tempo ancora: resti o mora, peni sempre, o torni a me.</i></p>	<p>Ach! moje serce! jesteś szydercą! Gwiazdy! Bogowie! Bóstwo miłości! Zdrajco! Kocham cię tak bardzo; możesz mnie zostawić samą we łzach, O bogowie! Dlaczego? Lecz przez co wzdycha Alcina? Jam królową, a mój czas nadchodzi: więc czy przetrwa on lub zginie, ukarany srodze, powróci do mnie.</p>
--	--

Na tle żałobnego akompaniamentu zamieszcza Händel urywane skoki interwałowe w wysokim rejestrze. Rozpaczliwymi wezwaniami i pełnymi żalości westchnieniami zastępuje literackie złożenie. Ożywiona część B stanowi chwilowe odwołanie zakochanej kobiety do swego honoru.

Kontynuacją wątku rozpaczy bohaterki jest inwokacja do bóstw podziemnych [Przykład 24]:

<p><i>Ombre pallide, lo so, mi udite; d'intorno errate, e vi celate, sorde da me: perchè? perchè? Fugge il mio bene; voi lo fermate deh! per pietate, se in questa verga, ch'ora disprezzo, e voglio frangere, forza non è.</i></p>	<p>Blade cienie, już wiem, ja usłyszałam; o niesprawiedliwościach i sekretach wokół, on jest głuchy na me wezwania: lecz dlaczego? dlaczego? Ucieka od mojego dobra; i nie zatrzymam go ah! przez litość, tkwiącą w tej różdżce, teraz czuję pogardę, i chcę rozgromić, lecz brak mi sił.</p>
---	---

Alcina już wie o zdradzie Ruggiera i z myśliwego zmienia się w ofiarę. Skoki oktawowe i repetycje pokazują jej rozedrganie.

Druga kulminacja opery przypada na zaprzysiężenie zemsty przez czarodziejkę [Przykład 25]:

<p><i>Ma quando tornerai di lacci avvinto il piè, attendi pur da me rigore e crudeltà.</i></p>	<p>Lecz kiedy wrócisz, związany sznurami, do mych stóp, ja będę czekać surowa i okrutna.</p>
--	--

<p><i>E pur, perché t'amai, ho ancor di te pietà. Ancor placar mi puoi, mio ben, cor mio; non vuoi? Mi lascia, infido, e va!</i></p>	<p>A jednak, ponieważ cię kocham, to czuję współczucie. Mogę nawet złagodzić mój gniew, o moja miłości, najdroższy czyż tego nie chcesz? Złość wtedy mnie opuści, niewierny, dla ciebie!</p>
--	--

Lecz w warstwie muzycznej próżno szukać nie widzianych wcześniej rozwiązań, ze szczególnym wykorzystaniem swobodnego rodzaju parlando. Efekt zaskoczenia zastosował Händel dopiero w ostatniej arii. Ostateczna rezygnacja królowej przejawia się głębokim żalem [Przykład 26]:

<p><i>Mi restano le lagrime; direi dell'alma i voti; ma i Dei resi ho implacabili, e non m'ascolta il ciel. Potessi in onda limpida sottrarmi al sole, al di: potessi in sasso volgermi, che finirei così la pena mia crudel.</i></p>	<p>Pozostałam we łzach; choć wyznałam żale mej duszy; ale bogowie są nieustępliwi, nie słuchają mnie niebios. Gdybym mogła w jasne promienie słońca wnieść się, aby powiedzieć: poruszyłabym nawet kamień, aby skończyła się moja kara okrutna.</p>
---	---

Przejmujące refreny skrzypiec wieszczą potężnej Alcinie rychły koniec. Żałobny nastrój osiągnięty został przy pomocy powolnego, lecz marszowego toku i długich łuków. W ten sposób kompozytor uczynił z tytułowej bohaterki męczennicę, choć libretto ukazuje ją jako podstępłą wicherzycielkę.

### Tolomeo: uwodzicielski okrutnik

Wystawiony w 1724 roku *Giulio Cesare in Egitto* okazał się najbardziej cenioną operą Händla<sup>11</sup>. Libretto Hayma dało wspaniałe możliwości dla muzycznej charakterystyki poszczególnych postaci. Jednakże i w tym przypadku znajdujemy niejednoznacznych charakterologicznie bohaterów. Mowa tutaj o Tolomeo. Z jednej strony jest to zdrajca

<sup>11</sup> Opera była pokazywana 53 razy za życia kompozytora, co jak na ówczesne standardy stanowiło niezwykle wynik, W. Dean, J.M. Knapp, *Handel's Operas, 1704–1726*, Oxford 1987, s. 437, 501.

odpowiadający za wybuch wojny domowej i morderca Pompejusza, ujawniający nieczne zamiary i w stosunku do Cezara i Kleopatry<sup>12</sup> [Przykład 27]:

*L'empio, sleale, indegno  
vorria rapirmi il regno,  
e disturbar così  
la pace mia.  
Ma perda pur la vita,  
prima che in me tradita  
dall' avido suo cor la fede sia!*

Złem, niesprawiedliwością, niegodziwością  
wykradłbym królestwo  
tym, którzy zakłócają  
mój pokój.  
Nawet za cenę życia  
pierwszego, który mnie zdradzi  
z chciwości serca czy z wiary!

Analizując środki muzyczne napotykamy wiele rozwiązań charakterystycznych dla opery *buffa*, dzięki czemu między powstaje sprzeczność pomiędzy groźnym tekstem literackim, a parodią złości ujętą w partii muzycznej. Nieprzewidywalny kształt melodii, nagłe skoki i zaskakujące pauzy przy durowym trybie utworu symbolizują niedojrzałość emocjonalną młodego faraona<sup>13</sup>.

Z drugiej zaś strony Tolomeo okazuje płomienne uczucie owdowiałej Kornelii. Czuje się dostatecznie ukarany oziębłością rzymianki [Przykład 28]:

*Sì, spietata, il tuo rigore  
sveglia l' odio in questo sen,  
Giacché sprezzo questo core,  
prova, infida, il mio velen!*

Tak oto, o bezwzględna, twoja kara  
obudziła mą nienawiść,  
Jakaż pogarda mieszka w tym sercu,  
wyniosła, zdradliwa, sącząc truciznę!

Tolomeo cierpi, zaś Händel czyni jego uczucie bardziej dramatycznym. Niecierpliwość uzurpatora oddaje motoryka. Uparte powtarzanie frazy *sveglia l' odio in questo sen* oraz obszerne dyminucje na słowie *l' odio* pojawiają się w towarzystwie triolowego akompaniamentu. Szybkie tempo i durowy tryb łagodzą sens tekstu, przez co Egipcjanin staje się mistrzem wodewilu, a nie rozpaczającym kochankiem.

Pomimo wyniosłości kobiety faraon nie rezygnuje, lecz nieco zmienia strategię [Przykład 29]:

<sup>12</sup> Tłumaczenie pochodzi z artykułu R. Różańskiej, op. cit., s. 34.

<sup>13</sup> Ibidem. analiza arii s. 34–35.

*Belle dee di questo core,  
voi portate il ciel nel volto,  
non ha il ciel più bel splendore  
di quel ch'avete  
in doppie stelle accolto.*

O piękna bogini mego serca,  
co nosisz niebo na swej twarzy,  
nie ma w niebiosach większego splendoru  
od dwóch gwiazd  
twoich oczu.

Pochwała urody Kornelii nie ma na celu skruszenia jej serca. Tekst literacki sugeruje uczciwość zamiarów władcy, natomiast Händel czyni z nich muzyczny dowcip. Artykulacja i frazowanie wpływają na rozbicie wersów, które gubią pierwotne znaczenie i wagę wyznań miłosnych. Jedynie trzeci wers prezentuje niemal nabożną cześć, stanowiąc silny kontrast do reszty charakteru arii. Zmiany tempa uzyskane zastosowaniem szybszego toku powodują, że ostatni wers brzmi jakby był wypowiedziany półgłosem. Tworzy to komiczne skrócenie formy *da capo*, w rezultacie deklaracja uczuć faraona brzmi prześmiewczo.

Postać Tolomea podsumowuje złorzeczenie pokonanej Kleopatrze [Przykład 30]:

*Domerò la tua fierezza  
ch' il mio trono aborre e sprezza,  
e umiliata ti vedrò.  
Tu qual Icaro ribelle  
sormontar brami le stelle,  
ma quell' ali io ti tarperò.*

Powściągnij swą dumę  
która moim tronem brzydzi się i gardzi,  
bo tyś upokorzona.  
Tyś, jak zbuntowany Ikar  
pragnęła dosięgnąć gwiazdy,  
lecz nie zepchniesz mnie w przepaść.

Faraon pastwi się nad siostrą przy pomocy użytych już wcześniej środków muzycznych, lecz w przeciwieństwie do wcześniejszych arii kompozytor decyduje się na tryb molowy i relatywnie niską tessiturę. Dzięki temu charakter bohatera ulega zmianie z porywczego despoty na stanowczego wodza.

Mimo wszystko postać Tolomea nie jest pozbawiona uroku i może zostać zaliczona do quasi komicznych. Z całą pewnością dzięki tej właśnie partii opera *Giulio Cesare* jest tak wyjątkowa na tle pozostałych kompozycji z lat 20. XVIII stulecia.



### Zabawa Händla z konwencją

Uważniej przyglądając się operom Georga Friedricha zobaczymy wariacje i permutacje utartych schematów, co czyni ich treść daleką od sztamowych. Możemy to zobaczyć choćby w tekstach literackich poszczególnych arii. Jednakże to muzyka niemieckiego kompozytora „dopowiada” znaczenie do tekstu słownego. Dzięki interesującym zabiegom kompozytorskim zarówno przed specjalistami, jak i przed słuchaczami otwiera się pole do interpretacji „profilu postaci”. Niniejsza analiza stanowi jedynie przyczynek charakterystyki Händlowskich bohaterów. Tekst prezentuje zaledwie wycinek dorobku operowego genialnego twórcy na podstawie przykładów z najbardziej cenionych współcześnie dzieł. Jednakże ostateczna ocena poszczególnych postaci należy wyłącznie do czytelników. Żadna z postaci nie okazuje się taka, na jaką została upozowana. Tolomeo, Grimoaldo, Polinesso, Alcina i wreszcie Kserkses tworzą złożone osobowości, targane namiętnościami i ulegające kaprysom duszy. Na pierwszy rzut oka są oni niczym wilki w owczej skórze. Ale czy aby na pewno? Czy przypadkiem nie zasługują także na nasze współczucie i zrozumienie? W końcu w swych złościach i zawiściach są tak bardzo ludzcy. To my sami musimy zdecydować, czy antagoniści są rzeczywiście wilkami w owczej skórze. W toku analizy wskazano, że kompozytor niejednokrotnie prowokuje wręcz przeciwne sugestie.

Niniejszy tekst uwypuklił także kwestie modyfikacji gatunku opery seria w twórczości Händla. Georg Friedrich na przestrzeni kolejnych oper odchodzi od tradycyjnej budowy opery seria, eksperymentując między innymi z „nieśmiertelną” formą arii *da capo*, jak również z przyjętym porządkiem RARA. Najciekawsze w tym zakresie pozostają dzieła napisane przez dojrzałego już artystę, z których najbardziej śmiałym jest *Kserkses* (HWV 40). Innowacyjne podejście Georga Friedricha dało podwaliny pod późniejszą reformę całego gatunku, wyprzedzając koncepcje Glucka i Mozarta<sup>14</sup>. Barokowy tytuł dla niniejszego artykułu został wybrany celowo, z nadzieją iż zachęci on do dalszych poszukiwań.

<sup>14</sup> Rola twórczości Handla dla rozwoju gatunku opery została omówiona przez W. Deana i J.M. Knappa w *Handel's Operas, 1704–1726*, Oxford 1987 oraz przez H. Meynella, *The Art of Handel's Operas*, Lewiston 1986.

### Bibliografia

- M. Bukofzer, *Muzyka w epoce baroku*, tłum. E. Dziębowska, Warszawa 1970.  
 D. Burrows, *The Cambridge Companion to Handel*, Cambridge 1997.  
 Ch. Cudworth, *Handel and the French Style*, „Music & Letters”, Vol. 40 nr 2, s. 122–131.  
 W. Dean, J.M. Knapp, *Handel's Operas, 1704–1726*, Oxford 1987.  
 W. Dean, *Handel's Serse*, w: *Opera and the Enlightenment*, red. T. Bauman, Cambridge 1995.  
*Händel-Handbuch*, Band 4, red. W. Eisen, Leipzig 1985.  
 Ch. Hogwood, *Händel*, tłum. B. Świdorska, Kraków 2010.  
 J.W. Hill, *Baroque Music. Music in Western Europe, 1580–1750*, New York–London 2005.  
 T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006.  
 J.M. Knapp, *Handel's Giulio Cesare in Egitto*, w: *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, red. H. Powers, Princeton 1968.  
 H. Meynell, *The Art of Handel's Operas*, Lewiston 1986.  
 C. Monson, *Giulio Cesare in Egitto: From Sartorio (1677) to Handel (1724)*, „Music & Letters”, Vol. 66, nr 4, s. 313–343.  
 R. Pines, *Ariodante. George Frideric Handel*, „The Opera Quarterly” Vol. 13 nr 2, s. 141–143.  
 J. Richardson, *John Gay, The Beggar's Opera, and forms of resistance*, „Eighteenth-Century Life”, Vol. 24, nr 3, s. 19–30.  
 L. Silke, *Händel. Die Opern*, Kassel 2009.  
 C. Taylor, *Handel's disengagement from the Italian opera*, w: *Handel Tercentenary Collection*, 1987, s. 165–181.  
*The New Grove Dictionary of Opera*, red. S. Sadie, London–New York 1992: A. Hicks, *Alcina*, t. I, s. 73–74; A. Hicks, *Ariodante*, t. I, s. 185–186; *Giulio Cesare in Egitto*, T. I, s. 436–437; *Serse*, t. IV, s. 327–328.

### Abstract

#### The wolf in sheep's clothing?

Heroes or/and villains both sexes in G. F. Handel's operas illustrated by characters of Xerxes, Polinesso, Grimoaldo, Alcina and Tolomeo

The article is dedicated to hidden meaning in musical arrangement of the operatic arias by George Frideric Handel. The main goal of this text is to redefine the true nature of villains heroes in Handel's

operas. The analysis contains examples of five works: *Giulio Cesare in Egitto* (HWV 17), *Rodelinda* (HWV 19), *Ariodante* (HWV 33), *Alcina* (HWV 34) and *Xerxes* (HWV 40) upon which examination of traditional role of rascals (which are Tolomeo, Grimoaldo, Polinesso, Alcina and Xerxes) reveals their secret keeping positive aspects. The composer changed the original meaning of the libretti by using compositional techniques traditionally linked with positive heroes. In addition the comparison of listed works allows to assess to what extent

the strict categories form a opera seria type were modified by Handel and shapes new questions for further examination.

**Keywords**

George Frideric Handel, opera seria, *Giulio Cesare in Egitto* (HWV 17), *Rodelinda* (HWV 19), *Ariodante* (HWV 33), *Alcina* (HWV 34), *Xerxes* (HWV 40), villains and heroes operatic characters.

**Przykłady nutowe**

**Przykład 1**

*Xerxes: Ombra mai fu di vegetabile*

Musical score for *Xerxes: Ombra mai fu di vegetabile*. The score includes parts for Violino I, Violino II, Viola, SERSE, and Bassi. It features a 'Larghetto' tempo marking and includes the lyrics 'Ombra mai fu di vegetabile'.

Continuation of the musical score for *Xerxes: Ombra mai fu di vegetabile*, showing further staves with lyrics and musical notation.

**Przykład 2**

Xerxes: lo le dirò che l'amo / Arsamenes: Tu le dirai che l'ami

Violino I. *Andante.*

Violino II.

Viola.

SERRSE.  
lo le di.rò che l'a.mo sì mi sgo.men.te.rò, — io le di.rò, io le di.rò che

Bassi.  
Tu le di.rai che l'a.mi, ma non fa.scul.te.rà, tu le di.rai, tu le di.rai che

ARSAMENE,  
per la 2<sup>a</sup> strofa.

fa. . mo sì mi sgo.men.te.rò, sì mi sgo men . te.rò, sì mi sgo.men.te . rò,

fa. . mi, ma non fa.scul.te.rà, ma non fa . scul . te . rà, sì, non fa . scul.te . rà,

io le di.rò che l'a.mo sì mi sgo.men . te.rò.

tu le di.rai che l'a.mi, ma non fa.scul . te . rà. (Fine.)

E per.chè mi la bra.mo, e per.chè mi la bra.mo so quel che far do.trò, so quel che

Quel.le bel.là che bra.mi, quel.le bel.là che bra.mi so lo di me sa.rà, so lo di

**Przykład 3**

Xerxes: Di tacere e di scherimi

(Violini.) *Andante.*

SERRSE.

(Bassi.)

Di ta.cere, ree di scher . nir . mi, ah! era . dell, chi t'in . se . gna, ah! era .

*Adagio.*

del, chi t'in . se . gna! di ta . cere, ree di scher . nir . mi, che mai più si sa . gna.

tu . ri, a . mo . lo mi, lo . a . era . no . te . di . fo . vir . mi, che mai più si sa . gna.

— mi, ah! era . dell! di ta . cere, ree e di scher . nir . mi, ah! era .

— nir . mi, ah! era . dell, — del, chi t'in . se . gna,

*Adagio.*

del, chi t'in . se . gna, ah! era . dell di ta . cere, ree e di scher . nir . mi, ah! era .

del, chi t'in . se . gna, ah! era . dell di ta . cere, ree e di scher . nir . mi,

**Przykład 4**

Xerxes: *Più che penso alle fiamme del core*

*Andante.*

Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
SERSE.  
Bassi.

*Più che*

*pen - so al - le fiam - me del co - re, piú l'er - do - re cre, aen - do sen - tà,*

*al libéto.*

*piú l'er - do - re cre -*

*aen - do sen - tà;*

*piú che pen - so al - le fiam - me del co - re, piú che pen - so al - le fiam - me del co - re, piú l'er -*

*do - re, piú l'er - do - re cre, aen - do sen - tà,*

**Przykład 5**

Xerxes: *È tormento troppo fiero*

*Largo.*

SERSE.  
(Bassi.)

*È tor - men - to troppo fie - ro*

*l'a - do - rar cruda bel tà, l'a - do - rar cruda bel tà, è tor - men - to troppo fie - ro l'a - do -*

*rar cruda bel tà, l'a - do - rar cruda - bel tà.*

*(solo libéto, che faga di béggero.)*

**Przykład 6**

Xerxes: *Se bramate d'amar, chi vi sdeгна*

*allegro.*

Violino I. II.  
Oboe I. II.

Violino III.  
Viola.  
SERSE.  
Bassi.

*Viol. I. & II. Ob.*  
*Viol. III. Ob.*  
*Viola.*

*Se bra. ma. te d'a. mar, chi vi sde. gna, tuò sde. gnar, vi, tuò sde. gnar.*

**Przykład 7**

Xerxes: *Il core spera e teme*

*Andante larghetto.*

(Violino I.)  
(Violino II.)  
(Viola.)  
SERSE.  
(Bassi.)

*Il co. re spera e te. me pe. nan. do, pe. nan. do egri'or co. si, se*

*...na. do egri'or co. si, se pe. nan. do, pe. nan. do, se per an. cor non può,*

*se per an. cor non può, il co. re spera e te. me, il*

*co. re spera e te. me pe. nan. do, pe. nan. do egri'or co. si, se*

go.de.rù in a.mo.re, se go.de.rù in a.mo.re, sa.per an.cor non può, non può, sa.per, ri, non può, sa.  
 -per, se go.de.rù, se go.de.rù in a.mo.re, sa.per an.cor non  
 può.  
 (Fine)

**Przykład 8**

Xerxes / Amastris: Per rendermi beato

Violini.

SERSE.

Bassi.

Per ren.der.mi be.a.to par. .to, ves.so.se stel.le, e poi, pu.pil.le bel.le, a  
 voi ri.tor.ne.rò, ri.tor.ne.rò, pu.pil.le bel.le, a voi ri.tor.ne.rò,  
 pu.pil.le bel.le, ves.so.se stel.le,  
 a voi ri.tor.ne.rò, per ren.der.mi be.a.to par. .to, ves.so.se stel.le, e  
 poi, pu.pil.le bel.le, a voi ri.tor.ne.rò, ri.tor.ne.rò, a voi ri.tor.ne.rò, pu.  
 Adagio.  
 .pil.le bel.le, e poi a voi ri.tor.ne.rò, a voi ri.  
 .tor.ne.rò.  
 (Fine)

**Przykład 9**

Xerxes: Crude Furie degl' orridi abissi

oflegro.

(Violino I)  
(Violino II)  
(Viola)  
Soprano  
(Bassi)

Crude fa, rie degl' or, ri, di a. bis, si, a - sper - ge - te, mi, a - sper - ge - te, mi, a - sper -  
- ge, te, mi d'a, tro ve - le  
- no, a - sper - ge, te, mi, cru - de fa, rie degl' or, ri, di a.

- bis, si, a - sper - ge - te, mi d'a, tro ve - le - no, d'a -

**Przykład 10**

Polinesso: Coperta la frode

andante.

Viol. I solo.

(Violini)  
(Viola)  
POLINESSO.  
(Bassi)

Co - per, ta la fro - de di la - na ser -  
- ri - le si fog, ger de - te, sta, e in - qua -  
- no sup, pol, la, e in - qua - no sup, pol, la,  
- las co - per, ta la fro - de di la - na ser - ri - le si  
fog, ger de - te, sta, e in - qua, no sup, pol, la, e in - qua, no sup, pol, la, si fog, ger de - te, sta, e in -

**Przykład 11**

Polinesso: Spero per voi, si, si

*Allegro, ma non troppo.*

Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
POLINESSO.  
Bassi.

*Adagio, a tempo.*

Spe-ro, spe-ro per voi, si, si, be-ni-gli-chi in que-sto di, be-ni-gli-chi in que-sto di sa-na-re mie  
pia-ghe, sa-na-re be-ni-gli-chi in que-sto  
di spe-ro per voi, si, si, sa-na-re, mie pia-ghe, be-ni-gli-chi, si, per

**Przykład 12**

Polinesso: Se l'inganno sortisce felice

*Andante.*

Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
POLINESSO.  
Tutti.

Se l'in-gan-no sor-ti-sce feli-ce, in de-ter-mi-nato per  
sem-per vit-ti-li, in de-ter-mi-nato per sem-per, per sem-per, in de-ter-  
mi-nato, in de-ter-mi-nato per sem-per, in de-ter-  
mi-nato.



**Przykład 13**

*Polinesso: Dover, giustizia, amor*

*allegro.*

Tutti.

(Viola)

POLINESSO.

(Bassi)

*Tutti, me p*

*Do-ver, giu-sti-zia, a-mor-nice-con-do-so nel cor-de.*

*Vist. (c. ob.)*

*Vist. (c. ob.)*

*-rio di glo-ria, de-rio di glo-ria, do-rius, giu-sti-zia, a-*

*Tutti.*

*-mer-nice-con-do-so nel cor-de-rio di glo-ria, de-rio di glo-ria,*

**Przykład 14**

*Grimoaldo: lo già t'amai, ritrosa*

*allegro, e staccato.*

Tutti unisoni.

Viola.

GRIMOALDO.

Bassi.

*lo già t'amai, ritrosa.*

*poi MANDRA*

*-ma-l'è mai ri-tro-sa, ad-gna-ties-ter-mi-ssu-ss, sem-pre di-ce-sti*

*nd, sem-pre di-ce-sti nd, sem-pre di-ce-sti nd, ad-gna-*

**Przykład 15**  
Grimoaldo: *Se per te giungo a godere*

*Allegro.*

(Violini) unisoni.  
GRIMOALDO.  
(Bassi.)

Se per te giun - go a go - de - re,  
poi - te - mor, poi - te - mor - di  
chi? di che? di chi? di che? poi - te - mor - di chi? di

**Przykład 16**  
Grimoaldo: *Prigioniera ho l'alma in pena*

*Allegro.*

(Violino I)  
(Violino II)  
(Viola)  
GRIMOALDO.  
(Bassi.)

Prigio - nie - ra ho l'al - ma in pe - na,  
mà si bel - la - è la ca - te - na, - - - - - mà si bel - la - è la ca - te - na, - - - - - che non - vor - ra

**Przykład 17**  
Grimoaldo: Tuo drudo è mio rivale

*Allegro.*

Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
GRIMOALDO.  
Bassi.

*(a Rivalta)*  
Tuo drudo è mio ri - va - le, tuo spo - so è mio mi - co,  
e mi - tra - trè, e mi - tra - trè.

**Przykład 18**  
Grimoaldo: Tra sospetti, affetti, e timori

*Allegro.*

(Violini)  
GRIMOALDO.  
(Bassi)

Tra so - spet - ti, af - fet - ti, e ti - mo - ri  
sen - ta il se - no ri - pio - no d'af - fet - ti,  
e ti - mo - ri sen - ta il se - no ri - pio - no d'af - fet - ti,  
e ti - mo - ri sen - ta il se - no ri - pio - no d'af - fet - ti.

**Przykład 19**  
 Grimoaldo: *Pastorello d'un povero armento*

Violino I  
 Violino II  
 Viola  
 GRIMOALDO.  
 Bassi.  
 Pianoforte.

*Andante larghetto.*

*stet.*

*Di, cor mi-o, quan-to tu, sa-  
 Sag- e Teo-mi, ve- re, da- ti- mi-  
 stra il so- no, il so- no, ri- o, do- ve ha- qui  
 sel- de Ha- no, de, Quel- len, de, Bi- che, so- l'ar- men- te  
 e su- gi- ra- i  
 andan- do- sic-  
 pra di chie- der- ti mer- ce, che - - - der- ti mer- ce,  
 ch'ich hat am dei- ne Hei- de, ch'ich hat am dei- - - ne Hei- de.*

*l'ombra d'un fa- ggio, d'un fa- ggio d'allo- ro, per dar- me con- tate.*

*l'ombra d'un fa- ggio, d'un fa- ggio d'allo- ro, per dar- me con- tate.*

*l'ombra d'un fa- ggio, d'un fa- ggio d'allo- ro, per dar- me con- tate.*

**Przykład 20**  
 Alcina: *Di', cor mio, quanto t'amai*

Violino I.  
 Oboe I.  
 Violino II.  
 Oboe II.  
 Viola.  
 ALCINA.  
 Bassi.  
 Pianoforte.

*Andante larghetto.*

*stet.*

*Di, cor mi-o, quan-to tu, sa-  
 Sag- e Teo-mi, ve- re, da- ti- mi-  
 stra il so- no, il so- no, ri- o, do- ve ha- qui  
 sel- de Ha- no, de, Quel- len, de, Bi- che, so- l'ar- men- te  
 e su- gi- ra- i  
 andan- do- sic-  
 pra di chie- der- ti mer- ce, che - - - der- ti mer- ce,  
 ch'ich hat am dei- ne Hei- de, ch'ich hat am dei- - - ne Hei- de.*

*l'ombra d'un fa- ggio, d'un fa- ggio d'allo- ro, per dar- me con- tate.*

*l'ombra d'un fa- ggio, d'un fa- ggio d'allo- ro, per dar- me con- tate.*

*l'ombra d'un fa- ggio, d'un fa- ggio d'allo- ro, per dar- me con- tate.*

**Przykład 21**  
Alcina: *Si, son quella*

*collante larghetto.*

ALCINA. *Si son quel - la non più bel - la non più va - ra gli occhi*  
*Ja, die (bei - der) doch nicht achin mehr, nicht mehr rei - send der sein*

Bassi.

Pianoforte.

tuo; ma se a morte non mi vin - ti, in - fe - del, del non mio dar, ma se a mor - tu ven - ti  
*Aug? doch wenn du der Lieb' ent - sagst hast, Fal - scher, trifft mich nicht mit Hass, doch wenn du der Lieb' ent -*

vo - ti, in - fe - del, del non mio dar, in - fe - del, del non mio dar, in - fe - del, del non mio dar.  
*agt hast, Fal - scher, trifft mich nicht mit Hass, trifft mich Fal - scher nicht mit Hass, Fal - scher, nicht trifft mich mit*

*Si son quel - la non più bel - la non più va - ra gli occhi*  
*Treu der bei - der, doch nicht achin mehr, nicht mehr rei - send der sein*

tuo; ma se a morte non mi vin - ti, in - fe - del, del non mio dar, ma se a mor - tu ven - ti  
*Aug? doch wenn du der Lieb' ent - sagst hast, nicht mit Hass trifft, Fal - scher, trifft mich nicht mit*

**Przykład 22**  
Alcina: *Tornami a vagheggiar*

*collato.*

(Violini e Oboe unisoni)

(Viola)

ALCINA

(Bassi)

Pianoforte.

*collato, ma non troppo.*

*Tor - tu mia vaghe - ggiar, Tor - tu mia vaghe - ggiar, Tor - tu mia vaghe - ggiar, Tor - tu mia vaghe - ggiar,*  
*Kol - ach in mein - dem Kol - ach in mein - dem Kol - ach in mein - dem Kol - ach in mein - dem*

*te so - lo vuol a - mor quest' a - ni - ma fe - del, ca - ri - gio mio be -*  
*der nur brau - en, nig - wem - uoch' ich mein gas - sen, So - la, dir - all' - mein Ste -*

*che non par -*  
*re, ca - ri - gio mio be - ggiar, Tor - tu mia va - ghe - ggiar, Tor - tu mia va - ghe - ggiar,*  
*ben, Treu - - - - - reit, Kol - ach, in mein - dem Kol - ach, in mein - dem Kol - ach, in mein - dem*

**Przykład 23**

Alcina: Ah! mio cor! schernito sei!

*Andante larghetto.*

Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
ALCINA.  
(Bassi).  
Pianoforte.

*Andante larghetto.*

Ah! mio cor! scherni - to sei! Stel - le!  
Ah, mein Herz! verhöhnt dich bist du! Ster - ne!

Die! Du me di - mo - re! tra - di - to - re! t'a - mo tan - to; posi laciar - mi so - la in  
Himmel du Gott der Lie - be! An, Ver - rä - ther! so dich lieb - ich, und da lässt mich ein - stein

**Przykład 24**

Alcina: Ombre pallide, lo so, mi udite

*Andante.*

Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
ALCINA.  
Bassi.  
Pianoforte.

*Andante.*

Ombre pallide, lo so, mi udite.  
Dunkle Schatten, ich weiß, hört mich nicht an. Ich weiß, dich nicht an.

**Przykład 25**  
Alcina: *Ma quando tornerai*

*Adagio.*

Violini unisoni.

ALCINA.

Bassi.

Pianoforte.

Ma quan-do tor-nerai di-là, ac-còlto il piè, at-tra-di-pur-da-me-ri-go-ree-cre-del-ù.  
 Doch-ern du sie-der-kehrst mit-nehm-gewiss-ten-Fuß, so-ist-ge-fant-let-mir-er-schaf-fen-ru-ten-Graß.

ri-go-ree-cre-del-ù. at-tra-di-pur-da-me-ri-go-ree-cre-del-ù.  
 er-schaf-fen-ru-ten-Graß. so-ist-ge-fant-let-mir-er-schaf-fen-ru-ten-Graß.

re-cre-del-ù. ma-quan-do tor-nerai di-là, ac-còlto il piè, at-tra-  
 doch-ern du sie-der-kehrst mit-nehm-gewiss-ten-Fuß, so-ist-

**Przykład 26**  
Alcina: *Mi restano le lagrime*

*Larghetto.*

(Violino I.)

(Violino II.)

(Viola.)

ALCINA.

(Bassi.)

Pianoforte.

Mi re-stano le la-grime, di-vi-dèr-ai-mai-vo-ti-mai  
 Mir-blei-ten-wur-de-Frisen-ochel-mir-der-Sie-ler-Sch-er-er-blei

Dei-rea-ai-imp-la-er-blei, e non-mi-are-til-ri-el, i-Dei-rea-ai-imp-la-er-blei, i  
 er-rea-ai-imp-la-er-blei, e non-mi-are-til-ri-el, i-Dei-rea-ai-imp-la-er-blei, i

**Przykład 27**

Tolomeo: *L'empio, sleale, indegno*

*Allegro, e staccato.*

(Violino I)  
(Violino II)  
(Viola)  
TOLOMEO.  
(Bassi)

*L'empio, sle. a. le, in. de. gno, Vin. pio, sle. a. le, U. in.*  
*- de. gno vor. riu. ra. pi. mil. re. gno, e di. ster. bus.*  
*e di. ster. bus. co. si, e di. ster. bus. co. si. fa. pa. ce. mi. ai.*

**Przykład 28**

Tolomeo: *Sì, spietata, il tuo rigore*

*Allegro, e staccato.*

(Violino I)  
(Violino II)  
(Viola)  
TOLOMEO.  
(Bassi)

*Sì spie. ta. ta. il tuo ri. go. re. ve. glia. lo. dia. in. que. sto. ser. ve. glia. lo. dia. in. que. sto. ser. ve. glia. lo. dia. in. que. sto. ser. ve. glia. lo. dia. in. que. sto. ser. ve. glia. lo. dia. in. que. sto. ser. ve. glia. lo. dia. in. que. sto. ser.*



**Przykład 29**

Tolomeo: Belle dee di questo core

(Violini)

(Bassi)

Tolomeo.

Bel.le de . e, bel.le de . e di que . sto co . re, voi por.ta . tel

ciel nel vol . to, bel.le dee di que . sto co . re, voi por . ta . tel ciel nel

vol . to, voi por . ta . tel ciel nel vol . to, bel . le dee di que . sto

co . re, voi por.ta . se il ciel nel vol . to, bel . le

de . e di que . sto co . re, voi por . ta . te, voi por.ta . se il ciel nel

vol . to. Non ha il ciel più del splen.do.re

**Przykład 30**

Tolomeo: Domerò la tua fiera zia

*Allegro, e staccato.*

Violini unisoni:

TOLOMEO.

Bassi.

Do.me . rò la tua fie . rea . za ch'il mio tro . no .

ab . azze spre . za, e u . mi . lia . ta . ti ve . drò, e u . mi . lia . ta

ti ve . drò, e u . mi . lia . ta . ti ve . drò;

do . me . rò la tua fie . rea . za

ch'il mio tro . no ab . azze spre . za, e u . mi . lia . ta ti ve . drò, ti ve .

# Katarzyna Babulewicz

UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI W KRAKOWIE

## Muzyka w *Cudzoziemce* Marii Kuncewiczowej

*Cudzoziemka* (1936) Marii Kuncewiczowej to jedna z najwybitniejszych powieści dwudziestolecia międzywojennego, a zatem czasu, w którym literatura (a szczególnie proza psychologiczna) była w dużym stopniu domeną kobiet<sup>1</sup>. Opowiada losy tytułowej bohaterki, Róży Żabczyńskiej, Polki urodzonej na skutek zawirowań historycznych za wschodnią granicą – nieszczęśliwej żony, matki, babci, nauczycielki, a przede wszystkim – opuszczonej niegdyś ukochanej oraz niespełnionej skrzypaczki. Jest to postać niejednoznaczna, w zależności od sytuacji odsłaniająca skrajnie odmienne oblicza, momentami sprawiająca wręcz wrażenie osoby niepoczytalnej, z drugiej zaś strony – to kobieta o ogromnej wrażliwości, miłująca piękno oraz nieustannie poszukująca pełni egzystencji.

Róża Żabczyńska wychowała się w Taganrogu. W wieku kilkunastu lat wyjechała z rodzinnego domu, aby zamieszkać u swej ciotki w Warszawie, co umożliwić jej miało zdobycie należytego wykształcenia. Rozpoczęła naukę na pensji, a także w szkole muzycznej, w klasie skrzypiec. Zakochała się wówczas w Michale Bądskim, synu uczącego ją profesora. Związek dwojga bardzo młodych ludzi okazał się krótkotrwały, jednak uczucie Róży już zawsze miało o sobie przypominać, nie pozwalając jednocześnie zaznać bohaterce szczęścia. Wywierało również wpływ na niemal wszystkie podejmowane później decyzje,

<sup>1</sup> H. Turkiewicz, *Cudzoziemka jako powieść nie tylko psychologiczna*, w: *O twórczości Marii Kuncewiczowej*, red. L. Ludorowski, Lublin 1997.

zwłaszcza na wybór konserwatorium – Róża postanowiła wyjechać na studia do Petersburga, gdzie przebywał już starszy o kilka lat Michał. Po przyjeździe spotkało jednak bohaterkę ogromne rozczarowanie: dawny ukochany zdążył już się zaręczyć z pewną Rosjanką. Nadszedł dla Róży wyjątkowo ciężki czas; nie dość, że pogrzebane zostały jej marzenia związane z miłością życia, dawać się we znaki zaczęły również problemy związane z grą na skrzypcach, mankamenty techniczne, które spowodowane były nieprawidłowo przebiegającym kształceniem w poprzednim, warszawskim etapie nauki.

Za zranione uczucia bohaterka postanowiła się zemścić, jednak nie na tym jedynym, który zresztą winny był jej złamanego serca. Gniew wymierzony został przeciwko całemu światu, a przynajmniej – przeciwko jego męskiej części. Róża celowo podkreślała swą zjawiskową, nieco egzotyczną urodę, aby jednocześnie swym nieprzystępnym zachowaniem zadawać cierpienie mężczyznom. Postanowiła wyjść za mąż za kogoś, nad kim będzie czuć całkowitą przewagę i komu nie będzie niczego zawdzięczać. I takie właśnie podłoże miało zawarcie małżeństwa z Adamem. Związek ten przez całe przyszłe życie miał przyczyniać się do cierpienia obu stron. Na świat przyszła jednak trójka dzieci: Władysław, Kazio (którego wczesna śmierć była kolejnym czynnikiem potęgującym konflikt między małżonkami) oraz Marta. O ile z Władysławem łączyło bohaterkę porozumienie, a krótko żyjący Kazio był jej ulubieńcem, o tyle pozbawiona ona była ciepłych uczuć względem córki, której urodzenie kojarzyło się Róży nieodłącznie z krzywdą, jaką wyrządził jej mąż.

W momencie, w którym zaczyna się akcja powieści (wszystko, o czym była mowa do tej pory to przedakcja, którą zawierają retrospekcje), dzieci Róży są już dorosłe i mają własne rodziny. Bohaterka odwiedza córkę w jej domu, ta jednak zapomina o umówionym spotkaniu z matką. Kiedy Róża się zjawia, próbuje ukryć zmieszanie. Tego dnia dochodzi do konfrontacji Róży ze wszystkimi członkami rodziny. Bohaterka, zazwyczaj wyniosła, nerwowa, złośliwa, a momentami wręcz bezdusza, ulega niespodziewanie dziwnej metamorfozie. Staje się pogodzona z całym swym losem, przeprosza nawet bliskich. Umiera tego samego dnia w poczuciu szczęścia. Do ostatnich chwil towarzyszą jej myśli o Michale.

Utwór bywa najczęściej interpretowany jako powieść psychologiczna<sup>2</sup>. Interpretacji tego rodzaju nie sposób podważyć, gdyż studium przeżyć

<sup>2</sup> O *Cudzoziemce* jako o powieści psychologicznej pisała m.in. Alicja Szałagan (zob.

wewnętrznych głównej bohaterki (oraz w mniejszym stopniu jej rodziny) wypełnia większą część narracji i ma przewagę nad fabułą. Można powiedzieć, że nielinearnie ułożony ciąg wydarzeń otrzymuje odpowiednią siłę ciężenia właśnie dzięki narracji odwzorowującej subiektywne przeżycia postaci (niejednokrotnie pojawia się mowa pozornie zależna). Na plan pierwszy wysuwa się historia wielkiej, niespełnionej, młodszej miłości, od której nie sposób uwolnić się przez całe życie. Jest jednak jeszcze inny komponent, który, choć również wszechobecny na kartach powieści, nie jest aż tak silnie akcentowany we wszelkiego rodzaju opracowaniach tematu. Jest nim muzyka. Jerzy Kwiatkowski uznaje wprawdzie *Cudzoziemkę* za „szczytowe osiągnięcie realizmu psychologicznego”, jednak za moment dodaje dość niespodziewanie: „A jest to przy tym także i powieść o muzyce i o tym typie jej odbioru, w którym przeżycie estetyczne staje się przeżyciem metafizycznym, objawieniem tajemnicy świata”<sup>3</sup>.

Temat muzyki przenika *Cudzoziemkę* na wszystkich płaszczyznach – od warstwy językowej (stosowanie terminów związanych z wykonawstwem muzycznym i wyrazów dźwiękonaśladowczych, zwłaszcza w celu oddania ulotnego nastroju, oraz ogólna wrażliwość na brzmienie, a także przywoływanie tytułów konkretnych utworów muzycznych), przez warstwę fabularną. Należy tu wymienić zabiegi takie, jak: dobór kluczowych wydarzeń – po pierwsze, uczynienie główną bohaterką skrzypaczki – po drugie, być może refleksję na temat natury muzyki w ogóle, jaka sugerowana jest określoną kreacją świata przedstawionego. Mogłaby być ona wynikiem własnych doświadczeń artystycznych autorki, która wykazywała przecież zainteresowania zarówno literackie, jak i muzyczne).

Już sama konstrukcja powieści, rozbicie układu chronologicznego na rzecz swobodnego przeplatania czasu teraźniejszego z wydarzeniami

*Maria Kuncewiczowa. Monografia*, Warszawa 1995, s. 186). Autorka wspomina, iż utwór rozpatrywano też często w kontekście psychoanalizy (zarówno w dwudziestoleciu międzywojennym, jak i później), jednak interpretacje tego typu nie są uzasadnione, o czym najdobitniej świadczą wypowiedzi samej pisarki, która przyznała, że z teorią Freuda zapoznała się dopiero po wojnie, a zatem już po powstaniu powieści. Halina Turkiewicz określa *Cudzoziemkę* jako powieść psychologiczną bądź psychologiczno-filozoficzną (zob. H. Turkiewicz, *op. cit.* s. 46), zaś za autorem wstępu do przekładu rosyjskiego, Łarinem, podaje określenia: powieść psychologiczno-historyczna, a nawet – historyczna.

<sup>3</sup> J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000.

z przeszłości (również zestawianymi całkowicie dowolnie, na zasadzie płynnego przechodzenia skojarzeń) nasuwa pewne analogie z formą muzyczną, ze zwyczajem stosowania motywów przewodnich lub z rondo. Tak, jak w operze powracają *leitmotivy*, tak przez całe życie Róży Żabczyńskiej przewija się wspomnienie o ukochanym, niejednokrotnie ukazywane intertekstualnie poprzez przywoływanie konkretnych utworów wokalnie-instrumentalnych (i nie tylko). Nierozłączny związek pomiędzy treścią *Cudzoziemki* a muzyką został w końcowych partiach powieści wyeksponowany dodatkowo w sposób graficzny: pojawia się zapis nutowy czterech taktów z ukochanego koncertu bohaterki, tak jakby narracja była w tym momencie już niewystarczająca, jakby narrator chciał w sposób niemalże audytywny podzielić się z czytelnikiem wrażeniem, jakiego doświadczała Róża. Nawet jeśli rozwiązanie to pozwala zaledwie wyobrazić sobie fragment linii melodycznej, za jego zastosowaniem zdaje się przemawiać przeświadczenie o ograniczonej możliwości wyrażania poprzez słowa. Ograniczenie to nie obowiązuje natomiast muzyki.

Wieloaspektowość zjawiska muzyczności na kartach powieści otwiera różnorodne perspektywy badawcze. Autorka niniejszego szkicu postanowiła skupić się w głównej mierze na fabularnym kontekście odwołań muzycznych, tj. na płaszczyźnie semantycznej. Kwestie powiązań formalno-konstrukcyjnych, podobieństwa pomiędzy narracją literacką i narracją muzyczną zostają jedynie zasygnalizowane, natomiast głównym przedmiotem zainteresowania staje się rola muzyki w świecie przedstawionym, wraz z przypisywanymi jej znaczeniami.

## I. *Cudzoziemka* – powieść na wskroś „muzyczna”

Muzyka przenika w *Cudzoziemce* wszystkie elementy dzieła, pojawia się nie tylko jako naturalne, a zarazem atrakcyjne tło dla opowieści o zranionych uczuciach mściwej skrzypaczki. Wielokrotnie służy do przekazywania czytelnikowi różnego rodzaju informacji. Może występować np. w roli oczywistego symbolu (choćby w nostalgicznym wspomnieniu z czasów Taganrogu, w których dziad Zwardeczki, patrząc w dal, zaczynał śpiewać *Jeszcze Polska nie zginęła*) albo jako współczynnik pozwalający rozpoznać ciągłość przedzielonej retrospekcjami akcji (w radiu za każdym razem słychać piosenkę *Close your eyes*) lub jako komentarz do niej, zapowiedź tego, co za moment

się wydarzy (ta sama piosenka niedługo przed zapadnięciem Róży w sen wieczny). Muzyka nieraz staje się wyrazem światopoglądu. Dzięki niej także można zobaczyć prawdziwe oblicze Róży. W końcu – stosunek do muzyki ma zasadniczy wpływ na relacje pozostałych postaci z główną bohaterką, bezgranicznie oddaną sztuce dźwięków, a w jednym przypadku – na zajęcie trwałego miejsca w jej sercu. „Bo jakież w końcu są wyobrażenia młodej dziewczyny o miłości...? Ukształtowane na podstawie muzyki, poezji, tradycji literatury...”, skomentowała w jednej z rozmów Kuncewiczowa<sup>4</sup>.

## Róża

Najbardziej zajmujący wydaje się, rzecz jasna, stosunek do muzyki głównej bohaterki, obdarzonej ogromną wrażliwością artystyczną. Fascynacja Róży rozpoczęła się w Taganrogu, kiedy wraz z siostrą poszła na koncert włoskiej skrzypaczki, zdobywającej zwykle wielki aplauz i ośniewającej wszystkich urodą. Bohaterce również udzielił się powszechny entuzjazm. Trudno stwierdzić, czy w tym przypadku faktycznie zachwyciła ją muzyka, czy raczej ogólne poruszenie, wywołane pojawieniem się zagranicznej artystki. Po powrocie do domu oświadczyła, że chce być słynną skrzypaczką, że nie ma mowy o robieniu czegokolwiek innego, że w przeciwnym wypadku umrze. Niedługo później do Taganrogu przybyła z Polski ciotka Luiza, kobieta niezamężna, która dla rzekomego ratowania siostrzenicy zdecydowała się zabrać ją ze sobą do Warszawy, by w ten sposób uchronić ją przed zrusyfikowaniem i umożliwić jej naukę w konserwatorium.

Bohaterka miała głęboko za złe rodzinie, iż wyrwano ją z ustabilizowanego życia, pozbawiono przyjaciół. To jednak nie wszystko: Róża nie mogła pogodzić się z faktem, że nie kształciła głosu. Całe życie lubiła śpiewać. Mówiła nawet: „Skrzypce to początek całego mego nieszczęścia”<sup>5</sup>. Nieco paradoksalna wydaje się w tej sytuacji rozpacz, jaką spowodowało właśnie niezrealizowanie kariery wiolinistycznej, chyba że słowa bohaterki zrozumie się nieco inaczej niż podsuwałoby pierwsze skojarzenie: nie jako coś niechcianego, co zatruwało życie, lecz wręcz przeciwnie, jako zetknięcie z uderzającym pięknem (muzyką), które stanowiło obietnicę nigdy niezrealizowanego szczęścia. Róża

<sup>4</sup> *Rozmowy z Marią Kuncewiczową*, oprac. H. Zaworska, Warszawa 1983.

<sup>5</sup> M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*, Warszawa 2007, s. 29.

zdawała się również utożsamiać w pewien sposób muzykę z miłością. Nieobecność jednego z tych elementów wiązała się zatem automatycznie z brakiem drugiego, i to w różnych kontekstach.

Na prawidłowość drugiej interpretacji wskazywałby również fakt, że stosunek Róży do muzyki nigdy nie był ambiwalentny. Nieprzerwanie, przez całe życie bohaterka pozostawała niezwykle wrażliwa na piękno sztuki dźwięków. Co więcej, właśnie w zetknięciu z muzyką zdawała się objawiać jej prawdziwa natura. Szczególnie, gdy śpiewała. „Nikt na świecie nie zdołałby zaprzeczyć śpiewowi Róży, szlachetnemu, szczeremu jak modlitwa”<sup>6</sup>. Bohaterka wielokrotnie wypowiadała się na temat muzyki, a ostatniego dnia życia stwierdziła, że ulega pod jej wpływem nadmiernemu wzruszeniu, że całe piękno jest zawarte w muzyce, że próżno szukać szczęścia gdzie indziej, czy w końcu, że:

(...) cuda powstają chyba tam, gdzie i muzyka – w ludzkim sercu. Czy można wymodlić sonatę, pieśń, symfonię? One rodzą się same.<sup>7</sup>

## Michał vs Adam

Historia, która zaważyła na całym dorosłym życiu bohaterki, wydarzyła się za jej czasów szkolnych, kiedy to Róża była „pierwszą adeptką skrzypiec Warszawskiego Konserwatorium na Tamce”, uczennicą profesora, do którego syna, Michała Bąskiego, zapalała niegasnącym uczuciem. Postać ukochanego przedstawiona jest bardzo mgliście, prezentowane są tylko pojedyncze wspomnienia. Niemal wszystkie one mają jednak muzykę w tle: od momentu zakochania – wspomnienie czekania na próbę z akompaniamentem, kiedy to syn skrzypka po raz pierwszy zdradził się ze swoją sympatią do Róży, przez wzmianki takie jak: „Michał podkreślił i zaopatrzył w dwa wykrzykniki tytuł pieśni Griega: *Je t'aime, hélas* i te nuty sam położył na pulpicie przed Różą”<sup>8</sup> oraz wspomnienie o osobie, której śpiew docierał wieczorami przez okno, aż po zerwanie, które również odbyło się w symbolicznym miejscu – na chórze kościoła. Echo tych wydarzeń nieustannie pobrzmiwa na kartach powieści. Równie często tęskno-

<sup>6</sup> Ibidem, s. 98.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 226.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 15.

ta bywa wyrażana wprost, jak też pośrednio, poprzez rozgoryczenie terażniejszością, a w szczególności – nieudanym małżeństwem.

Małżeństwo Róży i Adama zostało zaaranżowane przez jego siostry, które nie chciały, aby brat powrócił do Rosji, w której właśnie ukończył studia matematyczne. Bohaterka, zdająca sobie sprawę ze swej nieprzeciętnej urody, nie miała najmniejszych trudności z rozkochaniem w sobie kandydata. Jej kokieteria była jednak wymierzona zarówno przeciwko Adamowi, jak i przeciw wszystkim mężczyznom w ogóle. Była to zemsta za zranione uczucia. O braku miłości ze strony żony bohater dowiedział się wprost, kiedy to zniemacka wrócił do domu i zastał Różę w towarzystwie zajmującego wysokie stanowisko Ukraińca, który akompaniował jej na fortepianie. Został przepędzony przez zazdrosnego Adama, który jednak w ramach rewanżu usłyszał od żony, iż niepotrzebnie się boi, gdyż Róża nigdy nikogo nie pokocha...

Między małżonkami trudno znaleźć jakiegokolwiek podobieństwo, zdają się wręcz postaciami skonstruowanymi na zasadzie kontrastu: ona – wybuchowa, histeryczna, egoistyczna, ale też utalentowana, pracowita, obdarzona niezwykłym zmysłem obserwacji, bardzo wrażliwa na piękno i szukająca w głębi duszy zrozumienia; on – ugodowy, spokojny, cierpliwy, bogobożny, choć też nieco naiwny, małostkowy, zadowolający się codziennością i bierny, niechętny do działania. Pracował jako nauczyciel w gimnazjum i to tylko radom Róży zawdzięczał awans na stanowisko dyrektora szkoły. Choć różne cechy charakteru i różne zainteresowania nie wykluczają jeszcze szans na szczęśliwe wspólne życie, w tym przypadku jednak brak zrozumienia działał wyjątkowo destrukcyjnie. Co ciekawe, tak naprawdę większość napięć była wywołana właśnie odmiennym podejściem do muzyki.

Adam całkowicie nie podzielał zamiłowania żony, co więcej – drażniło go wręcz to, iż ćwiczy przed koncertem, kiedy on życzyłby sobie, aby jadła wraz z całą rodziną obiad. Dochodziło więc do sprzeczek, których tło było na pozór błahe. Jednak tylko na pozór: tak naprawdę krył się za nimi poważniejszy konflikt, jeśli nie wartości, to przynajmniej celów uznawanych za istotne oraz wyobrażenia o zadowolającym życiu, które w tych dwóch przypadkach byłoby diametralnie różne. Strofowana przez męża bohaterka odpowiadała z wyrzutem:

Cóż z tego, że obiad? Czy już nie ma rzeczy ważniejszej niż obiad? (...) Więc jedzcie i odczepcie się ode mnie, dajcie mi oddychać. Oddychać mi dajcie!

Prozaiczna na pozór sprzeczka stawała się więc natychmiast jednym z wielu przejawów głębiej zakorzonego konfliktu. Za którymś razem miała nawet miejsce przejmująca manifestacja ze strony Róży:

Kilka razy ojciec uniósł się. Krzyczał, że przecież on i synowie mają także jakieś prawa, że dom powinien mimo wszystko być domem, że Róża doczeka się kiedyś skandalu: Adam zabroni jej występować! (...) Podczas jednej takiej sceny zamierzał jak gdyby wyrwać żonie skrzypce. Róża, nie przerywając *Melodii* Rubinsteina, cofała się w głąb pokoju, okrążyła go i wkroczyła do jadalni. Adam za nią, podniecony w najwyższym stopniu, usiłował przekrzyknąć instrument. (...) Róża szła przez jadalnię w powłóczystym szlafroku, unosząc w ramionach skrzypce. Wyglądało na to, że nic nie może poradzić, że one same grają żalosną *Melodię*. Siadła na przydzielonym miejscu między babką Sophie a mężem, dzieci – wystraszone – wyciągnęły szyje, pieśń – coraz zjadliwsza, coraz bardziej rozmówiana w smutku – owiewała im twarze, zupa dymiła, a po policzkach Róży biegleły łzy.<sup>9</sup>

To sztuczne w wydaniu dorosłej kobiety, teatralne zachowanie zostało znakomicie umiejscowione w narracji: „koncert” staje się przecież wymowną odpowiedzią na pogrożki męża zapowiadającego, iż zabroni swej żonie występów. W groteskowy sposób trywialność miesza się ze wzniosłością, tak jak dźwięki skrzypiec mieszają się z oparami kuchennymi. Na uwagę zasługuje też wykorzystanie synestezji, która pojawia się również w innych fragmentach, związanych z emocjami towarzyszącymi odbiorowi muzyki. O swoim konflikcie z mężem Róża wypowiadała się pod koniec powieści, kiedy przeszła już pewną przemianę duchową i pragnęła pojednania ze światem. Wyznała synowi, że przyczyną ostatniej kłótni z Adamem nie było wcale to, co on podawał jako stawiane sobie, śmiesznie błahe zarzuty, lecz właśnie całkowite niezrozumienie żony.

Nie o gamasz ten głupi chodziło i nie o ręce (...) ale o ślepotę jego! O to, że nigdy nie widzi on tego we mnie, co jest najważniejsze!<sup>10</sup>

Pewnego wieczoru Róża przekonała się, iż próby wytłumaczenia mężowi niepogodzenia się z niezrealizowaną karierą są całkowicie

<sup>9</sup> Ibidem, s. 56.

<sup>10</sup> Ibidem, s. 123.

bezelowe. Był to jeden z rzadkich dni, kiedy małżonkowie pozostawali w zgodzie. Pojedynczą siłą okazywało się wspomnienie o zmarłym synku, Kaziu, a konkretniej – przypadająca właśnie rocznica śmierci dziecka. Adam zastał wieczorem Różę płaczącą w salonie. Przyczyną jej aktualnego zmartwienia były jednak niepowodzenia przywołane niedawną grą na skrzypcach. Powróciły wspomnienia niezrealizowanego marzenia. Bohaterka znajdowała się w stanie głębokiego poruszenia i z radością przyjęła powrót męża. Potrzebowała jego wsparcia i jak nigdy odsłoniła przed nimi swoje uczucia.

Kiedy Adam, widząc ją płaczącą, powiedział, że nie może dłużej żyć przeszłością, ona wzięła to za dobrą monetę. Przyznała mężowi rację: że rzeczywiście, wymagania techniczne wobec muzyków są coraz wyższe, lecz że muzyka jest coraz piękniejsza... Dopiero wtedy Adam zrozumiał, o czym tak naprawdę mówi Róża. Kobieta kontynuowała zwierzenia, wspominała o pamiętnej lekcji u wybitnego skrzypka, Pabla de Sarasate, o smyczku, który jej podarował, o tym, że zauważył zarówno jej talent wiolinistyczny, jak i braki techniczne, będące wynikiem nieodpowiedniego podejścia pedagogicznego w warszawskiej szkole. Przypominała różne wydarzenia, wyzwania oraz trudności ze swojego ówczesnego życia, już w Petersburgu: występ przed księciem, niemożność ćwiczenia o późnych porach w internacie. Wyznała nawet motywy, jakimi kierowała się podczas wyboru petersburskiej uczelni, odrzucając rady rodziców i nie zważając na ich dramatyczną sytuację finansową: studiował tam jej ukochany z czasów warszawskich. Złe warunki mieszkaniowe bohaterka przypłaciła zdrowiem – zachorowała na tyfus. Lekarz odradzał jej dalszą grę na skrzypcach. Później zaś nastąpiła już tylko proza życia: domowe obowiązki, macierzyństwo, udzielanie prywatnych lekcji, aby móc wiązać koniec z końcem.

Milczenie męża Róża odebrała jako wyraz skruchy, jako swego rodzaju świadectwo poczucia winy. „Bo przecież nie pomagał jej walczyć. Zawsze uważał obiad, dziurawe skarpetki, kłótnie synów za sprawę ważniejszą od miękkości *spiccata*”<sup>11</sup>. Nie widziała jednak w tym momencie w Adamie swego wroga. Zechciała nawet sprawić mu przyjemność – zagrać coś banalnego, co mu się spodoba. Zabrzmiały popisowe wariacje. Kiedy skończyła grać, podeszła ze skrzypcami w dłoni do siedzącego w fotelu męża. Adam był blady z wściekłości. Wytrącił Róży skrzypce, które upadły na podłogę, agresywnie uwięził

11 Ibidem, s. 141.

ją w uścisku, wycodził: „Nie po to tu jesteś, żebyś mi grała po nocach... Do diabła z twoim Brahmssem!”<sup>12</sup>.

Próba, jaką Róża podjęła w celu wtajemniczenia męża w swój świat, a przede wszystkim w celu zawarcia rozejmu, skończyła się dramatycznie. Komentarze do powieści, przedstawiające bohaterkę jako przyczynę wszelkiego zła, które spadło na rodzinę, jako niezrównoważoną, wręcz demoniczną postać, zawieszoną w swym świecie wewnętrznym, zdają się być sporym uproszczeniem<sup>13</sup>:

Róża bardziej przywiązana jest do tego, co w jej życiu nie zostało zrealizowane (...) niż do realnego życia, w którym zdręczała męża i dzieci.<sup>14</sup>

Trudno taką opinię podważyć, chociaż kiedy pomyśli się o zarysowanej sytuacji, jaka panowała między małżonkami, biorąc pod uwagę szczególne uwarunkowania psychologiczne bohaterki, trudno zdecydować, kto kogo tak naprawdę zdręczał, albo przynajmniej, czy dręczenie to było jednostronne. Adam i Róża pozostawali w ciągłym konflikcie, który wybuchał na nowo nawet w związku z błahymi sprawami. Miał on jednak głębsze podłoże: ścieranie się dwóch postaw wobec życia, z których jedna z nich całkowicie eliminowała znaczenie sztuki.

### Władysław i Marta

Brak porozumienia z mężem znajdował pewną rekompensatę w bliskiej więzi, jaka łączyła bohaterkę z synem, Władysławem, który, początkowo jako jedyny poza Różą, posiadał wiedzę muzyczną. Wykazywał w tym kierunku również uzdolnienia. Róża nauczyła go grać na fortepianie. W wieku szesnastu lat akompaniował jej nawet z powodzeniem na koncercie, co napawało ją dumą. Publiczność była

12 Ibidem, s. 141.

13 Wątpliwą pochwałą skomplikowanej konstrukcji postaci wyraził Włodzimierz Maciąg: „Zachowania się Róży mają całą, pełną odcieni skalę: cechy jej charakteru zaznaczyć się mogą w błahych drobiazgach, bywają jednak przesłanką wielkich i dramatycznych scen stwarzających wrażenie parodii monumentalnego teatru. Pomysłowość autorki w tej mierze stanowi prawdopodobnie o czytelnym sukcesie powieści i może żadna z wielkich postaci powieści polskiej nie miała natury tak bogatej i tak wytrwałej w manifestowaniu przekory”. (zob. W. Maciąg, *Nasz wiek XX*, Wrocław 1992).

14 A. Nasiłowska, *Trzydziestolecie*, Warszawa 1995, s. 49.

oszołomiona duetem dwóch młodych, olśniewających, wręcz „nie z tego świata” postaci. Stosunek Władysia do muzyki przedstawiał się jednak dość niejasno. Jedno nie podlega wątpliwości: muzyka była dla niego nierozzerwalnie związana z postacią matki (i na odwrót). Kiedy już wyjechał na studia za granicę,

(...) muzyka, którą przywykł uważać za organiczny zapach Róży, przyprawiała go nadal o niepokój, o mściwą ponurość – uczucia zasadnicze w atmosferze matki.<sup>15</sup>

Przez swego rodzaju szacunek synowski zmuszał się przez jakiś czas do chodzenia na koncerty, aby w ten sposób, doznając muzycznych wzruszeń, oddać niejako hołd Róży. Po pewnym czasie dostrzegł jednak, że „w objawieniach muzycznych tyleż jest zgody z życiem, pokory, ile satanizmu”<sup>16</sup>. Nieco później, gdy był już żonaty i mieszkał daleko od matki, jej postać wciąż była obecna w jego myślach właśnie pod postacią śmiechu, płaczu, flażoletów i *tremolanda*, co doprowadzało go do nieokreślonego rozdrażnienia swym aktualnym szczęściem, czy wręcz do niejasnego poczucia zdrady. Dźwięk skrzypiec był też jednym z podstawowych komponentów wspomnienia o rygorystycznym, pełnym niepokoju dzieciństwie. Wspomnieniu temu towarzyszyło jednak paradoksalnie uwznioślenie, pewna fascynacja, szczególnie, gdy konfrontował je z beztróskim dzieciństwem swych dzieci, wobec których nie były stawiane wysokie wymagania.

Tym, co wydaje się najbardziej znamienne, gdy mowa o muzyce, był w myśleniu Władysława dokonujący się za jej pośrednictwem podział. Róża z synem tworzyli zamkniętą grupę, do której niewtajemniczona reszta domowników nie miała wstępu. Mieli więc swój świat, który leżał poza zasięgiem męża. Taka sytuacja odpowiadała Róży. Dopiero, gdy na świat przyszła córka, Marta, mężczyzna zyskał swojego sojusznika. W jej wychowanie, w przeciwieństwie do małżonki, nie ukrywającej braku sympatii do tego dziecka, wkładał całe serce. Dziewczynka miała jednak nieustanne poczucie krzywdy. Nie wiedziała, dlaczego jest wiecznie odtrącona przez matkę. Z podziwem obserwowała wszystko to, co działo się w domu, kiedy ze studiów przyjeżdżał starszy brat. Władys z Różą wspólnie muzykowali, wychodzili na koncerty, po których, pozostając pod wpływem jakiejś magicznej aury, toczyli żywe

15 M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*, s. 62.

16 Ibidem, s. 62.

dyskusje, tak tajemnicze dla niezaznajomionego z tą tematyką dziecka. W tych czasach Marta nienawidziła muzyki:

Muzyka była sferą wybranych, do której nie miała dostępu. Kiedy matka grała albo śpiewała, drzwi były pozamykane, wszyscy musieli warować po kątach. Kiedy matka grała, otwierał się inny świat – nieosiągalny, urągłiwy w swoim za wielkim pięknem – i ochota do życia mijała jak nedorzeczny kaprys. Wstawiała natomiast tęsknota za czymś bez imienia.<sup>17</sup>

Marta jako dziecko nie była szczególnie muzykalna. Zdobyła podstawowe umiejętności pianistyczne, jednak jej nauka gry nie przynosiła zadowalających rezultatów, dlatego też w wieku lat osiemnastu postanowiła z niej zrezygnować. Przypadek zdecydował jednak, że Róża odkryła jej prawdziwy talent wokalny. Naukę śpiewu rozpoczęła późno, jednak przebiegała ona z ogromnym powodzeniem. Istniejący podział w rodzinie okazał się nietrwały – kiedy Róża odkryła niespodziewany talent u Marty, natychmiast niejako uznała ją za swoje dziecko. Jej głos był dla niej obietnicą zrealizowania niedostępnych dla siebie wyżyn artystycznych, zaś możliwość szkolenia tego głosu – zadośćuczynieniem za krzywdę, wyrządzoną niegdyś przez Adama. Narodziny córki odbierała do tej pory jako coś wymierzonego przeciw muzyce, niespodziewany talent zaś – za triumf sprawiedliwości, który spowodował wręcz, że uznała dziecko za własne, a nie jak dotychczas – za kopię męża. Adam stracił w rodzinie swego ostatniego sojusznika, odkąd Marta rozpoczęła pod czujnym okiem matki naukę śpiewu w Warszawie, u Włocha. Dziewczyna nie czuła się dobrze w nowej sytuacji. Żałowała, że zgodnie z odwiecznymi planami ojca nie poszła do szkoły ogrodniczej, a zamiast tego śpiewa ćwiczenia wokalne. Wykorzystywała każdą okazję, aby móc jak za dawnych czasów pogawędzić z ojcem, ich przyjaźń była jednak teraz ostrzej niż poprzednio prześladowana przez Różę. Nie mieli już zresztą tak dobrego porozumienia. Kiedy Adam obserwował córkę śpiewającą w salonie, widział, że staje się coraz bardziej podobna do matki oraz że przeszła na jej stronę. Podczas kłótni na temat przyszłości córki Róża zarzucała mężowi, iż chciałby ją uczynić kretem ryjącym w ziemi, zamiast pozwolić być, na wzór unoszącego się w przestworzach ptaka, artystką. Bohaterka znakomicie poznała się na talencie Marty: rzeczywiście została ona słynną śpiewaczką.

17 Ibidem, s. 161.

## II. Repertuar *Cudzoziemki*

W toku narracji przywoływane są liczne tytuły utworów: pieśni, miniatur instrumentalnych, kompozycji kameralnych etc. Wymieniani są tacy kompozytorzy, jak np.: Schubert, Rubinstein, Chopin, Czajkowski, Kreutzer. Zwykle utwory muzyczne są jedynie wspomniane. Funkcją takiego żonglowanie tytułami wydaje się być raczej jedynie wytworzenie pewnej specyficznej atmosfery, aury wtajemniczenia. Nieco więcej uwagi poświęca się *Madame Butterfly* G. Pucciniego. *Koncert skrzypcowy D-dur* J. Brahmsa przywoływany zostaje kilkakrotnie, zaś jedna z pieśni cyklu *Dichterliebe* R. Schumanna staje się swoistym *leitmotivem*. Oczywiście nieprzypadkowo.

### *Madame Butterfly*

*Madame Butterfly*, trzyaktowa opera werystycka zostaje wpleciona w tok akcji *Cudzoziemki* w sposób bardzo naturalny: Róża z Władysławem wybierają się na spektakl, kiedy matka przyjeżdża do studiującego w Berlinie syna, aby poznać jego narzeczoną. Dobór utworu przez autorkę jest zdecydowanie nieprzypadkowy – treść opery powiązać można zarówno z bieżącą sytuacją, jak i z doświadczeniami głównej bohaterki. Mimo odległej japońskiej scenerii pojawia się zaskakująco wiele analogii z historią Róży, zaczynając już od miejsca akcji – portowego miasta Nagasaki, przynoszącego skojarzenie z Taganrogiem. Podobieństwo losów dwóch bohaterek przejawia się m.in. w nieszczęśliwej, zdradliwej miłości do mężczyzny z innego kraju, w wykluczeniu przez środowisko, w długotrwałym czekaniu na powrót ukochanego, w młodym wieku oraz w motywie zdrady oraz ślubu, który staje się przyczyną cierpienia porzuconej, zakochanej dziewczyny.

Róża podczas oglądania przedstawienia zachowywała się w sposób dość osobliwy, wręcz niekulturalny: śledziła akcję z wielkim zaangażowaniem, żeby za moment odrzucić głowę na oparciu fotela z zagadkowym wyrazem twarzy.

(...) rzuciła po sali wzrokiem, który mówił: „Co wy wiecie, nieszczęśni?”  
 (...) przytakiwała czemuś gorąco, to znowu gorzko przeczyła – wyglądała wciągnięta w sprawy niedostępne reszcie publiczności. Kilka razy spoglądała na syna jak z drugiego brzegu rzeki – triumfującą i rozpaczliwie.<sup>18</sup>

18 M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*, s. 66.

W momencie, kiedy główna bohaterka żegnała się ze swym dzieckiem słowami: „Idź, baw się, baw”, Róża niespodziewanie usiadła sztywno i zaśmiała się szyderczo. Równie niespodziewana była reakcja na tragiczny finał opery – samobójstwo głównej bohaterki: Róża również odebrała je całkowicie obojętnie mimo wcześniejszego poruszenia. Dziwna reakcja mogła być wywołana skojarzeniem sceny ze swoją aktualną sytuacją – była przecież bardzo niechętnie ustosunkowana względem swej przyszłej, jeszcze niepoznanej synowej, a zaręczyny Władysława odbierała jako wymierzony przeciwko sobie czyn niemalże zdradziecki. W takim kontekście słowa: „Idź, baw się, baw” mogły nabrać dla niej innego, sarkastycznego znaczenia.

### *Koncert skrzypcowy D-dur Brahmsa*

Utworem, który zdaje się mieć szczególne znaczenie dla bohaterki jest *Koncert skrzypcowy D-dur* op. 77 J. Brahmsa. Koncert ma charakter monumentalny, choć nie w całym swoim przebiegu.

Pojawia się w powieści w szczególnej atmosferze: Róża gra go nocą, przy świetle świec, akurat w rocznicę śmierci Kazia. Język opisu nosi znamiona poetyki sensualistycznej, pojawiają się synestezje dotyczące muzyki: jest ona porównywana ze światłem księżyca (skojarzenie nieobce impresjonistom, ze słynną kompozycją C. Debussy'ego na czele), z wiatrem. Szum liści, odgłosy z sadzawki dochodzące zza okna układają się w umyśle Róży w oryginalny akompaniament utworu. Dlatego zaczyna grać koncert.

Zmąciły się myśli. Liście i woda zaczęły szumieć, światło księżycowe zabręczało jak struna e. Róża cała przemieniła się w słuch. Dźwięk światła coraz był wyraźniejszy, chwyciła już tonacje, rozróżniała klucze, rytm tętnił w skroniach. Nucila. Melodie stawały się konkretne, zorkiestrowane coraz dokładniej, w końcu utworzyły *allegro non troppo* z koncertu D-dur Brahmsa.<sup>19</sup>

Róża zrozumiała, że nie zdoła zagrać wirtuozowskiej części pierwszej (*Allegro non troppo*). Rozpoczęła od części drugiej, *Adagio*, z której wykonaniem nie miała trudności: ku swemu zdziwieniu, nawet z trudnymi pasażami uporała się bezbłędnie. Dodało jej to otuchy i postanowiła zagrać również część trzecią, *Allegro giocoso, ma non troppo vivace* (pojawia się zapis graficzny głównego motywu). Nie-

19 Ibidem, s. 136.



stety, spiętrzenie trudności technicznych uczyniło to przedsięwzięcie niemożliwym do wykonania. Róża się poddała. Jej łzy kapały na cremoński lakier skrzypiec. Niedługo później przyszedł Adam. Właśnie wtedy rozegrała się dramatyczna scena, zapoczątkowana zwierzeniami bohaterki.

Wydarzenia tego wieczoru (ich ważnym elementem było właśnie granie Koncertu) wzbudzona Róża opowiadała wiele lat później Władysławowi, który przyjechał do rodzinnego domu z Berlina. Matka z synem byli tego dnia na koncercie, na którym wykonywana była właśnie umiłowana kompozycja Brahmsa. Rozmowa staje się okazją do przedstawienia osobistych odczuć bohaterki, związanych z tym utworem, który w jej oczach stawał się niemal wyrazem jakichś absolutnych potęg. Róża chaotycznie, w wielkim uniesieniu, próbowała wyrazić swoje emocje:

ten motyw (...) on chodzi po orkiestrze, jak światło po obłokach, coraz to inny instrument ożywia, a potem skrzypce mówią wszystko, Brahms wie. Ja czuję, słyszę... A on wie. W koncercie D-dur powiedział wszystko. (...) U niego smutek i radość, klęska i zwycięstwo – to jedno. Nie ma za czym tęsknić, rozpaczają.<sup>20</sup> [podkreślenie autorki]

Kiedy Władysław próbował uspokoić matkę, ona z niegasnącym przejściem odpowiadała, iż jak może być spokojna, kiedy czuje „wszystko”, a nie może tego zagrać.

O swojej frustracji (czy raczej rozpacz) związanej z niemożnością zagrania tego koncertu opowiadała bohaterka znacznie później, niedługo przed śmiercią, córce. Wtedy jednak była już świadoma, skąd tak naprawdę brały się niedostatki techniczne. Koncert powraca również na sam koniec powieści, kiedy bohaterka traci pomału świadomość. Przez jej umysł przelatują najdroższe wspomnienia z młodości, myśli o swym dawnym ukochanym, a następnie o Władysławie i Kaziu jako jego dzieciach. Jednocześnie gra bez żadnej trudności koncert. W ostatnim momencie życia czuje się szczęśliwa, czuje ciepło Michała w sercu. Po raz ostatni pojawiają się cztery takty *Allegro giocoso, ma non troppo vivace*.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 162–163.

### *Ich grolle nicht*

Trzecim utworem, który zdaje się bardzo istotny, jest pieśń Schumanna *Ich grolle nicht*. Warto podkreślić podobieństwo, jakie zachodzi pomiędzy cyklem *Dichterliebe* a *Cudzoziemką*: od konstrukcji fabuły (nieszczęśliwa miłość zakończona przebaczeniem) i ledwo zarysowanej sytuacji pomiędzy zakochanymi, przez istotne znaczenie elementów przyrody, aż po analogiczne posługiwanie się ironią.<sup>21</sup>

Wiersze, które Schumann zdecydował się umuzyczyć, zostały ułożone w ciąg, który tworzy dramaturgiczną całość. Historia prezentowana jest w sposób szczątkowy, tak naprawdę słuchacz niewiele dowiaduje się na temat zaistniałej sytuacji, istotniejsze stają się towarzyszące całemu wydarzeniu przeżycia zakochanego młodzieńca. Pojawia się cała gama odcieni emocjonalnych: od euforii, fascynacji oraz wzruszenia, przez poczucie straty, gniew i depresję, aż po pogodzenie się z nieuchronnością losu (!). Najistotniejszymi cechami cyklu są: nastrojowość (tak ściśle związana z duchem epoki) oraz ulotność i intymność (zaburzone tylko momentami). Całość to liryczne wyznanie, bezpośrednio i szczerze. Sytuacja zostaje ledwo zarysowana, dokładna chronologia nie jest istotna (!). Ważniejsze zdaje się subiektywne przesłanie, które staje się czytelne właśnie dzięki muzyce: niekiedy sprawia ona, że tekst przestaje być oczywisty, kiedy indziej wtóruje mu wyrazowo.

Bardzo znamienita jest właśnie pieśń *Ich grolle nicht* (*Nie gniewam się*). Stanowi jeden z nielicznych w *Dichterliebe* przejawów ironii – zarówno w warstwie słownej, jak i muzycznej. Tekst mówi o rzekomym pogodzeniu się z sytuacją odrzucenia (choć za moment pojawiają się złośliwe słowa o sercu ukochanej), a towarzyszy mu monotony, prosty akompaniament, składający się z mechanicznie akcentowanych akordów. Wyznaniom rzekomego pogodzenia się z sytuacją towarzyszy

<sup>21</sup> W powieści ironia stosowana jest w sposób bardzo subtelny. Pojawia się przykładowo w mowie pozornie zależnej. Chociażby, kiedy narrator mówiąc o tym, że Róża wystudiowała sposób ukrywania niekorzystnego wyglądu oczu podczas śmiechu, stwierdza: „Taka była mądra”, aby za moment, opisując, że ktoś był dla niej ważny przez całe życie, skwitować: „Taka była głupia”. W tym momencie ironia jedynie za pierwszym razem wymierzona jest przeciwko Róży. Innym ironicznym zabiegiem jest kazanie niepokodzonej z losem bohaterce śpiewać pieśń *Ich grolle nicht* (*Nie gniewam się*). Tutaj zabieg jest jednak bardziej wyrafinowany, wielopoziomowy, gdyż interpretacja tekstu przeciwna jego słowom została dopisana już nie przez Kuncewiczową, a przez Schumanna.

zatem oczywista nerwowość. Ironiczne wydaje się też zastosowanie najbardziej klarownej z tonacji – C-dur.

O istotnym znaczeniu tego utworu w powieści decyduje nie tylko jego powracanie w różnych momentach narracji. Uwaga czytelnika zostaje zwrócona na fragment wiersza Heinego jeszcze zanim rozpocznie lekturę. Słowa:

Ich sah dich ja im Traum,  
und sah die Nacht in deines Herzens Raum,  
und sah die Schlang', die dir am Herzen frisst,  
ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist

stają się mottem powieści. Trudno jednoznacznie orzec, do kogo są skierowane: czy jest to komentarz do postawy Róży, czy raczej jej zarzuty wobec Michała. Bohaterka śpiewa tę pieśń z wyjątkowym uniesieniem, w sposób, który wręcz wzbudza zgrozę. Zapewnienie *Ich grolle nicht* brzmiało bardzo złowrogo. Jej głos drży, nie była w stanie wykonać wysokich dźwięków, nieraz urywała melodię po wyrazie *die Schlang*. Upodobanie do tej pieśni ma wyraźny związek z przeszłością bohaterki, z niepokodzeniem się z nią. Ten sam utwór śpiewała później na polecenie Róży Marta, kiedy do domu przyjechał brat. Była to bardzo pamiętna scena, w której po raz pierwszy bohaterka poczuła bliską więź, jaka łączy ją z córką. I rzeczywiście, wykonując pieśń Marta wydawała się Władysławowi i Adamowi niesamowicie podobna do matki. Marta „pierwszą frazę pieśni usłyszała gdzieś poza sobą, jak cudze wyznanie, z którym nie wiadomo, co zrobić”...<sup>22</sup> Innego rodzaju krzywdę do wybaczenia miała na myśli Róża, inną córką.

Wyraźnym nawiązaniem do tekstu utworu są słowa doktora Gerharta: „Nicht immer so grollen”<sup>23</sup>, a dzięki temu, iż komplementuje również „diese Nase”, wiadomo, że całość odnosi się do Michała. Pieśń powraca też na sam koniec powieści: najpierw nuci ją Marta, jeszcze przed udaniem się do matki. Róża zaś nawiązuje do początkowych słów – *Ich grolle nicht*, które po raz pierwszy w jej wykonaniu pozbawione są ironii, użyte całkowicie szczerze. Łączą się wtedy z koncertem Brahmsa. Bohaterka odchodzi pogodzona ze światem.

22 M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*, s. 179.

23 Ibidem, s. 217.

(...) jest wszystko! Michale, *ich grolle nicht*, mój jedyny. Och, nie tylko *adagio!* I *allegro giocoso* dla naszej miłości za mało, serce mam pełne uśmiechu...<sup>24</sup>

### **Cudzoziemka: powieść o muzyce**

*Cudzoziemka* to powieść na wskroś muzyczna, liryczna, momentami zbliżona do prozy poetyckiej. Autorka w sposób bardzo sugestywny odmalowała całą gamę subiektywnych nastrojów, emocji towarzyszących zarówno odbiorowi, jak i wykonywaniu muzyki. Na tym jednak nie koniec: realistycznie ukazana została droga kształcenia muzycznego, związane z nią zmartwienia oraz zagrożenie głębokim rozczarowaniem, które również ze sobą niesie. W końcu w pełnym świetle ukazana została wielka siła muzyki, która przy tym zdaje się być oceniana ambiwalentnie: jako coś, co ma niesamowitą siłę magnetyczną, a przez to – może zarówno prowadzić do zatracenia, jak i ocalać.

Trzy skontrastowane utwory, każdy reprezentujący odmienny gatunek (opera, koncert, pieśń), przeznaczone na inną obsadę (od ogromnego zespołu aż po kompozycję kameralną), wyeksponowane w toku powieści (*Madame Butterfly*, a w większym stopniu *Koncert skrzypcowy D-dur* oraz *Ich grolle nicht*), zostały znakomicie powiązane z fabułą. Warto podkreślić też, że w zasadzie wszystkie kompozycje, jakie pojawiają się na kartach *Cudzoziemki*, nawet te, które się jedynie wspomina, pochodzą z epoki romantyzmu. Ten fakt z jednej strony nie dziwi, gdyż są to sztandarowe utwory, wchodzące w skład obowiązującego aż do dziś kanonu. Z drugiej strony, wykorzystanie muzyki romantycznej w powieści, która na wskroś jest przeniknięta ideologią romantyczną (miłość, która jest wieczna, muzyka jako coś, co wyraża niewyrażalne, wywyższenie artysty) nie może być przypadkowe. Ciekawa jest też innego rodzaju prawidłowość: jeden z ważnych tematów poruszanych w powieści to problem poczucia obcości. Róża, mimo że pochodząca z polskiej rodziny, wychowała się poza granicami kraju, co poskutkowało brakiem wykształcenia się u niej ugruntowanej tożsamości narodowej: zarówno w Polsce, jak i w Rosji czuła się cudzoziemką. Konsekwencje takiego stanu rzeczy mają daleki zasięg, gdyż dotyczą nawet upodobań muzycznych bohaterki: wśród ulubionych kompo-

24 Ibidem, s. 230.

zycji nie znajdujemy ani dzieł pochodzących z jej ojczyzny, ani z kraju, w którym się wychowała, lecz, po raz kolejny: repertuar zagraniczny.

### **Bibliografia**

- M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*, Wyd. klubowe (Biblioteka Polska XX wieku) Warszawa 2007.
- A. Chwiłek, *Robert Schumann*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, t. 9, Kraków 2007.
- L. Fryde, *Wybór pism krytycznych*, Warszawa 1966.
- J. Kański, *Przewodnik operowy*, Kraków 1985.
- J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2000.
- W. Maciąg, *Nasz wiek XX*, Wrocław 1992.
- A. Nasiłowska, *Trzydziestolecie*, Warszawa 1995.
- M. Tomaszewski, *Studia nad pieśnią romantyczną: od wyznania do wołania*, Kraków 1997.
- H. Turkiewicz, *Cudzoziemka jako powieść nie tylko psychologiczna, w: O twórczości Marii Kuncewiczowej*, red. L. Ludorowski, Lublin 1997.
- J. Wierszyłowski, *Psychologia muzyki*, Warszawa 1981.
- A. Szałagan, *Maria Kuncewiczowa. Monografia*, Warszawa 1995.
- Rozmowy z Marią Kuncewiczową*, oprac. H. Zaworska, Warszawa 1983.

### **Abstract**

**The music in *The Stranger* by Maria Kuncewiczowa**  
*Cudzoziemka* (*The Stranger*) is the most famous novel of Maria Kuncewiczowa (1895–1989) and one of the most outstanding examples of Polish interwar prose. It tells the story of Róża Żabczyńska – an unhappy wife, mother and above all – abandoned once loved and a would-be violinist. The main part of the book is a presentation of the last day in the Róża's life, when the character recalls the most important events and memories, especially from her early youth. The narrative is not linear. Individual episodes are compiled on the basis of associations, not in the chronological order. *Cudzoziemka* is usually interpreted as a psychological novel. In the foreground there is a story of a great, unrequited love from the school days, which can not

be forgotten during a lifetime. However there is also another element which is omnipresent on the pages of the novel. It is the music. It is present at all levels of the piece – from layers of language (use of terms related to the execution of music and onomatopoeic words, especially to present specific moods, and moreover: overall sensitivity to sound and recalling diverse titles of music pieces), through the narrative: the selection of the key events and making the main character violinist; probably up to the more general conclusions about the nature of music. The structure of the novel suggests some analogies with musical form. What is more, there are many interesting examples of intertextual narrative as a consequence of invoking vocal pieces with a corresponding subject (the most important seems to be Schumann's *Dichterliebe*). Music is everywhere, appears not only as a natural (yet attractive) backdrop for stories of wounded feelings of the vengeful violinist. Repeatedly, it is used to convey different types of information to the reader. It becomes often an expression of belief. It also reveals the true face of the main character. Finally, the attitude to music has a major impact on the relationships of other characters with Róża.

### **Keywords**

*The Stranger*, Kuncewiczowa, music in *The Stranger*.