Pieśni Solowe
z tow. fortepianem
Wł. Żeleńskiego

mgr Adam Przegr
1937/8

ul. Helclów 21
Kraków

S P I S R Z E C Z Y

BIBLIOGRAFIA:

A. Prace dotyczące Wł. Żeleńskiego

A 1. Prace specjalne poświęcone Wł. Żeleńskiemu.

Liszczyńskij Bohdan: "Konrad Wallenrod", opera w IV aktach Władysława Żeleńskiego, /Kraków 1934, praca magisterska, niewyd./.

Michalska Wanda: Utwory kameralne Władysława Żeleńskiego, Wydane drukiem. /Kraków 1937, praca magisterska, niewyd./

Szopski Felicjan: Władysław Żeleński. Biblioteka Muzyczna pod redakcją Mateusza Glińskiego. Warszawa 1928.

A 2. Pisma i enuncjacje Władysława Żeleńskiego.

Władysław Żeleński: Moje pamiętniki.[1]

" " Recenzje muzyczne i artykuły zamieszczane w Kłosach i w Czasie - patrz "Czasopisma".

" " Fryderyk Chopin w świetle krytyki angielskiej, /Biblioteka Warszawska 1891, t.II./

A 3. Książki z zakresu historii muzyki polskiej zawierające obszerniejszą charakterystykę twórczości Żeleńskiego.

Jachimecki Zdzisław: Muzyka w Polsce. W wydawnictwie zbiorowym p.t."Polska, obrazy i opisy", Lwów, nakładem Macierzy Polskiej 1909, t.II.

" " Historia muzyki polskiej /w zarysie/. Nakł.Geberthnera i Wolffa, 1920.

" " Muzyka polska. W wydawnictwie zbiorowym "Polska, jej dzieje i kultura". Warszawa /1932/[2]

1/ Jest szkic autobiograficzny sięgający do r.1864. Tekst jego został opublikowany przez "Wiadomości Literackie", 18 VII 1937, nr 30 /716/, z opuszczeniem jednakże kilku "ustępów" mniej ważnych i bardziej fachowych", a więc dotyczących muzyki. Cytaty w niniejszej pracy opierają się na pełnym tekście, którego poznanie /w dosłownej kopii maszynowej/ zawdzięczam uprzejmości dr Tadeusza Żeleńskiego, syna kompozytora, któremu jestem za to, jak i za udzielone mi łaskawie informacje i wskazówki prawdziwie zobowiązany.

2/ Źródło to cytuję w skróceniu następująco: "Muzyka polska" cz.etc

Poliński Aleksander: Dzieje muzyki polskiej w zarysie. Lwów 1907.

A. 4. Źródła zawierające przyczynki do biografii Żeleńskiego.

Oprócz prac wymienionych pod A 1 i A 2, znajdujemy szczegóły biograficzne w następujących źródłach:

"Narcyssa i Wanda". Listy Narcyszy Żmichowskiej do Wandy Grabowskiej. Wydał i wstępem opatrzył dr Tadeusz Żeleński /Boy/. Warszawa, 1930.

Wielkopolanin Łukasz: /Jest to pseudonim Łukasza Fijałkowskiego/ Z pobytu Władysława Żeleńskiego w Pradze "Wspomnienie z r.1860-1" Lwów, z drukarni E.Wiesnera, 1898. /1/

Żeleński Tadeusz /Boy/: Ludzie żywi, Warszawa 19 /por.rozdz. p.t.Artur i Władek/.

A.5. Źródła zawierające przyczynki do bibliografii dzieł Żel.

Spis kompozycyj Władysława Żeleńskiego. Kraków 1903. Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.

B. B.race niezwiązane bezpośrednio z Żeleńskim.

B 1. Katalogi i encyklopedie.

Hofmeister: Handbuch der musikalischen Literatur./Za lata 1860 i nast./ Leipzig 1887.

Katalogi księgarskie/głównych firm nakładowych polskich/ z różnych czasów /ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej, dział muzyczny.

Pazdirek Franz: Universal-Handbuch der Musikliteratur. s.a. /1904 - 1910, por.Riemann, Lexicon/.

Riemann Hugo: Musiklexicon. 11 Auflage. Berlin 1929.

Sowiński Wojciech: Słownik muzyków polskich. Paryż 1874.

/Kompozycje Władysława Żeleńskiego". Kraków 1903. Drukania Uniwersytetu Jagiellońskiego. / /Patrz wyżej/

Woźnicki Jan: Kompletny katalog śpiewów polskich /wg tytułów, początków słów i przyśpiewek/ nakł.i własn. wydawcy Leona Idzikowskiego w Kijowie, 1908.

1/ Wspomnienia przyjaciela Władysława Żeleńskiego z spędzonych wspólnie w Pradze studenckich lat zawierają interesujące szczegóły. O wartości ich stanowią przede wszystkim przytoczone in extenso interesujące listy Władysława Żeleńskiego .

B 2. Prace i artykuły poświęcone pieśni artystycznej lub zawierające przyczynki z tego zakresu.

Adler Guido: Handbuch der Musikgeschichte Rodz.p.t."Das Lied im 19.Jahrhundert" ~~przez~~ F.E.Samer.

Barbag Seweryn: Polska pieśń artystyczna. - "Muzyka polska", monografia zbiorowa pod red.Mateusza Glińskiego, nakładem mies. "Muzyka", Warszawa./1927/.

" " Studium o pieśniach Chopina. Lwów - Warszawa 1927.

Bauer Moritz: Die Lieder Franz Schuberts. Leipzig 1925. T.I /jedyny wydany/.

Chybiński Adolf: Najmłodsza polska pieśń solowa. "Sfinks" V, r.1909, str.141nn

Drobner Mieczysław: Utwory wokalne okresu przedszkolnego Karola Szymanowskiego. Kraków 1937,/Praca magisterska, niewyd./

Hoesick Ferdynand: Chopin,życie i twórczość. Warszawa 1910, t.I-III.

Jachimecki Zdzisław:Chopin. Kraków 1921.

" " Stanisław Moniuszko. Nakł.Gebethnera i Wolffa, s.a./1921/.

" " Karol Szymanowski /rys dotychczasowej twórczości/ Kraków 1927.

" " Twórczość chóralna i liryczna współczesnych kompozytorów polskich. Katowice 1930.

" " patrz pod A 3.

Lothringerówna Hannah: 6 cyklów lirycznych Stanisława Niewiadomskiego. Kraków 1937. /praca magisterska, niewyd./

Mies Paul: Schubert-der Meister des Liedes. Berlin 1928.

Niewiadomski Stanisław: Stanisław Moniuszko. Biblioteka Muzyczną pod red. Mateusza Glińskiego, t.I.;Warszawa 1928.

Opieński Henryk: J.I. Paderewski, Biblioteka Muzyczna pod red. M.Glińskiego, t.VI . Warszawa 1928.

Poźniak Włodzimierz:Eugeniusz Pankiewicz/1857-1898/. Życie i twórczość. Kraków 1932, dyssertacja doktorska /niewydane/.

Reimann Heinrich: Johannes Brahms, III Auflage. Berlin 1903.

B 3. Prace z zakresu historii muzyki, harmonii, melodyki itd.

Bronarski Ludwik:	Harmonika Chopina. Warszawa 1935.
Leichtentritt Hugo:	Analyse von Chopins Klavierwerke. Berlin 1921 /2 tomy/.
Łobaczewska Stefania:	Ogólny zarys estetyki muzycznej. Lwów 1937. p.rozdział IV p.t."Muzyka wokalna i jej założenia psychologiczne, techniczne i estetyczne".
Reiss Józef:	Muzyka w Krakowie w XIX w. Kraków 1931.
Riemann Hugo:	Geschichte der Musik seit Beethoven/1800-1900/. Berlin-Stuttgart 1901.
" "	System der musikalischen Rytmik und Metrik. Leipzig 1903.
"Romantyzm w muzyce"	Monografia zbiorowa pod red. Mateusza Glińskiego. Nakł. miesięcznika "Muzyka". Warszawa s.a.
Toch Ernst:	Melodielehre. Berlin 1923.
Windakiewiczowa Helena:	Wzory muzyki ludowej polskiej w mazurkach Chopina. Kraków P.A.U. 1926.
Wójcik-Keuprulian Bronisława:	Melodyka Chopina. Lwów 1930.

N.B. Nie wymieniam szczegółowo podręczników z zakresu form /Leichtentritt, Reiss/ czy harmonii /Louis-Thuille, Reiss, Reber, Riemann, Żeleński-Roguski[1] i i./.

1/ "Nauka harmonii oraz pierwszych zasad kompozycji. Wyd.2, poprawione i powiększone" Warszawa,1899. (Pierwsz. 1877).

B 4. Działy pomocnicze.

Chmielowski Piotr: Historia literatury polskiej. Warszawa 1899 - 1900, t.V.

"Dzieje literatury pięknej w Polsce", wyd.2, cz.II. Kraków 1936.P.A.U.

Łoś Jan: Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju. Nakł.Gebethner i Wolff. s.a. p.ustęp o Zaleskim, str.239-244.

N.B. nie wyliczam wydań poezji, z których korzystałem już to dla porównania tekstu pieśni z wydaniem oryginalnym, już też dla uzyskania danych do chronologii, a które cytuję w ciągu niniejszej pracy /Garczyński, Zaleski, Konopnicka i i./.

C. C z a s o p i s m a.

W poniższym zestawieniu podaję przedewszystkim źródła[1], bezpośrednio związane z Żeleńskim, po wtóre wszelkie inne, wyzyskane w niniejszej pracy. [2]

Znaczenie skrótów "B" i "P" por. odnośnik 2.

1/ Artykuły, wzmianki, programy koncertów, inseraty wydawców itd.

2/ Litera "P" oznacza, że cytuję dane źródło wg "Materiałów" L.Petera. Ludwik Peter wynotował /w zbiorach Ossolineum i Biblioteki U.J.K./ szereg związanych z historią muzyki polskiej artykułów i wzmianek. Rezultatem tej pracy jest kilkadziesiąt zeszytów rękopiśmiennych "materiałów do historii polskiej muzyki i encyklopedii muzycznej". /Biblioteka Jagiellońska, dział rękopisów 5322 i 5333./ Korzystałem z zeszytów VIII - XXXVII.

Znaczenie litery "B" jest następujące: Dostęp do niektórych artykułów o Żeleńskim /zwłaszcza z r.1921/ /i r.1897/ miałem w części ułatwiony dzięki uprzejmości prof.Stanisława Bursy w Krakowie, który użyczył mi łaskawie zebranych przez siebie wycinków prasowych. Otóż litera "B" oznacza właśnie źródła cytowane wg tego zbioru.

Biblioteka Warszawska. 1891 t.II. 1898 t.I /B/.

Czas: 1a/ 1862: 25/12 nr 296/P/; 1870: 14/4 nr 85/P/; 1871: 11/1 nr 8/P/; 22/1 nr 18, 1/2 nr 26, 2/2 nr 27, 5/2 nr 29 1879: 25/12 nr 296/P/; 1881: 28/8 nr 196/P/; 1883: 11/4 nr 88/P/, 12/8 nr 182/P/; 1886: 8/10 nr 230 /P/; 1889: 16/3, 19/3, 20/3, 13/4, 21/4; 9/5 nr 128/B/; 1897: 5/12 nr 279, 7/12 nr 280, 8/12 nr 281, 10/12 nr 282, 11/12 nr 283, 12/12 nr 284; 1921: 26/1 nr 20 /B/, 24/2 nr 44/B/.

Dziennik Poznański: 1921: 30/1 nr 6 /B/.

Echo Muzyczne: 1880: 1/1 nr 1, / nr 9, 3/5 nr 10, 1/7 nr 13, 15/7 nr 14, 1/8 nr 15, 17/10 nr 20, 1/11 nr 21. 1883: 24/9 nr 1/P/; 1884: 19/1 nr 16; 1889: 16/2 nr 281/ 1897: 6/11 nr 45, 4/12 nr 49.

Gazeta Lwowska: 1907: 20-23/8 nr 188 nn/B/.

Gazeta Polska: 1862: 27/12 nr 295; 1872: 17/4 nr 84, 20/4 nr 87; 1873: 14/12 nr 279, 16/12 nr 281; 1874 17/4 nr 83; 1875: 18/3 nr 60, 5/11 nr 245, 4/12 nr 269, 9/12 nr 272, 1/3 nr 117, 17/3 nr 59; 1877: 26/1 nr 20; 1878: 13/3 nr 60; 1879: 7/11 nr 250, 12/12 nr 254, 24/11 nr 264, 27/11 nr 266, 3/12 nr 271.

Gazeta Warszawska: 1921: 1/2 nr 5663/B/.

Kłosy: 1872: 19/1/P/, 23/5 nr 360; 1874: 30/4 nr 461, / nr 483. Począwszy od r.1875 /nr 503/, ukazują się w Kłosach recenzje i artykuły Władysława Żeleńskiego: 1875 18/2 nr 503, 2/3 nr 505, 25/3 nr 508, 20/5 nr 516, 17/6 nr 520, 23/9 nr 534, 30/9 nr 535, 23/12 nr 548; 1876: 27/1 nr 552, 24/2 nr 556; nr 559; 27/4 nr 565.

1/ Odnośnie do r.1889 por. Dr Stanisław Zieleniewski: Materiały tyczące się muzyki w Polsce, Biblioteka Jagiellońska str.147 nn.

1a/ Ludwik Peter natuje artykuły Żeleńskiego zamieszczone w Czasie: 1882: 5/1, 20/1, 14/10; 1883: 11/4, 21/4, 23/11; 1887: 24/2.

Kłosy c.d. 1881: 7/7/P/.

Kurjer Lwowski: 1885: 10/8 nr 222/P/; 1898: 13/3 nr 11/B/.

Kurjer Poranny: 1900: 8/10/B/.

Kurjer Warszawski: 1871: 14/3 nr 57, 25/4 nr 91; 1889: 13/3 nr 72; 1897: 5/12 nr 336, 6/12 nr 337, 9/12 nr 340.

Młoda Muzyka: 1908:15/11 nr 4.

Muzyka: 1925: nr 1, nr 3; 1929: nr 3; 1932: nr3-4; 1933 nr 1.

Nowa Reforma: 1921: 26/1 nr 20/B/.

Nowy Dziennik: 1921: / nr /B/

Pamiętnik muzyczny i teatralny:/Warszawa/. 1862: nr 31 /str.493,/ nr 50 /str.799/.

Przegląd Muzyczny: 1910: 1/3 nr 5, 15/9 nr 18, 15/10 nr 20.

Przewodnik koncertowy /Kraków/: 1909: 2/10 nr 2, 27/11 nr 10.

Przegląd Polski: 1880: t.III rocznik 14, str.284/B/1885: kwiecień nr 226/B/; 1896: wrzesień /B/.

Ruch muzyczny: 1859: nr 432, str.364-366; 1861: str.346-349.

Rzeczpospolita: 1921: 29/1 nr 26/B/.

Sfinks: 1909: str.141.

Słowo Polskie: 1897: / /B/

Tygodnik Ilustrowany: 1873: 28/6 nr 287/P/; 1874: 3/8/P/; 1875: 8/5 nr 384./P/

Wiek Nowy: 1937: 17-19/12, nr lo.976 - lo.978.

Z pośród wyliczonych powyżej źródeł wymienię niektóre ważniejsze artykuły odnoszące się bezpośrednio do Żeleńskiego. Koncerty kompozytorskie[1] Żeleńskiego, premiery jego oper,[2] wreszcie obchody jubileuszowe[3] dawały prasie często sposobność do zajmowania się jego osobą. Artykuły związane z premierami oper, jako dotyczące głównie tego działu twórczości Żeleńskiego, pomijam przeważnie w poniższym zestawieniu, uwzględniającym ogólne charakterystyki i wspomnienia.

1880: Ignacy Skrochowski: Najnowsze utwory muzyczne Władysława Żeleńskiego /Przegląd Polski 1880 t.III/.

1884: Jan Kleczyński: Władysław Żeleński /Echo Muzyczne 19/1 nr 16/ (zawiera spis kompozycji Żeleńskiego.)

1889: Zygmunt Noskowski: Wł.Żeleński /Kurjer Warszawski 13/3 nr 72/.

1892: Jan Kleczyński: Wł. Żeleński /Echo Muzyczne 12/3 nr 441/.[4]

1897: W roku tym obchodzono w Krakowie bardzo uroczyście 6/12, jubileusz 40-letniej pracy kompozytorskiej Żeleńskiego. W związku z tym ukazało się wiele artykułów, które napisali m.i.:
N.M.Biernacki /Echo Muzyczne,4/12 nr 49/, ST.Niewiadomski /Słowo Polskie /, F.Szopski, /Czas 5-7/12 nr 279 n/, A.Sygietyński /Kurjer Warszawski 5-6/12 nr 336 n/, Marian Gawalewicz /Tygodnik Ilustrowany /.

1907: Adolf Chybiński: Wł. Żeleński. W 70-lecie urodzin artysty. /Gazeta Lwowska z 20-23/8/.

1921: Artykuły i wspomnienia po zgonie Wł.Żeleńskiego:
H. Apte:/Nowy Dziennik/, A. Chybiński /Gazeta Warszawska,1/2 nr 5663/, Z.Jachimecki /Czas 24/2 nr 44/, St.Niewiadomski /Rzeczpospolita 29/1 nr 26/, H.Opieński /Dziennik Poznański 30/1, nr 6/, J.Reiss /Nowa Reforma 26/1 nr 20/, St.Tomkowicz /Czas 26/1 nr 20/.

1933: Dr Tadeusz Żeleński /Boy/: Ze wspomnień o Wład.Żeleńskim /Muzyka 1933 nr 1/.

1937: Felicjan Szopski: W stulecie urodzin Wł.Żeleńskiego./Muzyka 31/8 nr 7-8

1/ Ważniejsze daty tych koncertów: 30/1 1871,Kraków, 24/4 1871 Warszawa, 19/4 1872 Warszawa, 15/12 1873 j.w.,/Sala Resursy Obywatelskiej/ na przełomie r.1877/8, Kraków, 2/12 1879 Warszawa, Res.Ob.,15/12 1879,Kraków, 16/3 1880 Warszawa, 23/4 1880 Lwów, na przełomie 1885/6 Lwów, 15/3 1889 Warszawa, 24/4 1889 Paryż. Daty te zestawiłem na podstawie danych znalezionych w czasopismach i podobnych źródłach.
2/ Konrad Wallenrod 26/2 1885,Lwów; Goplana 1896 Kraków; 1897 Lwów; Janek 1900 Lwów; 1903 Warszawa; Stara Baśń 1907 Lwów, 1918 Warszawa /Por.F.Szopski o.c.s.48,51,54,55/ 3/ 1897, 1912.
4/ Por.też "Wład.Żeleński",anonimowo,Echo Muz.4/1 1896, nr 1 /640/.

3/. 4/.

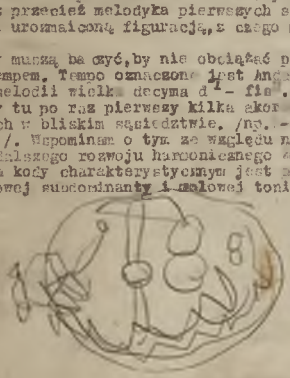
1/. Pomimo wzmianki o Tatrach musimy odrzucić hipotezę stylizacji muzyki góralskiej, która wprawdzie ma - jak wogóle lud. ma muzyka - monotonne powtarzanie nut basowych, ale dla której typową jest przecież melodyka pierwszych skrzypiec z charakterystyczną i urozmaiconą figuracją, z czego wkładów w naszej pieśni nie ma.

2/. Wykonawcy muszą baczyć, by nie obciążać pieśń dodatkowo zbyt wolnym tempem. Tempo oznaczone jest Andante, lecz takt alla breve.

3/. Rubitus melodii wielka decyma d^1 - fis^1.

4/. Spotykamy tu po raz pierwszy kilka akordów septimowych stopni pobocznych w bliskim sąsiedztwie. /np. - ur : III7 VI7 66 ,t. od końca /. Wspominam o tym ze względu na km, zawartą w tym zapomnie z dalszego rozwoju harmonicznego zwleńskiego.

Dla kody charakterystycznym jest wcał toniczny z użyciem molowej subdominanty i molowej toniki. Zakończenie w majorze.



80b

W S T Ę P

Pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu Władysława Żeleńskiego w liczbie przeszło dziewięćdziesięciu[1] stanowią bardzo poważną pozycję tak w jego twórczości jak i w dziejach polskiej pieśni artystycznej. Z dawna ustaliło się mniemanie, że Żeleński był "par excellence" pieśniarzem. "Pomimo stworzenia licznych dzieł w wielkich formach, zdobył Żeleński w opinii powszechnej przedewszystkim tytuł pieśniarza i zaszczytny przydomek następcy Moniuszki na polu pieśni polskiej" - pisze prof. Zdzisław Jachimecki.[2] Na innym miejscu czytamy[3]: "Chociaż nieraz zdarza się słyszeć zdanie, że pieśń była główną formą twórczości Żeleńskiego i że w niej wypowiedział się kompozytor najpełniej i najdoskonalej , to sądy takie należy skorygować na korzyść zarówno muzyki instrumentalnej Żeleńskiego jak i jego oper. Oba te wielkie działy jego twórczości przedstawiają się bardzo wybitnie". Felicjan Szopski, autor jedynej książki o Żeleńskim[4] stawia twórczość operową i liryczną Żeleńskiego na jednym mniej więcej poziomie, przypisując może pierwszej większe znaczenie. Zdaniem jego,[5] w pieśniach "znajdują się najlepsze cząstki inwencji wokalnej Żeleńskiego rozwiniętej w jego operach". Prof. Adolf Chybiński, przyznając pieśniom i utworom chóralnym Żeleńskiego bardzo

---

1/ Patrz str.14.
2/ "Muzyka polska",odbitka z dzieła zbiorowego "Polska,jej dzieje i kultura", Warszawa /1932/, str.
3/ Artykuł prof.Z.Jachimeckiego p.t."Władysław Żeleński",Czas z 24.2 1921, nr 44.
4/ Felicjan Szopski: Władysław Żeleński. Biblioteka Muzyczna pod redakcją Mateusza Glińskiego,tom III.,Warszawa 1928.
5/ o.c.s.46.

wysoką rangę w polskiej muzyce, podkreśla szczególnie wartość chórów.

W każdym bądź razie liryka Żeleńskiego tworzy niewątpliwie jeden z najbardziej wartościowych działów jego obfitej spuścizny kompozytorskiej. Już to samo wystarczałoby dla uzasadnienia racji bytu jej monograficznego opracowania.

Literatura dotycząca twórczości Żeleńskiego jest bardzo szczupła.

Syntetyczne charakterystyki twórczości autora "Goplany" znajdujemy w kilku napisanych przez prof. Zdzisława Jachimeckiego pracach obrazujących całokształt historii muzyki polskiej: "Muzyka w Polsce" 1909[2], "Historia muzyki polskiej /w zarysie/", 1920,[3] "Muzyka polska",/1932/,[4]

Wspomniana poprzednio książka Felicjana Szopskiego zawiera wprawdzie plastyczny zarys duchowej i artystycznej sylwetki Żeleńskiego i trafną przy całej zwięzłości ogólną charakterystykę jego twórczości, nie wdaje się jednak w szczegóły, zgodnie z popularnym charakterem wydawnictwa. /O pieśniach znajdujemy niecałą stronicę, str.45 n./

Niedawno powstały dwa studia specjalne z zakresu twórczości operowej i kameralnej Żeleńskiego. Mgr.Bohdan Liszczyński[5] opracował

1/ Por.prof.Adolf Chybiński, artykuł p.t.: "Władysław Żeleński. W 70.rocznicę urodzin artysty". Gazeta Lwowska z 19 - 23 sierpnia 1907. "Kto chce poznać Żeleńskiego z jego najlepszej strony, ten powinien gruntownie przestudiować jego pieśni i chóry. Bez przesady i egzaltacji należy imprzyznać jedno z najpierwszych miejsc w naszej muzyce,w najwyższym zaś stopniu chórom, odznaczającym się zupełnym opanowaniem techniki wokalnej,która u Żeleński go jesz wielokrotnie bardziej interesującą niż u Moniuszki."

2/ W pracy zbiorowej p.t."Polska,obrazy i opisy",Lwów 1909.t.2

3/ Nakład Gebethnera&Wolffa,1920.

4/ W dziele zbiorowym p.t."Polska,jej dzieje i kultura",Warszawa/1932/ Cytować będę w skróceniu: Muzyka polska, cz.np.IV.

5/ Mgr.Bohdan Liszczyński: "Konrad Wallenrod", opera w IV aktach Władysława Żeleńskiego. Kraków,1934./Praca magisterska,rkp./

pierwszą operę Żeleńskiego "Konrad Wallenrod", a mgr.Wanda Michalska[1/] większość utworów kameralnych. Z

Z bardzo wielu artykułów o Żeleńskim przypomnę niektóre ważniejsze [2/]/szczegóły patrz Bibliografia/. Artykuł Ignacego Skrochowskiego z Przeglądzie polskim z r.1880 p.t.: "Najnowsze utwory muzyczne p.Władysława Żeleńskiego". Artykuł Jana Kleczyńskiego w Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym z 19 I 1884 /nr 16/, zawierający spis kompozycji Żeleńskiego. Cały szereg artykułów pojawił się w grudniu 1897 r. w związku z jubileuszem czterdziestolecia twórczości Żel. /por.Bibliografia/. Z okazji 70-lecia urodzin Żel. zamieścił w Gazecie Lwowskiej treściwy i rzeczowy artykuł prof.Adolf Chybiński[3/]. Po zgonie Żeleńskiego /23.I.1921/ ukazały się liczne artykuły i wspomnienia[4/] H. Aptego, A. Chybińskiego, Z.Jachimeckiego, St.Niewiadomskiego, H.Opieńskiego, J. Reissa, St.Tomkowicza i i. /por.Bibliografia/[5/]. Niedawno w miesięczniku "Muzyka" pod red.Mateusza Glińskiego zamieścił artykuł p.t.: "W stulecie urodzin Władysława Żeleńskiego" /Nr 7-8, z 31 sierpnia 1937/Felicjan Szopski.

Żadne z wyliczonych powyżej źródeł nie poświęca liryce Żeleńskiego więcej niż kilkanaście lub kilkadziesiąt zdań, co zresztą wynika z ich ogólnego charakteru. Przedmiotem niniejszej pracy są właśnie pieśni solowe z towarzyszeniem fortepianu. Dla ścisłości należałoby dodać "wydane drukiem"; co prawda liczba pieśni zachowanych w rękopisie a niewydanych jest znikoma./dwie kompletnie i dwie niekompletnie napisane pieśni/, /por.str. /. Niewielu pewnie

---

1/ Mgr.Wanda Michalska: Utwory kameralne Władysława Żeleńskiego wydane drukiem. Kraków 1937. /Praca magisterska,w rękopisie/.
(Tak więc krakowskie Seminarium historii i teorii muzyki U.J. dało początek badaniom dotyczącym twórczości kompozytora, którego życie i praca tak ściśle zespoliły się z Krakowem.)

2/ Te artykuły i inne tu niewymienione podałem szczegółowo na str. IX.

3/ Por.odnośnik 1, str. poprzednia.

4/ Na ogół pobieżnie naszkicowane/wszystkie prawie artykuły ukazały się w kilka dni po śmierci Żeleńskiego/. Obszerne omówienie twórczości Żel.zawiera jedynie artykuł prof.Z.Jachimeckiego,zamieszczony-nieco później- w Czasie(z 24 II 1921,nr 44.)

polskich pieśniarzy miało satysfakcję ujrzeć w druku tak ogromny procent swych pieśni! [1]

Przy analizie pieśni wydanych uwzględniłem również ich rękopisy i szkice znajdujące się w Bibliotece Narodowej w Warszawie, które wymieniam na str. 18. [2] Niektóre z nich, szczególnie szkice do pieśni "Czy pamiętasz", rzucają interesujące światło na proces twórczy u Żeleńskiego, dając możność porównania pierwszych pomysłów pieśni z wersją ostateczną /por.str. [illegible]/. Podobnież pouczającym jest porównanie dwu odmiennych wydań pieśni Pajęczyna [3] a szczególnie porównanie obu wersji doskonałej pieśni Czarnobrywka, nazwanej w pierwszym wydaniu Spotkanie się nasze gdzieś daleko [4]. Żeleński był tak dalece z pierwszego wydania niezadowolony [5], że "uznał ją za niegodną siebie", "sam wykupił do ostatniego egzemplarza i przerobiwszy /../ puścił na nowo w świat [6]". Szczęśliwie odnalazłem w Krakowie ocalony jakoś egzemplarz tego pierwszego wydania tak popularnej później pieśni. Zestawienie obu wersji pozwala wnioskować o rosnącym krytycyzmie Żeleńskiego /por.str /.

Układ pracy jest następujący. W części pierwszej, szczegółowej, omawiam każdą z znanych mi pieśni z osobna, przyczem oprócz przeprowadzenia analizy technicznej, staram się określić - na jej podstawie - znaczenie estetyczne pieśni i rolę jej w ewolucji stylu pieśniarskiego Żeleńskiego. W części drugiej, ogólnej, po ustaleniu przybliżonej chronologii pieśni Żeleńskiego na podstawie rozmaitych źródeł, roz-

---

1/ Por.uwagi prof.Z.Jachimeckiego w"Muzyce Polskiej", część IV,str.4/ oraz prof.A.Chybińskiego, Kwartalnik muzyczny z r.1929 nr 4,str.440n w recenzji z pieśni E.Pankiewicza.

2/ Trzy rękopisy pieśni Żeleńskiego op.14 nr 1 i 2 i op.25 nr 4 /ten ostatni niedokończony i wykazujący drobne wiarianty w stosunku do tekstu wydanego/ otrzymałem od p.Maryli z Uszyńskich Heymanowej w Warszawie, za co jej jestem niezmiernie zobowiązany.

3/ Por.str. [illegible]. 4/ Por.str. [illegible].

5/ Z powodu niefortunnego dostosowania tekstu do melodii,por.str. [illegible].

6/ Cytaty z artykułów A.Sygietyńskiego i M.Biernackiego, por.str.

patruję całokształt liryki Żel. pod kątem widzenia poszczególnych problemów, a więc: form, melodyki, rytmiki, harmoniki, akompaniamentu, oznaczeń wykonawczych, stosunku do tekstu(tj. prozodii, deklamacji, zgodności nastroju,)dochodząc do ogólnej charakterystyki zawartej w rozdziale końcowym.

Aby móc lepiej zdać sobie sprawę ze znaczenia pieśni Żeleńskiego na tle epoki[1] starałem się uwzględnić w miarę możności materiał porównawczy we formie pieśni wcześniejszych od niego i współczesnych mu kompozytorów, jak:z obcych: Beethoven, Schubert, Löwe, Mendelssohn, Schumann, R. Franz, A. Jensen, E. Grieg, P. Cornelius, R. Wagner, J. Brahms, H. Wolf, z polskich: Chopin, Moniuszko, Józef Nowakowski /1800-1865/, Oskar Kolberg /1814-1890/,Wilhelm Troszel/1823-1887/,Ignacy Marceli Komorowski/1824-1858/,Emanuel Kania/1826-1886/ Aleksander Narzycki/1834-1895/,Jan Kleczyński/1837-1895/;z urodzonych później niż Żeleński:Kazimierz Kratzer/1844-1900/,Zygmunt Noskowski /1846-1909/,Piotr Maszyński/1855-193 /,Jan Gall/1856-1912/,Stanisław Niewiadomski/1857 -1936/,Eugeniusz Pankiewicz/1859-1948/,Ignacy Paderewski/ur.1860/.Z pośród jeszcze młodszej generacji:Felicjan Szopski/ur.1865/,Mieczysław Karłowicz//1876-1909/,Stanisław Lipski /1880-1937/,Juliusz Wertheim/1881-1928/,Ignacy Friedmann/ur.1882/. /N.B.Szopski,Lipski,Friedman byli uczniami Żeleńskiego/.[4a]

Korzystałem również z prac i przyczynków dotyczących estetyki i historii pieśni artystycznej, wyliczonych w Bibliografii /str. /; w pierwszym rzędzie wspomnę książki o pieśniach Schuberta: M.Bauera[4] i podstawową pracę P. Miesa[5], z polskich

---

1/ Należałoby właściwie powiedzieć"na tle epok" zważywszy, że twórczość liryczna Żel. rozciąga się na wielkiej, przeszło pół wiekowej przestrzeni /od r.ca 1858 - ca 1911/.

2/ Mianowicie niemieckich, ze względu na fundamentalne znaczenie niemieckiej twórczości lirycznej dla historii pieśni artystycznej w XIX w. 3/ Data autentyczna,por.artykuł prof.Z.Jachimeckiego o St.Niewiadomskim, Wiek Nowy 5-19-XII 1937. 4/ Die Lieder Franz Schubert's "Lipsk 1915. 5/"Schubert der Meister des Liedes",Berlin 1928. 4a/ - verte!

4a/ Dla celów niniejszej pracy najkorzystniejsze jest porównanie pieśni różnych kompozytorów do tego samego tekstu, do którego napisał pieśń Żeleński, które to porównania niekiedy przeprowadzałem.

Z twórczości Żeleńskiego uwzględniłem prócz pieśni przede wszystkim opery, powołując się na nie szczególnie w części drugiej niniejszej pracy.

"Studium o pieśniach Chopina" /Lwów, 19 / dr Seweryna Barbaga i i.

Obfitość materiału spowodowała, że rozmiary niniejszej pracy przekroczyły pierwotnie zamierzone ramy, pomimo stosowania skrótów, symboli harmonicznych itd. Chcąc dać analizę każdej z dziewięćdziesięciu pieśni choćby na tyle wyczerpującą, by ktoś specjalnie daną pieśnią zainteresowany mógł znaleźć konkretne omówienie jej elementów, poświęciłem części analitycznej 133 stron. Z kolei zebrane w drodze analizy spostrzeżenia dotyczące form, harmoniki itd. złożyły się na część syntetyczną. /str. 156, 214-363 /. Dość wiele miejsca zajęły przykłady, którymi pragnąłem poprzeć wnioski ogólne, jak również cytaty nutowe, które wydawały mi się wskazane, m.i. ze względu na fakt, że liczne pieśni Żeleńskiego, od dawna w handlu wyczerpane, są trudno dostępne.

Ta okoliczność, jak również umieszczone na niektórych pieśniach[1] napisy "drugi tysiąc" [2] świadczą dowodnie o tym, że część przynajmniej pieśni Żeleńskiego cieszyła się nielada powodzeniem,

Twórczość Żeleńskiego, za życia otoczona rozgłosem i uznaniem[3] choć już wtedy nie tak popularna, jak twórczość niektórych mniejszych talentem i wiedzą, ale znacznie przystępniejszych[4],

---

1/ Np. Z nieboskiej komedii, Dwie pieśni do słów "Autora Ivara" /Na śnieżnym krzaku choiny, i Robaczek kochał się w róży./ Wiele pieśni było wydanych kilkakrotnie.

2/ Nakłady utworów polskich kompozytorów bywały z reguły niskie, por. Prof. Z. Jachimecki, Muzyka polska, cz. IV, str.

3/ O którym świadczą nie tylko pełne najwyższego respektu głosy, ówczesnej prasy, ale i owacje publiczności np. przy okazji jubileuszów w Krakowie w r. 1897 /6 XII/ i w Warszawie 1912 /por. Szopski o.c.s.29/, mianowanie Żeleńskiego honorowym obywatelem Krakowa w 1912 r. itd.

Przy tej sposobności zaznaczę, że choć istnieje w Krakowie od r. 192 Szkoła Muzyczna im. Władysława Żeleńskiego, założona i kierowana przez dyr. Krzyształowicza, nie ma dotychczas ulicy Żeleńskiego w mieście, które mu na polu kultury muzycznej tak wiele zawdzięcza.

4/ A mających może więcej powabu i naturalnego wdzięku.

kompozytorów [1], poszła w kilkunastu ostatnich latach życia Żeleńskiego, a szczególnie po jego śmierci[2] w znacznej mierze w zapomnienie. - Jest rzeczą krytyki stwierdzić, o ile jest to wynikiem zwykłej w dziedzinie sztuki "dewaluacji dziejowej", której nie ulegają jedynie dzieła o wyjątkowej wartości, o ile zaś jest nieuzasadnione. Zadaniem jej jest również określić obiektywnie wartość produkcji lirycznej Żeleńskiego na tle historycznym, co jest możliwe dzięki dystansowi kilkudziesięciu lat, które dzielą nas dziś - w sto lat od daty urodzin Żeleńskiego - od czasu powstania jego pieśni. Zdaję sobie sprawę z tego, że wyrażone w niniejszej pracy sądy o wartości poszczególnych pieśni odbiegają często od entuzjastycznych ocen z jakimi spotykały się one za życia Żeleńskiego. Wydaje mi się jednak, że - jak niegdyś pisał sam Żeleński w znamiennym artykule, wyrażającym jego credo jako krytyka[3] " - "sądzone dzieło, musi być sądzonym bezwzględnie", gdyż "krytyki celem - wyświecenie prawdy".[4] Prawdy tej nie lękają się dzieła o trwałej wartości; a nie brak takich w liryce Żeleńskiego. Jeśli podkreślałem stale niedociągnięcia, błędy konstrukcyjne, prozodyczne, czy deklamacyjne /wcześniejszych zwłaszcza/ pieśni, nie czyniłem tego rzecz prosta w zamiarze obniżenia znaczenia Żeleńskiego jako

---

1/ Por. prof. Z. Jachimecki, Muzyka Polska, cz. IV, str, "Pieśni jego nie zdobyły wprawdzie nigdy tak znacznej popularności, jaką osiągnął Niewiadomski lub Gall, ale obiektywna ocena historyczna musi mu przyznać największą po Moniuszce zasługę na polu liryki polskiej w drugiej połowie XIX w."

2/ 23. I. 1921. W monografii Szopskiego omyłkowo podano datę 1920, /str. 30/.

3/ "Kłosy" z 15 I 1876, Nr 552, str. 61 "Przegląd muzyczny".

4/ W dalszych wywodach zaznacza Żeleński: "Droga artyzmu trudna, cierniami zasłana, niepopłatna w naszych czasach, to też każdy kto na niej wytrwa, godzien uznania i zapłaty, jakoć jedynie z rąk sprawiedliwej otrzymuje krytyki."

pieśniarza, lecz pragnąć wykazać, jak w długiej i powolnej ewolucji zdobywał Żeleński swój artyzm, który przejawił się np. w utworze tak doskonałym, wręcz natchnionym, jak pieśń "Zawód" do słów Tetmajera.

Nie brak zresztą i we wczesnym okresie pieśni bardzo szczęśliwych w pomyśle. Słów o powolnej ewolucji nie należy rozumieć dosłownie, tj. jakoby linia twórczości Żeleńskiego stale się wznosiła. Przeciwnie, charakteryzują ją skoki i załamania. W oparciu o ustaloną przezemnie w przybliżeniu chronologię starałem się przedstawić tę linię twórczości, określić rozwój techniki i stylu, wskazać na różnice poziomu artystycznego dzielące nawet bliskie czasowo pieśni. Różnice te są uderzające. Wartość pieśni Żeleńskiego jest bardzo a bardzo nierówna. Najlepsze osiągnięcia artystyczne nie są skupione na jednym odcinku czasowym, ale są zależne od momentów szczerej inspiracji, które trafiały się u Żeleńskiego zarówno w młodości jak i w późnej nawet starości.

Wyróżnienie prawdziwie wartościowych pieśni wydawało mi się właściwszym niż ogólnikowe pochwały. Z pośród 90 pieśni Żeleńskiego nie wiele tylko, kilkanaście, stoi na naprawdę wysokim poziomie, według mojego zdania; te jednak należą do najcenniejszych pieśni polskich XIX w. Pozostałe przedstawiają całą skalę odcieni od bardzo udatnych do całkiem słabych.

Jeśli błądziłem w moich ocenach[1], jeśli zbyt ujemnie wyraziłem

---

[1] Starałem się ograniczyć nieunikniony niestety subiektywizm sądów, stosując szczegółową analizę strony formalnej, technicznej. Pogląd Miesa /o.c.s.2/, jakoby należało wogóle wyeliminować "das Bestreben, Urteile über Schönheit und Wert der einzelnen Kompositionen zu fällen und Abschätzungen über Vertonungen eines oder mehrerer Komponisten vorzunehmen" - wydaje mi się jednak zbyt daleko idącym poglądem.

Znaczenie obiektywnej "analizy techniki kompozytorskiej, opartej na metodzie porównawczej", podkreśla dr. Seweryn Barbag /o.c.s. 49 n./

się o tej czy owej pieśni, nie było to podyktowane żadnym uprzedzeniem. Bezstronny słuchacz pieśni Żeleńskiego odczuwa doskonale, że nawet w swych pieśniach słabych, "chybionych", Żeleński nie gonił za efektem tanim, że zawsze był starannym, zawsze dążył naprzód, a tylko inspiracja nie zawsze jednako mu dopisywała. Zapoznając się bliżej z twórczością Żeleńskiego, nie sposób nie dostrzec jego powagi i przejęcia się misją artysty, napięcia myśli i uczucia, jakiejś czystej atmosfery idealizmu. Krytyka rzeczowa nie może przesłonić tych cech, wzbudzających prawdziwy szacunek i sympatię. Niemniejszy ona ogromnej zasługi Żeleńskiego na polu muzyki w Polsce w ogólności, a w szczególności na polu polskiej pieśni artystycznej, przeciwnie, pozwoli ją lepiej zrozumieć i ocenić.

C Z E Ś Ć P I E R W S Z A , S Z C Z E G Ó Ł O W A .

U k ł a d p r a c y ; z n a k i i s k r ó t y ; s p i s p i e ś n i.

Przystępując do części analitycznej niniejszej pracy, uważałem, że najbardziej wskazanym byłoby omawiać pieśni w kolejności ich powstawania. Za punkt wyjścia posłużył mi wydany w Krakowie w r.1903 "Spis kompozycji Władysława Żeleńskiego" [1/], niewątpliwie ułożony albo przynajmniej przejrzany przez samego kompozytora. Spis ten podaje na stronicy wykaz . Odrzucając pieśni na więcej niż jeden głos oraz wyjątki z oper, jako nie wchodzące w zakres niniejszej pracy, otrzymujemy 80 pieśni. 35 pieśni nosi cyfry opusowe od 1-26, przyczem czasem po kilka pieśni składa się na jedno opus. [2/] Co do tych pieśni można przyjąć z dużem prawdopodobieństwem, że kolejność cyfr opusowych odpowiada kolejności powstania pieśni. [3/] Analizowałem je zatem w kolejności "Spisu", poczem również pieśni "bez-opusowe" przechodziłem w tejże kolejności w jakiej figurują w "Spisie". Późniejsze studja, a zwłaszcza kwerenda przeprowadzona w czasopismach i innych źródłach, przekonały mnie, że w odniesieniu do pieśni bez opusu "Spis" nie przestrzega ściśle kolejności chronologicznej powstania czy publikacji pieśni. Ze względów technicznych nie zmieniłem jednak pierwotnego układu, tem więcej, że chronologję niejednej pieśni mogłem ustalić tylko w przybliżeniu. Znane mi dane, dotyczące kolejności i czasów publikacji poszczególnych pieśni, zestawiłem w rozdziale p.t. "Chronologia" /str.214/. W części

1/. Drukarnia Uniwersytecka.
2/. Pieśń op.2 nie figuruje w "Spisie", a co za tym idzie i w pracy, na właściwym miejscu; jest to pieśń "Moja pieszczotka" do sł. A. Mickiewicza, zamieszczona w "Spisie" na dalszym miejscu, obok innych pieśni do słów tegoż poety.
3/. Choć i pod tym względem zachodzą wątpliwości. Niekiedy publikował Żel., zdaje się, utwory oznaczone niższą cyfrą opusową później niż inne o wyższych cyfrach. Por. str.

ogólnej, formułując wnioski o ewolucji stylu Żeleńskiego, uwzględniałem naturalnie realną chronologję pieśni.

Naogół jednak następstwo pieśni w "Spisie" a zatem i w części analitycznej niniejszej pracy nie odbiega zbyt daleko od kolejności chronologicznej. Układ ten ma przytem tę zaletę, że najczęściej zestawia obok siebie pieśni do tekstów jednego autora. Wyjątek tworzą pieśni z cyframi opusowymi[1a], oraz pieśni do sł. Asnyka. - Ponieważ pieśni do sł. jednego autora mają często pewne rysy stylistyczne wspólne, układ taki pozwala łatwiej je uchwycić. /Praca Bauera o pieśniach Schuberta opiera się na tej właśnie zasadzie/.

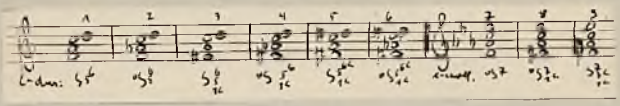
Po analizach pieśni wyliczonych w Spisie z r.1903[1] następują analizy pieśni nieobjętych "Spisem" w liczbie dziesięciu.[2] Spis pieśni zanalizowanych w niniejszej pracy podaję niżej/na str. 14 /.

W kilku słowach objaśnię stosowane przezemnie znaki i skróty. W oznaczaniu funkcji harmonicznych wzorują się głównie na podstawowej pracy dr. Ludwika Bronarskiego "Harmonika Chopina", /Warszawa 1935/ stosującej eklektyczny system, który "zapożycza elementy swoje a różnych teoretyków, głównie zaś H. Riemanna i J. Schreyera". Znaczenie większości symboli, jak D7, V7, c7, DD, /D/, /D/ [V], TV^n i t.d. jest takież jak w "Harmonice Chopina". - Akord kwartsekstowy w kadencji określam również jako $T\frac{4}{6}$ /por. o.c.s.Ш./ . Jeśli używam oznaczenia $D4^{-6}$, wtedy zapomocą kresek zaznaczam charakter "opóźnienia". /przez co odpada możliwość nieporozumienia, o którym mowi dr. Bronarski./ [illegible]

1/. Niektóre z nich w dwu różnych wersjach/Op.6, op.7 nr.1 i 2/.
2/. Pominąłem dwie pieśni "Sen" do sł. A. Mickiewicza i "Oczywistość" do słów N. Żmichowskiej /Gabrielli/ niedostępne dla mnie podczas pisania pracy.
1a/ Prócz pieśni op.2, będącej "wyjątkiem" od wyjątku", por. str.

Częściej używam tradycyjnych symbolów /rzymskich cyfr/ niż symbolów Riemanowskich[1].

Akord subdominanty ze seksetą dodaną /sixte ajoutée/, którą dr Bronarski oznacza S^6, oznaczam jako S^6_5.[2] Oto przegląd częściej spotykanych form alterowanej subdominanty:



N.B. te akordy oznaczone byłyby w "Harmonice" Chopina następująco: S^6 $S^6_{3\flat}$ S^6_{1c} $S^6_{3\flat 1c}$ S^{6c}_{1c} $S^{6c}_{3\flat 1c}$ S^7 S^2_{1c} $S^2_{3\flat 1c}$. Akord 8 oznacza dr Bronarski często jako $S^{6c}_{3\flat}$. Akord 3 może być też analizowany jako przewrót akordu DD^7_5, czyli /D^7_5/ D. Akord 9 może być traktowany jako akord zmniejszony septymowa wstawiony do dominanty. (VII^7)(D.)

Przez VII^7 rozumiem stale akord zmniejszony septymowy /$D^{9?}$ Riemanna/[3]. Jeśli chodziło wyjątkowo o akord septymowy na siódmym stopniu w dur, zaznaczałem to specjalnie /D^9 Riemanna/.

Wprowadziłem znak ~~—~~ dla następstwa zwodniczego. Znak → symbolizuje "kierunek modulacji".

Z reguły nie zaznaczam w symbolach przewrotów, co zaciemnia bez dostatecznego powodu obraz analizy.[4] W szczególności funkcje subdominantowe z dorzuconą seksetą oznaczam stale jako S^6_5 bez względu na pozycję.

1/ Oba oznaczenia są stosowane w literaturze, obok innych jeszcze kombinowanych, jak np. w "Harmonii" prof. Rytla /Warszawa 19

2/ Oznaczenie S^6_5 jest zwięźlejsze, ale oznaczenie $S^6_\flat$ wydaje mi się plastyczniejszym; sugeruje wprost brzmienie sekundy. Wobec tego że z zasady nie uwidaczniam w znakowaniu przewrotów, nie może by nieporozumienia, jakoby chodziło tu o drugą pozycję akordu S'.

3/ Por. Dr Bronarski o.c.s.V

4/ Obraz wzrokowy symboli odpowiadających w pewnym stereotypowym formułom harmonicznym pozostaje bez zmian także wówczas, gdy pozycje akordów są nieco odmienne, co podkreśla analogie i ułatwia orientację. /Oznaczenie pozycji danego akordu łatwo uzupełnić w myśli na podstawie przykładu nutowego/.

Oto spis najczęściej używanych skrótów:

ak.	-	akord
cz.	-	część
kad.	-	kadencja /stereotypowe formułki jak „D^{6-5}_{4-3} T" lub „D^{6}_{4}-D^{7}T"
l.c.	-	loco citato
mod.	-	modulacja
n.	-	"i następna" /np. str.245 n./
nn.	-	"i następne" /j.w./
o.c.	-	opus citatum
odn.	-	odnośnik
op.	-	opus
P.	-	pieśń /np.P.25 - pieśń Nr 25, wg. numeracji przyjętej w niniejszej pracy/
przykł.	-	przykład
p.n.	-	patrz niżej
por.	-	porównaj
p.w.	-	patrz wyżej
s.	-	strona /częściej str./
t.	-	tom lub takt /zależnie od kontekstu/
zmn.	-	zmniejszony
//	-	zastępuje kreskę taktową
..	-	ta sama harmonia
→	-	kierunek modulacji
⊣⊢	-	postęp zwodniczy

Spis pieśni Wł. Żeleńskiego[1]

1/ Jest to kolejność "Spisu" kompozycji Żeleńskiego wydanego w r.1903 której ściśle odpowiada kolejność analiz pieśni w nin.pracy. Spis alfabetyczny, patrz str.

2/ W dwu różnych wydaniach.

3/ J.w. Op.7/2 wymienione jest w Spisie przed op.7/1.

4a/ Spotkanie się nasze gdzieś daleko, jest pierwotną wersją Czarnobrywki.

4/ Niewymienionym tłumaczem anonimowego tekstu był Ł.Siemieński, por.

1/ Narcyssy Żmichowskiej. 2/ Sic, por.str.

1/ Pseudonim Teresy hr.Wodzickiej, por.str.
2/ Z ballady A.Mickiewicza,por.str.

Pieśni niezawarte w Spisie z r. 1903.

1/ Pow.str.

REKOPISY I SZKICE DO PIEŚNI WYŻEJ WYMIENIONYCH[1]

a/ Biblioteka Narodowa w Warszawie

Mr 164a. 1/ Szkice ołówkowe pieśni do słów Tetmajera:

a/ koniec pieśni CIEŃ CHOPINA.

b/ BRZOZY

c/ NA ANIOŁ PAŃSKI /niedokończone/

Szkice te zapisane są na czterech łącznych kartach stojącego formatu, tworzących widocznie fragment większej całości.

2/ a/ PRELUDIUM /w druku nazwane PRELUDIUM:DRZEMIE BLASK/ do słów Zofii Ułaszynówny. Staranny rękopis atramentem w F-dur /a nie, jak w druku, E-dur/

b/ szkice ołówkowe do tejże pieśni oraz do pieśni DUSZA /w druku nazwanej DUSZKA: PŁYNĄ WONIE/

Mr 393 DZIWNE DZIEWCZĘ. Rękopis atramentowy b.staranny. Format stojący. Na okładce napis ręką Żeleńskiego "Nr 7.Dziwne dziewczę //Pieśń Gabrielli// z muzyką //Władysława Żeleńskiego// op.25"

Na dole uwaga: "Autograf Wł.Żeleńskiego" A.Pol /iński/.Pieczątka: „Z księgozbioru Aleksandra Polińskiego."
Między rękopisem a wydaniem nie ma różnicy.

Mr 453 Są to dwie książeczki nutowe leżącego formatu: W pierwszej z nich tylko 26 stron zapisanych jest ołówkiem i atramentem /ćwiczenia kontrapunktyczne/. Druga książeczka, licząca 176 stron, ma 175 stron zapisanych ołówkiem /. Są to przeważnie szkice do opery "Goplana"/.

1/ Na str.162-164 znajdujemy szkice do pieśni CZY PAMIĘTASZ, nazwanej tu "Z PRZEDŚWITU" /sł.Z.Krasińskiego/. Pomysły te wykazują ciekawe warjanty, por.str. . Str. 164-70: pieśń ta sama z akompaniamentem.

2/ Na str.171-3 pieśń BABIE LATO /sł.M.Gawalewicza/ Rkp.kończy się przy słowach "przyszła wiosna".

1/ Zestawienie powyższe nie wości sobie pretensji do praktykowanej w takich wypadkach ścisłości, m.i. nie podaje wymiarów rkp.w centymetrach itd. Rękopisy w zasadzie nie wchodzą w zakres niniejszej pracy i uwzględniłem je niejako na marginesie, ze względu na to, że w kilku wypadkach porównanie ich z wersją wydaną dostarcza interesujących spostrzeżeń. /N.B. rękopisy przechowane w Bibliotece Narodowej przejrzeć mogłem tylko dość pobieżnie w czasie krótkiego pobytu w Warszawie 10 - 12 października listopada 1937 r./
Spis rękopisów do pieśni niewydanych por."Przypisy" str.

Nr 454 "Notatki muzykalne". Książeczka nutowa, format leżący, 186 stron w pełni zapisanych.
Na str. 4 ŁZY /sł.T.Ienartowicza/. Sama melodia napisana ołówkiem.

b/ Rękopisy przechowane przez p. Marylę z Uszyńskich Neymanową. 1/

Są to starannie atramentem napisane rękopisy pieśni MÓJ KWIATEK i POSYŁKA /sł. M.B.Antoniewicza/. Format leżący, 33,5 cm x 25,3 cm. 4 karty, na każdej stronie trzy systemy po trzy pięciolinie. Pierwsza i ostatnia strona niezapisana. Nic ma odchyleń w stosunku do wersji" wydanej.

Na takimże samym papierze rękopis daleko mniej staranny i niedokończony pieśni NIEPODOBIEŃSTWO /sł.Gabrielli/. Dwa podwójne arkusze, str. 1,7,8 niezapisane. Na str.6 zapisany tylko głos solowy urywa się przy słowach "a młodej duszy gdy spokój co skłóci...". Są drobne odchylenia od pieśni drukowanej.

1/ Dzięki niezwykłej uprzejmości p.Maryli Neymanowej otrzymałem od niej wymienione rękopisy, które zachowały się u niej wśród nut po śp.matce jej Julii Uszyńskiej, również śpiewaczce. Rodzina pp.Uszyńskich była serdecznie zaprzyjaźniona z rodziną Władysława Żeleńskiego. Rękopisy powyższe pochodzą x"z pewnością z okresu warszawskiego 1871-1880.
Przesłany mi również przez p.Neymanową rękopis pieśni Marzenia dziewczyny nie jest napisany ręką Żeleńskiego, jak wykazuje porównanie pisma.

P i e ś ń 1. S´p i e w op. 1.

Słowa Stefana Garczyńskiego. 1/

"Gdy pozdrowię słońce z rana
Przed Stwórcą zegnę kolana..."

Nakład i własność Franciszka
Grzybowskiego, Kraków. 2/

D-dur; C; Andante.

Pierwsza pieśń Żeleńskiego należy do zbioru zatytułowanego jak następuje :"Trzy utwory do śpiewu Władysława Żeleńskiego z towarzyszeniem fortepianu : 1. Śpiew solo na baryton op.1-2. Śpiewak w obcej stronie solo na bas op.3.-3. Tędy tędy leciał ptaszek Duo na dwa głosy żeńskie op.4".

Tekst Stefana Garczyńskiego, składający się z pięciu zwrotek 4-wierszowych, ujął kompozytor w formę pieśni "zwrotkowo-wariacyjnej". Żeleński złączył zwrotki 1 i 2 tekstu w jedną część, zwrotki 3 i 4 w część drugą; część ostatnia odpowiada 5-ej zwrotce tekstu, toteż jest odpowiednio ~~a~~ skrócona, w stosunku do części pierwszej. Mamy tu formę A B A[1/], przyczem B jest blisko spokrewnione z A. Niemniej B tworzy pod kilku względami kontrast z A. Podczas gdy część pierwsza utrzymana jest, poza krótkim zboczeniem do Tp,-w tonacji zasadniczej, część druga moduluje częściej i posługuje się przeważnie trybem molowym. Charakter ogólny jest również odmienny, burzliwszy, co wyraża się m.i. w żywszym

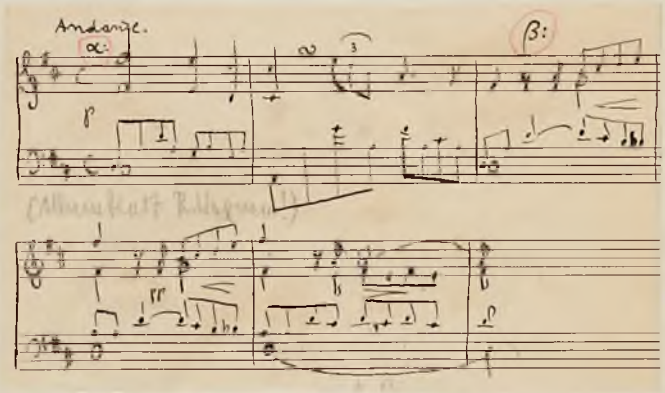
1/. Por.Poezje Stefana Garczyńskiego Paryż 1833,t.I-II",tomII.str.52. Tytuł "Śpiew"jest oryginalny.Siódme słowo wiersza ma być "Stwórcą",nie "Stwórcę". W zwrotce III zmienił kompozytor "słyszę" na "czuję",które to słowo jest trafniejsze,ale nie rymuje się z "zacisze" ~~utw.~~

2/. Zakład Litogr.C.O.Rödera,Lipsku./sic./

3/. Por.Moritz Bauer,"Die Lieder Franz Schuberts" Lipsk 1915,t.I. str.9 i 25.n.Pieśń naszą zaliczyćby można do typu "5" Bauera, /"Der neue Formtypus",/który charakteryzuje nieznaczne przejścia z"Arioso" do "recitativo", stopienie się tych dwóch elementów w jedno. Por.analizę pieśni "Am Meer".l.c.

tempie /"più moto"/, skasowanym oznaczeniem "tempo I-o" przy powrocie części A, a dalej w figuracji akompaniamentu i w bardziej ożywionej melodyce, która przechodzi stopniowo w quasi-recytatyw, będąc kulminacyjnym punktem utworu. /"Pewnie, pewnie mi się śni o tobie!"/ Trójdzielność podkreślił kompozytor również przez wprowadzenie krótkich przygrywek fortepianowych pomiędzy głównymi częściami.

Utwór rozpoczyna się sześciotaktowym wstępem fortepianowym. Składają się nań dwa odmienne motywy [1/] : "α" i jego dopełnienie "β" złożone z krótkich powtarzanych motywów /por. przykład nr.1/

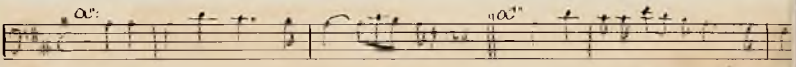


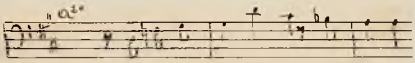
1/. Używam tego słowa w sensie określonym przez Bauera /o.c.str.65/ następująco : "Pojęcia motywu nie ujmuję ścisłe w sensie nauki o formach, ale oznaczam jako "motyw" w szerszym znaczeniu także kombinację pojedynczych motywów, a więc grupy motywów, względnie frazy".

2

W takcie 5-ym wchodzi głos solowy, wprowadzając motyw "a".

Poniższe zestawienie podaje motyw "a" i jego warianty "a¹" i "a²".





Rozmieszczenie powyższych motywów w obrębie utworu, jak również podział części głównych, przedstawia poniższy schemat, zawierający również ogólną analizę planu tonalnego / Tabl.1./.

	A										B										A¹			/Śpiew/
W																							Z	/Fortepian/
α	β	a	a'	b	–	a¹					a²	a²'	–	a¹'	c			α	a	a'		β		
3	3	4	4	4	α	1	4	β	3+1		4	4	α	1	4	1+1+2		2+2	4	6		5		
		I		II							III				IV					V				/zwrotki/
D				h	D						d			B	A	d				D				/tonacje/

U w a g a : Samodzielne części instrumentalne oznaczam literami greckimi 1/w odróżnieniu od liter łacińskich, oznaczających strukturę partu wokalnego. Wielkie litery oznaczają główne części. Partie czysto fortepianowe ozn. skróty : W = wstęp, preludium, P = przygrywka, interludium, Z = zakończenie, [illegible] 1/. W analizie harmonicznej strzałka → oznacza "kierunek modulacji". Modyfikację mniejszą danej grupy oznacza przecinek przy literze /"a"/, zmianę większą liczba przy literze. Zatem "a¹" oznacza modyfikację "a", "a¹" oznacza "wariant "a"". – Na oznaczenie "zazębienia się motywów /"elizji"2/./"Motivverschränkung"/ używam – klamry ⌣.3/. Stosuję ją tylko w ważniejszych wypadkach, n.p. elizji zachodzącej między częściami pieśni lub między okresami wokalnymi i instrumentalnymi, pomijając analogiczne zjawiska zachodzące w obrębie zdań.

1/. Dla przejrzystości wymieniam tylko ważniejsze /samoistne/ ustępy partu fortepianowego. Wężyk po literze greckiej oznacza kontynuację danej myśli równolegle ze śpiewem.

2/. Por. Żeleński-Roguski :"Nauka harmonii"Warszawa 1899, str.289. "Dwa okresy muzyczne możemy z sobą połączyć w ten sposób, że ostatni takt pierwszego będzie zarazem pierwszym taktem drugiego okresu". Takie wypuszczenie taktu naz.wyrzutnią /elizją/.Przyczynia się ona do ściślejszego złączenia dwóch okresów, zwłaszcza odmiennych rytmem i charakterem".

3/. Idąc w tym za Dr.Włodzimierzem Poźniakiem,"Eugeniusz Parkiewicz" dyss.doktorska, Kraków 192[illegible], str.11.

Jak widzimy z powyższego schematu, pieśń op 1. nie przedstawia pod względem tematycznym dostatecznego urozmaicenia. Motyw zasadniczy "a" powraca w kilku odmianach we wszystkich częściach, a także motywy "b" i "c" są blisko z nim spokrewnione.

Cz. A. składa się, poza omówionem wyżej preludium, z dwu okresów 8-mio taktowych. W połowie drugiego z nich wtrącony jest jednotaktowy łącznik fortepianowy. Poprzednik pierwszego okresu kończy się kadencją doskonałą, następnik moduluje do h-moll /T.p./ Grupy początkowe obu zdań są identyczne. - Poprzednik drugiego ośmio-taktu powraca do tonacji zasadniczej / półkadencja na dominancie/; następnik, poprzedzony wyłaniającym się w akompaniamencie motywem "α"[1], jest jakby skrótem pierwszego okresu, gdyż zestawia jego początek / 2 t./ z lekko zmienionym końcem / 2.t./ Krótka przygrywka / postludium /, zamyka tę część, a zarazem stanowi łącznik do cz. B.

Poprzednik pierwszego okresu tej części, rozpoczęty odmianą tematu głównego / a^2/ w tonacji d-moll / równoimiennej/, kończy się na dominancie; /ak.A/, następnik moduluje do B-dur /°Sp./. I tu mamy analogię początków zdań i odmienność końcówek. - Drugi okres /"W nocy często..."/ rozpoczyna się znów od motywu "α"; takty te są prostą transpozycją / ≠ B-dur/ ostatniego zdania cz.A. Dwa dalsze takty modulujące do A-dur, są wariantem tej samej myśli. Cztero - taktowa gradacja w d-moll / 1+1+2 / operuje, w sposób sekwencyjny, urywanym motywem "c" /ilustracja tekstu : słowa mówione przez sen/ i kulminuje w takcie przedostatnim najwyższym wzniesieniem się melodii /f / i dynamiki/.

Dwu- taktowy łącznik fortepianowy oparty na figurze użytej w cz.II. - sprowadza nawrót cz.A./= A^1/ Jak już wspomniałem na wstępie, cz.A^1 jest znacznie skróconą w stosunku do A.; zawiera tylko jeden okres /partu wokalnego / z zakończeniem rozszerzonym w sposób pospolity w kodach /wtrą-

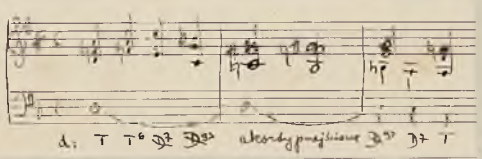
1/. Możnaby go określić jako swobodny kontrapunkt głównego tematu, gdyby nie fakt, że tak rychło traci samodzielność, zadawalając się dwojeniem melodii śpiewu.

4

cone 2 takty/. Jako postludium służy fragment " β ",również rozszerzony przez powtórzenie jednego taktu w niższej oktawie.

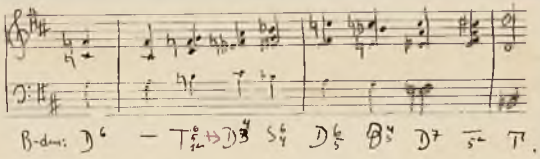
Rozważenie formy tej pieśni nasuwa następujące spostrzeżenia. Tekst Garczyńskiego podkreśla moment stroficzny,kończąc każdą zwrotkę, niby refrenem,słowami : "O tobie". I... pewno pomyślę o Tobie. II...a wesoła myśl o Tobie". III... a jak światło myśl o Tobie." IV... pewnie mi się śni o Tobie." V... by jeszcze myśleć o Tobie." - Budową swą przypomina wiersz Rückerta "Sei mir gegrüsst",do którego Schubert napisał jedną z najlepszych swych pieśni.[1/] Powtarzającym się periodycznie słowom "Sei mir gegrüsst, sei mir geküsst" odpowiada u Schuberta stale ta sama formuła muzyczna; pozostałe części zmieniają się, odzwierciedlając zmiany treści poszczególnych zwrotek. - Żeleński nie poszedł po linii takiej koncepcji formy,wysnutej wprost z tekstu, ujmując pieśń w formę ABA. Zgodność z nastrojem tekstu ucierpiała na tym,że "repryza" muzyczna I-części,raczej pogodnej, łączy się z ostatnią zwrotką tekstu,w której mowa o "śmierci posłaniu", rozstaniu z życiem i tą,przez to powstaje wyraźny rozdźwięk między wierszem a muzyką.

W schemacie zaznaczyłem ogólny przebieg harmoniczny pieśni. Zboczenie do Tp.w cz.I. odbywa się przez zamianę D : sō = h : °sī7 /+..?/ Początek cz.II.to szereg chromatycznie przesuwanych akordów /niepełne VII7/ na pedale tonicznym w d-moll :



1/. Wyd. Petersa t.I.str.190.

Z kolei następuje modulacja do F-dur /dI = FV/ i do B-dur /FI = BV/ 1/.
Podaję schemat kadencji B-dur: "a jak światło myśl o Tobie":

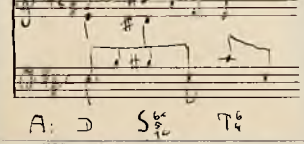


N.B.

Powrót do tonacji zasadniczej odbywa się przez A-dur; zamiana BI = AIV[1] /t.36/ sprowadza kadencję w A-dur. Tonika A zamienia się na dominantę tonacji d-moll. Szczyt następującej z kolei gradacji wypada na akord $^{o}S_{1c}^{7}$, który nie przechodzi jak zwykle na +D, lecz zostaje w zawieszeniu. Po odrzuceniu septimy pozostaje funkcja alterowanej subdominanty /$S_{1c}^{\flat 5}$, potem S_{1c}, $S_{1c}^{\flat} = DD^{7}$/ która przechodzi na tonikę w pozycji kwartsekstowej, rozpoczynającą „repryzę" cz.A[2]. Do końca utworu pozostajemy w D-dur. Już pierwsze zdanie kończy się na tonice, uprzedzając w sposób nieppżądany efekt zakończenia.

Środki harmoniczne skromne; poza triadą /T,S,D/ spotykamy różne odmiany subdominanty z dodaną sekstą: S_{1}^{6} /t.8/, $^{o}S_{1}^{6}$ /t.3/, $S_{1c}^{\flat 6}$ /t.32/ /w F-dur/ $S_{1c}^{\flat 6}$ /t.21/ $^{o}S_{1c}^{\flat 6}$ /= $^{o}S_{1c}$/t.41/. Nut obcych używa kompozytor w niewielkim zakresie, przeważnie zabarwiając harmonię „sentymentalnie", porównaj np. chromatyczną nutę przejściową b w t.3, opóźnienie seksty przed kwintą dominanty w t.41/na pedale s/ itd.

Ten ostatni przykład tłumaczy interesujące współbrzmienie h-his w t.37.

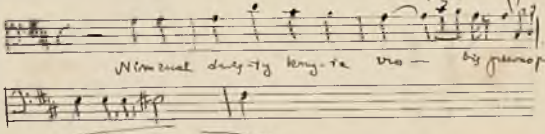


Mamy tu nie A:DD[7] z przejściowem his w tenorze-jak możnaby sądzić; ale /w analogii do t.2/ A:S_{1}^{6} /6 w basie/na pedale dominantowym. H w najwyższym głosie jest appodżjaturą przed akordowem a.

1/ Akord 3-i możemy uważać za /DS/ w B, lub S_{1}^{6} w F-dur, po czym w obu wypadkach postęp zwodniczy na BV3/4.
2/ O repryzach rozp.się od T_{1}^{6} u Chopina por.Bronarski o.c.s.224 n.i 295 odn.1.

Użycie tego rodzaju środków/por.też D^7 + $D5^6$ + T w t.33/charakterystycznych dla romantyków,a zbanalizowanych u ich epigonów,przy równoczesnej przewadze cech stylistycznych klasycznych wzgl.pseudoklasycznych w całości pieśni,powoduje stylową niejednolitość i przyczynia się do powstania pewnego salonowego posmaku - obie cechy nierzadkie niestety w pieśniach Żeleńskiego.

Melodyka przeważnie djatoniczna,opiera się często na kwarcie łączącej 5 i 1 [1] /por.przykł. /poczem opada łącznie po stopniach gamy. W moll stosuje Żeleński skalę harmoniczną z właściwą jej zwiększoną sekundą.Przy słowach "pewnie mi się śni o Tobie" używa kompozytor postępu mel.kwarty zamiejszonej/równej enharmonicznie trytonowi/.Postęp taki wyraża zazwyczaj [2] ból i cierpienie.Może trafniej byłoby zabarwić omawiane słowa słodyczą,upojeniem/"pewnie mi się ś n i o Tobie"/. - Naogół brak melodji naturalnej śpiewności/z wyjątkiem ustępu w h-moll/.Przyczynia się do tego niezbyt szczęśliwa rytmika.Tak n.p. w pierwszem zdaniu śpiewu:triola w 2-im t.,urwana pauzą szesnastkową,nagłe przyśpieszenie ruchu/po quasichorałowym wstępie/ i zgęszczenie sylab [3] /oba zjawiska typowe/,nagłe utknięcie na półnucie w t.następnym, - oto momenty ujemne zarówno dla samej linji melodycznej jak i ze względów wokalnych.



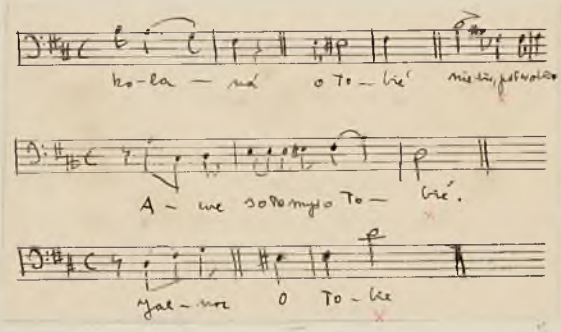
1/.Stosuję następujące określenie stopni,pozwalające zorjentować się w profilu melodji:liczby z kreską u góry oznaczają stopnie w górę od primy tonicznej,liczby zwykłe - te same stopnie w dolnej oktawie.Zatem "$1^{\bar{1}}$-$3^{\bar{1}}$-5-6-$4^{\bar{1}}$-$2^{\bar{1}}$-$1^{\bar{1}}$"oznacza:/n.p. w D-dur/:

2/.N.p.u Schuberta,por.Bauer o.c.str.33.

3/.Rozumiem przez to szybkie następstwo nut,przyczem na każdą nutę wypada jedna sylaba tekstu.

Zasięg melodii odpowiada głosowi barytonowemu na który jest Pl. przeznaczoną: cis-f'. W zakończeniu brak gradacji, punkt szczytowy d' jest uprzedzony kilka taktów wcześniej dwukrotnie[1] - co osłabia efekt, podobnie, jak omówione powyżej wntycypowanie kadencji w D-dur; stąd wrażenie mdłe, blade ostatniej części.

Prozodia drugiej zwrotki fałszywa: Pauza po słowach "pół w obłoku lśni w żałobie" rozrywa zdanie[2]. Pauza "lubię wieczora /zacisze" niezbyt szczęśliwa. Deklamacja budzi zastrzeżenia, a cytowane poniżej przykłady znajdą niestety liczne odpowiedniki w dalszych pieśniach Żeleńskiego:



Brak wyczucia odcieni intonacji mowy dowodzą kroki melodyczne w górę na sylaby nieakcentowane: "o tobie" (t.3 pkt), "zegnę" /t.8/.

1/ Por. wywody Ernsta Tocha na temat prawidłowego zastosowania punktu szczytowego "Melodielehre" Berlin 1923, str. 42.n.

2/ Również interpunkcja fałszywa. Por. "Poezye Stefana Garczyńskiego, Paryż 1833, t.I-II", t.II. str.52. U Żeleńskiego słowa "kiedy słonko itd." tworzą dalszy ciąg poprzedniego zdania; po "w żałobie" jest kropka i koniec zdania, wbrew sensowi. Zgodnie z oryginałem między "o tobie" a "kiedy" jest wykrzyknik, a po słowach "w żałobie" przecinek.

Źródłem trudności dla debiutującego tą pieśnią kompozytora była zmienność akcentów wiersza; np. w pierwszej zwrotce: 1 w. ⏑ v ⏑ v ⏑ v ⏑ v 2 wiersz: v ⏑ v ⏑ v ⏑ v , 3 w.: v v ⏑ v ⏑ v ⏑ v , 4 w.: ⏑ v v ⏑ v v ⏑ v Rozwiązanie tych problemów nie poszło gładko, stąd nienaturalna rytmika i deklamacja, podkreślanie mniej ważnych słów itp. /np. w wierszu "przed Stwórcą zegnę kolana" największy nacisk wypada na czwarte słowo zamiast na słowo drugie/.

Akompaniament nieciekawy[1]. Pożądane urozmaicenie wprowadza seketolowa figuracja w części II[2]. Na uwagę zasługuje wprowadzenie w partii fortepianowej samodzielnego motywu powracającego epizodycznie[3] /por. przykł. / Ze słów które poprzedza, wolno wnosić, że wyraża on tęsknotę za ukochaną, choć w rzeczywistości nadawałby się lepiej do odzwierciedlenia idyllicznych nastrojów. Ten typ melodyki z charakterystycznym obiegnikiem znamy np. z sonat Beethovena[4].

Pod względem charakteru zaliczymy tę pieśń do pieśni miłosnych zabarwionych elegijnie /tęsknotą/.

W całości wypadnie określić naszą pieśń jako utwór słaby, nawet jak na opus 1. Kompozytor niczem nie podniósł wrażenia jakie wywiera tekst, również niedoskonały, ale bądź co bądź stwarzający pewne możliwości interpretacyjne /antytezy mroku i światła, bólu i radości, itd./. Koncepcja muzyczna całości nie pokrywa się z treścią wiersza, a omówiony poprzednio rozdźwięk w części ostatniej obniża wartość artystyczną pieśni. Zamiast

---

1/. Wstęp wygląda potrosze jak wyciąg fortepianowy z kwartetu Haydna. Formuła dalszych taktów niecałkiem godzi się z lirycznym charakterem pieśni.
2/. Może illustracja "mroku i światła", cieni wieczornych.
3/. Por. M. Bauer, op. c., str. 67-68 punkt 4 b.
4/. Por. temat pierwszej sonaty II części, op. 2. nr. 1. Uwagi na temat emocjonalnego zabarwienia tej części i zmieniania się siły ekspresji pewnych środków por. część II, str. .

9

lirycznego czy dramatycznego wzlotu znajdujemy czułostkowość.

Najkorzystniej przedstawia się część środkowa ~~pieśni~~. Zaletą pieśni jest niewątpliwy zmysł formalny kompozytora, świadome konstruowanie budowy.

Liczne niedociągnięcia, które omówiłem szczegółowo ze względu na ich symptomatyczny dla wielu późniejszych pieśni charakter, nie stanowią jednak najsłabszej strony, zasadniczej wady utworu: jest nią ~~xxxxx~~ brak silniejszej inwencji /zwłaszcza melodycznej/ i prawdziwego napięcia wewnętrznego. 1/

P i e ś ń 2. "Ś p i e w a k w o b c e j s t r o n i e" op.3. 4/

Słowa Bohdana Zaleskiego.

"Nigdyż serce stęsknione
Mar minionych nie prześni..."

c-moll; 9/4; andante appassionato.

M.M. ♩. = 66.

Chronologicznie drugie miejsce po pieśni op.1 zajmuje zapewne pieśń do słów A. Mickiewicza op.2. "Moja pieszczotka" 3/. Trzymając się jednakże kolejności spisu z r.1903, analizuję obecnie pieśń wymienioną w nim na drugim miejscu jako op.3. "Śpiewak w obcej stronie", pozostawiając omówienie pieśni "Moja pieszczotka" na później /str. ... /.

1/. Trudno mieć za złe brak oryginalności w "opus 1", choć możnaby przytoczyć dosyć przykładów z naszej muzyki pierwszych dzieł objawiających zdecydowanie indywidualność twórców /Chopin, Moniuszko, Szymanowski/.
2/. Nakład i szczegóły ~~xxxx~~ odnoszące się do tytułu por.str.
3/. W sprawie numeracji tej pieśni por.str.
4/. Paździrek wymienia jako op.3 "Tańce polskie"

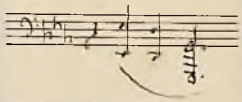
Pieśń do znanego wiersza Zaleskiego[1/] przedstawia wyższą wartość zarówno od pieśni poprzednich, jak i od wielu późniejszych. Poważna melodia, rozkołysana w oryginalnym, podwójnie a nawet potrójnie trójdzielnym[2/] rytmie, posiada, pomimo wielu usterek, szlachetny wyraz.

I tu mamy formę da capo: ABA' Coda. Oto schemat:

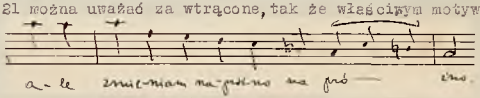
W	A					Ł	B			Ł	A'+Coda						Z
–	a	b	a'	c	–		d	e	e'	–	a	b'	c^1	e^1	c^3		–
/a'/										/a'/							/c'/
5	4+4,	2+2,	2,	4	2		8,	4,	6	2	8,	4,	4,	5,	2		2+1
Zwrotki: I		II					III		IV		V		VI			...	

Preludium wprowadza motyw przygotowujący główny temat:

i pełną wyrazu "odzywkę" w basie



Pierwszy okres śpiewu ma regularną budowę. Poprzednik moduluje do Tp, następnik rozpoczęty w °T, kończy się w B-dur. Następuje zdanie kontrastujące, modulujące sekwencyjnie /b, c/. Powraca okres pierwszy a raczej jego pierwsze dwa takty, miejsce następnika bowiem zajmuje nowy motyw "c" /Takty 20 i 21 można uważać za wtrącone, tak że właściwym motywem "c" będzie raczej:



/ Motyw ten w podobnej formie powraca w późniejszych częściach/.

Krótki łącznik moduluje do °Sp; następuje część B, wprowadzająca po-

---

1/. O popularności jego w XIX wieku świadczy choćby wielka ilość pieśni różnych kompozytorów. Pieśni te wymienim na końcu niniejszej analizy.

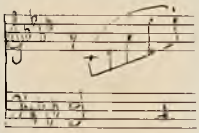
2/. Takt 9/4, z użyciem w częściach skrajnych pieśni triolek ósemkowych na każdą ćwiartkę: 3x / 3x3/ = 27 ósemek. Rzadki ten rytm spotykamy m.i. w sonacie op.111 Beethovena w tejże tonacji; por. także obszerne uwagi w ustępie o rytmice w części ogólnej niniejszej pracy str.

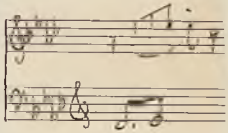
godniejszy nastrój,,nowy materiał tematyczny i inne motywy w akompania-

menie Okres I /8 t./ przechodzi przez Ces-dur i (znów)

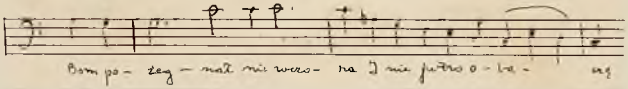
As-dur do Es-dur. Okres II, oscylujący między As i Es

z od- miennym akompaniamentem: 1/





rozszerzony jest o 2 wzgl.3 dodane na końcu takty ,powracające do c-moll.- Część A^1 przebiega,począwszy od końca I okresu zamkniętego półkadencją w c-moll, inaczej niż A. Z drugim okresem następuje skasowanie bemoli przykluczowych.Progresja "b" przechodzi przez inne tonacje /gD/; temat pierwszy n i e powraca,lecz odrazu przechodzimy /"bom pożegnał nie wczora"/ do motywu"c"



W t.59 zazębiają się dwie myśli muzyczne /por.schemat/. Druga z nich rozpoczyna kodę gradacyjną sekwencją: C:(b^3) IV^6 (b^3) V^6 (b^3) VI^6 i kadencję DD^9 D$^{\overset{6}{4}}$ – .. 7 T. Zamiana CI = f V..7 sprowadza zwykły w kodach zwrot do mollowej subdominanty. W postludium stosuje Żeleński tryb "moll-dur",obniżając VI,III a nawet II stopień /sekunda frygijska/. Kadencja plagalna /T ^{o}S ^{o}S$^{\overset{6}{5}}$ T/ zamyka utwór.

Zauważmy,że całość pieśni odpowiada strukturze pierwszej części pieśni,utrzymanej w"małej" formie da capo z kodą. Stosunek do tekstu jest w częściach skrajnych właściwszy niż w środkowej /a więc przeciwnie niż w P^1/. Dla kontrastu muzycznego wprowadził tu Żeleński /"przez miejsc tyle"/ nastrój pogodny, n i e uzasadniony tekstem o nastroju jednolicie minorowym.

1/. T.35-36 przypominają nieco /analogia bez większego znaczenia/ figurację w pieśni"Der Lindenbaum" Schuberta /wyd.Petersa t.I. str.69 w.4/.

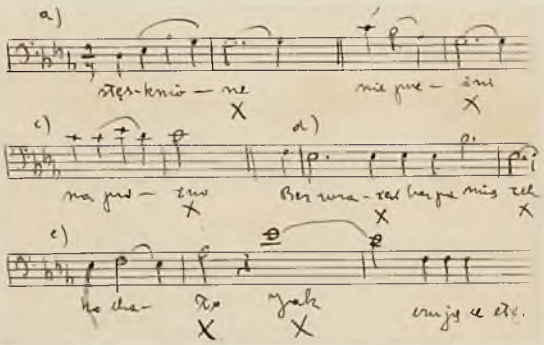
13

W zwrotce IV zmienił Żeleński dowolnie tekst oryginalny;[1]

	U Żeleńskiego:
"I to serce o dziwo!	"I to serce o dziwo !
Tak czujące dziś mało:	Jak czujące dziś mało. /Pauza!/
Indziej biło tak żywo,	/nowy okres:/
Tak płomiennie kochało"	Indziej biło tak żywo
	Tak płomiennie kochało
	Jak czujące dziś mało.

Zmianę tekstu i sensu[2] podyktowała Żeleńskiemu zapewne chęć stworzenia pomostu do mollowej tonacji zasadniczej, jednak wzgląd choćby na poprawność językową winien go był od tego odwieść.

Deklamacja pozostawia wiele do życzenia, rażą częste zwroty z męską końcówką muzyczną dla żeńskiego rymu lub skoki melodii w górę na nieakcentowanych zgłoskach:



Częste powtórki słów /t.14,16,21-22,29,31,39,40-41,52,54/ podobnie jak i zbyt długie ligatury mają na celu dostosowanie niejako ex post tekstu do melodii.

Melodyka jest śpiewna na wzór wiolonczelowej kantyleny. Zbyt często trafiają się powtórzenia tych samych nut /w ramach melodii typu arioso, nie recitativo/. /Por.przykł. /. Szczęśliwie stosuje Żeleński pełen ekspre-

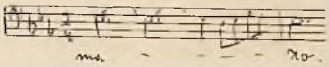
---

1/. Por.B.Zaleski Pisma, Lwów 1877 /wydanie przejrzane przez autora/ t.I.str.190.

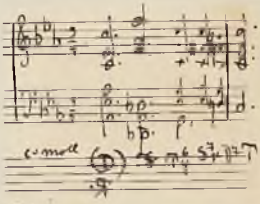
2/. Słowa "Jak czujące dziś mało" /wzgl."tak"/ uzupełniają oczywiście pierwszy wiersz tej zwrotki. Żeleński złączył je z wierszem ostatnim.

14

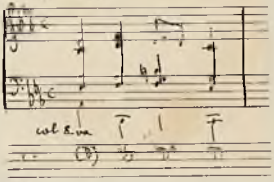
sji postęp septymy /por.takty 1/. Z ozdobników spotykamy w śpiewie wariant obiegnika, nieszczególnie zastosowany: :



Ambitus melodii wynosi w.decymę: c-e' skromny zasięg jak na pieśń na bas solo. Rytmika pomysłowsza niż w op.1 por.str. odn.2. W t.37 i 38 zachodzi domyślny podział 3x6/4: efekt chemiol 2/. Harmonika bogatsza niż w op.1.wielkość modulacyjna większa. Wpływ romantyków, zwłaszcza Chopina, wyraźny; por.t.14-17 /półkadencja $^{o}S\ ^{6}_{5}$ - D powtórzona sekwencyjnie/ ; t.22 kadencja z charakterystyczną dominantą wstawioną przed akordem neapolitańskim /przykł. / Por. Chopin preludium c-moll 3/ /przykł. / oraz koniec scherzo a cis-moll /t.16-8 od końca/ z analogicznymi kwintami w ruchu przeciwnym powstałymi z powodu identycznej pozycji akordów 4/ ; t.23-24 łącznik z chopinowskim łańcuchem dominant c:I V^9. f V^9 B V^7 As V^9 As V^7 I ; modulacja w t.27 nn /p.przykł. str.następna/.

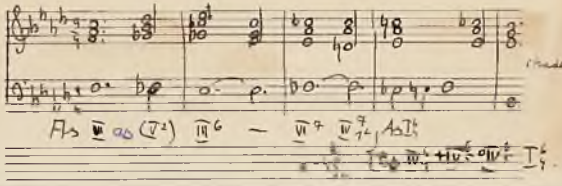


Wielki postęp wykazuje użycie nut obcych. Zanotujmy pełną wyrazu apodżaturę w t.5 /przykł. /, pięknie później odmienioną na krok wielkiej sekundy /t.13/;

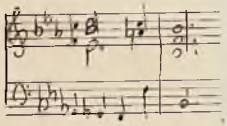


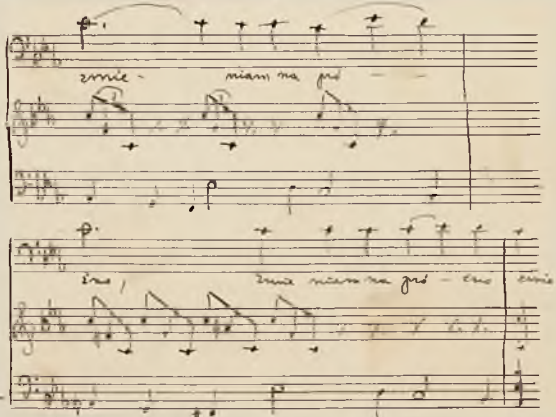
1/. Por.również takty kwartu fortepianowego.
2/. Por.m.i.Hugo Leichtentritt "Musikalische Formenlehre" Lipsk 1927 str.33.
4/. Por.uwagi w cz.II str.
3/. Akord czwarty przykładu, $^{o}S\ ^{7}_{4}$ na pedale dominantowym występuje często u Chopina; por.sławne sforzato w kodzie scherza h-moll, t. [illegible] od końca.

15



t. nastrój przygnębienia, tu jakby słodycz utraconej ojczyzny. Podwójne swobodne opóźnienie przy równoczesnej nucie przejściowej w basie mamy w t.12 . Mamy tu opóźnienie: 1/ 7 7 / 6-5 / F4-3 / 2-1 Stosowanie nut obcych nadało poszczególnym głosom /także głosowi basowemu/ pożądaną giętkość, i wzbogaciło ekspresję. Dobrym przykładem są t.20-21. Dosłowne powtórzenie się motywu /niby suplikacji/ w partii wokalnej działa gradacyjnie dzięki odmiennej za drugim razem harmonizacji. 2/





1/. Ges w basie jest drugą z nut przejściowych między a a f. - Na uwagę zasługuje w t.9 nierozwiązane opóźnienie f /w prawej ręce/ przed es. f pozostawszy w miejscu staje się septymą akordu c Y^7; es w basie staje się opóźnieniem przed kwintą tegoż akordu, b przechodzi chromatycznie na h .

2/. c: $S^{\flat 5}_{\flat 3}$ - T^6. Zauważmy wymowne "gesty" septimowe basu, zwiększające napięcie /c.d.odnośn. na stronie następnej/

Akompaniament posługuje się głównie akordami rozłożonymi w ruchu triolkowym. W części środkowej figuracja przypomina klasyków /por.przykł. / jest niedość pianistyczną. Epizodycznie pojawia się tremolo. Zaletą akompaniamentu jest wspomniana już ruchliwość głosu basowego. Preludium i postludium są ściśle zespolone z całością pieśni; pierwsze wprowadza w basie temat zasadniczy i charakterystyczną odzywkę /przykł. /, drugie nawiązuje do ostatniego taktu śpiewu. Interludium po części B jest fragmentem preludium.

Linia dynamiczna przedstawia stałą gradację w obrębie każdej części. Gradacji tej towarzyszy w pierwszych dwu częściach przyspieszenie ruchu[1/], w części ostatniej natomiast, przebiegającej zrazu podobnie, zwolnienie ruchu[1a/], co przy równoczesnym crescendo i w połączeniu z trybem majorowym przyczynia się do powstania wrażenia pewnej monumentalności[2/].

Szczegółowa analiza potwierdza sformułowany na wstępie pogląd na wartość estetyczną tej pieśni w stosunku do op.1. I tu są braki zasadnicze /stosunek do tekstu, heterogeniczność stylów współistniejących, wywodzących się z muzyki klasycznej, romantycznej, a także aryj operowych/. Stwierdzamy jednak postęp polegający na zwiększeniu urozmaicenia środków szczególnie w dziedzinie harmonii, i wzrost ekspresji. Największą zaletą pieśni, którą zaliczymy do śpiewów patriotycznych o charakterze elegijnym[3/] jest wspomniane na wstępie "rozkołysanie melodii", mającej " wielką linię", nierzadko dramatyczną siłę. Odczuwamy niekiedy powiew szczerego natchnienia, który jest nie nazbyt częstym gościem w pieśniach Żeleńskiego.

/ciąg dalszy odnośnika z poprzedniej strony/:
zgodnie z oznaczeniem "con gran affetto". - NB: nuta zamienna fis w t.21, zamiast wrócić na g /kwinta akordu C-moll/ rozwiązuje się swobodnie skokiem w górę na tercję tegoż akordu.

1/. "Crescendo sempre ed animato" "con anima e crescendo"

1a/. "Rit.poco a poco" "sempre piu largo e suonore" /sic/ - /ulubione w przyszłości wyrażenie Żeleńskiego/ zamiast

2/. Por. Schering, "Musikalische Bildung und Erziehung zum musikalischen Hören" str.

3/. Wolno przypuścić, że kompozytor odczuwał wiersz Żaleskiego jako wyraz własnych swych uczuć, uczuć tęsknoty, której doznawać mógł w czasie długotrwałego pobytu na obczyźnie.

U w a g a : W wydaniu Fr.Grzybowskiego wkradło się kilka błędów drukarskich,a mianowicie: t.3,nuta czwarta,ma być kasownik a nie bemol. T.14,druga nuta trzeciej trioli ma być f nie g /w analogii do t.16/. T.46 w tekście ma być"tu",nie "to". T.57 i t.64 brak bemoli przy e w głosie solowym.

Analizie dwu pierwszych pieśni Żeleńskiego poświęciłem szczególnie wiele miejsca,na co wpłynęły nie tyle rozmiary tych pieśni,ile chęć wydobycia z wszystkich poszczególnych elementów faktury cech charakterystycznych określających poniekąd punkty wyjściowe stylu pieśniarskiego Żeleńskiego. To tłumaczy również stosunkowo znaczną ilość przykładów nutowych. - Przy omawianiu dalszych pieśni ograniczam się z konieczności,ze względu na obszerny materiał,[1/] do podkreślenia tylko istotnych momentów, w nawiązaniu do poprzedzających analiz. Wiele zjawisk da się zresztą podciągnąć pod pewne wspólne kategorie.

1/. 89 pieśni.

18

P i e ś ń "P a j ę c z y n a". Op. 6.

Słowa Władysława Syrokomli.

"Pająk jestem, pająk /jestem/
Snuję sobie /snuję/nici..."[1]/

A-moll; 2/4; Andantino con moto, quasi allegretto.

Podczas gdy pierwsze dwie pieśni miały pokaźne rozmiary, a sposób ich rozbudowania wskazywał na pewną w tym kierunku ambicję młodego twórcy,[2]/ pieśń op. 6. jest pod każdym względem prostsza i skromniejszą; Struktura jest przejrzysta, zwrotkowo - wariacyjna, o typie aBAB[3]/ Strofie muzycznej odpowiadają dwie zwrotki tekstu, z których każda obejmuje cztery wiersze 6-cio zgłoskowe.-

I w tej pieśni zachodzi rozdźwięk między tekstem a formą. Wiersz Syrokomli składa się z siedmiu zwrotek ; łącząc je parami 1+2 /A/ 3+4/B/5+6/A/ 7../B/ otrzymał kompozytor o jedną zwrotkę za mało. Zamiast jednak zmienić koncepcję całości lub też przeprowadzić w ostatniej części zręczne modyfikacje i skróty, uciekł się poprostu do powtórzeń słownych, przypominających dowolności niektórych aryj operowych, ze szkodą dla ogólnego wrażenia, np.

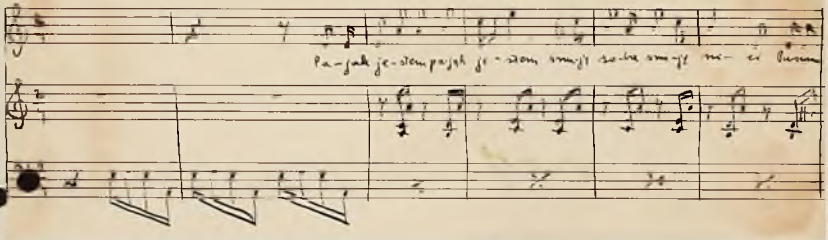
"Pod siatką piosenek siatką piosenek !
my żywi i zdrowi my żywi i zdrowi! bis

Wstęp fortepianowy wprowadza motyw szesnastkowy, ilustrujący "snucie" pajęczyny; harmonicznie zestawia eII7 i aV7. Wstęp obejmuje 8 t.,+2 t. wprowadzając rytmiczną figurę akompaniamentu. Figura ta towarzyszy melodii w częściach A nieprzerwanie. Harmonicznie tworzy najczęściej podwójną /kwintową/ nutę pedałową[4]/ o charakterze basso ostinato

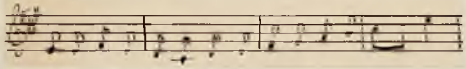
1/. Słowa podane w nawiasach nie znajdują się w oryginale, są to powtórzenia dodane przez kompozytora.
2 /. Op. 1,3,i 4,określił Żeleński nie jako "pieśni" lecz jako "utwory do śpiewu". /co do tytułu P.op.1. por. str. /
3/. Typ omówiony przez Bauera,/op.c.str. 18/ jako odmiana formy wariacyjno-stroficznej /typ D/,przyczym stosunek zwrotek do siebie jest 1 - 3, 2 = 4: por.mii.Schuberta "Die Wasserflut" z cyklu "Winterreise".
4/. Por. Żeleński-Roguski,o.c.str.150 §225.

13

nato.[1] - /Por. przykł. / Część A składa się z dwu okresów 8-mio t. przedzielonych dwutaktową przygrywką. Poprzedniki ich są identyczne / półkadencja na dominancie/; następnik pierwszego okresu moduluje do G-dur /przez zamianę aI- GII/, następnik drugiego okresu zamyka tę część w a-moll. Prostota melodii zbliża ją nieco do muzyki ludowej/Przykł. /



Część druga w A-dur, rozpoczyna się akordem tonicznym/tremolo przez sześć taktów/, na tle którego głos snuje motyw oparty na tonach skali /przykł /, ilustrujący zapewne napowietrzny lot nitek pajęczych[2].



Następnik składa się z dwu zdań 4-ro taktowych; drugie z nich, będące wariantem pierwszego, kończy się w tonacji dominanty. Akompaniament ma charakter b. prostej polifonni :"leżący głos" /nuta stała/ e w alcie, ósemki staccato w basie, zdwojenie melodii śpiewu w sopranie : /przykł. str. następna / Opisany ustęp powtarza się, z tą różnicą, że następnik utrzymany jest w tonacji F-dur, jednakże z zakończeniem na akrodzie AI6.[3] Następny 8-mio takt, dwukrotna kadencja

1/ Spotkany tu poraz pierwszy "pedał podwójny", złożony z toniki i dominanty, będzie się później pojawiał zbyt często w pieśniach Żeleńskiego, a choć kompozytor, stosując ten środek, osiągnął kilka interesujących efektów, to jednak zbyt częste pojawianie się podwójnego pedału stało się w wielu pieśniach późniejszych niepożądaną manierą.

2/. Gdy ustęp ten powraca z innymi słowami moment ilustracyjny nie tłumaczy się już, z czego jednak trudno robić zarzut w pieśni zwrotkowych, gdzie tego rodzaju zjawiska są bardzo częste.

3/. F-dur wprost po A-dur, na zasadzie pokrewieństwa tercjowego.-

W A-dur z użyciem +Si °S, sprowadza powrót interludium w A-moll /skróconego do 6-ciu t./poczym części A i B powtarzają się bez zmiany. Skrócone preludium tworzy postludium.

Melodyka oparta na trójdźwięku / przykł. / lub gamie /przykł. / o zasięgu wielkiej nony /e^1-fis-2 / nie przedstawia się oryginalnie. Rytmika dodaje cz. A. lekkości /z wyjątkiem mniej udatnych t.7 i 8 śpiewu/; w cz.B mało pomysłowa. Prostota i symetria pieśni nadaje jej charakter popularny raczej niż ludowy.[1] /NB.dis^3 przy słowach" zasnuwywa nici" n i e jest ludową kwartę lidyjską, lecz - wobec zmiany basu - poprostu tercją akordu DD. Stosunek do tekstu cechuje dowolność. Kompozytor tworzy np.temat główny jakby niezależnie od tekstu, i przez rozciąganie i powtarzanie słów dostosowuje tekst do melodii, zacierając przez to budowę wiersza np.

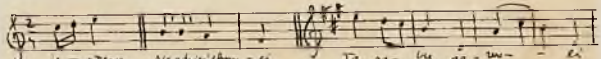
W oryginale :	U Żeleńskiego :
Pająk jestem,pająk Snuję sobie nici, Puszczam je po świecie[2]/. Każda się gdzieś chwyci.	Pająk jestem,pająk jestem Snuję sobie nici,snuję Puszczam je po świecie puszczam Każda się gdzieś chwyci.

Rytm wierszy parzystych zagubiony u Żeleńskiego. Nie lepiej jest w innych zwrotkach; najgorzej w piątej :

Jak z tysiącą nitek /tysiąca/
Tak z tysiąca pieśni /tysiąca/
Coraz lepsza /coraz/ siatka /!/
Zawęźli się ciesniej.

Zmiany te deformują zgrabny i miły wierszyk Syrokomli.

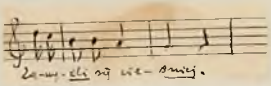
Deklamacja nie bez zarzutu :



1/. Kompleks problemów odnoszących się do stylu ludowego, artystycznego, mieszania się obu stylów,przedstawia przekonywująco Seweryn Barbag "Studium o pieśniach Shopina" Lwów 192 ,str.4.nn.i passim.

2/. W oryginale /por."Poezje Ludwika Kondratowicza /Władysława Syrokomli/" Wyd.zupełne,Warszawa 1872, tom VII, str.109/"puszczam je w powietrze"./Zmiana kompozytora korzystna,zwłaszcza ze względu na symboliczny sens piosenki/.Pozatem w oryginale "gdzieś się", u kompozytora"się gdzieś" .

21



Usterki deklamacyjne tylko w małej mierze położyć można na karb wpływów ludowych. 1/.

Pieśni, raczej piosenee op.6. trudno przepisać znaczenie z artystycznego punktu widzenia, jest natomiast interesującą jako świadectwo, jak Żeleński - ideowo identyfikujący się zapewne z poetą - pojmował swe społeczne powołanie pieśniarza. 2/. W dalszym ciągu niniejszej pracy spotkamy jeszcze niejednokrotnie subjektywnie zabarwione piesni, z których można będzie wyciągnąć pewne wnioski o ideologii artystycznej kompozytora.

Do tegoż tekstu istnieje pieśń Zarzyckiego /op.2 Nr.2., wyd. Kaufmanna 3/.

Pisząc analizę tej pieśni nie znałem jeszcze późniejszego - conajmniej o 30 lat - wydania tej pieśni, która ukazała się jako dodatek muzyczny "Echa Muzycznego Teatralnego i Artystycznego" w 1895 r. /Nr 48/ /635/ 4/, Zapoznawszy się obecnie z tym wydaniem przekonałem

---

1/. Barbag mówiąc o pieśni "Hulanka" o.c.str.15/ stwierdza : "Na ciężkie i lekkie zgłoski przypadają naprzemian tony akcentowane lub nieakcentowane. Z tego powodu deklamacja staje się miejscami wadliwą. /... / Skandowanie tego rodzaju należy w poezji ludowej do zwyczajnych zjawisk".
Por. również uwagi Z.Jachimeckiego /"Stanisław Moniuszko" s.a.,str.35.n./ o piesni Moniuszki "Panicz i dziewczyna".

2/. Poeta porównuje się do pająka, wysnuwającego z siebie nici - piosenki. Lecą one po całym kraju, "rozwiązując serca " i "rozwidniając oczy", aż stworzą mocną siatkę, która ochroni rodaków przed "złym człowiekiem" /może eufemistyczne przez wzgląd na cenzora określenie wroga względnie wrogów Ojczyzny/.

3/. Por. Woźnicki, o.c.str. 165.

4/. Dedykacja: Pani Marii z Szlezygerów Kamińskiej.

22

się, że kompozytor starał się usunąć w nim pewne usterki. Odnosi się to do połączenia tekstu z melodią, a także do wspomnianego poprzednio szczegółu, "mniej udatnych taktów 7 i 8 śpiewu" /patrz wyżej/.

Oto jak wygląda temat w późniejszej wersji:

I ta wersja nie jest najszczęśliwsza, gdyż deklamacja w takcie 2 i 6 śpiewu, w związku zwłaszcza z frazą muzyczną, nie wypadła zadawalająco. Pozbawienie tematu odbitki ~~odbiło się~~ wpłynęło raczej ujemnie na jego lekkość. Natomiast nowa wersja rytmiczna t.7 i 8 wydaje mi się lepszą.

Zmiany w cz.II niekoniecznie wyszły jej na dobre:

"Dwie pieśni do słów Bohdana Zaleskiego

1. Czarnobrywka.- 2. Zakochana.

utworu Władysława Żeleńskiego

dzieło 7.

Wydanie drugie przerobione."

Taki tytuł noszą obie pieśni op.7, dedykowane "Stanisławowi Niedzielskiemu, dyrektorowi Towarzystwa Muzycznego krakowskiego", w drugim wydaniu /Kraków, nakł. Krzyżanowskiego/. W spisie z r.1903 figuruje jako op.7 nr.1. pieśń "Zakochana" a jako nr 2 2 pieśń "Spotkanie się nasze gdzieś daleko". Jest to pierwotny, zgodny z oryginalnym, tytuł "Czarnobrywki"[1/].[2/].

Trzymając się kolejności spisu z r.1903, omówię najpierw pieśń "Zakochana". Obie pieśni analizuję na podstawie drugiego wydania.

P i e ś ń 4. "Z a k o c h a n a" op.7 nr. 2.[3/].

Słowa Bohdana Zaleskiego.

"Wiatr szeleści po topoli,
Pomiata kaliną..."

fis-moll; 3/4; Andante ma non troppo.

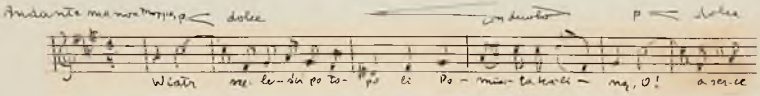
Forma czysto zwrotkowa:

w	x	b	a	b^1	a^1	b^2	x3	z
1	1	2	2	2	2	2		1

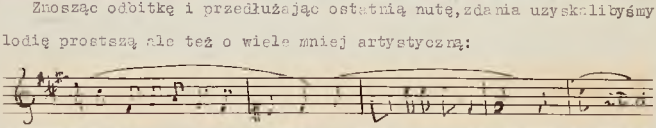
Z ośmiu czterowierszowych zwrotek oryginału wybrał Żeleński zwrotki[4/].

1/. Por. J.B. Zaleski Pisma, Lwów 1877, t.I. str.230.
2/. Pisownia Zaleskiego odmienna, zgodna zresztą z dzisiejszą pisownią "Czarnobrewka".
3/. Nr.2 wśród wydaniu; w "Spisie" Nr.1.
4/. Zaleski l.c. str.248. Wiersz Zaleskiego operuje oryginalnym rytmem 8+6. Prof. Łoś /"Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju" Kraków s.a., str.241/ zalicza taki podział, z pewnymi zastrzeżeniami, do innowacyj wprowadzonych przez Zaleskiego do polskiej wersyfikacji. Interesującym jest, że - zdaniem prof. Aleksandra Kolessy, cytowanego przez Łosia - rytm ten przejął poeta z ludowej rytmiki ukraińskiej /kołomyjka/ z tym, że "rozłożenie rytmu 8+6 na 4+4+3+3 jest już modyfikacją samego Zaleskiego" /l.c. str.244/.- Żeleński użył taktu trójdzielnego, nie zaś pa-

I II i VI opuszczając pozostałe. Druga połowa każdej zwrotki ulega powtórzeniu. Interesującym szczegółem jest wprowadzenie odbitki zajmującej 2/3 taktu; powstaje przez to szczególne wrażenie, jak gdyby elizji 2/.

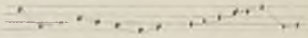


Znosząc odbitkę i przedłużając ostatnią nutę, zdania uzyskalibyśmy melodię prostszą ale też o wiele mniej artystyczną:



Jest to jeden z ciekawszych pod względem konstrukcji tematów. 2/.

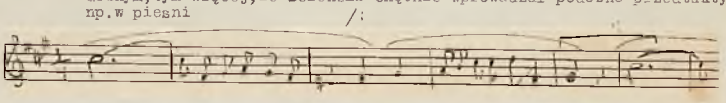
Deklamacja poprawna, prócz zakończeń "kali-na, oły-na". Temat rozpięty między 5 a 1 st., tworzy linię falistą:



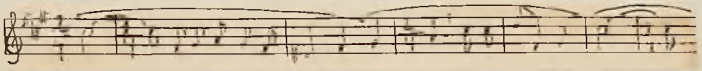
---

rzystego, właściwego kołomyjce. Nie sądzę jednak, by fakt ten zaciążył ujemnie na pieśni, albo by jemu należało przypisać niedociągnięcia deklamacyjne, których i w t.3/4 można uniknąć.

1/. Możnaby nawet próbować rekonstrukcji tej frazy, wychodząc z skróconego przez elizję pięciotaktu/co jednak wydaje się mało prawdopodobnym, tym więcej, że Żeleński chętnie wprowadzał podobne przedtakty, np. w pieśni /:

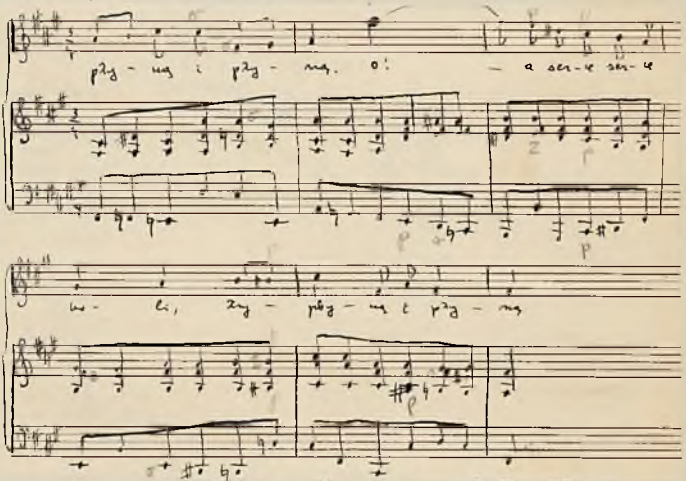


2/. Dla wyczerpania tych trochę spekulatywnych rozważań dodam, że zwolennik wprowadzania /na wzór Leichtentritta/ zmian podziału taktowego do notacji mniej zwykłych fraz zanotowałby zapewne pierwsze zdanie /jeśli abstrahować od akompaniamentu/ jak następuje:



24

Ambitus melodii oktawa fis^1 – fis^2.– Harmonika pozostaje pod wpływem Chopina szczególnie w t.9–14. Pierwszy ósmiotakt stosuje funkcje ^{o}T, ^{+}D, $^{\flat}S^{6}_{5}$. Ciekawiej przedstawiają się dalsze takty /9 nn/ /Podaję funkcje każdej ósemki w takcie; nuty obce zaznaczam na przykładzie. O = opóźnienie P = nuta przejściowa, z = nuta zamienna./Dla przejrzystości pozycję funkcji subdominantowych zaznaczam tylko w odnośniku/. 1/.



Oto analiza: fis I = AVI $^{o}S^{6}_{4}$ I$^{6}_{4}$ D$\flat^{9}$ V^{7} .. // I = D:V .. I^{6} .. :$^{o}S^{6}_{5}$ .. // V.. .. .. $^{6}_{3}$ // I .. V$^{6}_{5}$ $^{\flat}$ ^{o}V^{6} = fis $^{o}S^{6}$ .. /I/ // I$^{6}_{4}$ .. .. $^{o}S^{6}_{5}$ V^{7} I.

*) NB /W przewrocie terckwartowym/.

Współbrzmiące sekundowo opóźnienia, częste użycie $^{o}S^{6}_{4}$, w pozycji terckwartowej, sposób przejścia do E-dur w t.10 itd. wskazują na wpływ romantyków, zwłaszcza Schumanna i Chopina. Pięknym efektem jest zmiana harmonii podczas trwania tonu fis^2 w t.10, nadająca frazie właściwy bolesny wyraz. 2/.

1/. W naszym przykładzie są to opóźnienia przygotowane, już to w tym samym, już to w innym głosie.
W t.2 d w basie staje się z primy akordu DI – wobec zmiany harmonii w prawej ręce – opóźnieniem przed c.

2/. W semantyce Bronarskiego /o.c.str.IV, V/ "S^{6}_{4}". Por. 2/.

25

Akompaniament jednolity składa się z basu, stale w ósemkach płynącego, i z opóźnianych o jedną szesnastkę akordów /pp/ [1/]. [2/].

Pieśń tę określimy jako pieśń miłosną elegijną; pod względem muzycznym jako stylizowaną "dumkę". Ten drobny, bezpretensjonalny, a jednak piękny i szczerze odczuty utwór zaliczyłbym do najładniejszych pieśni Żeleńskiego.

Do tegoż tekstu napisali pieśni m.i. Fontana [3/], Komorowski [4/], Madejski [5/].

N.B. pieśń "Zakochana" wyszła, podobnie jak jej towarzyszka w op.7 "Czarnobrywka", w dwu różnych opracowaniach /por. str. /. W przeciwieństwie do pieśni "Czarnobrywka", pierwsze wydanie p. "Zakochana" prawie niczym się nie różni od wydania późniejszego, wyżej omówionego. [6/]

1/. Przypominającego preludium D-dur Chopina.
2/. Odpowiednik muzyczny słów "Wiatr szeleści po topoli".
3/. Piosenki Nr 4, Gebethner & Wolff.
4/. "Dumka", album muz. I - Friedlein.
5/. Pieśni, nr 3 - Gubrynowicz & Schmidt.
6/. Wersja pierwsza zanotowana jest o pół tonu wyżej, w tonacji g-moll, a nie jak później w fis-moll. Oto inne drobne różnice: w t.11, w pierwszej wersji oba pierwsze akordy w prawej ręce identyczne. W tymże takcie w śpiewie, ósemka przetrzymana łukiem z poprzedniego taktu jest powtórzoną /g¹/, zapewne błąd druku. Crescendo w t.5 dochodzi do mf. W t.11 oznaczenie wykonawcze "crescendo". sempre e con gran espress/ione/", zamiast późniejszego "cresc.e molto espressivo".

P i e s ń 5a "C z a r n o b r y w k a" op.7 nr. 1.[1/.]

Słowa Bohdana Zaleskiego.

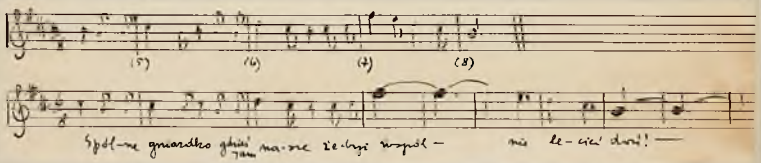
"Czarnobrywko rajskie ptaszę
Dajno rączkę, w dłoni dłoń..."

h-moll: 6/8: Allegro con brio.

Pieśń-raczej piosnka-o charakterze popularnym, zwrotkowo- wariacyjna, typu AABA /stosunek zwrotek: 1=2=4, 3 odmienna /. Prostą budowę przedstawia poniższy schemat:

			A					A					B							A			
W				P					P							P						Z	
	a		b				a		b			c	c	c	c			a		b			
				α'						α						(c)					α'	γ	
6	4	8		2+2			4	8		4+2		4	4	4	4	2		4	8		4	+4	

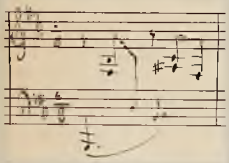
Rozszerzenie następnika pierwszego okresu tłumaczy się najprościej rozciągnięciem wartości nut przy słowach " spólnie lecieć dań"; zamiast:



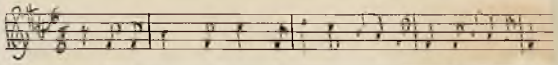
Wstęp oparty na spadającym szybkim pasażu szesnastkowym /2 x 2 takty/ / budowa motywiczna: a,b,b,c/,przypominającym nieco preludium cis-moll Chopina, i Presto op.28 Mendelssohna, używa na zmianę funkcyj S.i T. Następne dwa takty wprowadzają formułę akompaniamentu;która panuje w częściach A

[1/]. W kwestii numeracji i tytułu por. uwagi na str. 8

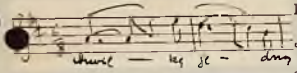
/ wyjąwszy mały epizod z użyciem sekst równoległych t. 13 i nn, oparty na pedale dominantowym/:



Modulacja do cz. II odbywa się za pomocą prostej alteracji primy toniki /h-moll/ na b, poczem następuje akord $T4^{6}$ w D-dur. Część B /w Tp/, ma regularną budowę okresów, odmienną lecz równie pospolitą figurę w akompaniamencie /"vorschlagende Bässe, nachschlagende Akkorde"/ i przelotne tylko zboczenia do Dom. i Dp. /fis-moll; kadencja złamana prowadzi na fis VI=DI/. Krótki łącznik przywraca tonację zasadniczą. Zakończenie będące rozszerzeniem znanego nam ze wstępu i przygrywek pasażu czterotaktowego, posługuje się acciacaturą, która jednak pozbawiona jest wszelkiej pilanterii harmonicznej, będąc nutą "akordową"[1]. Temat:



posługuje się w sposób typowy punktem oparcia /"Stützpunkt"/[2]. Prozodia i deklamacja staranne / ale pauza między "spólne gniazdko" a "gdzieś tam nasze" budzi zastrzeżenia, podobnie, jak ligatury w części B:



Pieśń "Czarnobrywka" zaliczymy do pieśni miłosnych. Jak to często bywa u Żeleńskiego, część kontrastująca durowa jest banalna; natomiast części mollowe udatne, nie bez rozmachu i lekkości.[3]

1/. Oczywiście łuczek powinien łączyć przednutkę z górną a nie z dolną nutą, jak błędnie w druku t.

2/. ~~Zazwyczaj~~

3/. Tekst, z którego kompozytor zachował cztery pierwsze zwrotki, odrzucając dalsze cztery /por. B. Zaleski o.c. t.I, str. 230/ ma wszystkie cechy dodatnie i ujemne poezyj Zaleskiego, łącznie z manierycznymi nieco dziwacznymi zwrotami w rodzaju:

"Ten dziewczęcy twój uśmieszek
Puść po lipkim wzroku wzdłuż !
Och! Osmuknę usty meszek
Co ośniadza krasę róż!"

Pieśń op. "Spotkanie się nasze gdzieś daleko" Op.7

Sł. Bohdana Zalewskiego.

cis-moll; 6/8; Allegro con brio. Bez dedykacji.

"Czarnobrywko rajskie ptaszę
Rajno rączkę,w dłoni dłoń..."

Jest to pierwotna wersja "Czarnobrywki"; tytuł, jak wspomniałem /str. / zgodny z tytułem wiersza. Pierwsze wydanie obu pieśni op.7 "Spotkanie się nasze gdzieś daleko" i "Zakochana" wyszło nakładem Franciszka Grzybowskiego w Krakowie. Wydanie późniejsze, oznaczone jako "Wydanie drugie przerobione" i dedykowane Stanisławowi Niedzielskiemu /p.str. / wyszło nakładem S.A. Krzyżanowskiego. Kolejność pieśni ta sama, tytuły "Czarnobrywka" i "Zakochana". /W spisie kompozycji Zeleńskiego obie pieśni wymienione są niezupełnie dokładnie. Spis podaje mianowicie: "Op.7, a/ Zakochana, b/ Spotkanie się nasze gdzieś daleko - B.Zalewski, Krzyżanowski Kraków." Kolejność tytułów jest przestawiona, poza tym te dwa tytuły sąsiadują z sobą tylko w pierwszym wydaniu, nie zaś w wydaniu Krzyżanowskiego. [1] /

Historia tej pieśni /op.7 nr 1/ jest bardzo oryginalna. Dowiadujemy się o niej ze wzmianek, zawartych w artykułach zamieszczonych w "Echu Muzycznym" [2] i "Kurjerze Warszawskim" [3] w r.1897 w związku z obchodzonym wówczas uroczyście w Krakowie jubileuszem [4] Zeleńskiego.

Oto co pisze w pierwszym z nich M.M.Biernacki:

"Zeleński potrafił, zauważywszy np. jakieś nieprawidłowości w wydrukowanej "Czarnobrywce", uznać ją za niegodną siebie, wykupić cały nakład, urządzić sobie zeń auto-da-fe i opracować rzecz na nowo, tak, aby odpowiadała wysokiemu poczuciu jego ambicji".

1/ Katalog Woźnickiego podaje jako pierwszego wydawcę Seyfarth'a we Lwowie.
2/ M.M.Biernacki, artykuł p.t."Jubileusz Zeleńskiego","Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne" z 4.XII.1897, nr 49.
3/ A.Sygietyński, artykuł w nr 336 i 337, z 5 i 6 XII 1897.
4/ Jubileusz 40-letniej działalności kompozytorskiej. (W r.1897 ukończył Zeleński 60 rok życia.)

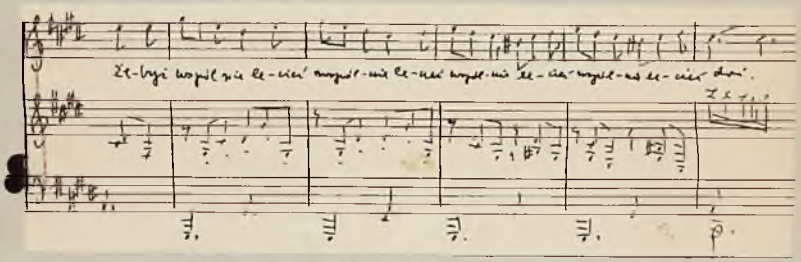
28v

A. Sygietyński /należący, podobnie jak M.M.Biernacki,do uczniów Żeleńskiego/ podaje podobną informację:

"Nie należy zapominać /../, że Żeleński jest "bałwochwalcą doskonałości w sztuce". Jedną z swoich pieśni, której obrobienie mu się nie podobało, sam wykupił do ostatniego egzemplarza, i przerobiwszy harmonizację na inną modłę, bardziej odpowiednią do charakteru melodji, puścił na nowo w świat".

Pieśń ta należy dziś zapewne do rzadkości bibliograficznych. Szczęśliwym trafem napotkałem na jeden zachowany jej egzemplarz, (należący do biblioteki Bratniej Pomocy Uczniów Szkoły Muzycznej im. Władysława Żeleńskiego w Krakowie,/Nr 806/,) z którym zapoznałem się dzięki uprzejmości WP.dyr.Krzyształowiczów. Porównanie tej pierwotnej wersji z późniejszą wykazuje, że różnica między obu wypracowaniami jest niewielka,[1] dotyczy jednak istotnego szczegółu.

Pierwsze takty nie różnią się zgoła[2], ale oto ustęp od t.13:



Nie lepiej jest w zwrotce 2 i 4:

1/ Tonacja I wyd.cis-moll. Przykłady transponuję do h-moll/jak w II wyd./

2/ Minimalna różnica w drugim takcie śpiewu. W pierwszej wersji mamy

280

Nie dziw, że kompozytor był później niezadowolony z pieśni, w której tekst jest tak niefortunnie dosztukowany do melodji. Takie bezsensowne, irytujące powtarzanie w tych samych słów psuło doprawdy całą - w muzycznej koncepcji doskonałą - pieśń.

Oto jak zręcznie, przy bardzo nieznacznym"retuszu", usunął Zeleński te usterki w drugiej wersji. Linię muzyczną zostawił w zasadzie nietkniętą, przeniósł tylko sekwencję melodyczną do akompaniamentu:

Przeprowadzona poprawka świadczy o większej niż dawniej wrażliwości kompozytora na błędy prozodii. Odwrotnie, z przykładu widać jasno, że w epoce powstania tej pieśni [1/] linia melodyczna,sama w sobie nieraz bardzo udatna, rysowała się Zeleńskiemu niejako "apriorycznie" w stosunku do tekstu, i tekst był dopiero później lepiej lub gorzej do melodii dostosowywany.

1/ Prawdopodobnie w r.1861 - 62.

Sygietyński, nie znając zapewne wersji pierwotnej, wyraził się niezupełnie ściśle. Zmiany dotyczyły nie tyle harmonizacji, ile niezgodności tekstu z melodią, za pośrednictwem zmian w melodii i akompaniamencie.

Inne zmiany są bardzo nieznaczne i dotyczą drugorzędnych szczegółów.

W t.11 i 12 i analogicznych taktach wersja pierwsza ma nieco inny układ akordu w akompaniamencie. Część D-dur; w dwu miejscach poprawił Zeleński basy, celem wprowadzenia większego urozmaicenia. Aby mieć wyobrażenie o tych różnicach, trzeba w wydaniu późniejszym /jedynym dzisiaj powszechnie znanym/ grać w takcie 7 i 8 części D-dur w lewej ręce "a" cztery razy, zamiast "a,b,a,a", w takcie 11 tejże części "h" 2 razy zamiast "h,gis".

Te drobne poprawki świadczą pochlebnie o staranności i dbałości o wycyzelowanie jak najbardziej artystyczne każdego szczegółu. 1/

W obu wydaniach uderza niezrozumiałe opuszczenie dwu taktów z pasażem szesnastkowym w pierwszym interludium. Pasaż ten pojawia się w pieśni czterokrotnie, i za każdym razem pierwsze dwa takty /fortissimo/ powtórzone są /mf/ z oznaczeniem "tutto come un echo" z wyjątkiem pierwszego interludium, gdzie efekt echa,(tj. wogóle powtórzenie pierwszych dwu taktów pasażu) został opuszczony. Różnica ta nie robi wrażenia jakiegoś zamierzonego wariantu dla zwiększenia urozmaicenia; raczej obniża efekt naruszając symetrię formalną całej pieśni.

Można przyjąć za pewne, że te dwa takty zostały opuszczone przez pomyłkę drukarską w pierwszym wydaniu pieśni, która to pomyłka przetrwała nawet w drugim wydaniu, niespostrzeżona widocznie przez samego kompozytora. Bez znajomości rękopisu musimy to uważać tylko za przypuszczenie, dość jednak jak sądzę prawdopodobne.

1/ Rzecz znamienna, że poprawki Zeleńskiego dotyczyły właśnie zbyt nieruchomych basów. /To samo stwierdzimy porównując rękopis i druk pieśni "Niepodobieństwo"./ Stała nuta/zwykle toniczna/ w basie będzie w wielu późniejszych pieśniach niepożądaną manierą.

28e

P i e ś ń nr. 6. "T r y o l e t y", op.8 nr. 1.

Słowa Bohdana Zaleskiego.

"Póki wiosna,-dla kochanki
Zbieraj kwiatki na dolinie..."

A-dur: 2/4: Andantino quasi allegretto; MM. = 92.

"Trzy pieśni polskie" op.8 wydane w Warszawie "nakładem sztycharni nut A. Dzwonkowskiego" pochodzą niewątpliwie z bardzo wczesnego okresu twórczości Żeleńskiego. Są to utwory bardzo naiwne, niedojrzałe, a przytem zupełnie nieoryginalne, słabsze zarówno od pieśni op. 3 i op.7, jak i od pieśni późniejszych. Banalny styl operowy wycisnął na nich niezatarte piętno.

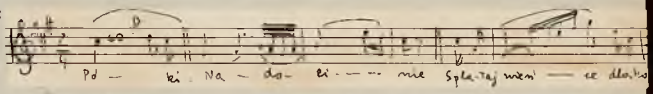
Pieśń "Tryolety"[1] jest ariettą; posługuje się b. skromnymi środkami.

Budowa pieśni nie odzwierciedla ciekawej struktury trioletu, którą przedstawić można symbolami: a b a´a a´´b a b. Zamknięcie strofy początkowym dystychem nie znalazło odpowiednika muzycznego. Kompozytor wprowadza wprawdzie formę da capo, zużywszy jednak poprzednio c a ł y tekst, podkłada w zakończeniu pod melodię początkową inne wiersze / 5 i 6/ dowolnie dorzucone /powtórzone/. Tak więc efekt artystyczny "pointy" trioletu nie został całkowicie wyzyskany.

Forma piosenki ABA[1];po 4-taktowym preludium nast."A " dłuższy okres zbudowany z różnych motywów: a b c a d e . 2-taktowe interludium zamyka
2 2 4 2 2 3
tę część w ton. dominanty.

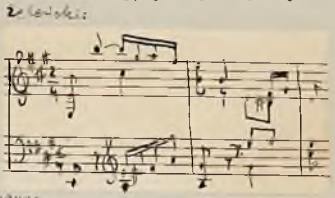
Cz. B to ośmiotakt /2,2,+ 1, 1,1,1/; poprzednik w Tp, następnik na pedale dominantowym. Powraca A, skrócone do siedmiu taktów, w sposób, który odczuwamy jako niezadawalający poczucie symetrii. Utwór zamyka niezwiązane tematycznie postludium.

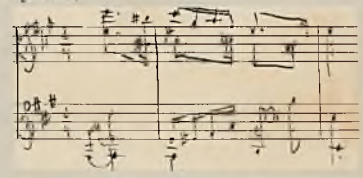
Melodyka tej pieśni / ambitus: octava gis´- gis´´/ cierpi na nadmiar ozdobników:



1/. Na okładce przez omyłkę "Trylot".- Tytuł wzięty z oryginału /por. Zaleski o.c. t.I, str. 206/, ostatnia trzecia zwrotka, nieistotna, opuszczona.

Już pierwszy z przykładów uwidacznia wpływ muzyki klasycznej. Ale równolegle stwierdzamy wpływ muzyki romantycznej, jak np. w przejściu przed "repryzą", lub w t. 18-19: Fragment cytowany przypomina niejedno miejsce z Schumanna, jak np. t.16 ze znanej pieśni "Du bist wie eine Blume" do słów Heinego. /przykład podaję w transpozycji z As-dur do E-dur/.[1]





Harmonia operuje najczęściej elementarnymi formułami kadencyjnymi w rodzaju:

$$V^7 \quad VI \quad \overset{6}{IV5} \quad \overset{6}{I4} \quad \overset{6}{IV5} \quad \overset{6}{I4} \quad V^7 \quad I$$

/takt 15-17/.

Prozodia na początku drugiej zwrotki gorsza niż w pierwszej zwrotce.

Postludium, oznaczone con innocenza,[2] pół-mozartowskie a pół-verdiowskie nie łączy się zgoła z resztą utworu.

Piosenka op. 8 nr.1 to erotyk o charakterze idyllicznym; nie brak jej może wdzięku, lecz pozbawiona jest zupełnie oryginalności.[3]

Do tegoż tekstu istnieje pieśń Madejskiego.

1/. Zwroty takie, "lieux communs" muzyki romantycznej, są i u Chopina bardzo częste, por. Bronarski o.c. str.
2/. W druku przez omyłkę: ninocenza.
3/.

30

P i e ś ń 7. "W I m i o n n i k u S.B." op. 8 nr. 2.

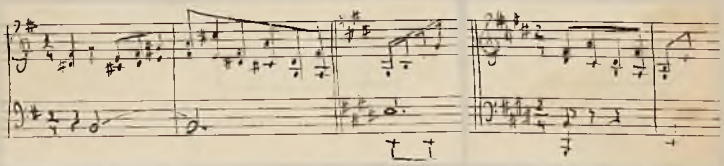
Słowa Adama Mickiewicza.[1/.]

"Minęły chwile szczęśliwsze - niestety !
Kiedy na błoniach był kwiatów dostatek..."
ino

e-moll; 2/4; Andante; M.M. = 92.

Pieśń ta stoi na pograniczu pieśni przekomponowanej i pieśni stroficzno-wariacyjnej. /Pierwszy to raz spotykamy formę inną niż da capo/. Budowa przejrzysta - trzem zwrotkom tekstu odpowiadają trzy części pieśni.

Część A jest regularnym 16-taktem, pierwszy okres kończy się półkadencją, drugi kadencją doskonałą. Poprzedza ją ośmiotaktowy wstęp. Łącznik fortepianowy moduluje do °D, ppczem wprowadza burzliwy motyw oktawowy./3 takty/. Budowa melodii śpiewu części B jest następująca: 9 t. /zakończonych na hV/ + 8 t. / w G-dur = °Sp/ + 10 t./ powrót do e-moll; zakończenie na dominancie/. Łącznik 3-taktowy, którego takt trzeci jest nieświadomą reminiscencją z taktu III cz. koncertu e-moll Chopina

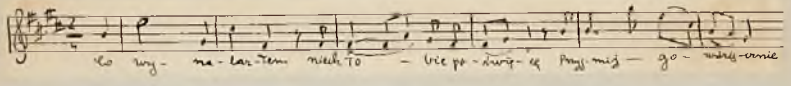


wprowadza cz. III /C/ w E-dur o budowie 8+7 /skrócone z 8-iu/+ 4. Postludium,pozbawione podobnie jak w poprzedniej pieśni związku tematycznego z pieśnią, posługuje się również powtórzeniem dwutaktówki /w pieśni nr. 6 z wariantem rytmicznym, tu dosłownie, jako"echo"/.

Poszczególne części wykazują analogie w rytmice melodii, różnią je pozostałe czynniki, jak tonacja, harmonia itd. Obszerna cz. II usiłuje wytworzyć nieuzasadnione tekstem napięcie dramatyczne. Nieustanne powtarzanie słów "Trudno wynaleźć"[2/.] wywołuje tylko quasi-parodystyczny efekt.

1/. Na okładce "Mickiewicza". Jest to tradycyjna wymowa, której się i sam poeta trzymał, por.
2/. słów w tekście użytych dwukrotnie, w pieśni pięciokrotnie.

"Napuszona" Cz.III, oznaczona "grandioso" pomimo równoczesnego piano /!/ pomyślana jest wręcz wbrew intencji tekstu, w którym poeta usprawiedliwia się przecież za to, że dar tak s k r o m n y tylko /listek/ przynosi. /"Co wynalazłem, niech tobie poświęcę..."/. Ustęp ten daje dobre pojęcie o banalnej melodyce tej części:

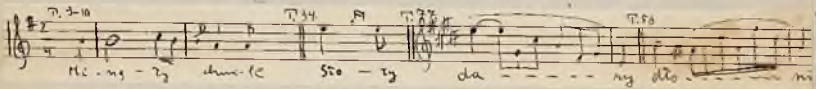


Akompaniament posługuje się naiwnymi wytartymi formułami /por. "Ryknęły burze"/. Nie wzoruje się tu Żeleński na arcydziełach Schuberta, lecz na operach w rodzaju Meyerbeera czy Halevy'ego. Wpływ "grand opera" widoczny jest także w sposobie przeprowadzenia gradacji w cz. II /rytmy polonezowe zupełnie nie na miejscu, t.49 i 51/ a nade wszystko w sposobie posługiwania się tekstem. Deklamacja często niezadowalająca; ostatnia sylaba wypada nieraz po kresce taktowej, np. dosta-// tek, niże// li, te// raz . Coprawda w powyższych przykładach ligatura na poprzedniej sylabie osłabia ujemne wrażenie; tem więcej akcent harmoniczny, np. w t.43 "tru/ dno". Niekiedy ostatnia słaba sylaba wypada na nutę wyższą od poprzedniej, w dodatku osiągniętą skokiem, np.: ry /t.10,12/ toczki

W melodyce ornament /t.34, 49,51/ wreszcie

sensu stricto grają swobodne melizmaty, jak

ważną rolę: acciacatu np. w t. 56



1/. Por. genialne obrazy burzy w pieśniach jak "Erlkönig", a zwłaszcza "Die junge Nonne".

Harmoniczna strona utworu obraca się w tych samych szkolnych ramach, co pozostałe pieśni op.8.

Pieśń "W Imionniku" zaliczymy do pieśni miłosnych z zabarwieniem dramatycznym. Zabarwienia tego nie ma w tekście; kompozytor wniósł je sztucznie, przez co powstał bardzo rażący rozdźwięk między charakterem wiersza a charakterem muzyki.

P i e ś ń 8. " W s p o m n i e n i e " op. 8 nr. 3. 1/.

Słowa Bohdana Zaleskiego.

"Na dolinie u jeziora
Szumi gajk, kwitnie niwa..."

Es-dur; 3/4; Alla Pollaca M.M. = 112.

Jeżeli poprzednia pieśń była nieporozumieniem artystycznym, to ta pieśń jest wręcz zaprzeczeniem tego, co nazywamy "wczuciem się w intencje poety". Trudnoby doprawdy było spodziewać się, że tkliwy wierszyk Zaleskiego:

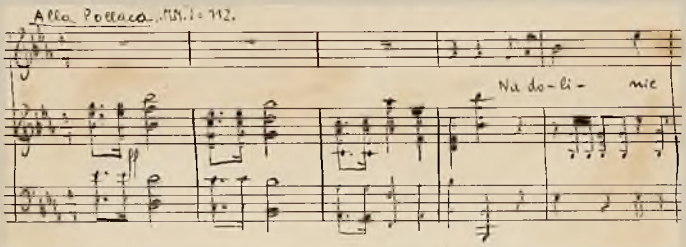
"Na dolinie u jeziora
Szumi gaik, kwitnie niwa
Na modrzewie słowik śpiewa 2/.
Od wieczora do wieczora..."

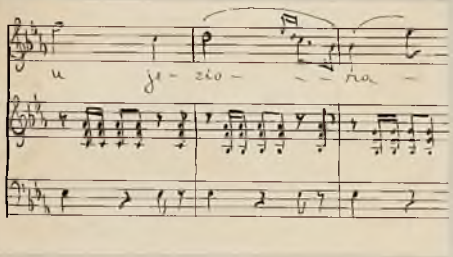
w którym poeta opłakuje "sny słodkie" i "róże woniejące" itd., rozpocznie się niczem huczny polonez 3/. /p. przykł. str. następna/.

Cały utwór pomyślany jest jako aria popisowa, w rodzaju połoneza z op. "Mignon" Thomas'a 4/. Wiersz poety jest pretekstem do rozwinięcia "brawury". Całość ujęta jest w formę da capo, przyczym każdej z trzech zwrotek odpowiada jedna część.

1/. W spisie z r. 1903 jako autor tej pieśni wymieniony jest błędnie A. Mickiewicz.
2/. W oryginale /B.Zaleski, Pisma t. I, str. 189/ "modrzewiu". Tytuł oryginalny "Spomnienie".
3/. Oczywiście w ciągu pieśni kompozytor łagodzi ten rozdźwięk, schodząc w dynamice przeważnie do "p" lub "pp". Niekiedy jednak rozwiązuje problem interpretacji połowicznie, przepisując np. w t.55 "piano" i "con fuoco" a nawet w takcie 84 "piano" i "sonore"/!/
4/. Premiera tej opery, którą czekała niebywała popularność, niesłabnąca we Francji do dnia dzisiejszego, odbyła się w r. 1866 /por. Combarieu: Histoire de la musique, Paris 1928, t.III, str.369/ Żeleński mógł zapewne słyszeć ją w czasie swego pobytu w Paryżu w latach 1869-70.

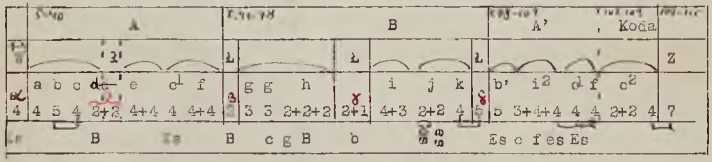
47



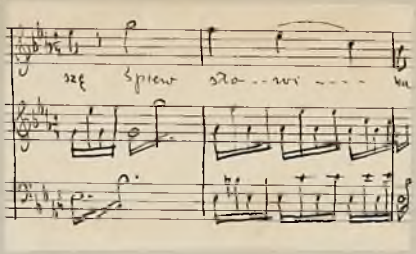


Poniżej podaję schemat struktury wraz z zaznaczeniem przebiegu modulacyj.- /Tabl. /. Część A^1 opuszcza całe partie części A /"a", "d", "e"/, wprowadza 11-taktowy ustęp spokrewniony z ust. "i" cz. B i skraca zdanie "f".

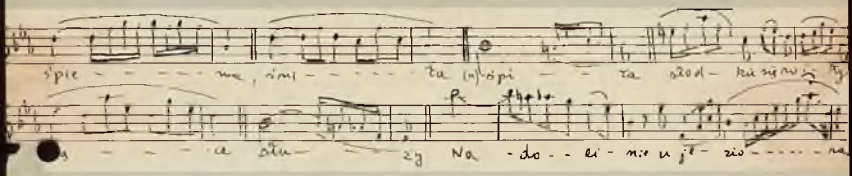
Dziwi fakt, że temat zdawałoby się naczelny "a" /por. przykł /, nie pojawia się później ani razu; może w ciągu kompozycji wydał się on samemu autorowi zbyt "hucznym". Rozpoczęcie "repryzy" od drugoplanowego zdania i przejście zaraz w obszerny ustęp wtrącony utrudnia orientację co do budowy pieśni a nawet pozbawia jej zwartości.



Modulacje ograniczają się do tonacyj pokrewnych: D,Tp,Dp,°D,°Tp,°T,Sp. W progresjach cz. B, a zwłaszcza w pierwszym motywie kody, /przykł. /, żywo przypominającym początek tria poloneza dis-moll, op. , widoczny wpływ Chopina[1].



Środki harmoniki nie wzbogacają zasadniczo dotychczasowego zasobu kompozytora[2]. Melodia partu wokalnego obfituje w nader liczne ornamenty koloraturowe, jak o tym świadczą poniższe przykłady, zaczerpnięte z taktów: 15,27,31,37,73, 93,105-109.[3]



Lekceważenie prozodii / np. fermata w połowie zdania w t.83 i 86/[4].

1/. t. 11n. od końca przypomina wstęp do "Piosnki litewskiej" Chopina.
2/. W t. 18-ym spotykamy po raz pierwszy nutę"oderwaną " /w nutach błędnie as zamiast a/.
3/. W nutach błędnie przedostatnia nuta "g".
4/. "Jako woni zwiędłej róży, tak i szczęścia i rozkoszy,/ nic pamiątki nie rozproszy". /Słowo "pamiątki" u Zaleskiego w znaczeniu pamięci, wspomnienia/.

i deklamacji jest zjawiskiem normalnym niestety w ariach tego typu.

Akompaniament zaznacza często rytmy polonezowe ♩♩♩♩

Wstęp i zakończenie nie pozostają w związku z tematyką pieśni. Krótkie interludia odgrywają tylko rolę łączników. Najdłuższy z nich /t.74-78/ używa gamy chromatycznej na pedale dominant-septymowym w sposób świadczący o pewnej niezaradności kompozytorskiej.

Pieśń ta, stylistycznie jednolita, należy zdecydowanie - brzmi to paradoksalnie - do typu bezstylowych aryj popisowych drugiej połowy XIX wieku. Fakt, że Żeleński po pieśniach Schuberta, Schumanna, Liszta, Chopina, Moniuszki pisał tego rodzaju na efekt zewnętrzny obliczone utwory, świadczy dowodnie, że nie dążył w tym czasie do ideałów wielkiej sztuki, zadawalając się naśladownictwem wzorów złego smaku. przeróżnych współczesnych kompozytorów operowych.[1/] Na szczęście pieśń ta jest odosobniona w jego twórczości.[2/]

Przeprowadzona analiza potwierdziła wyrażoną na wstępie /str. / ujemną opinię o pieśniach op. 8, które zaliczyć wypadnie do najsłabszych w ogóle utworów Żeleńskiego.

1/.

2/. Do tegoż tekstu istnieją następujące pieśni innych kompozytorów: Emanuela Kani /Hoesick/, Kozłowskiego /"Maryla czyli dożynki" Słowik ukraiński, Gebethner i Wolff - por. Woźnicki o.c. str. 133/, Krzyżanowskiego /G.i W./ Madejskiego /Piosnki nr. 1, Gubrynowicz i Schmidt/, W. Troschela /Lira nr. 6, Sennewald, G.i W./.

W wydanych nakładem sztycharni A. Dzwonkowskiego i Ski w Warszawie trzech pieśniach op.8, znajduje się sporo błędów; niektóre z nich sprostowałem w ciągu analiz /por. str. / /. Prócz tego zwuważyłem nast. omyłki: op. 8 nr. 2 t. 27 w lewej ręce na drugą ósemkę akord "fis-cis", a nie "g-cis"; t.47 w prawej "d'", nie "e'" powodujące kwinty równoległe; Op. 8 nr. 3 t. 18 brak kasownika przy ostatniej nucie /por. str. /, t. 73 szósta nuta w prawej r. "as'" nie "g'" t. 88 w prawej r. oba akordy powinny być identyczne /"as" nie "b"/. Zwracają też uwagę błędy w określeniach włoskich, np. "con dolce" / skrót z "con dolcezza" /??/ str. 15 rząd 3/"grazioso" /str. 16 t.1/ "dim." et con poco rall."/str. 6 wzad 2 /

Pięć śpiewów z królodworskiego rękopisu" op.10. [1]

Interesującą a mało znaną kartę z pierwszego okresu twórczości Żeleńskiego stanowią pieśni do polskiego i czeskiego tekstu, zaczerpniętego z tak słynnego niegdyś i przez Czechów za narodową relikwię literacką uważanego, później zaś jako falsyfikat zdemaskowanego tzw. "rękopisu królodworskiego" [2]. - Dzięki studiom w Pradze [3] miał Żeleński nie tylko zainteresowanie dla spraw czeskich ale i możność - zapewne dzięki poleceniom swych praskich mistrzów szczególnie Krejčí'ego - przedstawienia się zagranicznym słuchaczom w czeskim wydawnictwie. Dla młodego kompozytora było to sukcesem i pewnie satysfakcją znaleźć swe pieśni w zbiorze "najulubieńszych śpiewów czeskich" [4], w sąsiedztwie pieśni takich znakomitości czeskich jak Skuhersky [5] i Tomásek. [5] Szkoda tylko, że firma czeska /J.Hoffmann/ podała nazwisko naszego muzyka, na okładce, w czysto czeskiej pisowni, zacierającej jego polskie pochodzenie: "Želenský"./Wewnątrz natomiast, str.2, nazwisko napisane jest prawidłowo po polsku; nadto tekst polski figuruje na pierwszym miejscu, a nawet tytuły czeskie podane są na drugim miejscu, w nawiasie, i w przeciwieństwie do polskich tytułów nie-tłustym drukiem/.

Niewątpliwie pieśni op.10 miały być ze strony Żeleńskiego aktem sympatii dla narodu, w którego stolicy zdobył wiedzę muzyczną, i dowodem kulturalnej współpracy "bratnich narodów słowiańskich" [6]. W każdym razie

---

1/. "Pět zpevu z králodvorského rukopisu s polským textem".
2/.

3/.
4/. "Zlatý zpevník - Sbirka nejoblibenejsích zpevu ceských pro jeden hlas s pruvodem piana."
5/. Patrz str.
6/. Może liczył też kompozytor, że pieśni wydane w dwu językach znajdą więcej odbiorców w obu narodach. Bez znajomości czeskich źródeł trudno stwierdzić, czy nadzieje jego nie zostały zawiedzione. Właśnie dwujęzyczność mogła zaszkodzić popularności op.10. Czeski nabywca mógł się zrazić prymatem polskich tytułów i tekstów, polski zaś - czysto czeską okładką.

37

pieśni op.10 są jednym więcej - niedość znanym - przyczynkiem do dziejów tej współpracy w XIX wieku.

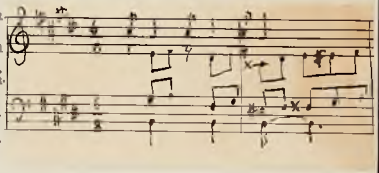
P i e ś ń 9. "Z a z u ł k a" /Z e z h u l i c e/. op.10 nr 1.

Z "rękopisu królodworskiego". 1/.

"Dąb w szerokiem stoi polu,
Kukułka żałosna
Zakukała, zapłakała,
Że nie zawsze wiosna."

"V sírem poli dubec stoji,
Na dubci zezhulice
Zakukase, zaplakase,
Ze nienie vezdy jaro."

Budowa zwrotkowo wariacyjna: A A^1 A^2. Górne tony dwutaktowego wstępu są prawdopodobnie stylizacją wołania kukułki: 2/. /przykł. 3/. /



Motyw ten powtaca w przygrywce i w zakończeniu. Pierwsze dwa okresy śpiewu to regularne ośmiotakty. Pierwszy kończy się na dominancie, drugi w tonacji Tp, zbacza do Dp, lecz powraca do E-dur w którym utrzymuje się okres ostatni, rozszerzony do 12 t. przez powtórzenie następnika.

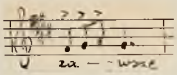
Temat główny przypomina budową temat pieśni "Czarnobrywka" /por. str. /; dominantowy punkt oparcia, w następniku sekwencja jednotaktowego motywu. Ambitus melodyki wielka nona fis^1 - gis^2. 3/. Trafiają się rzadkie u Żeleńskiego przejścia chromatyczne /t.8,9,20/. Na uwagę zasługują częste apodżatury /por. przykł. /, w śpiewie zaś przy słowach "jakbym ciężką miała dolę"/. Nowością u Żeleńskiego jest sposób przeprowadzenia powrotu z gis-moll do E-dur w t.20: 4/. gis V^7 → E VII^7 V^7 I. Serię późniejszych pieśni

---

1/. Autor przekładu niewymieniony.
2/. Mamy tu sekundę wielką, podczas gdy zawołanie kukułki opiera się tylko na tercji.
3/. Punkt szczytowy melodii przypadł, niewiadomo dlaczego, na słowa: "jakby marznął k ł o s w stodole"; nie tylko melodia wznosi się do gis^2 /które zresztą pojawia się zaraz na początku pieśni/, ale także harmonia i dynamika podkreślają ten punkt, którego melodia w ostatnim ośmiotakcie już nie osiąga.- Powtórzenie ostatniego zdania śpiewu, pomyślane jako gradacja, chybia efektu, gdyż zwiększenie interwałów melodii w t.8 i 7 od końca jest niedość stanowczo przeprowadzone.
4/. Zapomocą zwodniczego przejścia.

38

"z pedałem tonicznym" zapowiadają pierwsze cztery takty tematu. Stosunek melodii do słów polskich /por.uwagi str. /t.5-6 /por.przykł. str. / t.9-10. Niezrozumiałym jest cel akcentów nad każdą nutą ligatury w t.17 budzi zastrzeżenia:



Omówienie charakteru i wartości tej pieśni, podobnie jak i pieśni następnych, pozostawiam na koniec analiz wszystkich pieśni op.10.

P i e ś ń 10. R ó ż a /R ó z e/ op.10 nr 2.

Z "królodworskiego rękopisu".

"Ach! ty różo krasna różo
Czemu kwitniesz w czas ?"

"Ach ty róże, krásna róze !
Cemus rane rozkvetla ?"

Es-dur; 3/4: Andante mosso.

Pieśń typu da capo: /z modyfikacjami/:

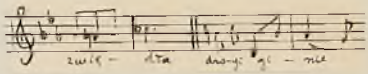
	A				B				A^1				Koda		
II				P				P							Z=II
	a	a^1	b		c	d			a	d^1	d^2		e		
α(γ)	4	4	4	2	4	7		2	4	5	7		3+2	α	γ 3
	es	Es	es	b	Ges		B			Es					

Forma ta przypomina formę pieśni "Wspomnienie" użyciem w cz.A1 fragmentów cz.B w miejsce opuszczonych fragmentów cz.A, i dodaniem kody. Podobieństwo to rozciąga się również na harmonizację ustępów "d" i na sposób rozpoczęcia kody.

Melodyka nie dość "wokalna"; por. skoki kwint i kwart w bliskim sąsiedztwie / przykł. /

39

Ambitus melodii zmniejszona undecima, d^1 - as. - Po raz pierwszy spotykamy rozpoczęcie tematu na subdominancie. /W "repryzie" odmienna harmonizacja z użyciem pedału tonicznego/ Spotykamy znów stereotypowe formuły harmoniczne z użyciem akordu VII^7 jako nawiasowych dominant stopni pobocznych.[1/] Szczegółem charakterystycznym dla tej pieśni są opóźnienia jednego tonu w zmniejszonym akordzie septimowym /np.w interludium/. . Harmonizacja słów "wypaliły się łuczywa" wprowadza nastrój pogodny - zupełnie niewłaściwy. Podobnie jest w zakończeniu. /por. uwagi w cz.II. niniejszej pracy str. / - Akompaniament lekki, zręczny, może zbyt niefrasobliwy jak na charakter elegijny tej pieśni miłosnej, któremu natomiast dobrze odpowiadają samodzielne partie fortepianowe, bogaciej niż zwykle wyposażone. Deklamacja lepsza niż w poprzednich piesniach, ale są usterki w rodzaju:



P i e s ń 11. "O p u s z c z o n a" /O p u s t e n á/ op.10.Nr.3.

Z "królodworskiego rękopisu".

"Ach wy lasy, ómawe lasy,
Milecińskie lasy !"

"Ach vy lesi, tmaví lesi,
Lesi Miletinstí !"

h-moll ; 2/4; Andante sostenuto.

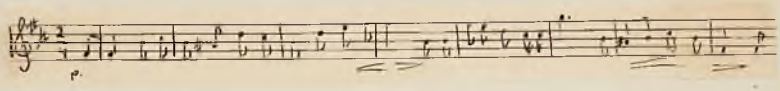
Forma bardzo prosta :

	A			A^1		B		A^2		
W					1		1		2	Z
	a	b	a	b	c	c	a	c		
x									α	
tt	4	4	4	4	4	4	4	4	4	
	4									

1/. Por.takty 35 -39 /dla wygody oznaczam akord VII^7 przez "x"/
Es/x/ II /x/ III /x/ VI I5 IV IV5/6, I4/6 kad.
Takty 23 -27:
Ges - dur : /x/ II /x/ III /x/ VI = = B -dur : ^{o}S ^{o}S$^{6}_{4}$ I$^{7}_{4}$ kad.

Okres pierwszy zakończony na akordzie h V^7, drugi na akordzie D V^7, trzeci w D-dur /Tp/, powrót do h-moll, czwarty w h-moll.

Melodia spokrewniona jest budową z tematem pieśni "Pajęczyna":



I tu mamy falę melodyczną[1/.] wznoszącą się w obrębie oktawy i z kolei opadającą, pomiędzy dwoma "fis" /5-5'/, w oparciu o pedał toniczny. Linia jest tu bardziej urozmaicona, obfituje w "załamania".[2/.] - W strukturze harmonicznej uderza fakt, że więcej niż połowa pieśni opiera się na nucie pedałowej tonicznej w tonacji h-moll lub D-dur.[3/.] Powstaje przez to pewna monotonia, tym bardziej, że nie zachodzą w czasie trwania nut pedałowych żadne interesujące zmiany harmonii. - Kadencja pomysłowsza niż zwykle: h-moll: I II^6 /VII^7/ // °V / $\flat^7$/ IV // V^7.. // I.

Deklamacja daleka od poprawności: "ach//wy lasy" "cze//muż" "wzdy // chać za - bro // nić".

P i e ś ń 12. "S k o w r o n e k" /S k r i v á n e k/. op.10 nr 4

Z "królodworskiego rękopisu".

"W pańskim sadzie dziewa plewie,
W konopiane grządki skryta..."

"Pleje deva konopé
U panského pleje sada..."

F-dur: 6/8: Andante.

Prosta pieśń zwrotkowo-wariacyjna:

	A	A^1	A^2	A^3	
W					Z = W
2	8	8	8	8	2

1/. "Wellenlinie", E.Toch, O.c. str.27.
2/. "Einkerbung", tamże str.75.
3/. Pedał toniczny w h-moll zajmuje łącznie 16 t., rozdzielonych następująco: 8, 3½, 3½, 4 t.; pedał toniczny w D-dur /Tp/ 5½ t. Razem więc opiera się na nucie pedałowej zasadniczej względnie równoległej tonacji 21½ t. pieśni, liczącej 38 t.

41

Okresy wykazują analogie parami, na przemian. Poprzednik okresu A^2 jest identycznym z poprzednikiem okresu A. Plan tonalny następujący:

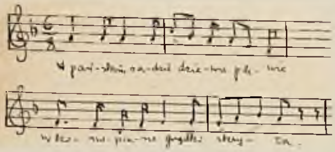
I okres: poprzednik w F-dur, kończy się na FI; następnik kończy się na FV
II " : " moduluje z d-moll do g-moll; " " " dV
III " : " F-dur kończy się na FV ; " " " FV
IV " : " moduluje C-F-g-d, kończy się na dV;" wraca do F-dur.

Między dV kończącym II okres, a FI rozpoczynającym okres III, nie ma przejścia. Mamy tu zatem zestawienie akordów tonicznych A-dur i F-dur, oparte na pokrewieństwie tercjowym. Zestawienia takie tak częste u Schuberta[1], Chopina[2] i Liszta, spotykamy u Żeleńskiego po raz pierwszy /później staną się częste/.

Podaję analizę bardziej urozmaiconych taktów 27-34

<u>F-dur</u> // V V^2 // {g-moll VII^7 IV // V^6_5 I // I^6
{c-moll $II^7_{4\,3}$ I^6_4 = d-moll IV IV_1 V // /VII^7/[IV] =
<u>F-dur</u> /VII^7/[II] S /w pisowni cVII^7// V^2 IV1 VII^7 // I VI^6 II^6 // V^7 I.

W niektórych harmonjach wyraźny wpływ Chopina, n.p. t.5-6 /FVI° S /z tercją obniżony szósty stopień, w basie/ V^7 I/, t.8 /kadencja $DD^7 + D^9 + T$/



Również temat pierwszy charakterem przypomina nieco początek "Piosnki litewskiej" Chopina[3] /por. przykł. /. Słabą stroną pieśni jest dosyć monotonna rytmika. Akompaniament prosty, najpierw figura akordowa, później arpedżia. Ambitus melodii undecima: $d^1 - g^2$

Najładniejszy i najśpiewniejszy jest II okres /A^1/.

---

[1] Por. M. Bauer, o.c. str. 45 nn. [2] Por. L. Bronarski, o.c. str. 13 nn.
[3] I do niego odnieść można określenie Barbaga, "Studium o pieśniach Chopina", 1920, str. 27: "Melodyka" piosnki litewskiej" snuje się linią falistą /peryfhetycznie/ wznosząc się i opadając na przestrzeni zamkniętej czystą kwintą wzdłuż stale powracającego tonu środkowego."

P i e ś ń 13. "W i a n e k" /K y t i c e/. op.10 nr.5.

Z "królodworskiego rękopisu"

"Wieje wietrzyk wieje,
Od książęcej kmieje..."

"Veje vetrícek
S kmezeckých lesóv"

a-moll: cz.II. A-dur: 2/4: Andantino mosso.cz.II.Allegretto.

Cz.I "przekomponowana" operuje recytatywem, cz.II zwrotkowo-wariacyjna; forma znana chociażby z pieśni Schuberta[1].

Cz.1. Wstęp 9-o t.oparty znowu na pedale tonicznym,tym razem jednak z użyciem sekwencji. Tremolo w obu rękach maluje obraz płynącej wody. Motyw ten jużto przegradza partie wokalne o charakterze "quasi-recitativo",jużto towarzyszy głosowi w ustępach arioso,t.14-23. Od t.28-44 forma krystalizuje się w kształt sekwencji /trzykrotne pojawienie się wzoru obejmującego 5 t.; za trzecim razem przedłużonego/. 7 t.opartych o tremolujący akompaniament /sekwencje/ zamyka tę część.

Cz.II zbudowana jest następująco:

a	b	a^1	a^3	c	d	a	e	$a^{1'}$	$a^{1''}$
4	4	4	4	2x2	5	4	2x2	4	8

I zwrotka // II zwrotka // III zwrotka.

Podobnie jak w pieśni "Wspomnienie" i "Róża",w "repryzie" niektóre fra menty cz.A zastąpione są innymi. Tym razem nie są one jednak przejęte w cz.B /jak to było w tamtych pieśniach/,ale ze wstępu a-moll /t.28-29/, stanowiąc powiązanie obu ustępów /a,A/ uzasadnione wzmianką tekstu o "puszczaniu wianka przez tonie",z którym to obrazem łączył się motyw we wstępie. To samo znaczenie ma reminiscencja harmoniczna w t.24 i 25. Melodykę cechuje bardzo rzadko u Żeleńskiego spotykany współudział recytatywów. Melodia cz.II miła,lecz pozbawiona większej wartosci,oscyluje między 5-5' /e^1 - e^2/ posługując się opisanym trójdźwiękiem. Zakończenie słabe z podobnych jak pieśni "Zazułka" powodów. Ambitus mała decyma

---

1/. Oft dient das Rezitativ nur als Einleitung. Klopstock "Dem Unendlichen",Goethe Geistesgruss"Por.M.Bauer,o.c.str.24.

413

$dis^1 - fis^2$.

Harmonika wykazuje ponownie wpływ muzyki romantycznej zwłaszcza Chopina np.w sekwencji cz.I t.28-44. Schemat jej jest:

FV^7 /VII^7/ DI = GV .. ^{7} /VII^7/ EI = AV .. ^{7} [1/].

Zasadniczym brakiem tej sekwencji jest powtórzenie aż trzykrotne dość długiego wzoru i zbytnia wierność jego ostatniej reprodukcji [2/]. Postludium po I części posługuje się również sekwencją: e-moll: /VII^7 IV VII^7 - ^+T/= aV/,a-moll j.w.,lecz z ^oT; za trzecim razem modyfikacja a : /VII^7/ VI IV^7 V. [3/]. W cz.II widzimy również jeden z rekwizytów harmoniki romantycznej,który u epigonów romantyzmu wynaturzył się do salonowej manierv: następstwo $DD^7 - D^7$ - T. W samym tylko pierwszym ośmiotakcie pojawia się ta formuła dwukrotnie.

Przejście z a-moll do akordu FV rozpoczynającego omówioną poprzednio sekwencję odbywa się następująco: $aVII^7 \cong CVII^7$,DD^7 D^9 T = FV. - Cz.II zbacza do Tp i Dp. T.25-26 zestawiają na zasadzie pokrewieństwa tercjowego /por.str. / fis V z AI..

Akompaniament cz.I niezbyt pianistyczny /tremolo/ dobrze ilustruje marszczenie się tafli wodnej pod wpływem wiatru. W cz.II akompaniament najprostszy á la"Heidenrösslein".

Prozodia w cz.II nasuwa zastrzeżenia [4/]. - Deklamacja lepsza niż zwykle,ale nie idealna. Por.cz.I:

Nabra-ła w głębi-nie w oku-te

konew-ki. Proste przesunięcie fragmentu cytowanego o ½ t. byłoby przywróciło poprawne akcenty:

Na-brała w głę-binie w o-kute ko-newki.

1/. Lub prościej: FV^7.. $^{1\sharp}$ / = VII^7/ GV..^{7}.$^{1\sharp}$/=VII^7/ AV..^{7}

2/. Por.ogólne uwagi o stosowaniu sekwencji przez Żeleńskiego, str. niniejszej pracy.

3/. Następuje półkadencja $^o{}^6_5$ /z opóźnioną tercją/ ^+D.

4/. Dwie pierwsze z trzech 6-o wierszowych zwrotek tekstu,rozpoczynających się stale od słów "Gdybym ja wiedziała" są połączone ze sobą muzycznie,gdyż koniec pierwszej zwrotki stanowi akord fis V^2 a więc dysonans rozwiązujący się w następnym takcie. Kompozytor chciał zapewne nadać pieśni większą ciągłość. Zachodzi jednak obawa,że słuchacz połączy ze sobą myślowo nie wiążące się partie tekstu,koniec I zwrotki i początek II zwrotki,czemu zresztą może zapobiec wykonawca.

Ogólne uwagi o pięciu pieśniach op.10.

Pieśni op.10 pochodzą zapewne z tego okresu, co i pieśni op.8, które w niejednym szczególe przypominają, na co zwracałem uwagę w ciągu analiz. Pieśni op.10 stanowią w stosunku do pieśni op.8 zdecydowany postęp; stoją mniej więcej na równi z pieśniami "Pajęczyna" lub "Czarnobrywka". Cechuje je podobny ton popularny, quasi ludowy, tak charakterystyczny dla Żeleńskiego.- Napróżno szukalibyśmy /np.w doborze skal/ śladów archaizacji[1], której domagał się tekst, roszczący sobie przecież pretensje do starodawnego pochodzenia. Nie pokusił się Żeleński o odnalezienie jakiejś praesłowiańskiej muty, choćby za pośrednictwem starych melodyj ludowych czeskich lub polskich.

Mimo dość powierzchownego nadal stosunku do tekstu[2] muzyka na ogół o wiele ściślej łączy się z tekstem niż w op.8.

Najsłabszą stroną melodyki jest pewna szablonowość zwłaszcza rytmiczna[3]. Zwracałem też uwagę na niezawsze szczęśliwe umieszczenie punktu szczytowego[4], lub też niekorzystne, bo pozbawione momentu gradacji, powtórzenie zawierającej go frazy[5] /korzystny wyjątek stanowi pod tym względem zakończenie pieśni "Skowronek"/.

W harmonice stwierdzaliśmy obfitsze użycie środków przejętych z muzyki romantycznej /sekwencje/.

Rozdźwięki między formą wiersza a budową pieśni stają się rzadsze. Najciekawszą formalnie jest pieśń "Wianek" ze względu zarówno na logicznie z tekstu wyprowadzony podział na dwie części /recitativo-, arioso/, jak i na wprowadzenie w części II uzasadnionych tekstem remi-

---

1/. Z jedynym może wyjątkiem użycia mollowej dominanty w kadencji w pieśni "Opuszczona", t.6 od końca.
2/. Por.uwagi o pieśni "Róża" str. i str.
3/. Por.pieśń "Skowronek".
4/. "Zazulka" .
5/. "Wianek".

niscencyj z cz.I. /Tego rodzaju finezje formalne,"aluzje muzyczne", jakże częste np.u Schuberta,są odosobnione w pieśniach Żeleńskiego/.

Deklamacja coraz lepsza,lecz nadal daleka od poprawności. Pomimo wprowadzenia dwojakiej wersji rytmicznej melodii ze względu na dwujęzyczny tekst,deklamacja nie jest poprawną w żadnej pieśni,czyto z punktu widzenia polskiego [1/], czy też z czeskiego [2/] tekstu,a nawet obu równocześnie w niektórych wypadkach [3/].

Nasuwa się zagadnienie,czy Żeleński komponował do jednego tekstu /jeśli tak,to do którego/,czy też miał na uwadze oba teksty. Spróbujmy odpowiedzieć na to pytanie na podstawie jednego tylko źródła,jakim są wydane drukiem pieśni op.10.- Analizując np.pieśń "Skowronek",stwierdzamy,że zwrotka oryginału czeskiego /4 wiersze po 7,6,7,6 zgłosek/ uległa deformacjom łatwym do wykrycia-nawet bez porównania z tekstem literackim,na zasadzie symetrii rytmicznej,- natomiast przekład polski płynie gładko i zgodnie z śpiewem:

"Pleje deva konope
U panského /pleje/ sada
Pytá se jéj skřivánek
Proc je žalostiva ?"/pyta/

"W pańskim sadzie dziewa plewie
W konopiane grządki skryta
Skądże żałość w takiej dziewie?
Skowroneczek jej się pyta."

Także z muzycznego punktu widzenia part wokalny pieśni op.10 /z wyjątkiem może nru 3/ przedstawia się swobodniej,pod względem rytmicznym naturalniej w wersji polskiej. - Z powyższych względów możemy wnosić,że Żeleński w zasadzie kierował się tekstem /tj.przekładem/ p o l s k i m. Z pewnych szczegółów zdaje się wynikać,że miał równocześnie na uwadze tekst czeski. To pewna,że błędów deklamacyjnych [4/].

1/. Por.m.i.nr 1,t.5-6,nr 2 t.14 /przykł. ,str. /,nr 3 "Ach wy lasy" "Czemuż" itp.,nr 5 t.15 od końca "Puściły przez tonie".
2/. Por.nr 5 cz.I "spade" /zam.sade/.cz.II t.19:
3/. Np.nr 2 t.19 od końca,nr 4 t.10.
4/. Powtórzenie tonu hl w ligaturze /!/ w t.5 pieśni "Zazułka"/Przykł. / O ile nie jest dowodem instrumentalnej koncepcji bez oglądania się na słowa wogóle,wskazywałoby na to,że Żeleński uwzględnił tu właśnie czeski,który jedynie tłumaczy cytowany fragment.

46

w stosunku do p o l s k i e g o tekstu n i e można przypisać tłumaczowi - jak byśmy uczynili w wypadku, gdyby pieśni skomponowane były jedynie do słów czeskich, później na polskie przełożonych.

Trudno określić która pieśń jest najlepszą w zbiorze. Pieśń nr 1 ma najmniej charakteru. "Róża" odznacza się udatnym wstępem i przygrywką, lecz grzeszy nadużywaniem wytartych formuł harmonicznych i rozdźwiękiem między nastrojem wiersza i muzyki. "Opuszczona" przy dobrze odczutym nastroju i niepozbawionej wyrazu melodyce /zakończenie/, razi nadmiarem nut pedałowych tonicznych. Najlepszą stroną pieśni "Skowronek" jest zakończenie /urozmaicone harmonie/ i drugi okres; najsłabszą monotonia rytmiczna. Wreszcie pieśń "Wianek" operuje zręcznie nie-nowymi zresztą pomysłami; śpiewna melodia drugiej części łatwo wpadająca w ucho, ma jednak pewien rys pospolitości. Nie rozstrzygając problemu prymatu którejkolwiek z pięciu pieśni, ograniczę się do stwierdzenia, że pieśń "Wianek" ma z formalnego punktu widzenia największe znaczenie. /Por. str. /

Pomimo podniesionych zastrzeżeń stwierdzić trzeba, że pieśni op.10 - które wszystkie są pieśniami zakochanej dziewczyny, należą zatem w całości do liryki miłosnej - 1/. mają świeżość i ujmującą prostotę, której brak wielu późniejszym pieśniom Żeleńskiego.

U W A G A: Do tekstów wyjętych z tzw. rękopisu królodworskiego istnieje niewątpliwie wielka ilość pieśni czeskich kompozytorów. Nie mając dostępu do czeskich źródeł, nie mogę niestety przeprowadzić porównania między op.10 Żeleńskiego a pieśniami czeskimi.

Na okładce pieśni op.10 /korzystałem z egzemplarza znajdującego się w Bibliotece Jagiellońskiej, III Mus.688/ wymienione są wśród innych wydawnictw firmy J.Hoffmanna w Pradze "Trzy pieśni z królodworskiego rękopisu" "Tri písne z kralodvorskeho rukopisu C.1. Skrivanek, 2. Opustena s pruvod Oboi 2/., 3/ Kytice", których autorem jest Z. Skuherský /Pieśni

---

1/. W pieśniach nr 1,2,4 a zwłaszcza 3 zabarwionych tęsknie. Poza tym jak już mówiłem wszystkie mają charakter popularny zbliżony do ludowego.

2/. "S pruvodem oboi" tj. z towarzyszeniem oboju.

3/. Z pewnością Franc. Zdenko S k u h e r s k ý /1830-1892/, którego biografię podaje m.i. leksikon Riemanna /11 wyd. t.2. str. 1714/. wybitny kompozytor teoretyk i pedagog praski /od roku 1866 następca Krejčiego, mistrza Żeleńskiego, w szkole organistów w Pradze./

47

do znanych nam tekstów zawarte są pewnie także w zbiorze /tamże wymienionym/: "Starozitné písně z kralodvorskeho rukopisu,op.82" skomponowanym przez V.J.Tomaskal/.

Trudno pojąć względy,które skłoniły Żeleńskiego do posłużenia się w pieśniach op.10 przekładem /autor niewymieniony/ stojącym na ogół /prócz może ostatniej pieśni/ na niskim poziomie. Szczególnie nieudolne jest tłumaczenie pieśni "Skowronek" i drugiej zwrotki pieśni "Zazułka". Trafiają się obce duchowi naszego języka wyrażenia,jak np."ómawe lasy" /tmavi/ " jkaby źrało na zasiewach" /kakby zralo zitko/ "kwitniesz wczas " w znaczeniu zawczasu,"wiązanka z fiołek/i/i róży' /kytice z viol a rozi/.

Pieśń "Kytice" została doskonale przełożoną przez ulubionego poetę Żeleńskiego,Bohdana Zaleskiego /"Książęcą dąbrową wietrzyk wiać poczyna..."/2/

1/. Dane biograficzne por.Riemann,o.c.t.II,str.1853; "Wenzel Johann T o m a s c h e k" /wg.czeskiej pisowni winno być Tomasek/ 1774-1850. Był to wybitny muzyk praski: organista, kompozytor,pedagog.

2/. Pisma,t.I.str.

P i e ś ń 14- "C z a r n a s u k i e n k a", op. 12 - 1.
Słowa K. Gaszyńskiego[1/].

"Schowaj matko suknie moje
Wieńce, perły z róż.."

E-moll; C;

Pieśń czysto zwrotkowa:

W	A																	Z
	a	a^1	b	b^1	-	$c^{/b/}$	-	c^1										
					$\beta^{(\alpha)}$		$\beta^{(\alpha)}$			$1'$		α						
α	4	4	4	4	1	1	1	2		1+1		2						2

x 3

Krótki wstęp, dwa regularne ośmiotakty /1 w e-moll, 2 w C-dur[2/]/ 5 taktów dialogu między śpiewem i fortepianem, wreszcie zakończenie - oto jak prosta jest budowa tej pieśni. A jednak ta krótka, zaledwie 28 t. licząca pieśń, przerasta wartością artystyczną wszystkie dotychczas poznane pieśni, zarówno długie a pretensjonalne jak op.1 czy op.8 nr 2 i 3, jak i krótsze napróżno silące się na naturalność. Tu naturalność i prostota przyszły bez szukania dzięki prawdziwej inspiracji. Analiza szczegółowa "z szkiełkiem", potwierdza wrażenie ogólne. Piękny wiersz Gaszyńskiego przybrał jakby spontanicznie najwłaściwszy kształt muzyczny.

"Schowaj matko suknie moje" - rezygnacja przebija w szlachetnej i poważnej melodii /spadek głosu o kwintę doskonale wyraża to uczucie, podobnie jak i zawieszenie melodii na dyssonującym c^1, pokrywające się z dwukropkiem tekstu./ Następnik zamyka kadencja - poddanie się losowi, diminuendo: "to nie dla mnie już!" Wiersz ożywia się: "Niegdyś jam stroje, róże lubiła gdy nam nadziei wytryskał zdrój". Muzyka odrazu odzwierciedla wzruszenie /Piu mosso, ruch triolkowy, crescendo, wzniesienie się melodii/. "Lecz gdy do grobu Polska wstąpiła, jeden mi tylko

---

1/.
2/. Powrót do e-moll drogą zamiany C IV = e IV^{n}.

przystoi strój". "Jeden"jest punktem szczytowym melodii; powrót do e-moll odzwierciedla bolesny kontrast cytowanych słów z myślą poprzednią. "Czarna sukienka" - te słowa pojawiają się dwukrotnie,przerywane, niby westchnieniem,motywem wstępnym w akompaniamencie [1/]. - Najmniej szczęśliwie wypadły ostatnie 4 takty. Lewa ręka powtarza trzykrotnie pozbawiony wyrazu motyw . Jest to jedyny słaby moment utworu.

Po raz pierwszy melodyka /sięgająca od dis^1 - f^2/ posiada tak naturalną budowę. Cz.II. to dwie "fale" gradacyjne,z których druga osiąga punkt szczytowy /f^2/ zarazem "climax" uczuciowy - po czym następuje spadek i napięcia i linii melodycznej. Wymowne"gesty" końcowych moty-

---

1/. Motyw głosu solowego zaczerpnięty jest z t.13.

50

wów, siła ekspresji wtrąconych pauz całotaktowych, wszystko to momenty trafną intuicją uchwycone. Również rytmika wykazuje znaczne urozmaicenie /11 wzorów rytmicznych na przestrzeni 19 t.śpiewu/ [1]. - Harmonia, której obraz daje analiza /przykł./ wiąże się logicznie z całością utworu. Szereg efektów spotykamy u Żeleńskiego po raz pierwszy w tej piesni, jak np. zawieszenie poprzednika na dysonansie, durowy akord nonowy na mocnej części taktu z chopinowską soczystością i słodyczą brzmienia /t.13/, akord wielkich tercyj trafnie użyty /lugubre - t.15-16/, modulację przez zamianę na akord neapolitański, antycypację /t.13/.- Deklamacja jest również po raz pierwszy bez zarzutu [2]. Słowa najważniejsze są szczęśliwie na pierwszy plan wysunięte.- Akompaniament mimo zwięzłości tej pieśni, bogatszy niż zwykle. Świadczą o tym podniecone triole II cz., zastosowanie dialogu między głosem instrumentalnym a wokalnym [3], powierzenie akompaniamentowi motywu przejętego ze śpiewu, nie istotną lecz zręczną imitację [3] w t.13, pełne, pianistyczne jak rzadko brzmienie [4] itd. - Na koniec przyjrzyjmy się linii dynamicznej utworu:

I tu widzimy logikę rozwoju i ścisłą korelację z tekstem [5].

Reasumując stwierdzamy, że w pieśni "Czarna sukienka" Żeleński nie tylko uniknął po raz pierwszy wielu błędów, ale też i wprowadził nowe u niego środki wyrazu. Dlatego stworzył pierwszą swą pieśń będącą naprawdę ścisłym zespoleniem muzyki z tekstem - jedną z najlepszych swych pieśni. - Szczere odczucie wiersza, wzruszenie wydało jednolicie arty-

---

1/. Por. cz. II. nin. pracy, str.

2/. Może przyczyniła się do tego muzykalna struktura wiersza; rym męski w wierszach parzystych oszczędził Żeleńskiemu kłopotów z żeńskimi końcówkami.

3/. Po raz pierwszy w pieśniach.

4/. Por. t.13 z jego po chopinowsku niskim basem i szeroko rozłożoną harmonią.

5/. Przedstawienie linii dynamicznej wzorowane na schemacie H. Leichtentritta "Musikalische Formenlehre" Lipsk 1927, str. 350. Na podobnej zasadzie polega sposób wykresu dynamiki w rozprawie Mieczysława Drobnera "Pieśni przedszkolnego o-

51

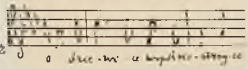
stycznie twór. Dlatego wszystkie jego elementy harmonizują wzajemnie, są organicznie związane. Drobiazgowa analiza, rozkładając całość na te elementy wykazuje ich celowość, potwierdzając tym samym syntetyczne wrażenie, które odnosimy intuicyjnie przy pierwszym poznaniu utworu.

Pieśń 15. "Do Polek" op.12 nr.2.

Słowa Franciszka Żyglińskiego.

O' dziewice współsiostrzyce
Dajcie białą /dajcie/ dłoń ! "

As-dur; 3/4:

Pieśń zwrotkowo wariacyjna: wstęp /9 t./ powracający z rozszerzeniem w zakończeniu /11 t./ i 4 regularne 8-o t. $A\ A^1\ B\ A^2$. Okresy A są prawie identyczne; część B, w tonacji dominanty, to kadencja według formuły $S^7_{\frac{1}{4}}\ T^6_4\ D^7$ Tp /za drugim razem rozwiązanie na T/. W częściach A: krótkie zboczenia do subdominanty na końcu każdego poprzednika. - Spotkana poprzednio chopinowska kadencja: $DD^7 + D^7 + T$ pojawia się tu w formie rozszerzonej, częstej u Chopina, którą nazwijmy: $DDD^7 + DD^7 + D^7 + T$ /t.15 n/: $FV^7\ BV^7\ EsV^7\ I$/ Schemat kadencji $^{o}S^{\frac{1}{4}}_{[t]}\ T^6_4\ D^7\ T$. - Melodyka przeważnie diatoniczna o charakterze ludowo-stylizowanym /puste kwinty w akompaniamencie!/ wzorowana na mazurkach Chopina razi niezbyt wokalnymi skokami w schemacie:  Zygzaki kwartowo kwintowe spotkaliśmy już w pieśni "Róża". Ambitus wielka nona $Es^1 - f^2$. Niektórych "mazurkowych" rytmów jak  niema[2]; zato jest w akompaniamencie nieodzowny mordent[3] - Deklamacja często błędna:

1/. Franciszek Ż y g l i ń s k i, krakowianin, malarz i poeta, 1816-1849. Piotr Chmielowski /Historia Literatury Polskiej Warszawa 1899-1900, t.V, str.84/ chwaląc wiersze Ż. za "melodyjność wiersza i czystość języka" stwierdza, że są zbyt "jednostajne, przeważnie mdłe w wyrażeniu".

2/. Są i u Chopina mazurki bez takich rytmów.

3/. Jest to mordent zastępujący odbitkę motywiczną, por. Bronisława Wójcik-Keuprulian, "Melodyka Chopina", Lwów 1930, str.59 i n.

Akompaniament niewolniczo naśladuje Chopina. Mały kontrapunktujący motyw /t.26 n/ wnet traci samodzielność. Całość lekka, co "kompensuje" trochę czułostkowość słabego wiersza Żydlińskiego. Razi wydanie tej błachostki z piękną poważną pieśnią poprzednią.[1] Może kompozytor odczuwał ten rozdźwięk i dlatego zciszył dynamikę utworu do stałego, zbyt jednak jednostajnego, piano i pianissimo. Piosenka równie słaba jak nieoryginalna.

P i e ś ń 16. "R o j e n i a w i o s e n n e"[2] op.13.

Słowa Bohdana Zaleskiego.

" O! widać i słychać w ogródku skowronek
Z piosenką podleci /podleci/ upadnie..."

C-dur; 3/4; Allegretto scherzando.

Pieśń dedykowana "Pannie Zofii Trzecieskiej".

Pieśń zwrotkowo-wariacyjna. Budowę jej poddał wiersz złożony z sześciu zwrotek, z których każda składa się z czterowiersza i następującego refrenu:

"O milsze krosienka,
I milej z okienka
Zadzwoni piosenka
La - la - la, piosenka"

/po zwrotce piątej niema refrenu/.

Budowę tę odzwierciedla muzyka. Po 8-o t. wstępie rozpoczyna się cz.A, odpowiadająca pierwszej zwrotce /a 8 + a' 8 + b 11/. Przy drugiej zwrotce cz.A powtarza się bez zmian. Trzeciej zwrotce odpowiada A^1 /c 8 + c^1 8 + b 11/;[3] i znów A^1 powtarza się dla czwartej zwrotki. Zwrotce 5 odpowiadają dwa okresy wyprowadzone ciekawie z okresu "a", w ten sposób,

---

1/. Jedynym tertium comparationis obu utworów jest charakter patriotyczny tekstu. O ile jednak w pierwszym utworze tak wiersz jak i muzyka wyrażają silne i szczere uczucie, o tyle utwór drugi jest typowym przykładem sielsko-sentymentalnego „patriotyzmu" w którym lubowali się jednako nie-najlepsi poeci i muzycy polscy drugiej połowy XIX wieku.

2/. Tytuł oryginalny /por. Zaleski pisma 1877, t.I, str.194/ „Rojenia wiośniane". Figuruje on na okładce. Oryginał liczy 10 zwrotek, w których Zeleński opuścił zwrotki 2, 6, 7, 8, i refren między 9 a 10. zwrotką.

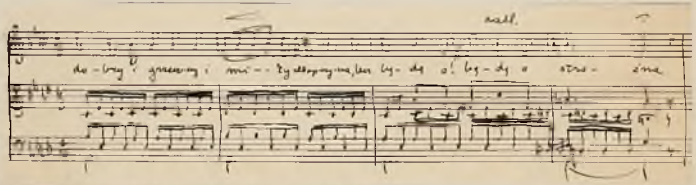
3/. Następnik okresu c1 przejęty jest z okresu a.

że poprzednik jest nieco zmieniony, a przed i po następniku tego okresu wtrącone są nowe zdania czterotaktowe. Drugie z nich niecałkiem nowe, jest to bowiem zmodyfikowany następnik z refrenu "b".[1/.] – Epizod w As-dur mimo że tekstowo przynależy już do szóstej zwrotki, możemy /z podanych powyżej, por. odn. 1/. powodów/ zaliczyć do części poprzedniej A^2. Wraz z powrotem tonacji zasadniczej zaczyna się część ostatnia A^3. Pierwsze zdanie, odmienne, spokrewnione jest z t. 7 i 8 cz. A^1; drugie jest prawie identyczne z następnikiem zdania "a'". Końcowy refren bez zmian.

Ogólnie przedstawimy formę tej długiej pieśni symbolem: $A\ A\ A^1 A^1 A^2 A^3$ przy czym A^2 i A^3 wprowadzają znaczniejsze zmiany.

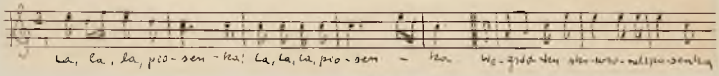
Harmonika nie przedstawia się interesująco. Powrót z As-dur do G-dur /t. od końca/ odbywa się wedle wypróbowanej formuły, posługującej się domyślną zamianą enharmoniczną: $DesV^7 = c{:}^{o}S^7$.[2/.]

Harmonicznie i melodycznie ustęp przy słowach "i mówi tak pięknie i z cicha" przypomina Chopina.[3/.] Natomiast ustęp "o dobry i grzeczny itd." jest jakby żywcem przeniesiony z Mozarta:



Odbiegając rażąco od całości pieśni

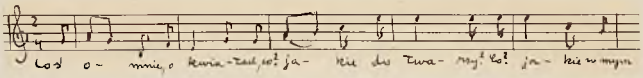
jemną stroną jest powtarzanie jednego tonu, np.

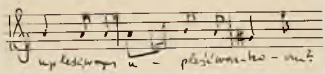


1/. Refren, który jest w tekście opuszczony, jest zato niejako muzycznie reprezentowany, tym więcej, że następne zdanie /w As/ spokrewnione jest z poprzednikiem "b". Widzimy, że Zeleński zupełnie świadomie konstruuje formę tej pieśni.

2/. Można też analizować: As: I=G: ^{o}VII^7 V^7 I=CV. 3/. $S^6\ {}^{o}S^6\ D^7 = {}^{t}D^7\ Sp^7\ D^7$

Melodia pieśni łatwo"wpada w ucho",ale brak jej polotu i oryginalności. - Nie kiedy mści się mechaniczne powtarzanie frazy muzycznej bez oglądania się na inny sens słów następnej strofy. N.p. w ustępie :





Urywane zapytania zaciekawionej dziewczyny nie znalazły żadnego odpowiednika muzycznego.-

Jako muzyczny wyraz uczuć przepełniających serce zakochanej dziewczyny pieśń ta stoi niżej od naiwnego,ale miłego erotyku Zaleskiego. Kardynalną jej wadę stanowi rozwlekłość przy równoczesnym braku urozmaicenia.

Do tegoż tekstu istnieją następujące pieśni : Dobrzyńskiego[1/],Grossa, Oskara Kolberga[3/],Sikorskiego[4/].

P i e s ń 17. " M ó j k w i a t e k " op. 14.Nr.1.

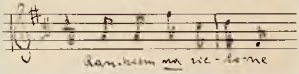
Słowa[5/] M.B. Antoniewicza.

W pierwszej z dwu pieśni op. 14. do słów M.B.Antoniewicza /dedykowanych "Pannie Fanny Kleber"/ zamiarem kompozytora było nadać muzyce lekkość i eteryczność o które pokusił się poeta.[6/] Dość niespodziewanym

1/. Wyd.Muzicka.
2/. Melodie daurskie,I.4 /Gebethner & Wolff/
3/. Wyd. Gebethnera & Wolffa.N.B.Woźnicki o.c.podaje mylnie/?/ "Rojenia wiosenne : Czyż ja na polu..." Patrz.str.
4/. "Skowronek" /Marzenia wiosenne/ Wyd.Ruch Muzyczny.
5/. W spisie z roku 1933 J.K.Antoniewicz.

6/. Wiersz sympatyczny w intencji,ale dość nieudolny,zwrócony jest do nowonarodzonego dziecka.

jest użycie do tego celu w akompaniamencie /choćby nawet piano i leggiero /figury przypominających ćwiczenia gamowe /takt 1 - 3 / i "pięciopalcówki"/ t.13 - 17./.Melodia śpiewu nie jest pozbawiona wdzięku; ambitus jej wynosi wielką decimę : d^1 - fis^2. - Harmonia wykazuje ponownie wpływ Chopina w sekwencji /nazbyt niestety mechanicznej [1] / opartej na łańcuchu dominant-septimowych akordów : DV7 - GV7 - CV7 - FV7.- Deklamacja poprawna z wyjątkiem słów :



Jest to pieśń czysto zwrotkowa.

Forma bardzo prosta : 8-mio-takt A + zdanie rozszerzone do 5-ciu taktów B + powrót A, z modyfikacją /rozszerzenie poprzednika do 6-ciu taktów; zastąpienie następnika motywem początkowym/. Postludium równe preludium.

Pod względem charakteru zaliczymy tę piosnkę do liryki wyrażającej uczucia macierzyńskie. Utwór bez znaczenia.-

P i e ś ń 18. " P o s y ł k a "[2]/op. 14. Nr.2.

Słowa M.B. Antoniewicza.

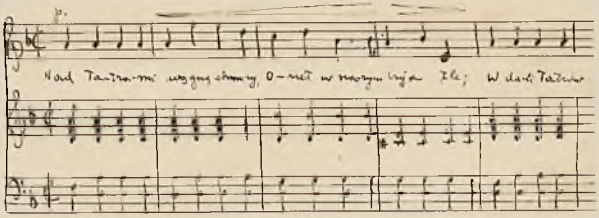
"Nad Tatrami ciągną chmury,
Orzeł w przyszłość buja w mgle..."

d-moll; ¢ Andante

Pieśń zwrotkowo-wariacyjna, o niespotykanej dotychczas budowie: ABA'B'+ + koda. Po 8-mio t.wstępie powtarza się dwukrotnie okres"a" rozszerzony do 10-ciu t. Cz. B.piu animato/ utrzymana w tonacji T [3] /8 t.+ 8 t./. - sprowadza powrót wstępu /d-moll/ z niewielkiemi zmianami. Wraca okres "a" który pojawia się raz i kończy w tonacji równoimiennej, którą zachowuje cz.B' /odmienny akompaniament/.Jej drugi okres, zmodyfikowany, zazębia się o kodę /8 t.+ 10.t./ Utwór zamyka 6-cio t. postludium wyprowadzone z preludium..- W piesni tej stosuje Żeleński często "zazębianie się" części.

1/. Zbyt liczne powtórki wzoru nie zmieniającego się w akomp.,wcale.
2/. Posyłka w znaczeniu /dawniej przyjętym / posła niosącego wieść. Tekst bardzo słaby; maniery czna czułostkowość przejawia się w zdrobnieniach "chwilóczkę, rzeczkę, chatka,okienko" i t.d.
3/. Wiążą się z nim krótkie motywy /niby"odzywki"/ głosu solowego: "Nie dał wioseł !" Jest to pożądaną inowacją /choć nie najszczęśliwiej zastosowaną/ w dziedzinie korelacji tekstu i muzyki.

Najbardziej uderzającą wadą pieśni jest nie tylko monotonna ale męcząca prymitywna rytmika, o której daje pojęcie n.p. początek pieśni;



Przez pierwsze 30-ci taktów bez przerwy każda ćwiartka jest "zsmarkowana" w lewej ręce; to męczące ostinato rytmiczne przerywa się tylko na 17-cie taktów.- Ogółem biorąc 87 taktów z 104 t.pieśni /a więc 83.6% ! /wypełnionych jest w zasadzie podobnym, a jeśli chodzi o lewą rękę identycznym rytmem..- Jaki cel może mieć ta izorytmia ? -trudno dociec. 1/ Żeleński zamierzał zapewne podkreślić koloryt ludowy pieśni, jednak ciężka 2/ jednostajność, nie ożywiona ciekawszymi zjawiskami melodyki lub harmoniki, 4/. odbiła się jak najgorzej na ogólnym wrażeniu. O akom-

---

1/. Pomimo wzmianki o Tatrach musimy odrzucić hipotezę stylizacji muzyki góralskiej, która wprawdzie zna - jak wogóle ludowa muzyka - monotonne powtarzanie nut basowych, ale dla której typową jest przecież melodyka pierwszych skrzypiec z charakterystyczną i urozmaiconą figuracją, z czego śladu w naszej pieśni nie ma.

2/. Wykonawcy muszą baczyć, by nie obciążać pieśni dodatkowo zbyt wolnym tempem. Tempo oznaczone jest Andante, lecz takt alla breve.

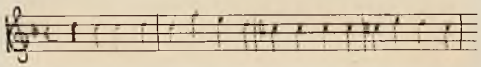
3/. Ambitus melodii wielka decyma d^1 - fis^2.

4/. Spotykamy tu po raz pierwszy kilka akordów septimowych stopni pobocznych w bliskim sąsiedztwie. /np.D-dur : III7 VI7 ^{o}S6 ,t. od końca /. Wspominam o tym ze względu na ~~xx~~, zawartą w tym zapowiedź dalszego rozwoju harmonicznego Żeleńskiego.

Dla kody charakterystycznym jest pedał toniczny z użyciem molowej subdominanty i molowej toniki. Zakończenie w majorze.

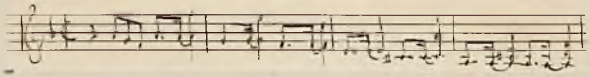
37

Temat pierwszy /por. przykł. / przypomina nieco niektóre ruskie melodie, jak np. :



Melodia cz.B. banalna; zejście z punktu szczytowego mało pomysłowe.

O akompaniamencie w cz.A.daje pojęcie przykład Cz.B stosuje rozłożone trójdźwięki, cz.B[1] kombinację nuty stałej i motywu opadającej gamy. Melodia preludium przypomina trochę .... Tarantellę op. Chopina :



Pieśń omówiona/ należąca do pieśni miłosnych / jest jedną ze słabszych, a nawet z najsłabszych pieśni Żeleńskiego.

Niestety do podobnej koncepcji opartej na rzekomo ludowej monotonii, miał kompozytor jeszcze w przyszłości kilkakrotnie powrócić. 1/.

N.B.Do tegoż tekstu istnieje pieśń Madejskiego. 2/.

1/. W pieśniach "Na fujarce" "Złota rybka" i i.

2/. ~~xxxxxx~~."Tam nad rzeczką ciągną chmury" Wyd.Kallenbach.Woźniaki o.c.str.190.

28

P i e ś ń 19. "M ł o d o z a s w a t a n a" op.19.nr 1.
Słowa Bohdana Zaleskiego.[1/.]

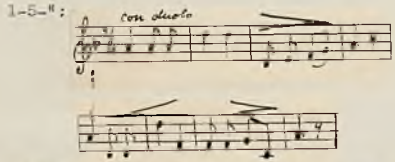
"Czyż ja na polu nie kalina?
Czyż ja na polu nie jedyna?"

d-moll: 2/4: Andante con moto.

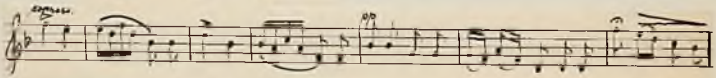
Pieśń "Młodo zaswatana" tworzy nr 1 trzech pieśni op.19,wydanych nakł.Gebethnera i Wolffa,dedykowanych"Pannie Karolinie Fryben". Numery 2 i 3 stanowią pieśni do słów Teofila Lenartowicza: "Jaskółka" i "Łzy".

Pieśń czysto zwrotkowa,jedna z tych krótkich i skromnych,lecz ślicznie odczutych i ukształtowanych piosenek Żeleńskiego,które niejednokrotnie stoją wyżej od innych "ambitniejszych" jego utworów.

Temat pierwszy rozpięty może zbyt schematycznie na stopniach"5-1'-1-5-":



Ale przejście do F-dur w końcu okresu brzmi naturalnie; a jak świeżo i ładnie rysuje się melodia t.11 i nn:



E w drugim takcie zatrąca ludową "lidyjskością". Harmonia waha się między d-moll /skala eolska/ i F-dur, tak że możliwą jest dwoista interpretacja: F-dur: VI III^6 // IV .. // .. V^9 // 1 VI^7 // II^7 / VII^7 / //VI.^{6}//IV
d-moll: I ^{o}V^6 // VI .. // .. II^7// III I^7// IV^7/ VII^7/ // I .^{6}/VI
/Następuje d:VI IV^7 I$^6_4$ kad./.

Kilkakrotnie użyte akordy septimowe stopni pobocznych[2/.] / t.3,4,5,8 przykładu / dodają brzmieniu soczystości.- Ambitus melodii m.decyma

---

1/. Kompozytor posłużył się tekstem oryginalnym bez zmian,por.Zaleski,Pisma,Lwów,1877,t.I.str.239.
2/. Po raz pierwszy spotkaliśmy je w poprzedniej pieśni. Niebawem /opus 23/ stwierdzimy jeszcze obfitsze i swobodniejsze ich użycie.

53

d' do f'', ważną rolę gra użycie progresji /przykład /, która dzięki drobnym odchyleniom od schematu jest mniej mechaniczna niż np.progresje w pieśniach "Wianek" i "Mój kwiatek", choć i tu dosłowność trzeciego odtworzenia wzorca jest zbyt daleko posunięta [1/]. - Pewne zastrzeżenia budzą z punktu widzenia deklamacji zwykłe u Żeleńskiego końcówki typu: ka - li // na i wielomutowe ligatury. - Pod względem charakteru jest to pieśń elegijna.

Szczegółowy plan budowy:

W	a	a'	b	b'	b''	c	Z=W	x 5 +	Z
2	4	4	2	2	2	4	2		2

Pieśń 20. "Jaskółka" op. 19. nr 2.

Słowa Teofila Lenartowicza.

"Gdo nasze dziewczę nasze
wybiegło za sioło..."

F-dur; 2/4; Allegretto.

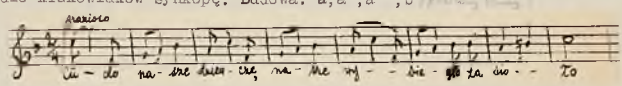
Pieśń zwrotkowa wariacyjna, w rytmie /w częściach durowych/ krakowiaka. Ogólna forma zbliżona do ronda: $ABA^1CłA^2$/przedtem niespotkana/. A składa się z dwu osmiotaktów plus 1 t.łącznika, B z 16 t./8 + 4 + 4/, A^1 to drugi okres A, z urozmaiconym akompaniamentem /figuracja szestnastkowa/. - Część C piu mosso, dzieli się następująco: 8 /pierwsze zdanie fortepian, drugie śpiew i fortepian/ + 8 /w harmonicznej sekwencji a raczej w paraleliźmie [2/]. + 4 + 10 /rozszerzenie przez drobne sekwencje/. 9-o-taktowy łącznik /w akompaniamencie figuracja z części A^1, w melodii nowy temat/ sprowadza powrót głównego tematu A^2, z drobnymi modyfikacjami.

1/. Por.uwagi w części drugiej niniejszej pracy, str.
2/. Por.Bronarski o.c. str.168 nn.

Drugi okres posługuje się w akompanjamencie motywami przejętymi z cz. B.[1/.] Dwa ostatnie takty tego okresu zazębiają się o początek postludjum, przejętego z interludjum cz.C.

Przez zaznaczone wyżej łączenie motywów różnych części osiąga Złleński spoistość struktury.

Temat główny powtarza na wzór niektórych melodii ludowych motyw jednotaktowy; sposób określony przez H.Windakiewiczową[2/] jako "wzór powtórkowy o podstawie jednotaktowej" - Motyw ten zawiera charakterystyczną dla krakowiaków synkopę. Budowa: a,a',a'',b



~~W~~ części A utrzymane w tonacji zasadniczej, cz.B w Tp, po czym charakterystycznymi dla romantycznej muzyki progresjami[3/.] powraca do F-dur. Część C rozpoczęta w B-dur, powtarza pierwszy okres w transpozycji do C-dur; okres trzeci moduluje chopinowskimi sekwencjami z a-moll przez C,B,As /całotonowe obniżanie się wzoru/ po czym drogą dwukrotnej zamiany enharmonicznej[4/.] przechodzi do a-moll. Zwodnicze rozwiązanie akordu a V^2 na F I_4^6 wprowadza wraz z powrotem zasadniczego motywu opartego tym razem pomysłowo na pedale dominantowym, powrót tonacji F-dur[5/.]

Melodyka prosta zbliżona do tanecznej ludowej, tematy rozsnute na trójdźwięku, np. temat główny, motyw łącznika a-moll:

1/. Por.Zeleński-Roguski, o.c., str.283 "trzecia część, jakkolwiek powróci do pierwotnego charakteru, może jednak niekiedy przypominać rytm części drugiej".
2/. Op.cit.str.6, typ trzeci.
3/. Por.analiza w części drugiej niniejszej pracy, str. .
4/. Zamiany enharmoniczne nie są zaznaczone w pisowni. Najtrafniejszą choć może nie najprostszą interpretacją byłoby przyjąć zamierzoną zmianę interwału dzielącego nuty

Deklamacja tekstu niezadawalająca. Oprócz zacierających rymy powtórek:

A tak czasem szybko bieży
Ptaszę uprzykrzone /ptaszę/
Że o ledwie nie uderzy
W włosy jej kręcone /włosy/

spotykamy naciągniętą sztucznie deklamację w rodzaju/przykł. /:

W partii fortepianowej zanotujmy momenty illustracyjne. Figuracja szesnastkowa w cz.B, przypominająca "Traumeswirren" Schumanna illustruje zapewne lot jaskółki;w cz.C znajdujemy naśladowanie jej świegotu.[1/] Również acciatury w zakończeniu służą temu samemu celowi./Przykłady nutowe wraz z komentarzem patrz str. /.

Charakter ogólny pieśni jest raczej opisowy /potrosze balladowy/ niż liryczny; biorąc ściśle muzycznie,ludowo-taneczny,stylizowany.[2/]

Dla ewolucji stylu Żeleńskiego ważnym jest użycie sekwencji i przechodzenie przez odległe tonacje /po raz pierwszy/ w części kontrastującej. Pieśń "Jaskółka" posiada pewien nerw rytmiczny i dowodzi postępów techniki kompozytorskiej zwłaszcza w dziedzinie formalnej.[3/] Trudno jej jednak przyznać oryginalność lub głębszą wartość,co łatwo stwierdzić zestawiając ją z tryskającymi werwą krakowiakami Moniuszki, jak np."dwa krakowiaki do sł.J.Korsaka z II śpiewnika domowego i krakowiaczek do sł.E.Wasilewskiego z III śpiewnika domowego.

Do tegoż tekstu Lenartowicza istnieją pieśni: Maszyńskiego,[4/] Połczyńskiego,[5/] W.Troschela[6/].

1/. Zapewne i akordy staccato w rytmie ósemkowym wynikły z sugestii obrazu świegocących jaskółek.

2/. Charakter krakowiaka narzucony tekstowy nieco sztucznie przez kompozytora,nie został przez cały czas zachowany. Części kontrastowe i niektóre fragmenty części A,zwłaszcza "niemieckie" raczej /np.Mendelsonowskie/ partie w rytmie szesnastkowym,odbiegają od niego.

3/. Ze względu na wspomnianą poprzednio spoistość tematyczną.

4/. Gebethner & Wolff,Lutnia IV 26 Pieśń na chór męski.

5/. Wydanie Leitgebera.

6/. Gebethner & Wolff, "Lira" nr 8. Jest to również krakowiak !

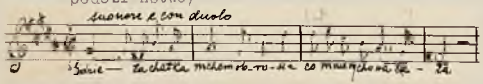
P i e ś ń 21. "Ł z y" op. 19 nr 3.

Słowa Teofila Lenartowicza.

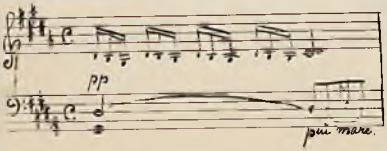
"Gdzie ta chatka mchem obrosła,
co mnie wychowała? "

gis-moll; C; Andante non troppo lento.

Pieśń czysto zwrotkowa.[1] Pierwszy osmiotakt regularny, następnie mamy budowę "zdaniową" 2+3+3 t. Krótki wstęp /1 t./ rozszerzony w zakończeniu do 3 t. Melodia tematu rozpięta na kwincie 1-5 z potrąceniem o tony sąsiednie górnej i dolnej /por. pieśni "Zakochana" i "Czarna sukienka"!/ przypomina troszkę tematy Bacha, np. temat fugi gis-moll z "Wohltemperiertes Klavier" zeszyt 1./oczywiście jest to raczej wewnętrzne powinowactwo niż zewnętrzne podobieństwo/



Dla akompaniamentu charakterystyczną jest w I cz. pieśń ostinatowa figurą, rodzaj figurowanej stałej nuty w tenorze /przykład / Figura ta powtarza się 8 razy, później jednak nie pojawia się zupełnie /oprócz w postludium/ może ze szkodą dla jednolitości całości. Niezbyt zręcznym wydaje mi się wstrzymanie ruchu triolek w prawej ręce w drugiej połowie taktu /przykł. / a i sam pomysł czterech szybkich triol. na tym samym akordzie nie jest najszczęśliwszy.



Deklamacja na ogół poprawna, najmniej naturalniej przedstawia się w II cz. pieśni.

Przejście z I do II cz. w takcie 9 polega na zwodniczym rozwiązaniu gis V^7 na dis VII^7 po czym następuje dis /D^7/ S. W t. 8 i 7 od końca /pod względem faktury układ 3-gło-

63

głosowy, w którym głos środkowy jest nutą stałą, a skrajne głosy opadają sekwencyjnie w równoległych decymach/ modulują do E-dur. Oto analiza do dalszych taktów E I = gis VI ^{6}S5 // ^{o}S$^{7}_{1}$ T$^{6}_{4}$ // ^{o}S^{6} D^{7} // T. Przejście to ma dużo ekspresji /"jedne łzy - jedne łzy zostały"/.

Nastrojowa ta piosnka należy do tejże rodziny "dumek" co pieśń "Zakochana" i "Młodo zaswatana", jednak z przytoczonych wyżej względów i pewnej szablonowości melodyki musimy ją postawić niżej od niej. 1/.

Pieśń 22. "Sen nocy letniej" op.23 nr 1.
Słowa Mirona. 1/.

"Sennym różom śpiew uroczy
Znów słowiku /słowiku/ dzwoń !"

Wyd: Sennewald, 2/.
Gebethner & Wolff.

A-dur: 2/4; Andantino quasi allegretto.

Pieśń zwrotkowo wariacyjna, forma da capo z rozszerzonym zakończeniem.

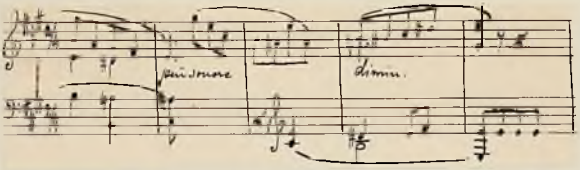
	A			B				A'			Koda			. Śpiew
W			P				P						Z	. Fortepian
-	a	a^{1}	-	b	c	c	- NB	a'	a^{2}	d/a/	e	a^{3}	-	. Śpiew
α			β										α γ	Fortepian
8+2	8	8	4+1	4+4+4	7	5+1		8	8	4+5	4	5	9 5+1	Liczba t

Drugi okres części A moduluje do dominanty. Część B przechodzi, zrazu sekwencyjnie, przez cis-moll, h-moll, d-moll, B-dur do A-dur, w którym przebywamy aż do Kody /α, krótkie zboczenie do E, powrót do A-dur/.

Zanotujmy spotkanie po raz pierwszy, powstałe zapewne pod wpływem Schumanna zwodnicze przejście, t.25 do 29 /przykł. strona następna/. Mamy tu funkcje: E V^{7} // D$^{\emptyset 9}$ /=H VII^{7}//E V^{7} // I.

1/. Pseudonim Aleksandra Michaux /1833 -1835/

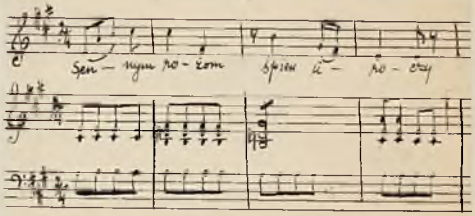
2/. "Kłosy" nr 74.



Następująca z kolei progresja /cis-moll,h-moll/ opiera się na wzorze VII^7 I IV$^6_5$ V^7 pojawiającym się duwkrotnie dosłownie,za trzecim razem ze zmianą: akord a VII^7 /=F:S$^{6<}_{1<}$/ przechodzi na F I^6; powraca ten sam akord a VII^7,który "zesuwa się" chromatycznie na d VII^7 /opóźnienie f przed e w sopranie/. Dalszy przebieg: d I = a : ^{0}S, ~~$^{6<}_{1<}$~~ /=B I / VI / bez primy/ ^{0}S 5^6 A I .

Zanalizowane ustępy nie wnoszą nic nowego,są jednak stosunkowo najciekawsze w utworze posługującym się wyłącznie znanymi formułkami.[1/]

Temat główny,oparty jak i wstęp na pedale tonicznym,łączy stopnie 5 i 3'. "Słodycz" swą zawdzięcza opóźnieniu cis'',które przed zejściem na h' przechodzi przez fis' /swobodne rozwiązanie opóźnienia tym prostsze,że cis można zaliczyć do harmonii DD$^{7(5)}$/.

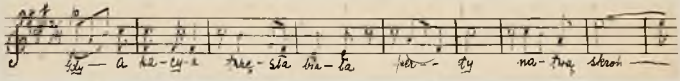


Ambitus melodii undecyma e'-a''. Ujemną stroną melodii jest nadmiar rozrywających ją na drobne motywy pauz. Deklamacja[2/] i prozodia wyszły na tym fatalnie

---

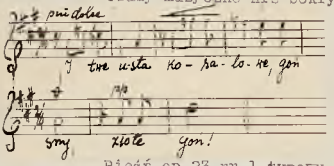
1/. Szczególnie formułami kadencyjnymi,np.t.86-88 a: /D^7/III VII^7 I V^7 IV^6 IV^5 A I^6 DD /na pedale dominantowym/ V^7 I.

2/. Żeleński rozbija słowo"akacya" na 4 /!/ syllaby co nawet wówczas było nieuzasadnione,a przynajmniej niekonieczne. Podobnie w pieśni "Tęschnota" op.25 nr 3 rozbija następująco słowo Kon-wa-li-ja i to wbrew metrum wiersza wymagającego słowa trzysgłoskowego. /Zresztą w tej samej pieśni spotykamy to słowo także jako trzysylabowe/



Ustęp wytowany wywiera groteskowe wrażenie[1].

Frazy muzyczne nie pokrywają się z prozodią tekstu por.:



Nie lepiej jest w ostatniej zwrotce.

Faktura akompaniamentu[2] gładka, nie oryginalna. Pedał podwójny toniczny staje się zjawiskiem "chronicznym".

Pieśń op.23 nr 1, typowy erotyk w stylu salonowym należy do słabszych pieśni Żeleńskiego[3]. Najładniejsze przejścia znajdujemy w cz.I i II np. przy słowach "A ty zmruż twe cudne oczy", interludium, ustęp następny stosujący sekwencje[4].

Do tegoż tekstu istnieje pieśń Moniuszki zatytułowana "Złote sny" Śpiewnik Domowy XI nr 7., poza tym piesni Krzyszkowskiego /Hoesick/ i Puchalskiego /Gebethner & Wolff/

1/. Może lepiej byłoby nie oglądając się na rym przestawić słowa "biała"!"trzęsła", i rozbić zdanie zgodnie z sensem: "Gdy akacja biała // trzęsła perły na twą skroń" podkreślając ten podział inną odpowiednio dzielącą się melodią.- Nie brak i nieszczęsnych powtórek słownych: "i sny złote goń" poety zmienia Żeleński na "i sny, złote sny, złote goń" /1/ Por.t.50 nn:"goń sny // złote goń !"

2/. Tremolo przy słowach "gdy akacja trzęsła itd." to zapewne moment ilustracyjny.

3/. Naturalnie w ramach wspomnianego stylu.

4/. W użyciu sekwencji stwierdzamy dalszy postęp polegający na tym, że trzecie pojawienie się wzoru bardzo rychło ulega modyfikacjom.

P i e ś ń 23. "P o d o k i e n k i e m "op.23 nr.2.

Słowa Mirona.

"Już świeci księżyc w górze
I słodycz śpiew namiętny
Śle z dala lilii smętnej..."

B-dur: 6/8:

Sympatyczniej niż nr. 1 przedstawia się nr. 2 op.23, w tym samym stylu, jednak odznaczający się bogatszą inwencją.

Forma: | A B A + Koda | x 2
| P Z |

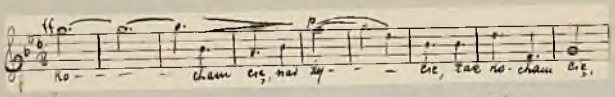
Wstęp bardzo krótki, 2 t.: za to interludium i postludium są najdłuższe z dotychczas poznanych, i chociaż tematycznie spokrewnione z partią wokalną, mają charakter samodzielny.[1/]

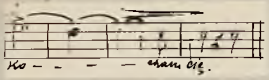
Cz. A kończy się na dominancie. Cz. B moduluje sekwencyjnie /g,c/, poczem ustala się tonacja g-moll /Tp/. Zachowuje ją interludium, w którym uderza rozpoczynanie każdego powtórzenia się wzoru sekwencji bez przejścia o cały ton niżej:

Pierwszy raz zastosował tu Żeleński zasadę t.zw. "Rückung" /bezpośredniego przesunięcia/ znaną już klasykom / Beethoven, Eroica, cz.I t.551 - 564,/[2/], a na wielką skalę stosowaną przez romantyków.[3/] Powraca początek cz.A, jednak po kilku już taktach przechodzimy w kodę, opartą na powtarzających się bez końca na sposób operowy słowach" bo kocham cię nad życie". Jest to właściwie szeroko rozbudowana kadencja. Linia śpiewu osiąga punkt szczytowy i opuszcza go w sposób naturalniejszy niż zwykle a zarazem dający śpie-

1/. Interludium wyprowadzone z cz.B, postludium z cz. A.
2/. Por. Ernst Kurth, "Romantische Harmonik etc." ,str.
3/. Tamże str.

wakowi możność popisu:





Również postludium[1/] zasługuje na uwagę logiczne, muzykalne sprowadzenie melodii w b^2 aż do f^1.

W całym utworze widoczny wpływ Schumanna. Częstsze niż dawniej użycie opóźnień,[2/] sekwencyj, akordów septymowych stopni pobocznych,[3/] większa giętkość i śpiewność melodii,[4/] /ambitus mel. undecyma d^1- g^2/, rozszerzenie interludium i postludium[5/] - stanowią o znaczeniu tej pieśni w twórczości Żeleńskiego. Nie dorównując najlepszym jego pieśniom, zajmuje ona co do wartości miejsce "pośrednie".[6/]

Do tegoż tekstu istnieją pieśni m.i. Herza i Moniuszki.

P i e ś ń 24. " D z i k i e s n y ". Op.24

Słowa Miecz. Romanowskiego.[7/]

a-moll; C: Andante appassionato. " Nie drżyj serce tak ku burzy, Jak spokojnie tu..."

	A	B		A		C		A	
W			Z		Ł		Ł		Z
1	9	8+2	1	9	2	8+4	2	9+2	3+1

Pieśń zwrotkowo- wariacyjna. Rozszerzenia okresów do 9 t. nie zawsze

1/. Ze zwykłym użyciem"/D7/ S": /t.87 nn/ BI // /VII^7/ // V^6_5 ♯ .. // /V^2 / //..// IV6 // .. // II7 // ..// V7 // I.
2/. Uzasadnione emocjonalnością tekstu /"z namiętną piosenką..."/. Por. uwagę Tocha, o.c. str. 14: "wir finden die Vorhalte dort wo die Liebe singt".
3/. Np. t.27-29, g-moll: IV, ak.przejść., II7, VI2 /d jest apodżiaturą/ IV7 IIV/6.
4/. W sensie "Elastizität" Tocha, por. o.c. str. 63.
5/. Odosobnione niestety u Żeleńskiego.
6/. p.t. "Serenada", op.8, wyd. Leitgeber.
7/.

wypadają naturalnie. Cz. I związana konstrukcyjnie z cz. B dzięki podobnemu akompaniamentowi. Planttonalny prosty. Części A w tonacji a-moll, cz.B - w F-dur, , C-dur, a-moll, cz. C w A /tonacja równoimienna/. Temat jest znów rozłożonym trójdźwiękiem, opartym na stopniach "V I' III'". Również na trójdźwięku opiera się temat cz. A-dur. Ambitus undecyma c^1- f^2. Harmonia nie przedstawia się bogato. Oto schemat pierwszego zdania: a-moll T, ak.przejściowy /I^2/, $S3^7$ S_1^7, T_4^6, S_5^6, D^7.- Najbardziej interesujący harmonicznie ustęp stanowi sekwencja przed cz. A-dur, oparta na częstym u romantyków pochodzie przesuwanych w odstępach całotonowych akordów naprzemian zmniejszonych septymowych i dominant-septymowych.[1] /Schemat przykł.

Jeśli za punkt wyjścia analizy przyjmiemy akordy D^7, to akordy VII^7 będą harmoniami "powstrzymującymi" przed D_5^6. Oznaczając je /jako niesamodzielne akordy/ dowolnym znakiem umownym, np. "x", zastępującym w tym wypadku uwidacznianie potrójnego opóźnienia,, otrzymamy: dI^6 GV^7 x AV^7 x $HVII^7$ /zwodniczo zamiast HV^7/

= x AV^7. Sekwencja jest, jak widzimy, swobodna, stosujący przytem w oryginale przerzuty pozycji /niezaznaczone na przykładzie/.

Akompaniament pianistyczny w cz. A w pozostałych nadużywa orkiestrowego tremola.[2] Deklamacja tekstu na ogół poprawna, wyjąwszy zwroty jak:

Charakter pieśni określimy jako liryczny /pozbawiony elementu miłosnego/ z silnym zabarwieniem dramatycznym, które znalazło w skrajnych /zwłaszcza ostatniej/ częściach pieśni przekonywujący wyraz. Melodia tych części odznacza się plastyką i siłą. Części durowe są o wiele słabsze, banalne, co jest zjawiskiem typowym dla Żeleńskiego. Szczególnie odnosi się to do ustępu "Och! Przycisnę do tej ziemi rozpaloną skroń! Może może chłody swemi wleje pokój doń"; muzyka jest tu zupełnie pozbawiona właściwego wyrazu.

1/. Por. cz.II niniejszej pracy str.
2/. Pomysł zasadniczej figury poddały pewnie kompozytorowi słowa:"Gajk liściem drży" /t.70 od k./- najładniejsze może miejsce w pieśni.

P i e s n i 25 - 31 "P i e s n i G a b r i e l l i" Op.25. [1/.]

Z kolei przechodzimy do siedmiu "Pieśni Gabrielli" op.25:
1/ Z księgi pamiątek, 2/ Podarunek, 3/ Tęschnota [2/.], 4/ Niepodobieństwo, 5/ Łaskawa dziewczyna, 6/ Cobym ci chciała dać, 7/ Dziwne dziewczę.

P i e s ń 25."Z księgi pamiątek" op.25 nr 1. [3/.]

"Młoda dziewczyna stała nad rzeką
Rzeka do morza płynęła..."

G-moll; 6/8; Andante con moto.

A				A^1			A^2				B					A^3						
				P		F																Z
a		a					a		a^1		b	c	d	e	f	/a/	/a/					
	(a)		(a)					(a)		(x)						(a)						
4	1	4	1	∝ 7	jw. 10	∝ 7	4	1	5	1	2+2	4	2+2	4	5	1	1	1	1	2	1	6

Pierwsze dwie zwrotki różnią się akompaniamentem, który stopniowo staje się coraz bogatszym; w trzeciej zachodzą i inne modyfikacje, m.i. brak przygrywki. Obie dalsze części posługują się odpowiednio rozciągniętym przez powtórki tekstem czwartej zwrotki wiersza, przy czym część B /w Es-dur/ = Tp/ wykazuje odmienny materiał tematyczny, część A^3 zaś jest przerobionym i skróconym A. Za zakończenie służy przygrywka, skojarzona tym razem ze śpiewem. - Pierwsza to i ostatnia pieśń Żeleńskiego bez preludium. Żeleński posłużył się w budowie pierwszego okresu przejętą od klasyków formą przedłużenia zdania za pomocą "Echa" z 4 do 5 taktów.

1/. Wybitna powieściopisarska i poetka Narcyza Żmichowska /pseudonim Gabriella/ 1819-1876, była serdeczną przyjaciółką pierwszej żony kompozytora Wandy z Grabowskich Żeleńskiej /por. Tadeusz Żeleński-Boy/ "Narcyssa i Wanda"

Zdania historyków literatury o wartości artystycznej wierszy Gabrielli są podzielone. Piotr Chmielowski /"Historia literatury Polskiej", Warszawa 1899-1900, t.V.str.167/ określa ją jako "natchnioną poetkę", przedewszystkiem jednak w dziedzinie poetyckiej prozy. "Wiersze jej nie celują ani siłą, ani starannością budowy."

2/. Taka pisownia w nutach, zapewne przejęta z oryginału /wyprowadzona pewnie pseudo-etymologicznie od "schnąć"/. W wydaniu z r. 1885 /Pisma Narcyzy Żmichowskiej /Gabrielli/ Warszawa 1885, t.I-V/ t.I.str.263 jest "Tęsknota".

3/. Wyjątek z powieści p.t. "Książka pamiątek" powstałej w 1847/8 r.

formą którą omawia w swym podręczniku harmonii.[1/]

W zakończeniu mamy oparty również na "echu" dialog między głosem a instrumentem /co starałem się uwidocznić na schemacie/. Temat główny, nie szablonowy także pod względem harmonicznym, oscyluje między ^{o}D a ^{o}Tp.[2/] Ambitus melodii duodecima $c^1 - g^2$. Najsłabszą częścią pieśni jest część durowa, stosująca pospolite formuły kadencyjne[3/]. Nie obeszło się i w tej pieśni bez podwójnego pedału tonicznego /interludia/, urozmaiconego jednak sekwencjami. Układ fortepianowy interludium np. w t.15 n. przypomina nieco preludium Nr 21 B-dur Chopina:

W t.43-45 /przejście, zbyt raptowne, z c-moll wzgl. z f-moll do As-dur/ widoczny wpływ Schumanna. - Pieśń op.25 nr 1, podobnie jak i wiersz Gabrielli, charakteryzuje trafnie uchwycony ton melancholijno-balladowy, z tendencją do archaizacji. Jeśli chodzi o części mollowe, jest ona jedynym wśród pieśni Żeleńskiego przykładem częstej w literaturze[4/].

1/. Por. Żeleński-Roguski, o.c. str.288 "Dodając echo" /nazwa objaśniona poprzednio jako powtórzenie dosłowne/"do zdań czterotaktowych, otrzymamy okres nieprawidłowy, złożony z 10 t./.../ W kompozycjach solowych wokalnych i instrumentalnych, echo zazwyczaj użytym jest w akompaniamencie jako krótka przygrywka zwana powszechnie "ritornellą"".

2/. Zakończenie frazy nasuwa na myśl tonację frygijską: d, as, b, c, d, es, f, g.

3/. Jak np. /D^7/ Tp S^6_5,...K, T^6_I kad./t.56/60/ lub DD^7 D^7 /VII^7/ Sp^6 S_4 T^2_4 itd./t.62-65/.

3a/. Unisonowa ekspozycja tematu, jego harmonizacja, arpedżja.

4/. Por. z polskich kompozytorów np. "8 pieśni ludowych" op.14 Eugeniusza Pankiewicza, nr 1 "Kochaneczko, oczki moje..." lub nr 6 "Graj pastuszku..." /odpisów z rękopisu użyczył mi uprzejmie Dr Włodzimierz Poźniak, autor dyssertacji o Pankiewiczu/.

formy pieśni,polegającej na dodawaniu tej ssmej melodii w głosie solowym bogatszego za każdą zwrotką akompaniamentu /co prawda wzbogacenie to jest w naszej pieśni b.ograniczone/. Pomimo kilku szczęśliwych pomysłów trudno jej przyznać głębszą wartość,/ze względu zwłaszcza na słabą część zwrotkową/.

P i e ś ń 26. "P o d a r u n e k" [1] op.26 nr 2.

"Zapłakała,przeżegnała
Pierścioneczek dałą swój..."

B-dur; 3/4; Andantino.

Pieśń mało interesująca. Prosta budowa ABA^1 nie wymaga objaśnień.

Stosunek zwrotek do części muzycznych:	A	B	A^1	/części/
	1,2	3	4	
Postludium = preludium. Wstęp dość długi,	5,6	7	8	/zwrotki/

operuje samodzielnymi motywami. Pierwszy z nich opada sekwencyjnie /w oparciu o pedał toniczny/,drugi o charakterze rytmicznym pojawia się wielokrotnie w akompaniamencie. Przez 16 t.cz.A /a,a^1,b,a^2/ panuje tonacja zasadnicza z odchyleniami do S,D,Sp. Ostatnie zdanie najudatniejsze. Charakter pieśni był dotychczas niezdecydowany,rodzaj "fuzji dwóch rytmów tj. walca i mazura" częstych w pieśniach Chopina /Barbag o.c.,str.23 i 29/. Cz.B,w tonacji równoimiernej [2] wprowadza wyraźny rytm mazura,a nawet temat zaczerpnięty od drugiej części znanej melodii "Umarł chłopiec umarł". W "A^1" pozostaje tylko pierwsze zdanie "A" bez zmian,dalsze dwa odmienne,tworzą zakończenie z zwykłym rozszerzeniem - Ambitus melodii zmn.undecyma e^1-as^2 /"ossia" e^1-f^2/.Deklamacja poprawna.W ostatniej zwrotce razi bezsensowne powtórzenie :"Ach-i został ten com dostał pierścioneczek jej-został jej"!/

Charakter"ludowy" zwł.cz.B niezupełnie godzi się z tekstem/nawiasem mówiąc słabym/.Pieśń bez znaczenia.

P i e ś ń 27."T ę s c h n o t a " op.26.nr.3.

"Tęsknię,ach tęsknię w zimie za kwiateczkiem..."

e-moll; 3/8; Andante

1/. Tekst przejęty z oryginału /por"Pisma" t.1,str.266/ bez zmian, z wyjątkiem zmienionych ze względu na akcenty wierszy 1-2 ostatniej zwrotki. Oryginał: "Tylko z wrażeń i wydarzeń została pamięć jej łzy",Żeleński "Tylko z wrażeń i wydarzeń pamięć tylko mam jej łzy" /niefortunne powtórzenie słowa "tylko"/.

2/ vide następna strona "Nb"

Piosnka jeszcze mniej ciekawa niż poprzednia. Forma nowa u Żelenskiego, AA[1]B[1/]. Wstęp rozpoczęty od °S służy również za przygrywkę i za zakończenie. Części A zbaczają przelotnie do Tp, cz.B do Ⓣ, Tp, +T, którą to tonację opuszcza postludium, zamknięte jednak znowu w E-dur.[3/]- Melodia snuje się monotonnie drobnymi interwałami:

. Ambitus mała decyma c^1 - g^2. T.8 i 9 /przykł. 7
przypominają t.17-18 pieśni Chopina Życzenie

Harmonicznie stosunkowo najbardziej urozmaiconą jest cz.B, dzięki licznym opóźnieniom. Najsilniejszy dysonans spotykamy w t.52 /"i czego się boję". Antycypacja tercji ak.al w basie równocześnie z akordem $a^{+}v^{6}$ /lub też równoczesne opóźnienie w kilku głosach/. - Usterki deklamacyjne rzadkie /"modlitwy moje" t.65/. Rozbicie słowa "konwalia" na cztery sylaby ani potrzebne /deformuje metrum oryginału/ ani konsekwentne /bo w następnym wierszu trzygłoskowo/. Interpunkcja w pierwszej zwrotce wadliwa zarówno w tekście jak i w muzyce /kropka po "łąkę całą", koniec okresu/ Może ascetyczne ubóstwo środków użytych miało odzwierciedlać tęskny nastrój wiersza, efekt całości jednak jest blady, mdły, bezosobisty.[3/]

NB /odnośnik 2/, ze strony poprzedniej/ Analiza harmoniczna tej części /t.33 nn/: b:i // °V = fI // VII^7 // I // VII^7 // VI= Des:I^6 // DD7// I^6 = Ges V^6..2 // I = bVI // °V^6 // / VII^7..3/ // +V

1/. Odpowiada to typowi "B" Bauera o.c.str.17, odmiana "1=2,3 odmienne"

2/. Bachowska "Pikardyjska tercja".

3/. Wiersz dla dzisiejszego czytelnika nieznośnie czułostkowy. Aż dziw, że Chmielowski /o.c.t.V.str.167/ wyróżnia go jako wiersz odznaczający się "pięknością formy i serdeczną nutą".

43

P i e ś ń 28. "W i e p o d o b i e ń s t w o" op.25.nr 4.

"Biegnie dziewczyna po majowej błoni
Dwie łzy ma w oczach i dwie róże w dłoni..." 1/.

A-dur; 3/4; Quasi Allegretto. /sic/

Forma tej pieśni wysnuta jest logicznie z wiersza, który zbudowany jest symetrycznie, a mianowicie "trzykrotnie trójdzielnie".

A/ Obraz dziewczyny rzucającej różę na wodę /zwrotka I/

B/ Śpiew dziewczyny /zwrotka II/

C/ Refren: "Patrzy, patrzy, a na fali itd." /zwrotka III/.

Ten układ ogólny powtarza się 3 razy: kolejno padają na wodę jedna i druga róża, wreszcie łzy. Budowa pieśni odzwierciedla ten układ: 2/.

	A	B	C	/=A[1]/	A[1]	B[1]	C		A[2]	B[2]	C[1]
W				P				P			
2	11	12	8	10	11	12	8	10	11	10	11
A	E	cis	A	..	A-cis	..	A	..	A-a	F	aV A

W schemacie powyższym zaznaczyłem również ogólny plan harmoniczny. 3/

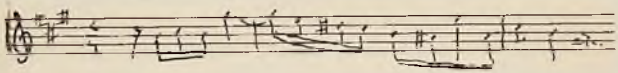
1/. Między tekstem pieśni a oryginałem /"Pisma" t.I.str.265/ zachodzą pewne różnice. W zwrotkach 2,5,8 skrócił kompozytor wiersze 2 i 4, przeważnie bez szkody dla sensu. II2: "Tutaj gdzie stoję /napowrót/ przypłynie", II4: "/Znów mnie/ pokocha /znów/ piosenkę zanuci, V2: "Tutaj /gdzie stoję/ napowrót przypłynie, V4: "Będę szczęśliwą bo kochać przestanę /Żel."Szczęśliwa, kochać przestanę"/, VIII2 "/Nie wróci/ miłość do serca zmiennego, VIII4: "Już nigdy wiara i szczęście nie wróci"/ Żel. bez słowa "już", inny szyk/- Inne drobne zmiany bez znaczenia.

2/. Dbałość o logikę budowy widać i z tego szczegółu, że podczas kiedy cz.A i B ulegają modyfikacjom, uzasadnionym zmianami w tekście, cz.C. przy obu pierwszych nawrotach nie zmienia się wcale, co jest słusznym, przedstawia bowiem obiektywnie jednakowy obraz /"Na fali róża płynie dalej"/. Dopiero za trzecim razem, wraz ze zmianą w tekście, mamy - zbyt nieznaczne niestety, niedosó "minorowe" - zmiany w muzyce /"Serce płynie dalej, i łzy płyną coraz dalej aż zapłyną w grób"/.

3/. Najwięcej moduluje cz.B[2]: z F-dur przez B-dur i g-moll do d-moll = aIV+aV. W innych częściach mamy tylko przelotne "tonikalizacje" stopni pobocznych. Ważniejsze momenty harmoniki: nadużywanie pedału tonicznego /interludium/ lidyjskie "dis[2]" /tamże/, operowanie wyłącznie trójdźwiękami w cz.B /archaizacja/, następstwo CisI - cisI /t.53-54/, niezbyt szczęśliwe współbrzmienie gis[1] - G w t.7, Lisztowskie zakończenie Ci-AI.

74

Melodia najśpiewniejsza w cz.B /temat opisuje trójdźwięk cisl, "5+3'+1"/ poza tym mało oryginalna; szczególnie cz.A szablonowa. W t.11 spotykamy reminiscencję z Mozarta:



Takty 20/21 przypominają t.5/6 z pierwszego nokturnu Chopina. Ambitus melodii nona: $e^1 - fis^2$. Deklamacja najlepsza w cz.B,w pozostałych inwencja melodyczna ma raczej cechy instrumentalne. Największą zaletą piesni jest nie częsty dotychczas u Żeleńskiego paralelizm /powierzchowny zresztą/ między tekstem a budową piesni. Zaliczymy ją do liryki miłosnej. Utwór mało oryginalny; najsłabsze obie ostatnie części; całość nieco rozwlekła.

P i e ś ń 29. "L a s k a w a d z i e w c z y n a".op.25 nr 5.

"Jeśli mnie kochasz,jam nie chciwa taka
Daj mi z popiołów zrodzonego ptaka..."

G-dur: 6/8: Allegretto.

Pieśni Żeleńskiego nawet w obrębie jednego opus przedstawiają bardzo rozmaitą wartość artystyczną. Po piesniach słabych nieoczekiwanie trafiamy na piosnkę prościutką wprawdzie,ale zgrabną,lekką,"aus einem Guss". Budowa b.prosta:

	A		A	B	A	
W		P=W				Z=W
4	8	4	8	8+2	8	5

Części A nie modulują.[1/] Do cz.B, w Es-dur /= ^{o}Sp/ przechodzimy wprost po akordzie GI /znów na zasadzie pokrewieństwa tercjowego. Prostą drogą /As V^7 g: $^{o}S_1^7$ I_4^6 $^{o}S_5^6$ D^7 GI/ powracamy do tonacji zasadniczej. Melodyka równie nieskomplikowana jak harmonia. Temat pierwszy opiera się na rozłożonym trójdźwięku:

1/. Mamy jedynie nawiasowe dominanty przed VI,V i IV stopniem.

Mimo zupełnej prostoty, czy może dzięki niej, piosenka jest naprawdę zgrabna, wręcz urocza. Niemała w tym zasługa rytmiki. Po raz pierwszy u Żeleńskiego znajduje się nie tylko zmienna taktów w obrębie utworów /t.31, takt 9/8/ ale i pełna pikanterii ukryta zmiana w t.11-13. Zachodzi tu jakby polirytmia /analiza wraz z przykładem nutowym por.cz.II niniejszej pracy, str. /. Akompaniament zgrabny, przejrzysty. Słabym miejscem jest powrót do "repryzy"; t.32-34 niedość pomysłowe. Deklamacja poprawna[1/]. Część środkowa również w trybie majorowym utrzymana, kontrastuje jednak dostatecznie odległą tonacją i lirycznym charakterem[2/].

Nie da się zaprzeczyć, że "Łaskawa dziewczyna" wykazuje podobieństwo do pieśni Moniuszki w tejże tonacji i w tym samym rytmie[3/] /duettino do słów A.Mickiewicza "Naprzód ciebie wspominam", III Śpiewnik Domowy/.

Pomimo tego podobieństwa sądzę, że ta błaha na pozór piosenka nie tylko stoi wyżej od zgrabnego zresztą wierszyka Gabrielli, ale wogóle należy do najbardziej "udanych" pieśni Żeleńskiego.[4/]

1/. W miejscach jak: pta-ka, jeśli mnie ko-chasz, itd. akcent melodyczny wypada na właściwą sylabę

2/. Należałoby powiedzieć "pseudolirycznym", ze względu na ironiczny charakter tego ustępu, który kompozytor - może nawet nieświadomie - podkreślił, oznaczając tę część "con affetto" i "espressivo".

3/. Harmonicznie stwierdzamy pewną analogię z początkiem innej pieśni Moniuszki "Przepióreczka" do sł. Wł. Syrokomli.

4/. Niejedna pieśń St. Niewiadomskiego, szczególnie z pośród pieśni pogodnych i żartobliwych, przypomina stylem i charakterem pieśń "Łaskawa Dziewczyna".

76

P i e ś ń 30. "C o b y m c i c h c i a ł a d a ć"
op.25 nr 6.

"Co ja bym ci chciała dać?..."

A-dur: 3/4:Antante. Dedykowane"Pani Julii Uszyńskiej".

Pieśń zwrotkowo-wariacyjna; budowę i plan tonalny podaje poniższy schemat:

A					A^1				
				P					Z=P
a	b	a	b^1		a	b^2	a	b^3	
3	12	3	12	7	3	12	3	12	8

Motyw "a" otwierający piosenkę /fortepian towarzyszy w unissonie/ powraca bez zmian jako refren poprzedzający każdą zwrotkę:

Uzupełniając schemat dodać należy, że "b^3" łączy motywy części b i b^1 w następujący sposób:

1 2 3 4 5 6 7 8	takty cz.b^3
3 4 1 2 5 6 7 8	odpowiadają
b,b^1 j.w. b b^1	taktom części

Pierwsze dwie pary taktów są zatem przestawione zarówno w stosunku do części b jak i b^1; następna para wzięta jest z "b", czwarta i ostatnia para taktów z "b^1".

Melodia o rozpiętości wielkiej decymy /e^1-gis^2/ porusza się najczęściej łącznie, wplatając tu i ówdzie seksty lub septymy.

W części A przechodzi w mało urozmaiconą recytację /"quasi recitativo"/ na jednym tonie. Ustępy czysto fortepianowe opierają się na pedale tonicznym. Stwierdzamy tu dalekie podobieństwo do zakończenia preludium Fis-dur Chopina, tylko bez napięć wewnętrznych i soczystości brzmienia, płynących u Chopina przede wszystkim z użycia nut obcych i odpowiedniego układu fortepianowego. Pod względem charakteru jest pieśń op.25 nr 6 /podobnie jak P 17, "Mój kwiatek"/ wyrazem uczuć macierzyńskich 1/. Kompozytor odczuł szczerze nastrój niewyszukanego wiersza, co przejawiło

1/. Możnaby tekst interpretować również jako zwrócony do kobiety, wtedy mielibyśmy pieśń miłosną. Jest to interpretacja mniej prawdopodobna.

się w ujmującej prostocie i serdeczności piosenki.[1]

Nowych walorów pieśń nr 6 nie wnosi[2]; największą jej wadą jest jednostajność i rozwlekłość. Zawiniło tu nie tylko wielomówstwo poetki, ale i brak kontrastów muzycznych, których tekst się domagał. Kompozytor pominął zupełnie podstawowy dla budowy wiersza moment antytez między zwrotką 1 a 2, 3 a 4, 5 a 6. Np.: zwrotka I "Co ja bym ci chciała dać? Pyszny pałac na mieszkanie z kolumnami, kryształami ... itd. Zwrotka II "Co jabym ci chciała dać ? Mały domek na mieszkanie z okienkami zielonymi... itd. " Muzyczne przeciwstawienie przepychu i skromności byłoby wdzięcznym dla kompozytora zadaniem, a zarazem pozwoliłoby uniknąć fatalnej dla omawianej pieśni jednostajności[3].

U w a g a: Tekst Żelińskiego różni się nieco od oryginału[4]. Oryginał: "Z akacjami ciernistemi nad twe białe czoło" /Żel." denistemi na"ldt. Oryg. "Wiarę niczem niewzruszoną" /Żel. w niczem niewzruszoną/. Oryg.:"pobłażanie za grzech brata " /Żel. "na"/ .

P i e ś ń 31. "D z i w n e d z i e w c z ę" op.25 nr.7.

"Dziwne dziewczę! Ja mówiłem
Wybierz co chcesz /wybierz/ sobie..."

H-dur; C: Andante ma non troppo.

Ostatnia pieśń Gabrielli powstała zapewne najpóźniej, reprezentuje też największe bogactwo harmonii i faktury. Nawet już zewnętrznie /armaturą/ odbiega od pieśni dawniejszych, z których żadna nie miała pięciu znaków przykluczowych.- Pieśń typu da capo, dzieli tekst następująco: A. I,II, B. III,IV, A' V /Cyfry oznaczają zwrotki/. Forma elastyczna, stosuje swobodną nieregularną budowę w częściach skrajnych /układ cz.A: $a+a^1+b$/; w części środkowej natomiast wykazuje symetryczną strukturę, zgodnie z jej tanecznym charakterem /c8, d4, c^1 5, 1/. Część B jest mazurkiem wzorowanym na Chopinie /przykł. /. Pierwszy zaraz akord to akord

---

1/. Najładniejszy ustęp znajdujemy na pierwszej stronie piosenki "I miękkiemi kobiercami"...

2/. Z szczegółów harmonicznych zanotujmy modulacyjne użycie akordu neapolitańskiego w ostatniej części /przed przywróceniem trzech krzyżyków/ B:V I = A:IV^n V.

3/. Powstałaby zapewne forma w rodzaju: ABA'B'A''$_{B''}$, wprowadzona przez Żel."repryza"w ost.części nie znajduje uzasadnienia w tekście.

4/. "Pisma" t.I.str.267.

chopinowski[1/.] w jego formie niekompletnej tj.bez septymy[2/.], a i dalszy przebieg harmoniczny wykazuje wpływ Chopina,unaoczniając zarazem ogromny dystans dzielący inwencję obu kompozytorów.

Asumpt do nadania części B popularnego charakteru dały pewnie słowa "w moją piosnkę się przed ludźmi jak w kwiatek ubrała"."Repryza" A[1] jest skrócona; wiąże początek i koniec"A",przy czym kompozytor zupełnie nie uwzględnił znaczenia tekstu,uniemożliwiając poprostu jego zrozumienie. Tak w całości jak i w szczegółach stosunek muzyki do tekstu jest najsłabszą stroną pieśni. Wartość wierszyka Gabrielli polega na kunsztownej strukturze,którą Żeleński zlekceważył - czy też jej nie dostrzegł. Poeta niesie ukochanej 4 dary: kwiat /do stroju/,diamenty /do zabawy/, piosnkę /dla pociechy/ i serce /dla szczęścia/. Lecz płocha dziewczyna wszystko pomieszała,zamieniając przeznaczenie darów i biorąc piosnkę do stroju,kwiat dla pociechy,a - co gorsza - serce do zabawy i diamenty na szczęście. Cała ta igraszka słowna[3/.] zupełnie się w pieśni zagubiła. Tak np.przeciwstawienie w pierwszej zwrotce "Kwiat do stroju, - do zabawy dam diamentów tobie" zatarł Żeleński w następującej frazie:

A już zupełnie źle i opacznie wypadła strofa ostatnia:[4/.]

"I w czem gorszy,okrutniejszy
Zamęt niepojęty!
Serce wzięła na zabawkę,
Na szczęście - diamenty !"

Żeleński powtórzył mechanicznie melodię pierwszej części,gwałtem dostosowując tekst,to też powstał naprawdę "zamęt niepojęty": /przykł. /

1/. Por.Bronarski o.c.rozdział IX.
2/. L.c.str.115.
3/. Przypominający "koncepty" poetów XVII wieku jak np.A.Morsztyn.

4/. Interpunkcja według oryginału,"Pisma" t.I.str.273. W nutach inna interpunkcja,mniej plastyczna.

73

Na żadnej chyba pieśni Żeleńskiego lekceważenie intencyj autora i arbitralna koncepcja kształtu muzycznego nie zemściły się dotkliwiej niż na tej właśnie pieśni.

Plan tonalny utworu następujący: Części skrajne pieśni utrzymane są w tonacji zasadniczej, ze zboczeniami do tonacyj VI, II i V stopnia. Część środkowa w tonacji G-dur /°Sp/, ze zboczeniem do II stopnia. Modulacja z ton. zasadniczej do G-dur odbywa się przez zamianę H:°S$^{6}_{5}$ = G: S$^{6}_{5}$, powrót przez odwrócenie tejże zamiany[1/]. - Harmonia w częściach A bogatsza niż kiedykolwiek, dzięki polifonicznym splotom w akompaniamencie, urozmaicającym proste stosunkowo następstwa akordów. Oto schemat pierwszych siedmiu taktów: V^{9} // .. // I V^{6} // IV^{6} VII^{7} // III VI^{7} // $^{V}V^{7}$ V^{7} // I. Dokładną analizę taktów 13_26 podaję w cz. II niniejszej pracy, str.. .

Obfite użycie nut obcych /opóźnień!/, unikanie kadencji w zakończeniu fraz na mocnej części taktów, stosowanie sekwencyj /t. 17-21/, wreszcie częste użycie akordów nonowych[2/], których dotąd prawie nie spotykaliśmy u Żeleńskiego świadczą o przejęciu się kompozytora wpływem Chopina a nawet Wagnera.

Melodyka odbiega również /w częściach skrajnych/ od schematycznych konstrukcyj "na trójdźwięku", cechują ją płynność, śpiewność i ekspresja, może jeszcze "salonowa", ale uszlachetniona, bardziej pogłębiona niż dawniej. Takty "a gdyś smutna na pociechę dam piosenkę tkliwą" należą do najlepszych inspiracyj Żeleńskiego.

Akompaniament przedstawia się /wciąż w częściach skrajnych/ o wie-

---

1/. W sposób charakterystyczny dla romantyków zamiana funkcji dokonuje się na akordzie rozłożonym w pasaż i zawieszonym na jednym tonie /t. 26/.

2/. W właściwym, dobrze brzmiącym układzie fortepianowym /niskie basy/.

80

le bogaciej niż dawniej,dzięki polifonii i pełniejszemu "sytszemu" niż zwykle brzmieniu.

Pomimo słabej części II i wytkniętych poprzednio braków pieśń[1/] "Dziwne dziewczę" stanowi nader ważną pozycję w twórczości lirycznej Żeleńskiego.Po raz pierwszy kompozytor wykazał tu zasymilowanie niektórych przynajmniej /istotnych!/zdobyczy harmoniki romantycznej.

Punktem zwrotnym jednak ,początkiem nowego,bogatszego,osobistego stylu w jego pieśniach pieśń op.25.nr.7 się nie stała.

Uwagi ogólne o "Pieśniach Gabrielli"op.25.

Porównując siedm pieśni op.25.,wypadnie uznać za najlepszą pieśni nr.5"Łaskawa dziewczyna" i 7"Dziwne dziewczę"..Pozostałe pieśni przedstawiają mniejszą wartość/najsłabsza"Tęschnota"/;często grzeszą rozwlekłością.. Jednolitej linji rozwojowej trudno się doszukać. Osiągnięć jednej pieśni nie rozwija kompozytor w innych[2/];również pod względem stylistycznym nie mają pieśni Op.25."swojego" jednolitego oblicza.

NB. Katalog Woźnickiego wymienia niewiele pieśni innych kompozytorów do znanych nam z op.25 Żeleńskiego tekstów Gabrielli. Do pieśni nr,2, 5,6 i 7 nie znajdujemy żadnych pieśni. Do słów pieśni nr 1. "Z księgi pamiątek" napisał pieśń[9] Jan Kleczyński[4/],który również skomponował pieśń do słów "Niepodobieństwo" 5/. Zawadzki[6/].skomponował pieśń do tekstu z Księgi Pamiątek. Największym powodzeniem cieszył się - rzecz dla ówczesnego smaku charakterystyczna -wiersz"Tęschnota". Pisali do niej pieśni: Hertz,Gadwan 8/.,Wieniec 9/.,A.Zarzycki 10/.

1/. Z których największym jest niejasne potraktowanie dość zawiłego tekstu./Wydaje mi się poza tym,że kompozytor interpretuje wiersz może nieco za serio - czysto lirycznie./
2/. Należą tu np.dialogowe związanie śpiewu z akompaniamentem /nr.1/ i ścisły związek formy muzycznej z budową wiersza /nr 4/,którego znów brak w pieśniach nr 6,7.
3/. op.4 nr 1/Gebethner & Wolff./
4/. Jan Kleczyński - jak informuje Dr Tadeusz Żeleński /Boy/ /wstęp do wydanej przez niego korespondencji N.Żmichowskiej z Wandą z Grabowskich Żeleńską p.t."Narcyssa i Wanda" str. / - mieszkał w Warszawie w tymże domu co i Narcyza Żmichowska,domu będącym wówczas znanym /pod nazwą"Młodogórza"/ centrem ruchu umysłowego i patriotycznego.
5/. op.6 nr 1/Gebethner & Wolff./
6/. "Gęślarz wędrowny nr 3" Idzikowski,śpiewak kresowy nr 64.
7/. op.9,trzy pieśni,nr 2./wyd.Żupański/.
8/."Lira"nr 190 / Gebethner & Wolff/.
10/. Pieśń: op.13 nr 7/Gebethner & Wolff/
9/. op.5 /Gebethner & Wolff/.

81

[illegible] przy [illegible]

[illegible] 22 [illegible] [illegible]

Z kolei przechodzimy do czterech

Pieśni "Z teki Józefa Koscielskiego"[1/] op.26,[2/]

dedykowanych Augustowi Koscielskiemu. Nr 1 "Tęsknota za zimą", nr 2 "Dzieje serca, nr 3"Wieje wietrzyk na polu", nr 4 "Pytania".

Pieśń 32 "Tesknota za zimą". op.26 nr 1.

"W sercu mem jesień. Cień twój zimny blady

c-moll: 12/8:

Pieśń typu da capo:

A				B				A^1+Koda				
W			1				2				2=W	
	a	a^1		b	c	d	c	a	d+e1	e2	[α]	
α			α				α				α+β	
2	4	5	3	2	2	2	3	2	4	2+2	4	2+3

W skrajnych strofach panuje nastrój melancholii,srodkowa natomiast mówi z entuzjazmem o słonecznych wspomnieniach młodosci. Zgodnie z tem kontrastuje również część B pieśni,utrzymana w Tp,z częściami mollowymi A i A^1.[3/] Znamiennym jest,że w tej własnie części widoczny jest najwyraźniej wpływ "Wiecznego młodzieńca" Schumanna.[4/] Budowa piesni staranna. Kompozytor dążył do uzyskania jednolitosci. Tak np.ustęp "a" na początku cz.A^1 łączy melodię "a" z kontrapunktyczną odzywką wziętą z "a^1",i z ruchem szesnastkowym przejętym z cz.B. Do cz.A^1 wprowadza kompozytor elementy cz.B,mieszając je z elementami cz.A,a niekiedy kombinując równoczesnie /np.t.31/.- Plan tonalny prosty: cz.A w °T,z zakończeniem w °D,cz.B w Tp , z użyciem sekwencji i nawiasowych dominant/do VI i IV stopnia/. Już po

1/. Józef Koscielski poeta i ~~głównie~~ powiesciopisarz,1845-18

2/.

3/. W cz.A^1 wprowadza kompozytor tryb majorowy,może jako symboliczne "rozjasnienie" poddane wzmianką o "sniegu". T.35 nn.wprowadza tryb moll-dur.

4/. W t.20 spotykamy też jakby b.bladę "Śmierci miłosnej"Izoldy: opóźnienie seksty przed kwintą subdominanty.

czwartym takcie "repryzy" wraz z tematami drugiej części ustala się tonacja równoimienna.

Melodia płynniejsza oryginalniejsza niż zazwyczaj. Przyczyniają się do tego trafnie użyte nuty przejściowe, opóźnienia, szczęśliwie zastosowane nie-ścisłe sekwencje melodyczne /t.17, 19/. [1] Ambitus nona es^1-f^2.

Harmoniczna analiza wykazuje przynależność pieśni do sfery wpływów romantycznych. Pod względem stylistycznym jest ona dzięki temu bardziej jednolita. Zaraz początek, podkreślający silnie dyssonans, wprowadza nowy ton do harmoniki Żeleńskiego poznanej w jego pieśniach:

Równoczesność dwu nut zamiennych w prawej ręce i opóźnienia w lewej, na pedale tonicznym, wytwarza tu dyssonans nadający bolesny wyraz pieśni - [2] akompaniament doskonały, wprowadza szczęśliwie momenty illustracyjne /t.13, sekunda mała - szelest liści/, i stosuje racjonalne stopniowanie efektów [3]. W układzie fortepianowym widoczny wpływ Schumanna /stosowanie polifonii, wydobywanie z figuracyj ukrytych głosów - polimelodyka/.- Deklamacja nie idealna [4] - Jeśli abstrahować od kilku banalniejszych ustępów, zwłaszcza w kodzie /kadencja t.32-34/, pieśń nasza zasługuje na zaliczenie do rzędu oryginalnych i wartościowych pieśni Żeleńskiego. [5]

1/. O trafnym zróżnicowaniu melodii obu części por.cz.II, str.

2/. "Wertykalnie" określilibyśmy go jako $^{0}S_{\frac{4}{2}}$ lub $DD_{\frac{7}{5}}$. Spotkamy go niejednokrotnie w podobnym zastosowaniu tj. na pedale tonicznym. Podkreślmy wybitniejszą rolę enharmonii. Przejście z akordu DD^2 na DesI w preludium, to dowolna zamiana enharmoniczna GV^7=DesVII . Analogicznie t.5 od k. cV^7 = GesVII ./Oto analiza następnych akordów: {Des:I=AsIV I V^6 II^7
{c: =cIV^n VI III^6 IV^7 /następuje kad.c:IV^{D6} IV $V^{9?}$/
Większą niż dawniej rolę grają przejścia chromatyczne /por.drugie interludium, chromatycznie zesuwane akordy kwartsekstowe/ i zwodnicze postępy, które spotykamy np.w cz.B "które tak śpiewny...": EsII7 V9 /D7/ IV6 V7→// /D7/ → DD7→ II V7 //(D7) IV // I $\frac{2}{1}$ itd.

3/. por.np.dodanie małego "kontrapunktu" t.7 nn. 4/. pow.cz.A1 "a więc się sercu nie dziw": za dużo ligatur w ost.cz. 5/. Tekst wyróżnia się korzystnie, z wyj. neologizmu "chwaszczy"/czasownik/.

P i e ś ń 33. "D z i e j e s e r c a". op.28 nr 2.
"Rankiem przy zdroju
Ujrzałem ją..."

E-dur; C; Allegro moderato.

Formę tej pieśni określa wzór $A+A^1$, przy czym na każdą z części składa się po 3 zwrotki tekstu. Trzecia zwrotka to refren "i szepce zdrój - jam twój, jam twój". Plan szczegółowy:

	A								A^1						
W		P				P			P					Z-P,	
	a		a^1	b	a^2	c		a		c^1	b	a^2	c		
1	4	2	4	4	5	4	4	4	2	4	4	5	4	7	4
F	d	F-B	g, F..			V..F				B-C	FV ..			I	

Jak widzimy cz. A^1 wprowadza ustęp c^1 w miejsce a^1. - Ustęp c robi wrażenie augmentacji /niesciesłej/ pierwszego motywu. - Preludium /jak w P.32./ antycypuje temat śpiewu. Interludium ma motyw odmienny, skojarzony później ze śpiewem. Postludium łączy motywy przygrywek i wstępu. - Szczęśliwe zastosowanie znalazł w tym utworze pedał dominantowy. 1/. Melodia ma niezaprzeczoną płynność i świeżość /ambitus undecyma e^1-a^2/. Akompaniament nieustannym ruchem triolek illustruje bi strumyka. Faktura stosowane przez nich całości wskazuje na wpływ romantyków /Schuberta, Schumanna/, poza / arodki nie wychodzi, w tych granicach jednak porusza się swobodnie i naturalnie. Dla oddania miłosnego wzburzenia posługuje się sekwencjami /t.15-16, t.19-22/. Ostatnia sekwencja jest typową ze względu na swój charakter gradacyjny, na oparcie o pedał dominantowy, i na użycie akordu dominant-nonowego. Żeleński posługuje się już sekwencjami w sposób o wiele szczęśliwszy, bardziej artystyczny niż dawniej /por. P.13, P.17, P.19/. Akordy septymowe na stopniach pobocznych zadomowiły się już, nie tylko w formułach kadencyj /t.13-14: VI^7 II^7 V^7 I/, ale i poza nimi /t.5/6, i i./. - Pieśń mimo, że niezbyt oryginalna, wywiera bardzo dodatnie wrażenie. Jednolitość nastroju i stylu, potoczystość, wdzięk - oto jej zalety.

1/. Zbyt rzadki niestety u Żeleńskiego, w przeciwieństwie do nadużywanego pedału tonicznego /najczęściej pedału "podwójnego"/.

Pieśń 34. "Wieje wietrzyk po polu".op.26 nr 3.
"Wieje wietrzyk po polu
Zwiewa ziarnka kąkolu..."

h-moll; 2/4; Quasi Allegretto.

Typ: "A+A^{1}" drugi okres cz.A^{1} ukształtowany odmiennie i utrzymany w trybie majorowym. Melodia nie odznacza się indywidualnym rysunkiem. Takty 36 ÷ 40 przypominają fragment "Pieśni wieczornej" Moniuszki:

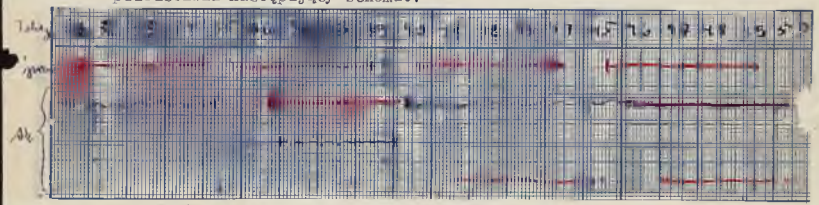
Ambitus melodii nona fis^{1} - gis^{2}. W akompaniamencie moment ilustracyjny /szmer wiatru/stanowi zbliżona do trylu figura. Interludium identyczne z preludium,postludium rozszerzone i nieco zmienione. Te ustępy czysto fortepianowe opierają się na pedale tonicznym. Deklamacja mniej naturalna niż w pieśni poprzedniej. W drugim takcie tematu pojawia się charakterystyczna dla późniejszych pieśni Żeleńskiego apoddatura:

Najsłabsza z pieśni "Z teki Józefa Koscielskiego" nie odznacza się inwencją i nowych walorów nie wnosi; bez znaczenia.

P i e ś ń 35. "P y t a n i a". op.26 . nr.4.
"Płynie,płynie rok za rokiem
Wał wśród wałów fal..."

a-moll; 2/4; Andantino.

Schemat Pieśni"ABCDEA"; ponieważ zaś cz.A powraca tylko dla zaokrąglenia całości i z modyfikacjami,mamy tu zatem pieśń przekomponowaną - rzecz u Żeleńskiego bardzo rzadka. Na cz.DE wypada po jednej zwrotce tekstu,na części A,B,C po dwie. W zakończeniu wraca tylko pierwsza zwrotka cz.A. - Czterotaktowy wstęp wprowadza "eolską septymę" 1/. i akord °S5 na pedale tonicznym /oba zjawiska b.typowe dla późniejszych pieśni Żeleńskiego/. Każdy z dwu okresów cz.A zbudowany jest z dwóch zdań pięciotaktowych; pierwsze moduluje do Tp,drugie wraca do tonacji zasadniczej. Motyw wstępu powraca,po czym modulacja - nieco za nagła - wprowadza nas do B-dur /cz.B/. Pierwszy raz spotykamy tu z rozmysłem użyty kanon,przy czym komplikacje polifoniczne wzrastają stopniowo. Stosunek tematu /linie czerwone,jego imitacyj /j.w./ i swobodnego kontrapunktu wydobytego "polimelodycznie" z figuracji szesnastkowej przez podkreślanie poszczególnych nut,/ 2/. przedstawia następujący schemat:



1/.Nazywam tak małą septymę właściwą tej skali /np.a-g/.
2/. Krzyż oznacza zmianę w zakończeniu tematu,linia kropkowana przedłużenie imitacji/po ukończeniu powtórzenia tematu/. Trzy dolne linie schmatu odpowiadają w przybliżeniu trzy-głosowemu /nieregularnemu / układowi akompaniamentu, przy czym za jeden głos uważam także ów głos niesamodzielny, wydobyty w powyżej opisany sposób z figuracji - o ile współdziała w konstrukcji imitacyjnej.

Jak widzimy temat pojawia się czterokrotnie w śpiewie; za trzecim razem w c-moll, pozatym w B-dur. Za drugim pojawieniem się towarzyszy mu imitacja /kanon/ w unisonie; za trzecim podobnie, o dwie oktawy niżej, za czwartym i w unisonie i o dwie oktawy niżej.

Modulacja, także zbyt gwałtowna / łącznik 2 takty/ przeprowadza nas do d-moll /cz.C., na którą składają się dwa spokrewnione poprzednikami okresy, liczące 11 i 12 taktów, licząc bez jednego taktu łącznika instrumentalnego /. Melodia opisuje opadające chromatycznie trójdźwięki w przewrocie sextowym.[1] T. 68-71 stosuje, z wprawą sekwencję : FV7 //gII IV7 VII7 V7 // I, CV7 // dII IV7 VII7 V7 // .

Cz. następna /D/ obejmująca 13 t., utrzymana jest w trybie majorowym.[2] Silny kontrast stwarza następna cz. E, modulująca w interesujący sposób, z użyciem sekwencji, przez d, f, c, es, do C-dur.[3] Przejście es-C dokonuje się drogą zamiany enh.: es VII7 = c: VII7. Początek tej części doskonały /rozmach, dramatyczny wyraz, ciekawa harmonizacja/ koniec słaby /rozciągnięta kadencja/. - Zwodnicze następstwo CV7 - aV7 sprowadza powrót tonacji zasadniczej a zarazem cz.A.- Postludium, tym razem starannie wypracowane,[4] dopowiadające niejako w muzyce myśli a raczej nastroje wiersza, odbija bardzo wyraźny wpływ Chopina /sekwencja przesuwana całotonowo, kadencja/.- /Przykład i analiza patrz str. następna/.

W melodyce o znacznej rozpiętości /duodecyma d^1- a^2/ stwierdzamy

---

1/ W sposób przypominający Beethovena.
2/ Na uwagę zasługuje harmonizacja t.84/85"co niebo...":eV7 zwodniczo na dII6

3/ Piękna sekwencja opiera się na zwodniczem rozwiązaniu aV7 na fI6 /aV7 ≈ rVII7 ≈ I/ następstwie już znanem Mozartowi /por. Wstęp do Fantazji c-moll, t. /a często i świetnie stosowanym przez Chopina, np. w Kodzie I.cz. Koncertu e-moll, w Etudzie a-moll op.25.Nr.11.t. i td. Por. Bronarski, o.c. str. Patrz uwagi w cz. II. nin. pracy str. -
4/ Tematycznie wyprowadzone z głównego motywu śpiewu.

87c
110

zastosowanie znanych nam z poprzednich pieśni typów, jak np. rozpięcie tematu na kwincie "5 1" /por. Pieśń "Zakochana" lub "Czarna sukienka" i inne/, albo oktawie /temat kanonu/. Większą niż dawniej rolę odgrywają sekwencje. Akompaniament, ściślej niż dawniej zespolony ze śpiewem, przejawia zarazem większą samodzielność melodyczną, a nawet "ambicje polifoniczne" w skromnych zresztą granicach.

Pieśń trochę rozwlekła, poszczególne części nie wiążą się organicznie; brak jednolitości stylowej; obok ustępów "konserwatywnych", pseudoklasycznych /części A, B, C/ [1/] mamy i ustępy "śmielsze", "romantyczne" /w cz. D, E/. Mimo tych zastrzeżeń należy P. 35 do wartościowych kompozycyj Żeleńskiego. Melodia ma wiele ekspresyji, zwłaszcza w ustępach zabarwionych melancholijnie /A/ i dramatycznie /D, E/, a pomysłowa harmonika wprowadza nowe, przedtem w pieśniach Żeleńskiego nieużyte środki.

Z czterech omówionych pieśni op. 26 najsłabszą jest trzecia; pozostałe należą do wartościowszych pozycyj liryki Żeleńskiego. Są one ważnym etapem w jego rozwoju, świadcząc o przyswojeniu sobie przez kompozytora w dość znacznej mierze środków harmoniki romantycznej. [2/] /Sekwencje o charakterze emocjonalnie zabarwionych gradacyj, zamiany enharmoniczne, użycie nut obcych, zwodnicze postępy, chromatycznie przesuwane akordy/. [3/]

<u>P i e ś ń 36. "C z y a n i o ł e k c z y d i a b e ł e k"</u>

" Sł. A. E. Odynca. <u>bez opusu.</u>

"Kto mi powie, kto odgadnie,
W głębi oczych zwierciadełek,
Co u dziewcząt siedzi na dnie..."

<u>Es-dur; 2/4: Allegretto scherzando.</u> <u>Wyd. Hoessicka.</u>

Omówiona poprzednio pieśń "Pytania" op. 26 nr 4 była ostatnią z 35-ciu

---

1/. Ostatnie interludium wyraźnie wzorowane na Bachu.
2/. Mam na myśli głównie Chopina i Schumanna, mniej Wagnera.
3/. Do znanych nam z op. 26 tekstów J. Kościelskiego istnieje niewiele innych pieśni. Katalog Woźnickiego wymienia pieśni Juliusza Wertheima: "Wieje wietrzyk" /Trzy piosenki, nr 1 - Geb. & Wolff/ i "Pytania"/ jw. nr 3./

pieśni Żeleńskiego oznaczonych cyframi opusów /1,3,6,7,8,10,11,13,14,19, 23,24,25,26/. Z P.36 rozpoczynamy analizę "bezopusowych" pieśni.

Poniższy schemat objaśnia budowę i plan modulacyjny pieśni, niepozbawionej wprawdzie wdzięku i lekkości, natomiast pozbawionej oryginalności:

	A			B			A^1 Koda		
W			Ł		ł		ł		Z
	a	a1		b		b1	a2		
α β			α β						
4+3	13	13	4+4	13	2+1	14	2	12	9 5
Es			B	g		f mod. b,c.	Es		

NB. "a" to okres 12-otaktowy rozszerzony /4+4+5/ . Okres "b" zbudowany nieregularnie; dla przejrzystości pominąłem objęty tym okresem "dwutakt" fortepianowy t.45-46. Budowa okresu b1: 5+4+5.

Figura akompaniamentu towarzysząca "repryzie" tematu zbyt dosłownie przypomina pieśń "Die Forelle" Schuberta /przykł. 1/. /; harmonia znów jest często tylko naśladownictwem Chopina. Zakończenie z krótkimi opadającymi tercjowo sekwencjami: Es:I VII VI = C:I VII VI - As: I VII VI = Es:II kad. 2/. jest doskonałym przykładem "skrzyżowania" dwu wpływów: Schuberta /figura fortepianowa/ i Chopina /harmonia/ 3/.

Typowym dla Żeleńskiego jest ustęp "Bo raz na cię..." oparty w sposób monotonny na podwójnym pedale tonicznym 4/. Nagła modulacja z g-moll do f-moll w t.51-55 brzmi źle.- 5/. Tekst na ogół plastycznie podany; szkoda tylko, że znów pojawiają się niepotrzebne "powtórki" słów, od których wiele pieśni poprzednich było szczęśliwie wolnych. Prozodia: "że choć przysiądz /- pauza/ gotów człowiek" niefortunna 6/. . Piosenka wcale zgrabna /najsłabsza część środkowa/, ale dla podanych poprzednio powodów Twórczości Żeleńskiego bez znaczenia.

1/. Por. okres "a2".
2/. Od Es I - As I na pedale "es", potem na subdominancie /pedał As/.
3/. Także krótkie gradacyjne sekwencje "co w panieńskich oczach..." i "że aż krzykniesz..." oraz kadencja w t.32 z opóźnionym ak.D9; D 9-8 7-7/por. Chopin, Fantazja f-moll, t. 4-3 / wskazują na wpływ Chopina.
4/. Septyma na pedale użyta jest już nie jako n.przejściowa: 8-7-6, ale jako "opóźnienie opóźnienia" kwinty: 7-6-5; rys charakterystyczny dla dalszych pieśni.
5/. A może to ilustracja "diabelskiego wzroku"?
6/. Podobnie pauza przed słowem "w panieńskich" t.77/78.
1a/. Por. też "[illegible]" pasaże t.8 nn od końca, formuły znane z wielu dzieł klasycznych.

P i e ś ń 37 "P i e ś n i J a r u h y"

Ze "Starej baśni" J.I.Kraszewskiego,z Albumu Jubileusz.[1]

"Oj chodzę ja chodzę
Jak biała lelija".

d-moll; C; Molto sostenuto e misterioso. Bez dedykacji.

Jedna z najbardziej znanych, najsympatyczniejszych pieśni Żeleńskiego powstała w r.1879 lub niewiele przedtym[2]. Po wielu latach włączył ją kompozytor do swej opery pt. "Stara baśń" wystawionej po raz pierwszy we Lwowie w r. 1907 [3], wkładając ją w usta Dziwy[4]. Ponieważ pieśń ta powstała zupełnie niezależnie od późniejszej o tyle opery, wchodzi w zakres niniejszej pracy, w przeciwieństwie do licznych framgentów oper Żeleńskiego o charakterze pieśniowym.[5]

Forma pieśni zwrotkowo wariacyjnej. Fortepian uderza kilka akordów arpedżiowanych /d:T - Dp °T //C:T - Dp - Tp/. Te dwa takty to niby przygrywka na harfie. Dalsze 2 takty przygotowują akompaniament prowadzony ~~jak~~ kilkogłosowo; tworzy on niejako swobodny kontrapunkt śpiewu. Rozpoczynająca się w takcie 5 melodia śpiewu ma piękną, falistą linię i jakiś archaiczny wdzięk [6].

1/ W r.187 ukazał się Album Jubileuszowy ku uczczeniu letniej działalności pisarskiej Kraszewskiego.
Pieśń ukazała się w nr 744, r. XXIX "Kłosów", z dn. 1879.
2/ Por."Chronologia", str. nin.pracy.
3/ Por.Szopski o.c.s.55.
4/ Str.69 wyciągu fortepianowego.
5/ Wiele z nich wyszło drukiem oddzielnie, por.str. . W sprawie ballady Alpuhara patrz tamże.
6/ Dzięki użyciu skali doryckiej.

W związku z repetycją słów wewnątrz zwrotki[1] powstaje zdanie sześciotaktowe. Po dwu-taktowym interludium /- T.1 i 2/ druga zwrotka śpiewu rozpoczęta, odmiennie, sekwencją /a-moll 2 t., F-dur 2 t./ wprowadza małe zmiany w zakończeniu. Większe zmiany wykazuje zakończenie zwrotki trzeciej, następującej po drugiej bezpośrednio /piękne rozszerzenie do ośmio-taktowego okresu/. Cenną zdobyczą tej pieśni jest rozszerzenie horyzontów harmonicznych przez wprowadzenie skali kościelnych, których użycie stwierdziliśmy już w pieśni "Z księgi pamiątek". Intuicją czy też refleksją wiedziony, znalazł Żeleński szczęśliwie właściwy sposób "archaizacji melopei"[2] który tak świetnie w niektórych późniejszych pieśniach, a przede wszystkiem w operach "Goplana" i "Stara baśń" zastosował. Nie wpadł był na ten pomysł jeszcze w r.1862, pisząc pieśni do starodawnych[3] tekstów Królodworskiego rękopisu/por.str. /. Może podsunęła mu go praktyka "organistowska" - a może studia u Krejczy'ego, który naukę kontrapunktu opierał w przeciwieństwie do systemu Cherubiniego, na skalach kościelnych.[4] Środek zastosowany przez Żel. był tym właściwszy, że jak wiadomo, dawne pod względem pochodzenia melodie ludowe posługują się bardzo często właśnie tonacjami kościelnymi.[5] - Żel. nie wyciąga wprawdzie wszystkich harmonicznych konsekwencji ze swego pomysłu stosując "subsemitonium" modi", a nawet

---

1/ "Binnentextwiederholung" Mies 'a, str. 151 nn.
2/ Por. prof. dr Z. Jachimecki, omówienie twórczości Żeleńskiego w pracy "Muzyka polska", odbitka z "Polska, jej dzieje i kultura" Kraków, S.A. /1930/ str.
3/ Kwestia autentyczności tych tekstów jest tu naturalnie bez znaczenia.
4/ Por. "Pamiętnik" Wł. Żeleńskiego.
5/ Być może, że takie właśnie melodie natchnęły Żeleńskiego do stylizacji archaizującej w opisany sposób.

83c

w części środkowej, chromatykę, kłócącą się nieco ze stylem pieśni:

> niewątpliwie jednak sam pomysł był ze wszech miar szczęśliwym i miał w późniejszych utworach wydać bogaty plon.[1]

Trafnie ocenił tę pieśń Jan Kleczyński w "Echu Muzycznym, w Teatralnym i Artystycznym" /1 VII 1880, nr 194/, pisząc m.i. "Ustęp krótki ale poetycznie /../ i archaicznie pomyślany. Wiele prostoty i wdzięku." Podobnej opinii daje wyraz prof. Z. Jachimecki, pisząc[2] że Zeleńskiemu "znakomicie udawało się archaizowanie melopei w duchu starosłowiańskim, np. w "Pieśni Jaruhy".

Pieśń ta miała wielkie powodzenie nie tylko zresztą w Polsce, W "Czasie" z 24 IV 1889 znajdujemy wiadomość, że na koncercie kompozytorskim Zeleńskiego w Paryżu[3] "Jaruhę" bisowano. Znany dziennik paryski "Le Figaro" umieścił "Pieśń Jaruhy" na ostatniej stronie numeru z 16. VI 1889[4], p.t. "Chanson polonaise" /przekład J. Ruelle/, czyniąc ją tym sposobem łatwo dostępną dla melomanów francuskich i europejskich.

Sukces pieśni Jaruhy skłonił zapewne Zeleńskiego do tego, że nie tylko włączył ją do albumu zawierającego 10 jego pieśni w tłumaczeniu francuskim i polskim[5], ale i wcielił do opery "Stara Baśń". W operze jest to już właściwie pieśń Dziwy, a nie pieśń Jaruhy. Pozwierzenie tej wdzięcznej piosnki młodej Dziwie wydaje się odpowiedniejsze, choć w powieści śpiewa ją stara Jaruha.[6] Poza tem pieśń została bez zmiany, tylko po interludiach arpedżiowych /t.1, 2, 11,12 pieśni/ dodał Zeleński krótkie wstawki recytatywne/

1/ W t.6 akompaniamentu zanotujmy użycie molowej dominanty. Szczęśliwe jej zastosowanie spotykamy w p. "Polały się łzy" t.9 od k. W zakończeniu kadencja plagalna; tercja pikardyjska w ostatnim akordzie.
2/ "Muzyka Polska" cz. IV, str.
3/ Koncert odbył się ~~XXXXXXXXXX~~ 24 IV 1889 w sali Erarda, z współudziałem Paderewskiego i Stojowskiego, /por. Czas z 24. IV. 1889/
4/ Por. Czas 5/ por. str. 6/ "Stara, niby zamyśliwszy się /../ śpiewać zaczęła chrypliwym głosem: "Oj chodzę etc." Bibl. Nar. I 53,

23d

Pieśń 38. "Marzenia dziewczyny".
/z czeskiego/

"Gdyby mi tak Pan Bóg dał
By mnie jaki grajek chciał..."

G-dur: 3/4:

Zapewne ludowa pieśń czeska; śliczna melodia, opracowana bardzo ładnie i z prostotą. Pieśń zwrotkowo-wariacyjna, typu da capo:

	A									B								A^1	Coda			
W									P													Z
α	a	b	c	-	a	b^1	c^1		β+α	-	d	-	d	e	-	f		abc	b^2	c^2	c^3		β+α
4	4	4	5	1	4	4	5		4+4	1	5	1	5	4+4	2	4+4		12	4	4	4		4+5

Doskonale pomyślane preludium rozpoczyna się od akordu nonowego; nona e^2 przed zejściem na d^2 porusza fis^2 i a^2.

Wstęp ilustruje grę skrzypka, natomiast ustęp "C" przypomina raczej brzmienie całej kapeli /w zwrotce drugiej: "brzęk muszek"/. Nie znając oryginału ludowego, trudno ustalić co w melodii pochodzi z inwencji kompozytora. /Przypuszczalnie część środkowa, oparta na typowym pedale kwintowym/. Powrót głównego tematu przygotowany jest rzadkim u Żeleńskiego pedałem dominantowym. Tekst usprawiedliwia jego nieco zbyt długie trwanie /rozpływanie się muzyki, którą "wiatr kradnie"/, zresztą użyty jest tu doskonale i z b. szczęśliwym efektem.

Pieśń 39. "Złota rybka"
/Sł. Jan Zacharyasiewicz?/.

"Dołem sinej wody
Złota rybka mknie..."

Pieśń dedykowana "Pani Helenie z Zawiszów Weychertowej"

D-dur: 6/8: Andantino.

Wyd. Jakubowskiego. /Lwów/

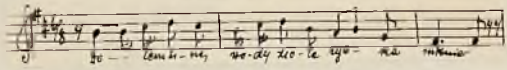
Pieśń zwrotkowo-wariacyjna: "A+A^1":

	A						A[1]						
W						P							Z
4	a 3+3	b 5	1	b[1] 5		2	a 3+3	b 5	c 2	b[1] 5			4
D	h	D	fis	D			h	D	fis	D	h	D	

Zmiany tonacji zaznaczone w schemacie dokonują się na końcu zdań. Przejście z fis-moll do D-dur następuje wprost: fisI /=DIII/DI. Ciągłe oscylowanie między h i D /Koda!/ dodaje swoistego uroku tej skromnej piosence, której zalety stanowią: wdzięk, prostota, jednolitość stylistyczna. Pedał toniczny częsty, zarówno w ustępach w D-dur, jak i h-moll. Melodia zbudowana na opisanym trójdźwięku porusza się najczęściej ruchem łączrym. Ładnie rysuje się następująca fraza:

Ambitus mel. niewielki: fis[1]-fis[3].

Ujemną stroną pieśni jest nienaturalna trochę deklamacja, wynikająca z przesadnego rozciągania jednej sylaby, np.:



Akompaniament przy całej prostocie zgrabny, ruchliwy, gdy trzeba, - przejrzysty a nie pusty. Wstęp /P skrócone, Z zmodyfikowane/ oryginalny, ciekawie używa wielkiej septymy:

Żeleński ustrzegł się szczęśliwie reminiscencyj z licznych pieśni "O rybakach"/ np. Schuberta/; zat. w t.6 i 5 od końca znajdujemy echo pieśni Schuberta "Ständchen"./t. /.

Wspomniane poprzednio zalety stawiają tę błahą piosenkę wyżej od niejednej większej i bardziej wypracowanej pieśni Żeleńskiego.

NB. Do tegoż tekstu pisali pieśni Moniuszko[1/] i Duniecki[2/].

1/. Zbiór wydanych pośmiertnie pieśni "Śpiew łabędzi" nr 1, Śpiewnik domowy IX.18.

2/. Gebethner & Wolff, Zbiór "Cudne dźwięki" nr.21.

Pieśń 40. "Zaczarowana królewna"
Sł.Adama Asnyka.

"Zaczarowana królewna
W mirtowym lasku drzemie..."

Fis-dur; C; Andante sostenuto. Wyd.Jakubowski /Lwów/.

Pieśń dedykowana "J. z hr.Potockich hr.Annie Branickiej".

Układ pięknego wiersza Asnyka poddawał trójdzielną formę: ABA^1. Na część A^1 przypada tylko powtórzenie pierwszego dwuwiersza. - Po oryginalnym wstępie,który wytwarza odrazu właściwy nastrój legendy:

rozpoczyna się część A. Stopień V użyty jest jako nuta pedałowa a później nuta stała. Na tle "rozmarzonych" prostych harmonij rysuje się delikatną linią temat:

Wodaje mu uroku budowa trójtaktowa tak natur naturalna,że byłoby zbędnym wyprowadzać ją z zwykłego czterotaktu. Na uwagę zasługuje subtelna ilustracja słów: "Zsunęła się na ziemię..."

Podaję wyciąg harmoniczny dalszych taktów:

/przykł. /

32

Z ais-moll /Dp/ powracamy do tonacji zasadniczej. /w sposób zanalizowany na przykładzie/. Omówiony łącznik fortepianowy sprowadza powrót pierwszego okresu z modyfikacją w t.17 nn. "drżą jeszcze jej usteczka..." [1]. - Kontrastująca cz.B,w tonacji A-dur = °Tp /pokrewieństwo tercjowe/ i w odmiennym,zgodnie z tekstem "balladowym" rytmie /6/8/ łączy się z cz.A za pośrednictwem tonu cis /Grima z FisV i tercja w A1/. Po dwu taktach wstępu mamy dwa okresy; 1-szy regularny ośmiotakt,2-gi oddzielony 1 t.łącznika fortepianowego,rozszerzony do 12 t.przez powtórzenie t.5 i 6 i wtrącenie pauz /t.42/. Omówiona część zbliża się rytmiką do drugiej ballady Chopina i do środkowego fragmentu /takty / ballady czwartej,z którym ma wspólne niektóre szczegóły harmoniczne [2]. Pod względem wartości artystycznej i nastroju pozostaje jednakże daleko w tyle poza niedosciągłym arcywzorem Chopina. - Drugi okres kończy się w sposób dramatyczny,zgodnie z tekstem /tremolo,modulacje/ [3]. Łącznik oparty na temacie wstępu sprowadza powrót pierwszego zdania cz.A,które przechodzi mechancholijnym zwrotem w fis-moll [4] i rozpływa się pianissimo,jakby nie chcąc zmącić snu królewny. Zakończenie w moll oryginalne [5] i nastrojowe.-

Melodia tematu pieśni snuje się peryheletycznie,dookoła tercji tonicznej,niewielkimi interwałami. Niewątpliwy jej urok płynie częściowo z szczęśliwego użycia opóźnień,często swobodnie rozwiązanych. - Akompaniament dyskretny i zręczny. Poczynając od samego doboru rzadkiej u Żeleńskiego,wszystkie elementy współdziałają w wytworzeniu nastroju bajki,co udało

---

1/. [illegible] °s °s7 /akord opóźn./ D7 T=dis: °s..S D7 T=H:Tp..7 DD7 DD7., D .Mamy tu chwilową"tonikalizację" II .i VII/.stopnia.
2/. Alteracja/przejście chrom./15 15 VI6; użycie w t.30-31 DD7-D7
3/. Analiza por.cz.II nin.pracy str.
4/. W akompaniamencie aluzja do motywów preludium,które spełnia zatem rolę jakby "motywu czaru".
5/. Biorąc harmonicznie piąta i czwarta od końca nuta najwyższego głosu,to nuty zamienne,dolna i górna,tonu cis.

się kompozytorowi w zupełności osiągnąć. Dzięki szczerej i szlachetnej inspiracji pieśń "Zaczarowana królewna" ma niepowszednią wartość. Zasłużone powodzenie, którym się dawniej cieszyła wśród śpiewaków i publiczności powinno jej nadal towarzyszyć.

Piękny nastrój i plastyczne kontrasty wiersza Asnyka pociągały wielu kompozytorów. Interesującą rzeczą jest porównać z pieśnią Zeleńskiego pieśni: Aleksandra Różyckiego[1/], Jana Galla[2/], Henryka Jareckiego[3/] i Stanisława Niewiadomskiego[4/].

1/. Wyd. Arcta.
2/. Op. 18 nr 1, wyd. Leuckart.
3/. Ballada z opery "Jadwiga", "Echo operowe" nr 15; również Geb. & Wolff.
4/. Op. 23 nr 1, wyd. Jakubowskiego.

P i e ś ń 44. "Gdy ostatnia róża zwiedła".
Sł.Adama Asnyka

"Gdy ostatnia róża zwiędła
Rzekłam chłopcu: idź..."

Dedykowana"JW.Annie
z Zakaszewskich
hr Potockiej".

A-dur: 2/4; Andantino con moto. Wyd.Jakubowski,Lwów.

Pieśń do pięknego wiersza Asnyka,ujęta w formę zwrotkowo-wariacyjnej pieśni /typu da capo/,oparta jest w całości na ruchu szesnastek, którego pomysł poddały kompozytorowi - jak trafnie przypuszcza dr Wł.Poźniak[1/] - słowa tekstu "nić,którą miłość przędła". Słuszność tego domysłu potwierdza b.bliskie pokrewieństwo figury akompaniamentu z figurą użytą w pieśni "Pajęczyna",niewątpliwie w związku z słowami tekstu "Pająk jestem pajak.snuje sobie nici":

Tym razem jednak wprowadził kompozytor obok pedału tonicznego również pedał dominantowy,w formie figury:

przez co powstało większe niż w op.6 urozmaicenie. Na tym właśnie pedale dominantowym zastosował Żeleński szczęśliwie sekwencję melodyczną /t.11-14/; za pierwszym razem mamy harmonię AV^7, za drugim AV^9; podobnie w zakończeniu pieśni. Poza użyciem akordu DD^7 przed D lub D^7 na pedale /czy to tonicznym czy dominantowym/ harmonia w częściach A jest mało urozmaicona. Zwrot modulacyjny na końcu tej części sprowadza akord Cis1 = fisV. Pasaż fortepianowy oparty na skali diatonicznej a potem chromatycznej[2/] dobiega do akordu GV^2,od którego rozpoczyna się cz.B. Oto jej schemat harmoniczny /t.23 nn/: GV^2 // I^6 ^oV = aIV^6_4 // V^6_5 I // V // V^2 // I^6 $^oV^6_4$ // I^6_5 /D^7/ // III I // VI^5_5 V^7 // I VI // IV^6_5 .. // V. Pięciotaktowy,znów pasażowy,łącznik prowadzi

1/. Dr Włodzimierz Poźniak "Eugeniusz Pankiewicz" Dyssertacja doktorska,Kraków 192 ,str.22.
2/. Po raz pierwszy w pieśniach Żeleńskiego w ten sposób /tj.dla przeprowadzenia modulacji/ zastosowanej.

do "repryzy". Po pierwszym zdaniu napotykamy na "wtręt" z cz.B, o charakterze recytatywu "Próżno wołam...", zawierający interesujący zwrot do akordu neapolitańskiego.[1/] T.48 powraca ruch szesnastkowy i motywy wstępu. Postludium, prawie identyczne z preludium, zazębia się o frazę wokalną, "podchodzi" pod trzy ostatnie jej takty, co zaznaczam w schemacie formalnym:

		A				B				A^1			
W					Ł				Ł				Z
–	a	b	c	–	d	d^1	–	a	e	f		–	
1,4,1	4	2+2	5	3+2	4	8	4+1	4	5	6		4+3	
										M			

Część środkowa mało oryginalna; sekwencje /wyżej zanalizowane/ szkolne; szybka recytacja na jednym tonie, choć podyktowana tekstem, nie wypadła korzystnie. Przekonywująco ujął Zeleński ustęp "Próżno wołam..." Nie tłomaczy się natomiast utrzymanie niefrasobliwego nastroju w ostatniej zwrotce.

W wierszu "Zakwitnęły róże znowu, nić się nie chce snuć" należało "objaśnić muzycznie" zbyt zwięzłe – z konieczności wersyfikacyjnej – zdanie poety, uwydatniając jego właściwy sens "Zakwitnęły róże znowu, /lecz/ nić /już/ się nie chce snuć" /rozczarowanie, rozżalenie/[2/]. Zeleński nie wnika w te nuanse, wyżej stawiając zewnętrzną "jednolitość" i symetrię formalną.[3/] – Wyznanie dziewczyny traktuje jako objaw niepoprawnej "płochości", stąd całości ów lekki "Plauderton". Wierszyk Asnyka dopuszcza także i taką "nie na serio" interpretację. Odmienną, głębszą[4/] wydaje mi się koncepcja E.Pankiewicza[5/]. Zeleński uważa

1/. T.43 nn: /D^7/ // IV^n oS^7 // V (VII^7) II // (D^7) II^6 // . /VII^7/ // V^9. W związku z akordem wtrąconym między IV^n a V por. uwagi Bronarskiego o.c., str.82, przykł.40 /tam mamy oprócz primy i tercję podwyższoną/ U podstawy zanalizowanych harmonii leży domyślna zamiana enharmoniczna /D^7/ IV^n = oS^7 /względnie (VII^7)/ – zamiana dobrze znana z Chopina. Por. Bronarski o.c., przykł.39 i uwagi str.79 nn.

2/. Mówiąc nawiasem, jeżeli akompaniament ilustrować ma "smucie się nici", to nielogicznie jest zachować tę samą figurę w ostatnich wierszach, mówiących o tym, że "nić się n i e chce snuć".

3/. Podobnie jak w pieśniach 1, 28, 31.

4/. Zbyt serio może – a więc znów w przeciwnym sensie jednostronną.

5/. Pieśń niewydana, którą poznałem – dzięki uprzejmości Dr Poźniaka – w sporządzonym przez niego odpisie z manuskryptu, znajdującego się

dziewczynę tylko za trzpiota Pankiewicz zbyt mało,podkreślając,może zanadto pierwiastek uczuciowy. Momenty "płoche" wypadły u niego mniej wiernie[1].- Trudność wynikła z dwoistości nastroju; każdy z kompozytorów uprzywilejował jeden z nich. Całość jednakże wyszła obronniejszą ręką u Pankiewicza[2]. Wychodząc z nastroju zwrotki ostatniej,przygotował go już w preludium,kojarzącym się potem w sposób naturalny z zakończeniem. Zachowując więc "da capo" uniknął jednak rozdźwięku,w który popadł Żeleński,narzucający zakończeniu - prawdopodobnie wbrew intencji tekstu - pogodny nastrój wstępu.

Przede wszystkim jednak z czysto muzycznego punktu widzenia pieśń Pankiewicza wydaje mi się o wiele wartościowszą. Żeleński nie wyszedł poza gładki styl "a la Mendelssohn"; przy niezaprzeczonej zręczności nie znajdujemy zgoła indywidualnej nuty. Pankiewicz natomiast stwarza swoisty nastrój /rodzaj kapryśnego "chiaroscuro"/ a nieoczekiwane - zarazem jakże muzykalne- zwroty harmoniczne nadają pieśni naprawdę oryginalny,osobisty wyraz - co okupuje drobniejsze braki[3].

I ten wiersz Asnyka pociągnął wielu kompozytorów: Anhelli Salcz[4], Emanuel Kania[5], Stanisław Niewiadomski[6], Ignacy Paderewski[7], Tadeusz Wydżga[8].

1/. Np.przy słowach "poskoczyłam co najprędzej",gdzie Pankiewicz wprowadził zresztą pewne zmiany w tekście,por.Poźniak,o.c.,str.
2/. Także i szczegóły różnicuje on staranniej: słowa pogodne "chciałam złotą nitkę prząść" "zakwitnęły róże znowu" czy smutne "nić się nie chce snuć".
3/. Poźniak l.c. zestawia szczegółowo zalety i wady obu pieśni,przyznając m.i.pieśni Pankiewicza "ciekawsze harmonie",wynikł z chromatyki,natomiast pieśni Żeleńskiego "większą płynność w częściach skrajnych dzięki ruchowi szesnastek",określając ją jako "równiejszą,nie zawierającą szeregu niedociągnięć spotykanych u Pankiewicza". Te słuszne w odniesieniu do strony formalnej wnioski nie przesądzają kwestii "prymatu" żadnej z pieśni. Powyżej starałem się przedstawić,dlaczego pieśń Pankiewicza wydaje mi się pomimo niedociągnięć wartościowszą od pieśni Żeleńskiego. Byłoby rzeczą nie tylko trudną,ale i niesprawiedliwą wyrokować o "klasie" talentu na podstawie jednej pieśni. Gdyby jednak mimo to miał ktoś na podstawie znajomości tylko tej jednej pieśni ocenić Żeleńskiego i Pankiewicza /przez czas jakiś ucznia Żeleńskiego,por.Z.Jachimecki "Muzyka polska" 1932,str.6 i 16 /,musiałby jak sądzę przyznać temu ostatniemu znacznie silniejszą indywidualność artystyczną, o wiele większą subtelność interpretacyjną,śmielsze "o dwa pokolenia" harmonie.
4/. Op.40 nr 1,Geb.& Wolff, 5/ Geb.& Wolff,Zbiór "Cudne dźwięki" nr 37.
6/. Op.23 nr 2,Wyd.Jakubowski, 7/ Op.7 "Cztery pieśni" nr 1,Bote & Bock,i Idzikowski. 8/ Op.4,Gebethner & Wolff.

§ Pieśni do sł. Marii Konopnickiej [1]

1/ Z łąk i pól, 2/ Z nocy letnich, 3/ Na fujarce, 4/ Poleciały pieśni moje stanowią dalsze ogniwo w łańcuchu pieśni Żeleńskiego o zabarwieniu "quasi-ludowym" /por.z poprzednio omówionych pieśni op.14 nr 2 "Posyłka",op.19 nr 1 "Młodo zaswatana", op.19 nr 2 "Jaskółka".

Pieśń 42. "Z łąk i pól"
Sł. M.Konopnickiej

"Zaszumiał las,zaszumiał
Od płaczu moich pieśni..."

a-moll; 2/4; Allegretto non troppo. Dedyk.: "Pannie Józefie Szlezygier".

Cztery zwrotki pięknego wiersza Konopnickiej dzielą się,jak następuje między trzy części pieśni: AI,II BIII A^1IV. Part wokalny w cz.A dzieli się na cztery okresy /a+b+a+b^1/. Pieśń rozpoczyna 4-taktowy wstęp,a po "b" i po "b^1" następuje interludium o samoistnym motywie,spokrewniony z wstępem. Tak wstęp jak i okres a /w pierwszych pięciu taktach/ posługują się pedałem tonicznym. Melodia jest opisanym ak.T. [2] /podobnie jak w pieśniach "Pajęczyna" "Opuszczona" i inne. Okres b opiera się na podwójnym pedale w ton.C-dur [3]. Harmonizacja interludium to znów /!/ podwójny pedał w e-moll. Następny okres w tonacji zasadniczej kończy się w Tp. C-dur trwa przez czwarty okres,po czym interludium przechodzi do c-moll. [4] Cz.B /"zerwał się wiatr..."/ w As-dur stosuje figurację zbyt żywo przypominającą atudy Czernego czy Crammera. Wystarczy porównać t.69 z t. etudy nr Crammera /transponuję do a-moll/:

Zadanie ilustracyjne spełnia jednakże akompaniament doskonale; także i melodia jest jakby"poszarpana" na drobne motywy /charakter recytatywny/. Powrót cz.A przynosi z sobą piękny efekt w akompaniamencie,ilustrujący bicie dzwonu,niewyzyskany zresztą później.

1/. Wyd.Geb.& Wolffa.
2/. Przejście z a-moll do C-dur wprost: aV-CI /pokrewieństwo tercji/
3/. W t.6 następuje modulacja C-dur: /D7/IV=e-moll:IVm .Kadencja.
4/. Dla całej omówionej części charakterystycznym jest stosowanie zdań 5-taktowych,powstających zazwyczaj przez wtrącenie jednego taktu instrumentalnego po zakończeniu zdania w partcie wokalnym.

Najmniej przekonywująco wypadła koda /"a sennych chat..."/, która powinna przecież przynieść zasadniczy kontrast.[1/] Zamiast akcentów goryczy czy melancholii znajdujemy pospolitą kadencję w trybie majorowym[2/] /A: IV^{6} I II^{6} III I$_{4}$ IV$^{7}_{1}$ I$^{6}_{4}$ kad.

Jest to przykład nieoczekiwanej niekiedy reakcji Żeleńskiego na emocjonalną stronę tekstu. Dopiero instrumentalne zakończenie drogą modulacji przywraca tryb minorowy.

Schematyczny niekiedy sposób budowania melodii na trójdźwięku w oparciu o pedał toniczny dał w tym wypadku /tj.w pieśni "Z łąk i pól"/ szczęśliwy efekt. Bardzo piękna fraza początkowa odznacza się szlachetną śpiewnością i szerokim oddechem, stwarzając wraz z akompaniamentem bardzo suggestywny obraz:

Ale dalsze ustępy pieśni nie dorównują pierwszemu wrażeniu, przeciwnie osłabiają je przez nadużywanie nuty pedałowej i jednostajność rytmiki.[3/] Pierwsza strona pieśni, poważna i szlachetna, pozostaje jedną z najlepszych inspiracyj Żeleńskiego.[4/]

Pieśń 43. "Z nocy letnich"
Sł. Marii Konopnickiej.

"W cień owinę się jak w rąbek
Księżyc przyćmię, gwiazdy zdmuchnę..."

As-dur: 3/4: Andante. Dedyk.: "Pannie Rycie Andrzejkowicz"

Pieśń zwrotkowo-wariacyjna, w dość oryginalnej formie dwudzielnej z poddziełem 3-częściowym: $\underset{W}{A}\ \underset{p1}{B}\ \underset{p2}{A^{1}}\ \underset{p1}{A}\ \underset{p2}{B}\ A^{-'}$ Z wyjątkiem nie-

1/. Poetka wzruszywszy kolejno wszystkie żywioły natury mówi: "a sennych chat, gdzie lud, gdzie brat, rozbudzić dziś nie mogę!"
2/. O użyciu trybu majorowego w ustępach o nastroju raczej "minorowym" por. cz. II nin. pracy, str.
3/. Interludium razi upartym powtarzaniem dwu akordów: eI i os_{1} /wzgl. eI z użyciem dwu równoczesnych nut zamiennych/. Powtarzanie tego zestawienia w monotonnym rytmie brzmi zgoła niesłowiańsko /prawie orientalnie/; widocznie jednak odpowiadało Żeleńskiemu skoro całą pieśń "Płyną wonie" /str. / na tym efekcie oparł. 4/ Do tegoż tekstu

wielkiego rozszerzenia ostatniego okresu, obie "wielkie" części są identyczne.- Modulacje przedstawiają się następująco: część A w As-dur, na końcu zwrot do C-dur; pierwsze interludium /P^1/ oparte na pedale dominantowym w tonacji równoległej, przygotowuje motywy następującej części B utrzymanej w F-dur, potem f-moll, na koniec modulującej do tonacji Dp /c-moll/, skąd drugie interludium /P^2/ powraca, dość niezręcznie, do tonacji zasadniczej /cI=AsIII - II.. ^{7} V^7/. Powraca A jako A1 z wariantami w akompaniamencie i w zakończeniu.- Opisany przebieg powtarza się w całości z niewielkimi zmianami.

Struktura melodii nie dosyć liczy się z tekstem:

Spotykamy też powtórki słów, niefortunne niezgodności cezur słownych z muzycznymi itd. Oto np. wiersz "Księżyc przyćmię, gwiazdy zdmuchnę":

NB. przecinek w t.2 figuruje w druku!

Dlaczego Żeleński wybrał właśnie ten wiersz Konopnickiej - jeden ze słabszych - trudno dociec. O charakterze muzyki daje pojęcie pierwszy temat:

Ładne współbrzmienia, powstające dzięki opóźnieniom i nutom przejściowym[1/] spotykamy w pierwszym interludium /np. t.19-20/. Ambitus melodii undecyma es^1-as^2. Pieśń ta, świetny przykład s a l o n o w e g o stylu [2/], nie pozbawiona wdzięku i lekkości, nie może jednak pretendować do zaszczytnego miejsca w poważnej literaturze pieśniarskiej.

/c.dalszy/ tekstu istnieje pieśń na chór męski St. Niewiadomskiego.

1/. Przypominające trochę Schumanna, nawet Wagnera.

2/. Kołyszący rytm nasuwa na myśl wolny stylizowany walc.

Pieśń 44. "Na fujarce"
Sł. Marii Konopnickiej.

"A kto ciebie ty wierzbino wychował
A kto twoje fujareczki czarował?"

fis-moll: 6/4: Andante non troppo. Bez dedykacji.

Jeśli pieśń poprzednia była kwintesencją stylu salonowego, to pieśń "Na fujarce" może służyć za przykład, jak pojmował Żeleński stylizację pieśni w duchu ludowym. Przyjąwszy za kardynalne znamię tego stylu pustą kwintę /równą podwójnemu pedałowi tonicznemu, który jak wiemy i w nieludowych utworach z niesłabnącym zamiłowaniem stosuje/, nie dziw, że konsekwentnie całą pieśń na tej zasadzie postanowił zbudować. Powstał utwór osobliwy, choć nie pozbawiony charakteru, bez precedensu chyba w polskiej pieśni.[1/] [2/] Nawet pieśń op.14 nr 2 "Posyłka" nie doprowadziła do takiej jednostronności. Najczęściej mamy pedał podwójny; urozmaicenia harmonii prawie że niema.[3/] Że stworzenie monotonii było przez Żeleńskiego zamierzonym, o tym zdaje się świadczyć fakt, że odstąpił wyjątkowo od ulubionej formy da capo, wprowadzającej część kontrastową, ale ograniczył się do powtórek: jednej części z nieznacznymi tylko modyfikacjami. Także i w obrębie tej części brak urozmaicenia. Budowę jej można przedstawić jak następuje:

a - a^1 - b - a^2 "Zdania" 2-taktowe śpiewu przeciągnięte są /łuk przy
2 1 2 1 2 1 2 1 ostatniej nucie/ na początek t.3, będącego krótką przygrywką /ilustracja fujarki pastuszej/. Jedynym urozmaiceniem harmonii są zboczenia do D i Tp. Melodia tematu należy do częstego u Żeleńskiego typu akordowego; jest to temat najwięcej z pośród tematów pieśni Żeleńskiego spokrewniony z melodyką ludową:

1/. Najładniejszy z tekstów tego zbioru.
2/. Z innych pieśni mógłby tworzyć analogon "Der Leiermann" Schuberta; tam jednak pusta kwinta /moment ilustracyjny/ "leży", nie jest uderzana częściej niż raz na 2 takty. -
3/. Zachodzi tu - aby już zestawić wszystkie określenia - nie tylko dosłownie "monotonia", ale i "izorytmia" a raczej "monorytmia" a najczęściej "tautofonia" /określenie zaczerpnięte z książki prof. S. Jachimeckiego "Chopin" dla oznaczenia powtarzania identycznych dźwięków.

Można z nim zestawić np.znaną pieśń "Hej za lasem wołki moje":

W t.7 spotykamy typowy dla polskiej pieśni ludowej zwrot melodyczny,który Windakiewiczowa[1] określa jako "wzór zwrotny chromatyczny" cytując liczne przykłady z muzyki ludowej i z Chopina. Z pośród cytowanych przez nią motywów ludowych przykład z Kolberga/"Pieśni ludu" nr 390/ /który podaję w transpozycji o pół tonu niżej/ pokrywa się zupełnie z omawianym fragmentem naszej pieśni:

Żeleński:	Motyw ludowy:
Wadliwą niekiedy deklamację /wychował,	
t.9,- w chłodnej rosie aż po pas,t.13,- latał ci on,t.16 itd./	

można w części przypisać stylizacji na wzór ludowy. - Wśród oznaczeń dynamicznych uderza potraktowanie "piano" słów "i uderzał grzmiącą piersią w czarny bór"[3]. W całości pieśni narzuca się przede wszystkim monotonia rytmiczna. Na kilkadziesiąt taktów pieśni /uwzględniając repetycję,68 t./ niema ani jednego taktu, w którymby na każdą ćwiartkę nie wypadał akord lewej ręki[4] /dwudźwięk,najczęściej kwinta. Co więcej,z wyjątkiem kilku taktów /13,26,39,40,51,52/ nie spotykamy w basie wogóle innych nut jak tonika w h-moll lub w fis-moll[5].

Koncepcji tej przyznać trzeba oryginalność. Czy jednak nastrój jakiejś słowiańskiej tęsknoty udzieli się słuchaczom z tej ascetycznej muzyki?... Z początku,zapewne tak; senny smutek utworu ma pewien urok,niebawem jednak nadmiar i rozwlekłość nużą. Taka realizacja interesującego może pomysłu kompozytorskiego wydaje mi się chybioną.

1/. o.c.str.30 n. 2/. o.c.str.31. 3/."Piano,poco crescendo,piano". Dopiero później raptowne crescendo do ustępu forte,ilustrującego "dębów głośmy chór". 4/. Zaledwie w 9 t.mamy obok ćwiartek raz użytą parę ósemek. 5/. Raz przejściowo prima tonacji cis-moll, raz prima A_dur.

Pieśń 45. "Poleciały pieśni moje"
Sł. Marii Konopnickiej.

"Poleciały pieśni moje
Jako ptasząt roje ... "

G-dur: 2/4: Allegretto scherzando.

Dedykacja: "Pani Marcelinie Sembrich Kochańskiej".

Budowa pieśni:

A				B				A^1			B^1				A^2	
W			P					P		P'				P		Z
–	a	–	b	–	c	–	d	d	e	–	a^1	–	d^1	d^2	d^3	–	a	–
α+β 8+3	6	2	7	4+1	5+1	4	4	4	4+3	5	3	4	4	6	5+3	6	6

Schemat powyższy jest charakterystycznym etapem stopniowego rozluźniania się formy da capo. Widzieliśmy w poprzednich analizach, że Żeleński chętnie wprowadzał do "repryzy" fragmenty z części środkowej. Obecnie z części A pozostał tylko początek, powtarzają się natomiast całe partie części B; koniec nawiązuje do początku. Zamiast "ABA'" mamy zatem "$ABA^1B^1A^2$" 1/.

Wstęp wprowadza od t.9 figurę akompaniamentu /przypominającą trochę początek znanego Marsza Schuberta/, która towarzyszy pierwszemu zdaniu śpiewu:

Razem mamy 9 taktów trójdźwięku tonicznego. Na trójdźwięku tym oparty jest "hejnałowy" temat /przykł. 2/. / . Następny okres śpiewu „jako ptasząt..."/ wiąże się z pierwszą częścią wstępu w akompaniamencie. Cz.B w tonacji Dp i Tp cechuje śpiewność i sentyment melodii. Cz.A^1 moduluje do tonacji równoimiennej. Powracają motywy cz.drugiej /B^1/. Tradycyjna sekwencja z opóźnieniami: g:I IV^7 = B:II^7 V^7 I^7 = d:VI^7 II^7 V^7 I prowadzi do d-moll. Powrót do tonacji zasadniczej odbywa się przez D-dur 3/.

1/. Z charakterystyczną triolką-mordentem, muzyczna aluzja do słów "jako ptasząt roje".
2/. Prozodia inna niż w tekście: "Poleciały pieśni moje /bis/ // – // Jako ptasząt roje, zahukały, zapukały w okieneczko twoje".
3/. Przejście do D-dur trochę raptowne /przez a-moll/: a:S VII^7=d /VII^7/ V^7 I.

Krótki łącznik sprowadza powrót niezmienionego zdania "a". W postludium razi dysonans w t.4 od końca /druga ósemka/.

Pieśń "Poleciały pieśni moje" należy do licznej w twórczości Żeleńskiego rodziny pieśni popularnych, niewyszukanych, ale wdzięcznych i "swojskich". Faktura prosta, całość robi wrażenie jakby "improwizacji".

Do tegoż tekstu, którego treść musiała przypaść do gustu każdemu "pieśniarzowi" skomponowali muzykę również Ignacy Friedmann[1/], Jan Gall[2/], Stanisław Niewiadomski[3/] i Stanisław Lipski[4/].

Cztery pieśni do słów M.Konopnickiej przedstawiają na ogół obniżenie poziomu artystycznego w stosunku do lepszych z poprzednio omówionych pieśni /jak P.29,31,32,39, czy nawet P.33,35,38/. Tam widocznym było poszukiwanie nowych środków; tu kompozytor idzie po linii najmniejszego oporu. Uproszczenie bez pogłębienia daje zubożenie. Pedał toniczny zaczyna się stawać zdecydowanie manierą. Quasi ludowy koloryt, w oczach współczesnych /wydaniu pieśni/ główna ich zaleta, dziś nie może okupić mankamentów muzycznych.

1/. Op.1 nr 2, wyd.Piwarski.
2/. Op.14 nr 2, wyd.Krzyżanowski.
3/. Op.6 nr 2, j.w.
4/. Op.7 nr 1, j.w.

Pieśń 46. "Szło dziecię z fujarką"[1]

Sł. Marii Kwileckiej.

"Szło dziecię z fujarką

A-dur: 3/4:

Pieśń zwrotkowo-wariacyjna: A, A, A^1. Preludium, postludium i przygrywki ściśle spokrewnione. Część A zbudowana bardzo regularnie z 3 ośmiotaktów; trzeci jest niejako spotęgowaniem drugiego. Zdania 4-taktowe mają budowę całkowicie pod względem rytmicznym symetryczną. Melodyka ściśle diatoniczna[2] o charakterze zbliżonym do ludowego; zaletą jej jest śpiewność i prostota. Sposób sharmonizowania tematu /pedał toniczny/ typowy dla Żeleńskiego:

Tym razem znany nam środek dał jednak szczęśliwszy niż zazwyczaj efekt. Strona harmoniczna pieśni[3] przedstawia się również skromnie jak układ fortepianowy akompaniamentu. Oba elementy odznaczają się jednak pożądaną naturalnością. Deklamacja prostsza niż zwykle szwankuje niekiedy w związku ze zmienną ilością sylab w pojedynczych wierszach, por.:

Teksty Marii Kwileckiej "amatorski", dość nieudolny.[4]

Być może, że kompozytor odczuwał tekst jako poetycki obraz /w metaforze/ swego powołania społecznego.[5]

Skromna piosnka wyróżnia się korzystnie wśród innych pieśni Żeleńskiego o podobnym charakterze.

1/. ~~Na składce~~ mylnie "szło dziewczę z fujarką"; podobnie w "Spisie".
2/. Z wyjątkiem znanego nam już z P.43 /por. str. / zwrotu w t.25 i i
3/. Cz.A. nie modulują, stosując tylko dominanty nawiasowe. Cz.A^1 zbacza do a-moll, przy czym ponownie spotykamy poznaną w P.44 sekwencję z septymowymi opóźnieniami.
4/. Np. "Jęczy jego nuta pośród fal
I zanosi skargę jego w dal
Ludzie mu wtórują jak przez sen
Lecz skarga ich wzruszy i śpiew ten."
5/. Może nawet został z tą myślą ułożony przez autorkę, której jest dedykowany.

P i e ś ń 47. "M o c n a j a z d a"
według Heinego

"Z moją lubą w łódce płynę
Po jasnym krysztale"..

f-moll: C: Andante. Dedykcja:"Panu Mieczysławowi Horbowskiemu"

Forma da capo, z tym jednak, że powraca tylko początek cz.A, po czym następują zmiany. Pierwsze zdanie śpiewu, zbudowane w dobrze nam znany sposób na opisanym trójdźwięku tonicznym "5-1" /por-P.14,21,35,43/:

Melodia części skrajnych ma plastyczny rysunek; część środkowa, w tonacji równoimiennej raczej szablonowa. Z szczegółów harmonicznych zanotujmy następującą kadencję w t.13-15: Ges: I_4^6 V^7
f: IV_4^{n6} $^{o}S_1^7 < V9 > .^7 F:I.$

W kodzie zwrot do majoru. Sekwencje w cz.B, łączniki między częściami, zakończenie - robią wrażenie szkolnych formułek.- Akompaniament oparty na repetowanych akordach w ruchu triolek. Deklamacja nie szczególna /por. t.21-30/. Pieśń przeciętna, nowych walorów nie wnosi 1/.

P i e ś ń 48. " Ż y c z e n i a"
Sł. Franciszka Żyglińskiego 1/a.

"Gdybym się zmieniła w gwiazdeczkę na niebie
Ciągle bym świeciła rodakom w potrzebie"

As-dur: 2/4: Andantino quasi allegretto. ♩= 72. Bez dedykacji.

Pieśń zwrotkowa: A+A: na jedną strofę muzyczną składają się 3 zwrotki tekstu. Powtórzenie cz.A prawie dosłowne 2/. W obrębie A układ trzyczęściowy:

A				A	
W				P-W	Z+W
-	a	b	- a1	- jw.	-
6	8	4+4, I	13/8+5/	6	8

Temat rozpięty na T_4^6 /przykł. /. Wyjątkowo tym razem nie jest harmonizowany pedałem tonicznym. Melodia prosta, prawie prymitywna. Stosunkowo 3/.

1/. Być może, że pieśń pochodzi z wcześniejszego okresu, niżby to wynikało z jej "lokaty" w spisie.
1a/. Patrz str.
2/. Minimalne zmiany w akompaniamencie.
3/. Ambitus mała nona es^1 - fes^2.

ciekawiej przedstawia się harmonia. Część kontrastująca moduluje przelotnie do odległych tonacji. Rys ten będzie charakterystycznym dla późniejszych pieśni. Schemat: as:$^{o}S^{6}_{5}$ Ges V^{7} Ces V^{7} I = as VI,S V^{7} As I.

Akompaniament oparty na stałym rytmie. W układzie i harmonii wyraźny wpływ Schumana[1].

Piosnka"patriotyczna"[2]; bez znaczenia.

Pieśń 4a. "Na śnieżnym krzaku choiny"
Sł. "Autora Ivara".[3]

"Na śnieżnym krzaku choiny
Siadł ptaszek smutno mu było..."

g-moll; 9/8; Non troppo lento. - Dedykacja: "JW.z hr.Potockich hr Teresie Wodzickiej".

Temat należy do rodziny "kwintowych":

Forma pieśni ABA[1]; na A wypadają dwie zwrotki, na dalsze części po jednej. Budowa zdaniowa nieregularna. Cz.A w tonacji zasadniczej z zakończeniem w Tp. Dwutaktowy łącznik moduluje do Ges-dur.[4] Ponownie stwierdzamy szybkie modulacje do odległych tonacji w części środkowej - /patrz wyżej/. Cz.A^{1} ma tylko dwa takty wspólne z A; koda moduluje do ^{o}S. Kadencja, wyzyskująca dwojakie znaczenie akordu $^{o}S^{7}_{1}$;[5] podobnie jak w pieśni , /$^{o}S^{7}_{1}$ = /D^{7}/ IV^{m}/. Zakończenie wzorowane na Bachu // D^{7}/^{o}S na pedale tonicznym, tercja pikardyjska./Deklamacja daleka od ideału, razi nienaturalne rozciąganie sylab.[6] W zwrotce drugiej prozodia dezorientuje słuchacza.[7] Lichy tekst, jeden z naj-

---

1/. T.29-31 przypominają, w harmonii i melodii, początek "Warum?" ze zbioru "Phantasiestucke"./DD^{7} D^{7} T./

2/. W znaczeniu objaśnionym na str. , na marginesie innego, równie miernego wiersza tegoż poety.

3/. Tak w nutach. W spisie z r.1903 jako autorka wymieniona Teresa hr.Wodzicka, której pieśń jest dedykowana.

4/. Analiza tej części:

Ges: V^{9} // I^{6}_{4} // as: II^{7} // .. // V^{7} .. 1-b: $^{o}S3$ < // I^{6}_{4} // $^{o}S^{6}_{5}$ b g: $^{o}S^{6}_{5}$ // .. // V^{7} // I. (N.B. b: $^{o}S^{6}_{5}$ tj. II^{7} = g VII^{7} z opóźn. b przed a)

5/. Por. Bronarski op.c.str.163 odn.1.

6/. I to zjawisko staje się stopniowo manierą.

7/. "Poleciał /.../ Gdzie kwiatów tysiące lśniło Na palmy szczycie błyszczącym// - // Spoczął lecz smutno mu było."

gorszych z pośród wszystkich tekstów Żeleńskiego/ nie natchnął kompozytora do stworzenia wartościowego utworu. Z wyjątkiem nieco ciekawszej pieśni środkowej pieśń słaba, nie oryginalna.

P i e ś ń 49. "R o b a c z e k k o c h a ł s i e w r ó ż y"
Sł. "Autora Ivara"1/.

"Robaczek kochał się w róży
Róża się w orle kochała..."

A-dur; 2/4; Andante sostenuto. Dedykacja patrz P.48.

Pieśń jednoczęściowa; możnaby się dopatrzeć formy ABA^1. A^1 to tylko reminiscencja z A /t.8 nn od końca/. Melodia, mimo określenia "semplice", robi wrażenie "wymuszone"; prozodia nienaturalna /por. pauza po słowie "w gwieździe"/ Zarówno harmonia jak i układ fortepianowy w części środkowej /od sł. "robaczka nogą zdeptano"/ przywodzą na myśl Schumanna. Zakończenie bardzo słabe; apodżjatura w t.3-cim od końca podkreśla sentymentalny charakter utworu.- Pieśń bez znaczenia /oczywiście nie z powodu niewielkich rozmiarów, gdyż to nie rozstrzyga przecież o wartościestetycznej/..Zadziwia ponownie wybór tego rodzaju tekstu. Obie omówione pieśni /wydane jako jedna całość/ są czułostkowe, przesłodzone, mdłe. Podkreślają to nawet oznaczenia wykonawcze; słowa "robaczka nogą zdeptano" oznaczono "dolcze, con affetto"...

2/. 3/. 4/. 5/.

P i e ś ń 50. "N i e w r ó c i"
Sł. Tersy Wodzickiej.

"Smutno gdy w obłoki
Promień gwiazd zachodzi..."

C-dur; 2/4; Andantino poco sostenuto. Dedykacja: "Pannie Maryli Uszyńskiej"

Pieśń stroficzno-wariacyjna. Oto plan formalny i modulacyjny: /patrz strona następna, tabl. /. Nazbyt dobrze znane pomysły /kołyszący się

1/. Por. str. odn.
2/. Ambitus mała nona e^1-f^2.
3/. Część centralna przechodzi przez C-dur, F-dur, skąd drogą FI = a VI IV V^7 AI powraca do tonacji zasadniczej. Zwrot do F-dur w t.19 niezbyt naturalny.
4/. Por. "Glückes genug" w zbiorze "Kinderszenen".
5/. Spowodowany może względami natury osobistej, na co wskazywałaby dedykacja.

	A				B				A			B¹	Koda				
W			P					P			P					Z	
	a	b		c	d	e			a	b		c	d¹		f	g	
7	4	4	5	4	2+2	4	5	4	4	5	4	2+2		4	7	6	
a			G	F		e,aV		a		G	F				d	a	

na tonach 1-5 podwójny pedał tonniczny, seksty równoległe spotykamy zaraz na wstępie /przykł. /[1].

Modulacja w t.28/29 F-e odbywa się drogą zamiany $FI=eIV^n$. Zwodnicze następstwo eV^7 aV^7 sprowadza tonację zasadniczą. Temat rozpoczyna się w sposób określany przez Windakiewiczową[2] jako "wzór wahadłowy". Melodyka posługuje się najczęściej drobnymi interwalami; punktem szczytowym jest a^2 w t.58 /"nie wróci"/. Charakter pieśni elegijny, tęskny - brak jej jednak siły i suggestywności wyrazu. Wartość artystyczna muzyki, podobnie jak i tekstu, przeciętna.

P i e ś ń Sł. "C o m i t a m"
Sł. Teresy Wodzickiej.

"Co mi tam po czyjem sercu
Póki moje całe mam ? "

B-dur; 3/4: tempo di Mazurka. Dedykacja jak w P.50.[3]

Pieśń czysto zwrotkowa, A/a+b+c/x2. Wstęp powraca jako zakończenie. Opiera się na pedale tonicznym; podobnie ustęp "b" oparty jest w całości na pedale tonicznym w d-moll. Przez 14 t. lewa ręka uderza tonikę: Nieco więcej urozmaicone są części skrajne, podkreślające wyraźniej charakter taneczny[4]. Plan tonalny : okres "główny" pierwszy w B-dur, ze wzrotem do dominanty; część środkowa w ton. Dp; część ostatnia to rozszerzona kadencja: IV^6_5 V^7 VI IV^6_5 V^7 I.

1/. Przypominające trochę Brahmsa.
2/. "Wzory z muzyki ludowej w mazurkach Chopina" Kraków, 1926, str. 18 n.
3/. Obie pieśni wydane razem /wyd. Krzyżanowskiego/.
4/. Najsilniej zaznaczony w preludium, wzorowanym na wstępie do mazurka op.56 nr 2 Chopina.

Piosnka żartobliwa nie pozbawiona rozmachu; bez znaczenia; najsłabsza część środkowa.

Cztery omówione piosenki do słów Teresy Wodzickiej przedstawiają kompozytora z niekorzystnej strony. Są wprawdzie nibyto proste , -,ale prawdziwej prostoty,naturalności,wdzięku szukalibyśmy napróżno. Brak im uroku,cechującego równie błahe piosnki nie tylko Moniuszki,Galla,Niewiadomskiego,ale i samego Żeleńskiego /por.P.29,33,37,38 i i./. Także pod względem jednolitości stylu stanowią one krok wstecz; typową mieszaniną stylistyczną jest np. pieśń "Na śnieżnym krzaku choiny" 1/.

Następującą pozycję "Spisu" z r.1903 stanowią pieśni do słów Adama Mickiewicza: 1/ Te rozkwitłe ciche drzewa, 2/ Niepewność. 2/. 3/ Polały się łzy , 4/ Słowiczku mój 2/. , 5/ Moja pieszczotka 3/. , 6/ Pieśni dudarza: Idę ja Niemnem, i /7/ Komu ślubny splatasz wieniec. 2/. /NB. Pieśni 3 i 4 wyszły razem,podobnie pieśni 6 i 7./

P i e ś ń 53. "T e r o z k w i t ł e, c i c h e d r z e w a"
Sł. A.Mickiewicza.

"Te rozkwitłe ciche drzewa
Upajają słodką wonią..."

Des-dur; 3/4; Andante tranquillo. Dedykacja: "Pannie Helenie Mickiewiczównej" 4/.

Pieśń wariacyjno-zwrotkowa: ABA+Koda. Na część środkową wypadają dwie zwrotki tekstu,na pozostałe części po jednej. Preludium wprowadza w górę akompaniamentu,przypominającą fragment /w tejże tonacji/ z ballady f-moll Chopina /por.przykł. /.

I ta pieśń rozpoczyna się od pedału tonicznego,podwójnego /figurowanego/,

---

1/. Początek wzorowany na klasykach /por.Beethoven,sonata op.~~70~~,~~nr~~ cz.II/,koniec na Bachu /por.str. / część środkowa na romantykach.
2/. Wyd.Krzyżanowski.
3/. Wyd.Gebethner & Wolff.
4/. Córka poety

który trwa przez 8 t. Następnik pierwszego okresu zwraca się /bez przejścia/ do F-dur. Zwodnicze rozwiązanie akordu B V^7 na Ges V^7_{13} sprowadza modulacyjną część B, stosującą często zwodnicze postępy. Tonacje przez które przechodzi ta część są blisko spokrewnione, jak wykazuje zestawienie:

Des – Ges – Ces – as – b – f
=Des IV = Ges IV CesVI / GesII Ges III bV

as-moll poruszone jest tylko przelotnie. W t.25 i 26 mamy zboczenie do As-dur. /-fIII/ [1]. Czterotaktowy łącznik, przeprowadzający powrót do tonacji zasadniczej, zjawia się dość nagle /brak stopniowego przejścia między rytmem części środkowej a rytmem triolkowym/. "Repryza" z modyfikacjami [2] i z rozszerzeniem zwraca się do des-moll. Koda operuje zestawieniem akordów tonicznych: des-moll i Heses-dur /=A-dur/ tj. desI i VI /T – ~~Dp~~ /; a później Des-dur i Heses-dur, tj. DesI i desVI /~~T~~ – ~~Dp~~/ [3]. Zestawienia wzorowane na Liszcie, oparte na pokrewieństwie tercjowym.

Przejrzystą budowę całości uwidacznia schemat /tabl. /. Pierwszy temat rozpięty jest na trójdźwięku "5–1'–5–3" /przykł. [4] / Melodyka cz.B. wykazuje podobieństwo z niektórymi fragmentami opery Żeleńskiego "Goplana". [5] Opadająca septyma i kwinta zmniejszona służą do wyraże-

A				B												A^1 Koda.							
W																							Z
	a	a1	-	b	b1	c	c1										a	a6	e				
2	4	5	1	4	4	4	4				3+1						4	4	2+3				7

nia bólu.. Akompaniament pianistyczny, trochę za jednostajny zwłaszcza rytmicznie; w cz.B nieco schematyczny. Deklamacja staranna. Połączenie durowej "repryzy" z tekstem [6]

1/. Dwa pierwsze zdania tej części tworzą paralelizm. Dość proste harmonie części środkowej urozmaica użycie opóźnień /np.t.22,23.24/, apodżjatur /t.28/ nut zamiennych /np.t.25/ będący opisaniem harmonii AsI 4/6.

2/. Analiza t.38-42: Des:I // FI // /FVII^7-/HesVII^{7}IV // V^7 // I.

3/. Por. koncert fortepianowy A-dur, temat wiolonczeli /wyd. Eulenburga str.32/, zestawienie identyczne DesI–AI; lub t.30 od końca AI–CisI.

4/. C1, nuta przejściowa /des–c–b–as/ przechodzi swobodnie na inny ton akordowy /f/, po czym dopiero na drugą z nut przejściowych/b1/, mającą charakter apodżjatury przed as.

5/.

6/. Z wyjątkiem "i wiosną się nie weselę" t.15.

raczej "minorowym" /"nie przeminie żal pielgrzyma"/. Podobnie jak i rozpogodzenie się harmonii na końcu pieśni, wytwarzają pewien rozdźwięk między słowem a muzyką.

W porównaniu z poprzednio omówionymi pieśniami P.52 przedstawia wartość wyższą; sposób przeprowadzenia modulacji dowodzi rutyny kompozytorskiej; ale natchnienia, silniejszej nuty osobistej w niej niema.

Do tegoż tekstu pisali pieśni m.i. Henryk Opieński[1/], Godebski[2/], Rzepko[3/], [4/], Świerzyński[5/].

BAR

112

Pieśń 54 "Niepewność"

Sł. A. Mickiewicza

Dedykacja: "Pani Marji z Glücksbergów Epstein".

"Gdy cię nie widzę
Nie wzdycham, nie płaczę..."

As-dur; 3/4; Moderato.

Pieśń czysto zwrotkowa /6 zwrotek/ zbliżona charakterem do mazurka nie więcej jednak niż np. pieśni Chopina "Moja pieszczotka" lub "Pierścień". /Siedmio-taktowe preludium, którego t.5 - 7 tworzą też postludium, opiera się na pedale tonicznym. Śpiew rozpoczyna się w Tp, wnet jednak zwraca się do toniki. Okres drugi, od sł."Jednakże gdy cię..." cechuje typowo chopinowski[1] sposób zabarwienia identycznej melodii odmienną za każdym razem harmonizacją[6]. Akompaniament bardzo prosty, w tym ustępie wprowadza skromnie kontrapunktującą melodię. Następny ośmiotakt kończy się na fV, poczem kadencja w As-dur: V2/ TVI..5⁶/S/S⁶₄..D⁹₄../../⁹₃/T. Osiągnięcie punktu szczytowego na długo wytrzymanym akordzie nonowym to efekt częsty u romantyków, zwłaszcza u Chopina, lecz u Żeleńskiego rzadki. Deklamacja poprawna. Prozodia w t.25 wadliwa "I tęskniąc sobie /-/ zadaję pytanie".

Piosnka wcale zgrabna, pozbawiona oryginalności, pochodzi z znacznie wcześniejszego okresu[2] niż pozostałe /z wyjątkiem op.2/ pieśni do słów Mickiewicza.

Do tegoż tekstu istnieje pieśń Moniuszki, będąca drugą z trzech pieśni, któremi zadebiutował 19-letni Moniuszko w r.1838[3] /por. VII Śpiewnik domowy Nr 9/. /Z innych kompozytorów por.Godebski,K.Lubomirski op.18[4], M.Świerzyński[5].

1/ Por.zbliżone pod tym względem fragmenty mazurków:op.30/2, t.33 nn., op.63 nr/2,t.37 nn.a także op.50/3, t.45 nn. 2/ Por.str.
3/ Por.Prof.Z.Jachimecki,St.Moniuszko,str.22. 4/ Geb.& Wolf.
5/ S.A.Krzyżanowski. 6/.Do wymienionych /odn.1/ przykładów dodać trzeba przedewszystkiem pieśń Chopina "Pierścień" w której pierwszy okres śpiewu jest niezmiernie zbliżony do omawianego ustępu/nawet tonacja ta sama/.

Pieśń 55 "Polały się łzy"

Sł. A. Mickiewicza

"Polały się łzy me czyste, rzęsiste
Na me dzieciństwo sielskie, anielskie".

Dedykacja: "Jaśnie Wielmożnej z hr. Potockich hr. Róży Raczyńskiej".

a-moll; 3/4 Andante sostenuto.

Pieśń b. zwięzła zgodnie z nadzwyczajną zwięzłością tekstu. Forma pieśni AA^1A^2, przyczem części skrajne są bardzo zbliżone do siebie, a część środkowa tworzy kontrast. Forma ta jest ściśle wyprowadzona z tekstu, w którym powraca na końcu pierwszy wiersz. - Schemat:

	A			A					A					
W			P				P							Z
	a	a		b	b				a			a		
4	4	4	4	4	4	2	+	2	4	3	+	1+2		5
a			G	F	As	C		a	a					

I w tej pieśni wielką rolę odgrywa pedałowa nuta toniczna /w oktawowym zdwojeniu/ użyta jednak szczęśliwiej niż zazwyczaj. Modulacje zaznaczone w schemacie dokonują się przez zamianę funkcji, np. aaI = GII lub GI = F:D; albo też przez postępy zwodnicze, np. takt 21 n.

Takty 24 - 27 tworzą swobodną sekwencję, która w sposób bardzo przekonywujący sprowadza powrót do tonacji zasadniczej.

Repryza wprowadza piękną modyfikację. Szlachetna melodia dźwiga się w górę pełną ekspresji oktawą: /Por. przykł. str. nast./. Przejście to zabarwione "eolsko" w harmonizacji /aI, IV I //II 2°V //°IV = należy do najbardziej natchnionych ustępów w liryce Zeleńskiego. Napięcie załamuje się w wzruszonym piano /piękne niskie basy/; niedomówwioną, zupełnie jakby przez łkanie przerwaną myśl dopowiada fortepian.- Szlachetna prostota, dyskrecja tego ustępu - objaw istotnie głębokiego uczucia - jest niezwykła.

Z szczegółów harmonicznych z

Z szczegółów harmonicznych zanotujmy akord Chopinowski /t.6 i 2 od k./i sugestywną pustkę beztercjowego akordu końcowego.

Nie tylko zakończenie, ale cała faktura pieśni ma charakter wybitnie organowo-kościelny, co zresztą dokkonale łączy się z poważną treścią wiersza. Płynność,naturalność polifonicznie prowadzonych głosów akompaniamentu zdradza wielką umiejętność kompozytora.

Zeleński szczęśliwszy jest zwykle w wyrażaniu nastrojów elegijeonych, niż w ustępach wymagających namiętnego porywu, to też ustęp ilustrujący młodość "górną i chmurną"[1] wypadł bardziej blado niż reszta utworu.

Pomimo drobnych zastrzeżeń skupiona i nastrojowa pieśń Zeleńskiego wytrzymuje porównanie /bodaj czy nie zwycięsko/ z cieszącą się większą popularnością pieśnią Paderewskiego op.18 nr 1, którą H.Opieński[2] zalicza do "najpiękniejszych pieśni polskich"[3]. Z szeregu pieśni do tychże słów wymieńmy nazwiska: C.Cui[4], Z.Noskowski[5] /znacznie słabsza od pieśni Zeleńskiego/, St.Niewiadomski[6], Piotr Maszyński[7],

---

1/ Dodajmy nawiasem,że forma oryginalna,usunięta jednak w większości wydań pism Mickiewicza, była: "Na moją młodość górną i durną". "Durne" znaczy w prowincjonalizmie litewskim, tyle co płonny,szalony, pyszny". Por.Mickiewicz,dzieła wszystkie, wyd.w opr.T.Pini ego I,s.140.

2/"I.J.Paderewski",Warszawa 1928,str.20.

3/ Wadą szlachetnej pieśni Paderewskiego są zbyt liczne powtórki słowne,w szczególności powtórzenie części środkowej.

4/ Wyd.Jurgenson.

5/ Op.73, nr.3.

6/ Op.24 nr 1, wyd.Jakubowski.

/pieśń op.59 nr 1; pieśń bardzo muzykalna i plastyczna/[1], Ignacy Friedmann[2] /pod wpływem Liszta/, Karol Liszniewski /pieśń dość słaba/.[3]

Pieśń 56 "Słowiczku mój"

Sł. A. Mickiewicza

Dedykacja: por.pieśń poprzednia.

"Słowiczku mój
A leć a piej
Na pożegnanie piej..."

F-dur; 3/4; Con moto.

Pieśń należy pod względem formalnym do tejże kategorii co i pieśń poprzednia. Charakter melodyki możnaby nazwać "hee j n a ł o w y m" co zresztą godzi się doskonale z treścią wiersza:

Nuty pedałowe mają i w tej pieśni obfite zastosowanie. Część środkowa pieśni jest odmienna, lecz spokrewniana z pozostałymi. Jej następnik moduluje do C-dur. Z kolei CI staje się FV. Pedał C jest więc pedałem dominantowym, "przedrepryzowym". Część pierwsza powraca z modyfikacjami. Melodia osiąga w następniku punkt szczytowy a^2 jako nonę akordu CV9, który rozwiązany, jako DD9,na FI_4^6 sprowadza kadencję. Pieśń napisana jest wysoko, na sopran lub tenor /fl - a^2/; (ambitus wynosi więc w.decymę.)

1/
2/ Op.23 nr 2, wyd.Piwarskiego.
3/ W pieśni Zeleńskiego drażą wprowadzane przez kompozytora zmiany w tekście: "Na moją młodość i górną i chmurną", "na wiek mój męski na wiek mój klęski" /17 /zamiast "na mój wiek męski,wiek klęski"/. Cierpi na tym cudowna płynność i lapidarność wiersza.

Harmonika bardzo prost.a, przeważają konsonanse. W zakończeniu posłużył się nawet Zeleński wyłącznie trójdźwiękami[1] dla podkreślenia mistyczno-religijnego nastroju. W melodii wprowadza nieraz apodżiatury o długim trwaniu dla zwiększenia siły wyrazu, np.

Wpływu romantyków dowodzi częstsze niż zazwyczaj użycie akordu D9.

Harmonie, rysunek głosu środkowego w akompaniamencie, dźwięczny i pianistyczny układ partu fortepianowego przypominają żywo utwór Sindinga p.t."Frühlingsrauschen"[2], nie wiem jednak, czy można tu przyjąć jako pewną reminiscencję.

Całość ma wiele rozmachu i naturalnej płynności, gradacje rosną należycie w kolejności zwrotek, rozśpiewana melodia rysuje się płastycznie na tle falującego akompaniamentu. Mimo to jest to kompozycja mniej wartościowa od poprzedniej, płytsza, choć mająca więcej może szans by stać się popularną[3].

Nie od rzeczy będzie zacytować opinię Jana Kleczyńskiego wyrażoną w Echu Muzycznym[4] niebawem po wydaniu obu omówionych pieśni.

"Obie piękne, a każda w innym rodzaju. Pierwsza przedstawia nam typ najlepszy w kompozycjach autora, mianowicie typ kościelny. Wieje z niej powaga, właściwa raczej modlitwie, niż żalowi nad zmarnowaną młodością. Szkoda, że Zeleński, w którym tak widocznie przeważa usposobienie Bachowskie, nie poświęca się specjalniej temu kierunkowi. Przekonani jesteśmy, że na tej drodze święciłby największe triumfy.
Druga pieśń pisana widocznie na tenor, ma wiele porywu i powinna w dobrym wykonaniu być bardzo efektowną."

Przepiękny i niezwykle muzykalny wiersz Mickiewicza[3] skłonił wielu muzyków do skomponowania pieśni, Jest rzeczą interesującą, że sam poeta skomponował również muzykę do tego wiersza. Reprodukcja melodii Mickiewicza ukazała się w

---

1/ I VI / III VI / V I III / II VI V / I
2/ Niektóre takty np. t.15 przypominają trochę motyw "Cwałowania Walkirji" z dramatu muzycznego Wagnera.
3/ W zwrotce ostatniej pieśni Zeleńskiego jest słowo "tajnych" zamiast "tajne".
4/ 16.II.1889, Nr 281.

P i e ś ń 59. "M o j a p i e s z c z o t k a"

op.2.[1].

Sł. A.Mickiewicza.

"Moja pieszczotka /Moja pieszczotka/
gdy w wesołej /wesołej/ chwili... "

A-dur; 3/4; Quasi Mazurka, ma moderato. bez dedykacji.

Ze względów, które omówiłem poprzednio /str. /analizuję pieśń op.2.obecnie, choć wedle chronologii należałoby to uczynić zaraz po op.1. jest to jedna z pierwszych prób Żeleńskiego na polu twórczości lirycznej,[2] nie uwieńczona zresztą powodzeniem. Forma jej bardzo symetryczna,mogłaby się wydawać - z muzycznego punktu widzenia - wcale zadowalającą, gdyby nie drobiazg,którym jest ... tekst, ten niezrównany tekst Mickiewicza, który natchnął Chopina [3] i Moniuszkę[4] do kongenialnych pieśni, a który u Żeleńskiego potraktowany został doprawdy po macoszemu. Budowa pieśni jest następująca :

	A				B							
W					P							
	a	a^1	a	a^2	β	b	c	d	c	d		
6	4	4	4	4	3	4	4	4	4	8/2+2.1+1+2/		X2
	I zwrotka,1,2, w.- 3,4,5,6.wiersz.											
	II " " " " " " " " "											

	A^1	
		Z=W
	a	a^3	α-
	4	4+4	8+2
	II,4,5,6.w.	

Jak widzimy, Żeleński uznał za stosowne rozdzielić każdą zwrotkę tekstu na dwie zupełnie różne części rozdzielone - co gorsza - wyraźną przerwą, i to po drugim wierszu. Ponieważ zaś dwa pierwsze wiersze nie-

1/. W spisie z roku 1903 nie wymieniona wśród pieśni z cyfrą opusu, figuruje natomiast wśród pieśni "bez -opusowych" pomiędzy innymi pieśniami do słów Mickiewicza.

2/. Por.Prof.Z.Jachimecki,"Muzyka Polska"/1930/ cz.IV.str.9.

3/. W r.1837,por.Prof.Z.Jachimecki,"Stanisław Moniuszko",s.a.str.28. Pieśń ta wyszła drukiem po r. 1855./l.c./

4/. Pieśń wydana zrazu p.t."Do D.D." w zbiorze trzech pieśni,który ukazał się w Berlinie nakładem firmy Bote & Bock.w r.1838,stanowiąc "debiut" autora "Halki"; później zamieszczona w VI.Śpiewniku domowym,p.t."Pieszczotka"/por.Prof.Z.Jachimecki "Moniuszko" str.22 i 27.

bardzo wystarczały dla samodzielnej części, uciekłszy się do powtarzania słów. Oto jak smutnym był wynik tych "operacyj" :

w o r y g i n a l e :

"Moja pieszczotka, gdy w wesołej chwili
Pocznie szczebiotać i kwilić i gruchać
Tak mile grucha, szczebioce i kwili
Że nie chcąc słówka żadnego postradać
Nie śmiem przerywać, nie śmiem odpowiadać,
I tylko chciałbym słuchać, słuchać, słuchać."

U Żeleńskiego :

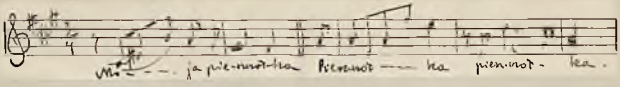
"Moja pieszczotka, moja pieszczotka
Gdy w wesołej, w wesołej chwili
Pocznie szczebiotać i kwilić i gruchać
Moja pieszczotka, pieszczotka.
/Kropka w tekście /sic !/, koniec okresu, fermata / ! / dwutaktowy łącznik fortepianowy - i dopiero następuje dokończenie zdania : /
Tak mile grucha, szczebioce i kwili
Tak mile grucha, szczebioce i kwili
Że nie chcąc słówka żadnego postradać /it.d. jak w oryginale./

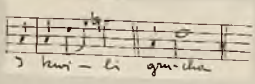
Nie lepiej jest w drugiej zwrotce. Kontrastu między pierwszą a drugą zwrotką, nowego uczuciowego zabarwienia, gradacji, którą tak genialnie wydobył Chopin - nie znajdujemy wcale, skoro pod drugą zwrotkę podłożył kompozytor tę samą zupełnie muzykę. 1/. 2/. - Zaprawionemu na szkolnych wzorach kompozytorowi brakło na końcu pieśni sakramentalnego "nawrotu" części I.; że zaś tekst już wyczerpał, powtórzył więc ostatnie /namiętne/ wiersze, kojarząc je z spokojną przecież wstępną częścią /A/. Nawet "con gran affetto", dodane przy końcu, nie może wynagrodzić i poprawić tej zasadniczej omyłki - .

1/. Por. uwagi Prof. Z. Jachimeckiego /"Muzyka polska", L.c./ i Barbaga o.c. str. 30.

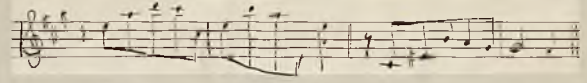
2/. Coprawda i Moniuszko potraktował pieśń jako zwrotkową, a nie zwrotkowo - wariacyjną, jak uczynił Chopin, wiedziony nieomylną intuicją. Ale u Moniuszki zwięzłość, ścisłe zespolenie muzyki "z wierszem płynącym bez żadnej interpunkcji" /Prof. Z. Jachimecki "Moniuszko" l.c/ wynagradzają tę usterkę, będącą zresztą w istocie jedyną słabszą stroną utworu. Prof. Z. Jachimecki przyznaje Moniuszce "ściśle formalnie biorąc" pierwszeństwo, jednakże podkreśla, że Chopin "znacznie silniej umiał uwydatnić erotyczny charakter zakończenia pieśni", o.c. str. 28. Barbag /o.c/ podkreśla również wnikliwie ten moment /nawiasem mówiąc, cytuje on wspomnianą wyżej opinię zbyt ogólnikowo, co może wywołać nieporozumienie/ - Począwszy od pierwszego "zachłyśnięcia się zachwytem" /"ach ... ach wtenczas... "/ plastyka i sugestywność stworzonego przez Chopina obrazu nie wiele ma równych w literaturze światowej; można by go zestawić z namiętną gradacją w pieśni Schuberta "Gretchen am Spinnrade".

ki.[1] Naginanie tekstu do arbitralnie,niejako a priori utworzonej formy muzycznej zemściło się dotkliwie.Również i deklamacja pieśni "Piesszczotka" jest nie naturalna. Oto kilka przykładów :

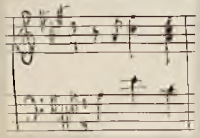




Braków powyższych nie okupuje inwencja czy oryginalność pomysłów. Piętno wpływu muzyki Chopina jest aż nazbyt wyraźne,zarówno w charakterze całości, jak i w szczegółach. Jeśli chodzi o stronę harmoniczną,świadczą o tym : łańcuch akordów dominant - septimowych /6-8/ sekwencje części B.,zarówno paralelizmy w pierwszej połowie[2] jak i gradacyjna sekwencja,wznosząca się całotonowo na końcu tej pieśni[3] : a: II^4_3 V^7 h: II^7 V^7,hVII^7 cisVII^7/- A-dur S^{5}_{1} / A^{6}_{4}.,użycie regularne opóźnienia /apodżjatury/ w akompaniamencie. W melodyce spotykamy również zwroty Chopinowskie :



Akompaniament mało urozmaicony; podobne jak w pierwszym takcie figury /przykł. / wracają nieznużenie w częściach A. W cz. B.spotykamy



szczęśliwy pomysł ilustracyjny w t,23.nn./"Tak mile grucha..." /[4]

Reasumując,wypadnie ocenić artystyczny rezultat pieśni negatywnie. Analiza potwierdza sformuło-

---

1/. Jeśli wolno użyć porównania,wywołuje to podobne wrażenie jak kiedy mówca spostrzegłszy się,że jego pointa chybiła efektu,niepewnym głosem powtarza ostatnie zdanie;por.uwagi E.Tocha "Melodielehre" str.44.na temat niewłaściwego powtórzenia punktu szczytowego.

2/. Typowe jest też użycie ak.°S w przewrocie terckwartowym. Oto analiza tej części t.33-38 zmiana BI dV na pedale tercjowym /podwójnym/ "d-f"; t.29-32 D-dur: VII7 /D2/ [S]°S, T6 ; t.33-36 zmiana BI i V na pedale "b-d"; t.37-40 w analogii do 29-32.

3/. Z użyciem typowego dla Chopina skracania członów sekwencji,por.Bronarski o.c.str.203.- NB.W t.45 i 46 mamy akordy VII7 każdorazowo z opóźnionym jednym tonem,

4/. Objaśnienie harmonicznej "pointy" tego miejsca por.odn.2.

waną przez prof.Z.Jachimeckiego [1] opinię "Kształt tej pieśni Żeleńskiego, jej deklamacja i prozodia,obarczone są wieloma organicznymi błędami konstrukcji. Przyszły autor licznych i bardzo udatnych pieśni nie umiał dać sobie wtedy rady z trudnościami poprawnego pokrycia tekstu poetyckiego frazą muzyczną."

Żeleński miał kult zarówno dla Mickiewicza jak i dla Chopina; jak na ironię,tekst zdeformował,a środki przejęte od Chopina zastosował szablonowo. Ten nieoczekiwany rezultat napewno nie leżał w jego intencji; fakt jednak,że utwór opublikował,świadczy o braku samokrytycyzmu,przynajmniej w owym czasie.

Pewne braki kompozycji /jak stosunek do tekstu,jak monotonia rytmiczna/ są niestety symptomatyczne; Niejednokrotnie jeszcze,choć w mniejszym stopniu, obniżą one wartość twórczości lirycznej Żeleńskiego [2]. Na korzyść młodego twórcy zanotować można widoczną już wprawę kompozytora /jeśli abstrahować od problemów tekstu i wogóle formy wokalnej/ i pewną rutynę harmoniczną.

1/. "Muzyka polska" cz.IV,str.9.
2/. Że w owym czasie nie miał jeszcze Żeleński własnego języka muzycznego,to rzecz naturalna; zadziwia raczej fakt,że przyswoiwszy sobie wcześnie tak dobrze pewne elementy harmoniki Chopina,potem jakby o nich zapomniał. Tak np.szczęśliwie z Chopina przejęta gradacyjna "skracana" sekwencja już się nie pojawi w pieśniach; natomiast częste są,zwłaszcza w pierwszej epoce,sekwencje nazbyt mechanicznie symetryczne.

Dobe moje
Doshora Dulinger
Zawsze
boy

Pieśni 57 i 58. "Pieśni dudarza"

Słowa z ballady A.Mickiewicza p.t."Dudarz"

P.59 Idę ja Niemnem...

"Idę ja Niemnem,jak Niemen długi
Od wioseczki do wioseczki..."

Dedykacja: "Pani [illegible]zie z Oświecimskich Karolowej Łepkowski[illegible]j"

h-moll; 9 8; Andante.sostenuto.mazurka troppo lent[illegible].

Obie pieśni /57 i 58/ śpiewa w balladzie Mickiewicza stary lirnik: "starzec na lirze brząka i nuci,chłopcy dmą w dudeczki z piórek". Partie czysto fortepianowe,szczególnie wstępy,nawiązują niewątpliwie do tego obrazu:

[illegible]

Osiągnięcie małej septymy na pedale tonicznym w pierwszym takcie, bez rozwiązania tej septymy,jest typowym dla Żeleńskiego rysem. Budowa pieśni nie "łukowa",jak zwykle /"Bogenform"/,lecz: ABBl

A			B				B1		
– a	a1	–	b	c	–		b	c1	–
4 4	4	1+1	4	5	1+1		4	6	3

Melodia pierwszego okresu wiąże się z tekstem w sposób naturalny; charakter śpiewu lirnika uchwycony jest znakomicie. Poprzednik okresu drugiego wprowadza figurację arpeggiową;1/ następnik przywraca poprzedni akompaniament i moduluje do dominanty. Część B1 wprowadza zmiany od słowa "uronię" /rozszerzona kadencja/ Deklamacja poprawna. Ambitus melodii undecyma /cis1 – fis2/. Początek pieśni najszczęśliwszy – dalsze części mniej przekonywujące,całość nieco ciężka. Harmonizacja nosi wybitnie osobiste piętno w stylu Żeleńskiego.

1/ Pod względem harmonicznym przeważają trójdźwięki,łączące się częstokroć na zasadzie pokrewieństwa tercjowego: HI DI IV= CV I=hlin.

P i e ś ń 58. K o m u ś l u b n y s p l a t a s z w i e n i e c
Sł.Tomasza Zana,wplecione przez Mickiewicza do ballady "Dudarz"[1]/

"Komu ślubny splatasz wieniec
Z róż lilii i tymianka..."

As-dur; 3/4; quasi Andantino.

Forma pieśni trzyczęściowa ABA[1]. I tu części czysto instrumentalne ilustrują grę dudarza,jednak w sposób odmienny,skoczniejszy,zgodnie z charakterem wiersza:

Wstęp. Kopia

Podwójny pedał toniczny,"septyma przed sekstą",znów grają istotną rolę. W takcie 3-4 właściwszą pisownią byłoby "h" zamiast "ces"; mielibyśmy wówczas akord $S\frac{6}{4}$/w przewrocie/[2]; możnaby go też uznać za harmonię powstrzymującą przed Asf: h przed c,d i f przed es. Interesującym szczegółem jest nuta oderwana "f" w takcie czwartym[3]. Konstrukcja pierwszego okresu śpiewu wiernie odtwarza symetrię tekstu,będącego trioletem. Widoczny tempostęp w porównaniu z pieśnią op.8 nr 1.[4]

Kolorowy akcent samego początku

Melodia lekką ręką na papier rzucona,zgrabna; początek przypomina nieco chopinowski mazurek op.17 Nr.1,takt 1-2 i 17-18 /Por.przykład /

1/ Por.dzieła A.Mickiewicza,wyd.Gubrynowicza i Schmidta,Lwów 1902,str.82.
2/ Tony "es" i "g" mają charakter nut obcych.
3/ Może realistyczna ilustracja niezbyt czysto nastrojonej liry?
4/ Por.uwagi str.

Okres drugi w Dp. z kadencją tonacji dominanty, podobnież okres trzeci. Okres zcwarty w tonacji pierwotnej, prawie niezmieniony w stosunku do pierwszego, rozszerzony o jeden takt instrumentalny i czterotakt "kodalny". Zakończenie równe wstępowi. Przygrywki, wyprowadzone z wstępu, zazębiają się stale o ostatni takt okresu śpiewu, będących regularnymi osmiotaktami. Prozodia w zwrotce drugiej nie najlepsza /mylna pauza po słowie "rumieniec"/. Podobnie deklamacja w ustępach "jednemu oddajesz" "zostawże łzy". Akompaniament prosty, zręczny, akordowy. Ambitus melodii undecyma $es^1 - as^2$. I w tej pieśni część pierwsza lepsza od drugiej, w której żadnej plastycznej, interesującej myśli nie znajdujemy. I ta piosnka świadczy tylko o wprawnej ręce kompozytora.

P i e ś ń 60. R ó ż a d z i k a.
Sł. K. /Karola/ Kucza.

"Tam u szczytu tego wzgórza
Które czołem chmur dotyka..."[1]

E-dur; C: Andante.

Forma: ABA^1 + Koda. Pierwsze zdanie powraca, z modyfikacjami, tak często, że właściwej części kontrastującej niema[2]. Kontrasty tkwią raczej w charakterze i w akompaniamencie, niż w materiale motywicznym. Oto schemat:

	A				B					A^1			Koda
6									Ł				
– 2	a 4	a^1 4	b 4	b^1 4	a^2 4	a^3 5	c 3+2	a^4 3+3+2	– 2	a 4	a^5 5	a^6 6
E		gis, fis, cis, gis,	E mod		C	a, h	GV	FV	E				

Po krótkim wstępie śpiew wprowadza temat, przypominający motyw z pięknej pieśni Schuberta "Der Wanderer", który podaję w transpozycji do tonacji E-dur. U Schuberta jednakże motyw ten ma szlachetniejszy charakter.

Zaznaczone przy "b" zboczenia, to tylko przelotne tonikalizacje stopni III, II, VI, III. W takcie 19, wraz z tremolem w akompaniamencie, rozpoczynają się modulacje: EI ak.p. // $^{o}S^{6}_{5}$ // $aV^{9>-7}$ // $^{o}S^{7<}$ //VI=CIV. Dalszy ciąg pozostaje w C-dur. T 28-31 to wznosząca się całotonowo progresja według wzo-

---

1/ Już sam początek wiersza mówi dosyć o afektacji i wartości tekstu.
2/ Odpowiada to w przybliżeniu "Stückvariierung" Riesa, o.c.s.

ru T^6 DD^7 D^7. Akord hV^7 rozwiązuje się zwodniczo na GI = CV; CI = FV. Powrót z F do E odbywa się na zasadzie tak często przez Chopina stosowanej zamiany /domyślnej/ $D^7 \rightleftarrows Os^7_k$. Dla zilustrowania słów "róża /.../ główkę kłoni i na piersiach jego kona" posłużył się Żeleński w zakończeniu szeregiem opadających chromatycznie wielkich tercyj, co wytworzyło następujący postęp akordów:

1 6 5 [illegible]

Przytoczone takty należą do ciekawszych pod względem harmonicznym ustępów w utworach Żeleńskiego.- Niektóre partie pieśni brzmią pięknie, np. takty 11-18, 28-37, fakturą i bogato wyposażonym akompaniamentem przypominające pieśń "Dziwne dziewczę" op.25 nr.7. Niektóre z pomysłów tej pieśni wyzyskał kompozytor przy pisaniu swej opery "Goplana"[1/]. Nad całością zaciążył jednak ujemnie słaby tekst[2/]. Pieśń wypadnie zaliczyć do gatunku salonowo-sentymentalnego, pomimo szlachetniejszej niż w innych tego rodzaju piesniach inspiracji. W każdym razie pieśń przewyższa co do wartości tekst.

Dwie pieśni do słów Zygmunta Krasińskiego,
dedykowane "JWhr.Adamowej Potockiej"

1. Przy rozstaniu. 2. Elegia.

P i e ś ń 60. P r z y r o z s t a n i u.

"O nie zrywaj co nas łączy
A zarazem tak rozdziela..."

g-moll; 3/4;
Andante non troppo.

Forma pieśni ABA[1]. Na A składa się zwrotka 1 i 2, na B wypada zwrotka trzecia, na A^1 powtórzenie zwrotki pierwszej[3/]. Część środkowa utrzymana w tonacji równoległej molsubdominanty /Es-dur/ kontrastuje nastrojem układem akompaniamentu /mniej tematyką/. Schemat budowy

	A				B						A'	
II			F=V							G		2
–	a	b	–	a	b^1	–	c	d	c^2	e	a	b^2	–
4+1	4	4+3	4+1	4	2+2+4	4	4	4	5	2+4	3+2 4	4+5	9

1/
2/ Oto próbki: "Skąd się wzięłaś w tym ustroniu, jaką gnana tu potrzebą? Czyż nie lepiej tam na błoniu rosnąć było gdzie twe niebo" "Tak przechodzień mówił do niej, i przytulił ją do łona. Róża na to główkę kłoni i na piersiach jego kona." 3/

Rolą interludium przed i po części B jest nawiązanie do ruchu szesnastkowego cechującego akompaniament tej części. Ostatnie trzy takty śpiewu w części A antycypują /w sensie tematycznym/ takty 7 i 8 części B[1/]. Wprowadzenie ruchu szesnastek w ostatnich taktach pieśni wypadło dość sztucznie. Temat, rozpięty na trójdźwięku, z użyciem kwarty zwiększonej w moll, nie ma siły wyrazu:

Koniec okresu pierwszego zbacza przelotnie do durowej dominanty. Okres drugi przechodzi w następniku sekwencyjnie przez d i f; fI = EsII sprowadza wspomniany banalny zwrot kadencyjny. Pierwszy okres części B jest również kadencją /EsI..5' IV S§ V7 I/; drugi okres rozszerza tę formułę przez zboczenie do °S. "Repryza" oparta zrazu na pedale dominantowym. Zwodnicze postępy w T 62-63 sprowadzają modulację do d. Przebieg harmoniczny ostatnich 9 taktów oryginalny, ale trochę wymuszony?/ W akompaniamencie akordowym lub pasażowym trafiają się niekiedy imitacje. Deklamacja czasem nienaturalna: /Por. też przesadne rozciągnięcie jednej sylaby w T.47/. Pieśń to jedna ze słabszych, ze względu szczególnie na część drugą, w której inspiracja zawodzi Żeleńskiego, jak zwykle w ustępach kontrastowych durowych, zwłaszcza gdy chodzi o wyraz namiętny.

P i e ś ń 82. E l e g i a.

"Kiedy kwiaty przyszłą wiosną
Tam na wzgórzu znów porosną..."

e-moll; 3/4; Andante poco sostenuto.

Zarówno charakterem i tonacją, jak i motywem wstępu przypomina ta pieśń popularny utwór Massenetta pod tymże tytułem: /Por. przykł./

1/ Nawiasem mówiąc, jest to zwrot melodyczny raczej banalny.
2/ g:I VI = B:IV/°S// I 6/4 ak.prz.// S' = gVI7 Zk // S6/5 // GI //..//..VI// I
(NB: w pisowni: °S)

121

Budowa pieśni jest następującą:

	A		A1			B		A2 +Koda			
W			P		P			Z			Z
–	a	b	–	a	c	–	d	e	–	a1	f	g	–
4+3+2	4	7	3+2	4	9	2+2	4	5	2	4	4	4+3	3+3+3

"Repryza" części A jest już tylko "szczątkowa". Z pierwszej części zostały w A^2 tylko 4 takty, a i to ze zmienionym trybem i z innym akompaniamentem. Postludium i interludia wyprowadzone z preludium. Ulubione przez Żeleńskiego zazębianie się końcówki frazy wokalnej z początkiem interludiów znajduje obfite zastosowanie. – Melodyka najczęściej posługuje się opisaniem nut trójdźwięku:

Śpiew, fragm. (1) z Wiegni

W obu przykładach mamy typ mieszany, trójdźwiękowo-gamowy. Podobnie jest w taktach 31-32/a-moll / t.40 /E/ t 41-43 /gis/ t 68-69 /fis/. Niekiedy zmiana harmonii zaciera charakter trójdźwiękowy, nie da się jednak zaprzeczyć, że nadużywanie tego typu melodyki sprowadza schematyczność. Ambitus: mała decyma e^1 – g^1. Harmonicznie interesują t.54 nn. Oto schemat: a: V^7 // VI // VII^7 // gis: V^7 // I ak.przez fis VII^7 // I
NB 1.
E: /$(D^7$ // III " " (VII^7) // II /. 7/ kad.
NB 2. NB 3.

Uwaga: NB 1. c jest opóźnieniem przed h; $AVII^7$ = gis $^0S^7_2$

NB 2. h jest opóźnieniem przed dis; idem bas /na drugiej ćwiartce/

NB 3. opóźnienie. (na pulsy [illegible]).

Postludium moduluje z e-moll do E-dur: EI VI = fis ^{o}V/II^{7} V eII/V I

Jeśli chodzi o części poprzednie, to część A utrzymana jest w e-moll z przelotnymi zboczeniami do ^{o}D i^{o}S; część B przechodzi przez E-dur i gis-moll, po czym powraca do E-dur /gis I = EIII, S$^{6}_{5}$ ^{o}S$^{6}_{5}$ V7-7 EI. 1/. Z innych szczegółów harmonicznych zanotujmy akord nonowy na stopniu bocznym /eII9/ powstały przez opóźnienie /t.16/.

Pieśń mało oryginalna. Jej dobrą stronę stanowią omówione urozmaicone harmonie.

P i e ś ń 63. C z y p a m i e t a s z ?

Sł. Z. Krasińskiego

Ges-dur: 3/4; Sostenuto.

"Czy pamiętasz nad Alp śniegiem
Rozwieszone Włoch błękity ? "

W słusznym przekonaniu, że piękne strofy Krasińskiego zasługują na większe zainteresowanie ze strony polskich kompozytorów niż to dotychczas było ich udziałem, zamierzył Żeleński przybrać w szatę dźwiękową również fragment "Przedświtu" 2/. Muzykalny, giętki wiersz Krasińskiego w zupełności nadawał się do tego celu. Żeleński z konieczności ograniczył się do drobnego tylko wyjątku z wielkiego poematu - a i tak jest to jedna z najobszerniejszych jego pieśni. Opuszczając prolog, wybrał dwie pierwsze strofy, po czym zamknął pieśń 4-wierszową strofą piątą /"Coraz dalej..."/.

"Czy pamiętasz" jest jedną z niewielu pieśni Żeleńskiego, do której zachowały się w zbiorach rękopiśmiennych Biblioteki Narodowej w Warszawie szkice kompozytora. 3/. Szkice te, pozwalające nam jak gdyby wglądnąć w warsztat pracy Żeleńskiego, zasługują na szczegółową analizę. Znajdujemy

---

1/. T.44 nuty: gis i eis są nutami ~~zamiennymi~~ obcymi /mowa o "alcie" akompaniamentu/. Akordy w t.49 przypominają fragment z I części symfonii "Eroica" Beethovena, t.139 nn., w tejże tonacji.

2/. Nawiasem wspomnę, że według pewnych przypuszczeń "Przedświt" stał się już dawniej inspiracją polskiego muzyka. Mianowicie Karol Stromenger wysunął hipotezę /"Wiadomości literackie" 1935, Nr. / iż w czasie komponowania Barkaroli w fantazji Chopina snuły się obrazy z "Przedświtu". /[redacted]
Często tego rodzaju poetyckie asocjacje a nawet związki genetyczne są prawdopodobne u Chopina; tak np. prof. Z. Jachimecki uważa Polonez-Fantazję op. 61 za muzyczny odpowiednik "Lilli Wenedy".

3/. Te niedosyć jeszcze wyzyskane zbiory ~~ze~~ rękopisów i szkiców Żeleńskiego /por. str. / mogą rzucić w przyszłości światło na powstawanie dzieł autora "Goplany", szczególnie w dziedzinie operowej.

(23)

je w książeczce nutowej /"Notatki muzykalne"/ liczącej 176 stron leżącego[1]. formatu, zapisanej w całości prawie ołówkiem /Mr 453/[2]. Zawiera on obszerne szkice, odnoszące się, o ile mogłem stwierdzić, do drugiego aktu opery "Goplana". Z kolei, na stronie 162-170 włącznie, znajdujemy szkice naszej pieśni[3]. Pozwolą one nam zrekonstruować w przybliżeniu sposób powstawania tej - a przez analogię zapewne i innych - pieśni Żeleńskiego.

Zanalizujmy wpierw tekst.

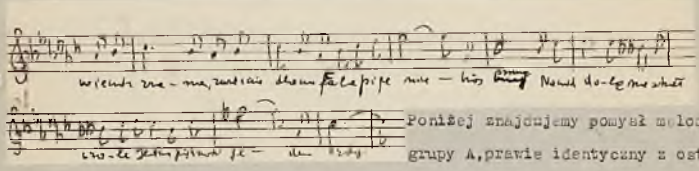
Pierwsza strofa przedstawia się następująco:

A
Czy pamiętasz nad Alp śniegiem
Rozwieszone Włoch błękity?
Nad jeziora włoskim brzegiem
Czy pamiętasz Alp granity?

B
Tam z daleka w niebo przodem
Ramą się ostrza kryte lodem,
A tu bliżej, a tu niżej
Poza wzgórzem, spływa wzgórze,
Z winnic kapią bluszcz i róże!
Jednym rajem gór podnóże!

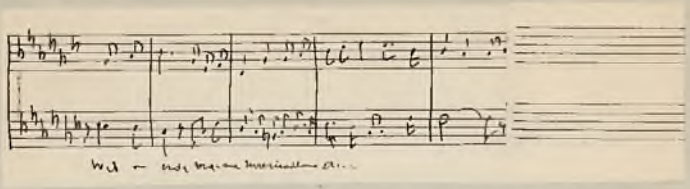
C
W wieczór, z rana - zwierciadlana
Fala pije niebios smug!
Na wód dole - na skał czole -
Jedna piękność, jeden Bóg!

Żeleński zanotował najpierw pomysł melodyczny grupy ostatniej „C"



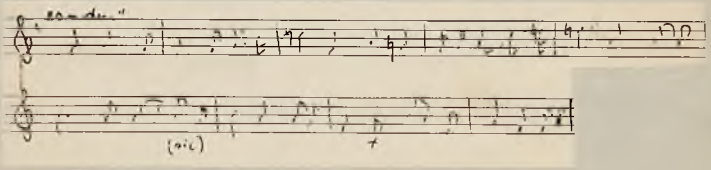
Poniżej znajdujemy pomysł melodii grupy A, prawie identyczny z ostateczną redakcją, pod nim zaś inny temat dla grupy C, uznany widocznie przez autora za lepszy.[4]

1/. Prócz ostatniej strony, niezapisanej.
2/. Pod tąż sygnaturą Mr 453 znajduje się i druga książeczka, z której 26 stron zajmują ćwiczenia kontrapunktyczne; reszta niezapisana.
3/. Następnie znajdujemy na str.171 pieśń "Babie lato" do słów Gawalewicza, dalej szkic wstępu do Kantaty /str.174/, szkic duetu do słów Zaleskiego "Tędy, tędy leciał ptaszek" /str.175/.
4/. W pierwszej wersji podkreślenie rymów "z rana - zwierciadlana" było zbyt natarczywe. Kompozytor uniknął tego w wersji drugiej, przerwa jednak po pierwszym słowie, którą wprowadził do wersji drugiej, definitywnej, jest dość nienaturalna.



Sposób zanotowania obu pomysłów, który odtworzyłem według autografu, jest uderzający. Pierwszy domysł, że temat niżej napisany wysnuty jest z górnego /np. jako jego kontrapunkt/ nie znajduje potwierdzenia. Możliwem jest, że przeciągnięcie kresek taktowych na obie pięciolinie jest przypadkowe[1/] a oba pomysły nie wiążą się z sobą "przyczynowo" - jedynie przestrzennie, a zapewne i czasowo.

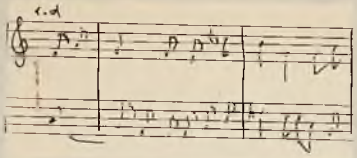
Jak widzimy, kompozytor najpierw obmyślał części skrajne, może pragnąc przy zachowaniu odrębnego wyrazu nadać im jednak pewien wspólny charakter[2/] od którego odbijałaby część środkowa, do której wypracowania z kolei przystępuję. Najpierw ustalił tonację słowami "es-dur", str.163 rękopisu[3/], po czym zanotował melodię, poprawiając jej ostatnie takty poniżej:

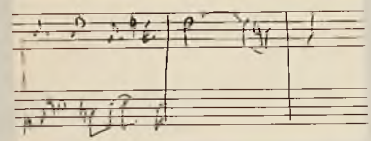


1/. Może kompozytor zamierzał zrazu naszkicować i głos basowy, jak to widzimy w innych jego [illegible].

2/. Celem zbliżenia kształtu pieśni do ulubionej przez siebie "formy łukowej" /ABA[1]/.

3/. Ustalanie tonacji z góry przed przystąpieniem do wypracowania poszczególnych części utworów było według Miesa /o.c.str.106/ charakterystycznym rysem Beethovena.





Wersja dolna mniej symetryczna od górnej, artystycznie wartościowsza; wogóle jednak zakończenie tej frazy nie wypadło naturalnie.[1] Teraz, gdy plan melodyczny i tonalny pierwszej strofy był w zarysie gotów, pozostawało sharmonizowanie melodii, wypisanie akompaniamentu, wstawienie pomiędzy ustępami łączników przeprowadzających potrzebne modulacje, na koniec podpisanie drugiej strofy i skomponowanie zakończenia. Z uderzającą pewnością rozwiązuje Żeleński te zadania i począwszy od następnej strofy /str.164/ pisze pieśń w jej prawie już ostatecznej postaci[2]. Tytuł "Z Przedświtu" /nie jak w druku "Czy pamiętasz"/. Większa część drugiej strofy podpisana jest poprostu pod tekstem strofy pierwszej /inaczej niż w druku, gdzie strofy następują jedna po drugiej/. Na str.169, oddzielone odstępem, widnieje zakończenie /coraz dalej"etc./. Odchylenia od wersji drukowanej są niewielkie. Tak np. łącznik po słowach "jeden Bóg" przedstawia się bardziej szkicowo:

1/. Kasowniki w pierwszych taktach odnoszą się do /domyślnej/ tonacji ges-dur; w dalszych taktach Żeleński miał już na myśli armaturę trójbemolową Es-dur. Pierwsza nuta pierwotnie miała być półnutą; podoonie b w t.5. Koniec frazy pierwotnie d^2 c^2 hl.

2/. Teoretycznie jest możliwe, że po zanotowaniu pierwszych pomysłów kompozytor wypracował szczegóły w innym, niezachowanym kajecie. Wobec tego jednak, że książeczka Nr 453 była przeznaczona właśnie na szkice, nie było do tego powodu. Wydaje się raczej prawdopodobnym, że proces obmyślenia wszystkich szczegółów dokonywał się w głowie Żeleńskiego, zanim pieśń przeniósł na papier, lub też że dzięki wielkiej wprawie obie te czynności: koncepcja i zapisanie, odbywały się prawie równocześnie.

W t.31 i 32 w basie oba razy mamy fis. Wersja drukowana /za drugim razem f/ wydaje mi się właściwszym przejściem do następującej później harmonii /esII^7/.

. W t.11 figuracja w prawej ręce trochę inna.

Z kolei podaję /str. / melodię pieśni w jej kształcie ostatecznym /prócz zakończenia/. Porównując ją z przytoczonymi poprzednio szkicami, nietrudno zauważyć niewielkie odchylenia. Zmiany te wykazują koniec części A /t. / [1/.] /, środek części B [2] /t. / koniec części C. Ostatnia modyfikacja jest bardzo charakterystyczna. W wersji pierwszej mamy trzy zdania czterotaktowe; Żeleński jakby ucieka przed tą regularnością i symetrią, i wstawia pomiędzy te zdania po jednym takcie instrumentalnym. Także poprzednio cytowane poprawki cechuje dążność do zatarcia zbyt widocznej symetrii /por. oba warianty "Z winnic kapią" przykł. , por. pierwszy i drugi pomysł melodii grupy C przykł. /. Znajdujemy tu konkretny dowód na to, co można intuicyjnie wyczuć w pieśniach Żeleńskiego: mianowicie na jego świadome odstępowanie od ~~jego~~ regularności celem uniknięcia pospolitej, jego zdaniem, symetrii. Nie da się zaprzeczyć, że często popadał Żeleński w drugą ostateczność, jaką jest nienaturalność. Powrócę do tego tematu w części ogólnej niniejszej pracy, zadawalając się na razie stwierdzeniem, że uwzględnienie szkiców do naszej pieśni dostarczyło cennego przyczynku w odniesieniu do omówionego problemu,

Z zachowanych szkiców można sobie również wytworzyć przybliżone wyobrażenie o pewnego rodzaju metodzie w komponowaniu pieśni, stosowanej przez ~~za~~ Żeleńskiego, a zbliżonej w zasadzie do tej metody, którą zaleca początkującym twórcom w rozdziale IX i X swej "Nauki harmonii" [2/.] - Szczególnie pouczającymi są ustępy tej książki, omawiające budowę dwu melodii, przykład 512,531 i 516,532. - Przechodzę do właściwej analizy pieśni, która jest kombinacją pieśni stro-

---

1/. Wersję pierwotną wyzyskał Żeleński w zakończeniu, w takcie 16 od końca.
2/. W. Żeleński - G. Roguski: Nauka harmonii i pierwszych zasad kompozycji, Warszawa, 1899, wyd. II.

ficznej i pieśni cyklicznej: //:ABC:// A + K. Koda wyprowadzona z części

Oto schemat budowy

A			B							C						Koda		
W		P	P												P			Z
-	a	a^1	b	-	c	-	d	d^1	-	e	$\frac{1}{-}$	e^1	e^2	-	a	a^1	a^2	bl
2	4	4	4	1	4	1	5	5 + 2		4	1	4	6	1	4	4	2+3	7	5

Część A moduluje z Ges do Des, łącznik prowadzi do Es /równoimienna Tp/.

Cz.B moduluje z as do d, łącznik prowadzi do es.

Cz.C przechodzi przez tonację es as des Heses, Fes, do Ges. Część ostatnia i Koda w tonacji zasadniczej. Akompaniament w cz.A i C akordowy, w części B oparty na ruchu triolkowym, który powraca i w zakończeniu, dodając mu płynności. Motyw opadającej skali w zakończeniu przyczynia się do wytworzenia kojącego nastroju. Jednak zatrzymanie linii melodycznej przez dwa takty na tonie es^2 odbiera jej plastyczność. Moment ilustracyjny odzwierciedlił się w akompaniamencie tej pieśni z umiarem artystycznym. 1/.

Melodia najczęściej opisuje trójdźwięki, Ges na początku cz.A 2/. Es na początku cz.B. 3/. W obu wypadkach pierwszym taktom towarzyszy pedał toniczny. Drugie zdanie cz.B. zamyka banalny zwrot melodyczny /poza wzgórzem spływa wzgórze/ znany nam z pieśni "Przy rozstaniu"/t.31-32/. Cz. C zbliża się nieco do recitativu. 4/. Pod względem harmonicznym jest to jedna z bogatszych pieśni. Kilka momentów już omówiłem. W t.10 spotykamy znany z chopina akord zamienny, który można też uważać za $^{o}S^{7}_{5}$ Des-dur lub za $^{o}S^{7}_{5}$. 5/. Interesujące przejście z Des-dur do As-dur przedstawia się następująco(w schemacie:) 6/.

Mamy tu właściwie raczej współbrzmienie nut przejściowych 7/. - T.26-29 : Es /p^7/ S-G:IIIIV^{7}I. Następujący potem łącznik: o:VoS^7 // V $^oS^7$ //..//..=EsII^7 //..$^{5\frac{1}{4}}$esII^7. A więc "dezalteracja" alterowanej prymy septimowej subdominanty.

Dość wyszukane modulacje do odległych tonacji w cz.C

1/. ~~Tak na~~ W akordach o nierównych wartościach rytmicznych na początku cz.A i C możnaby się dopatrzeć analogii do fal jeziora uderzających w nierównych odstępach czasu o brzeg. Figuracja triolkowa tłumaczy się sama.

(2/. Harmonie: I//..IV //I//$^{as}o^{s6}$V//..I. (3/ Sharmonizowany EsI//II. (4/ Deklamacja początku nienaturalna, jak już wspomniałem. W t.20 uderza zbytnie rozciągnięcie pierwszej sylaby, częste u Żeleńskiego. (5/ Por. etiuda op-25 Nr 4. t.35-37. C użyciu tego akordu jako ak.przejściowego, niezamiennego, por. Bronarski o.c., przykł.328, str.241. (6/ Pisownia oryginału swobodna.

(7/ Cytowany ustęp przypomina nieco przejście do tonacji zasadniczej w "repryzie" Impromptu Fis-dur Chopina.

omawiam, jako typowe dla tego okresu twórczości, w części ogólnej niniejszej pracy.

Kompozytor wybrał z poematu Krasińskiego strofy czysto opisowe, pozbawione allegorii i symbolów; zarazem jednak brak w tekście - a co za tym idzie i w pieśni - jakiegoś emocjonalnego napięcia. Mamy tylko obiektywny obraz muzyczny, co chwilami staje się monotonnym.

Żeleński zapragnął odtworzyć podniosły ton Krasińskiego, co mu się na ogół powiodło. Poważne uroczyste harmonie, modulacje do niezwykłych tonacji, zmierzają do uniknięcia powszedniości. Melodyka jednak, z/szczególnie zakończenia fraz/nie zawsze wypadła przekonywująco. /Por. zwłaszcza cz.B, C/. Wadą pieśni jest rozwlekłość, pewna schematyczność, widoczna np. w czterokrotnym użyciu nieciekawego łącznika i nadużywaniu formuły harmonicznej "T VS T".[1/] [2/]

Szlachetna koncepcja całości i piękno niektórych ustępów zapewniają jednak tej pieśni poczesne miejsce w dorobku lirycznym Żeleńskiego.

p i e ś ń 84. "Z N i e b o s k i e j k o m e d i i"
Słowa Z. Krasińskiego.

"Ja błąkam się wszędzie,
Ja wszędzie się wdzieram..."

Es-moll, potem Es-dur: 3/4: Andante.

Szukając u Krasińskiego tekstu dla swych pieśni, zajął się również Żeleński jedynym sensu stricto poetyckim fragmentem "Nieboskiej komedii". W II cz. tragedii Orcio opowiada ojcu przy grobie matki, że widuje ją często "we śnie, To jest tj. niezupełnie we śnie, ale tak, kiedy zasypia". Wydaje mu się "że się /matka/ przechadza po wielkiej i szerokiej ciemności, sama bardzo biała" i mówi do niego: "Ja błąkam się wszędzie, ja wszędzie się wdzieram..." /następuje poetyczna przemowa matki do synka, aż do słów "Ojciec twój kochał ciebie"/. Po krótkim dialogu z ojcem Orcio dodaje "I teraz słyszę głos jej, lecz nie widzę /.../ jak gdyby od tych modrzewi, na które pada światło zachodzącego słońca: "Ja napoję usta twoje..." /następuje druga część allokucji matki./ Niebawem mówi Orcio: "Głos mamy słabieje, ginie już prawie za murem kostnicy, ot tam, tam - jeszcze powtarza "o synku mój, by ojciec twój kochał ciebie".

1/. W cz.A przeważają trójdźwięki, niekiedy w oryginalnych połączeniach, np. as:I VI° IV oV IV = Ges oV I.
2/. Jak widzieliśmy ze szkiców, łączniki te dokomponowane są ex post - bez wielkiej inwencji - do powziętego z góry planu kompozycyjnego.

Fragmenty powyższe ujął Żeleński w formę pieśni dwuczęściowej. Cz.I w tonacji es-moll, złożona z dwu bardzo podobnych ustępów, cz.II w tonacji Es-dur. Posępne takty wstępów wprowadzają nastrój "cmentarny". Najsilniejszym momentem tej części jest fraza "O dziecię moje" i "byś ty, o synku mój". Cz.II rozpoczyna się jak typowa kołysanka, z czasem jednak ten charakter się zaciera. Wraca natomiast, przy słowach "by ojciec twój", motyw z cz.I, oparty na innym (akordowym) akompaniamencie. W zakończeniu Żeleński nie uciekł się do niewyszukanego efektu echa, który tekst podsuwał, ograniczając się do diminuenda i powtórek słów. Harmonika urozmaicona podobnie jak w pieśni "Czy pamiętasz". Zwykłe u Żeleńskiego pedały toniczne /t.1-6 w es-moll, t.18-21 w Ges-dur/ ozdobione są nutami przejściowymi i użyciem nawiasowych dominant. Obficie stosuje Żeleński opóźnienia, najczęściej "septymowe" o wypróbowanej sile ekspresji /t.8-9, 15, 25 a zwłaszcza 13 i 28, gdzie harmonia decyduje o przejmującej, dramatycznej wręcz ekspresji/. Zanotujmy też ładne zakończenie frazy "gamą eolską" a raczej jej wycinkiem /t.11-12, przykł. / . Użycie nut przejściowych unaocznia analiza fragmentu z II cz., t.16 nn od końca/t.64 nn/ //$_{\flat}$sVI$_4^6$ VI^7//II^7//I$_4^6$ // VI$_4$-GesIV$^{5<}$ nuta przejściowa //I//..$^{5<}$VI^6= esI^6//IV^n//V^7//I. Uwagi: T.65 a-w sopranie /recte „heses"/ nuta przejściowa, t.66, f-nuta zamienna, t.67, ces-w basie-z nuty zamiennej staje się akordową, t.70, fes-można też uznać za apodżiaturę przed f, (wtedy właściwsza pisownia e) t.71, ges-znów n.przejściowa.

Melodyka ma w cz.I i w przejętych z niej fragmentach kody charakter zbliżający się do recytatywu; w cz.II przeważa arioso. Ładnie zastosowany jest krok wznoszącej się małej septymy w t.24. Ambitus des^1- ges^2. Deklamacja i prozodia budzą zastrzeżenia. Arbitralne frazowanie nie pokrywa się z treścią. Por.cz.I przerwy po sł."Od duchów niższych" i "i ojciec twój". Cz.II zamiast oryginalnego "czoło przyozdobię jasności wstęgą, // - // i matki miłością obudzę w tobie wszystko" mamy sugestię muzyczną takiej prozodii: "Czoło przyozdobię jasności wstęgą i matki miłością //- // obudzę w tobie wszystko etc." Częste niefortunne ligatury:

Pieśń z "Nieboskiej Komedii", pochodząca z przed roku 1883[1/] zbliża się stylem i powagą koncepcji do innych pieśni Żeleńskiego do słów Krasińskiego[2/].

Pieśń 65. "Zawsze i wszędzie"
Sł. Zygmunta Krasińskiego.

"O nie mów o mnie gdy mnie już nie będzie ..."

B-dur: C: Andante maestoso /

Formę AA^1 BA^2K:

	A		A^1		B	A^1	K	
W		P		P				Z
3	9	4	9	4+2	9	8	6	5

Partie czysto fortepianowe są prawie identyczne /W=P=Z/ z wyjątkiem wprowadzenia do cz.B. Cz.A utrzymana jest w tonacji zasadniczej. Cz.A^1 podobnie, /lecz ze zboczeniami/. Akompaniament bogatszy wprowadza własną linię melodyczną. Cz. /B, tematycznie i rytmicznie pokrewna z Cz.A i A^1, moduluje do odległych tonacji /Des/. Akompaniament - powtarzane akordy. Powraca A^1 ze zmianami, i z figuracją szesnastkową w akompaniamencie.[3/] Koda nawiązuje do następnika cz.B z zachowaniem akompaniamentu taktów poprzedzających.

Utwór rozpoczyna się ciekawie od odległej tonacji B-dur: B: I V-e: II^n VII^7 //I=DII $^oS^6_5$//D^7. Początek interludium nieco odmienny: DI V BV^7_5//I V=e $II^n VII^7$//I=DII ..^{7}//V^7. Część kontrastująca posługuje się chromatyką. Dwukrotnie spotykamy domyślną zamianę enharmoniczną "D^7=$^oS^6_5$ lub $^oS^7_{\flat 4}$" Oto analiza t.34 nn: a-moll: T/VII^7/ // S D^7=As-dur: S^6_5 T^6_4 // D^7=Des-dur DD^7 D^7//T D//D^7=c-moll $^oS^k_{\sharp}$ D=d-moll: $^oS..1^7$// D.

1/. Figuruje już w zachowanym programie koncertu Warszawskiego Tow. Muz. z dnia 7/III 1883. W programie zaznaczono, że pieśń wykonana jest po raz pierwszy.

2/. Wartość jej obniżają wymienione usterki, nie brak jednak pięknych ustępów jak "byś ty, o synku mój..." i "obudzę w tobie...".

3/. Przypominającą drugą część pieśni "Pytania" op.26 nr 4; tu i tam widoczny wpływ stylu Schumana.

131

Melodyka rytmicznie zbyt jednostajna; wyraz jej nie wznosi się ponad przeciętność, jak widać z pierwszego np. okresu pieśni:

[illegible]

Nazbyt symetrycznie rozdzielone opóźnienia /oznaczone krzyżykiem/ przyczyniają się do powstania niezbyt wybrednego espressivo. Pieśń mało oryginalna[1], słabsza od poprzedniej[2].

Wszystkie omówione pieśni do sł. Krasińskiego mają pewne cechy wspólne. Wydaje się, że Żeleński miał pewne rysy wspólne z Krasińskim /w innej co prawda skali/. Uderza u niego często, jak u Krasińskiego, rozdźwięk między szczerze a nawet głęboko odczutą treścią, a niedość szczęśliwą formą, przypominający sławne "Bóg mi odmówił tej anielskiej miary". Powaga nieco ciężka, wzniosłość niekiedy koturnowa, momenty natchnienia okupione dłużyznami "robionymi" - trafiają się u obu twórców.

Omówiony cykl pieśni jest bardzo dla Żeleńskiego charakterystyczny, i znaczy ważny etap w ewolucji jego stylu. Wzbogacają się środki zarówno harmoniczne[3] jak i melodyczne[4]. Nabyta zapewne przy komponowaniu Konrada Wallenroda[5], wprawa w dziedzinie muzyki wokalnej odbiła się korzystnie na pieśniach,

---

1/. Trafiające się tu i ówdzie echa romantyków mają drugorzędne tylko znaczenie. T.35 przypomina harmoniami początek "Warum" Schumana; nieco później t.48 ten sam prawie zwrot przypomina motyw z "Króla olch" Schuberta.

2/. Najlepiej wypadła cz.B "Ale mów o mnie" itd. Sekwencje melodyczne nadają jej pożądane ożywienie; jest to "Fa-Typus", por. Mies, o.c., str.28./, trafnie użyty jako kontrast do spokojnego "F/L/-Typu" cz.I, w poprzedniku raczej spokojnej, w następniku stosującej - wprawdzie sekwencje, ale opadające /por. Mies, uwagi na str.244,386 i passim/. Gradację podkreśla skracanie członów sekwencji /"Sekuenzverkürzung" por. Mies, str.81 i passim/. - D e k l a m a c j a w tej pieśni naturalna.

3/. Wielozn akowe tonacje, modulacje do odległych tonacyj zwłaszcza do tonacyj o więcej niż siedmiu znakach, jak Fes-dur; obfite i pewne użycie dysonujących opóźnień, wzrost chromatyki i enharmonii.

4/. Melodyka swobodniejsza, często spotykamy dramatyczno-deklamacyjny śpiew przechodzący w quasi-recitativo.

5/. Najintensywniej pracował Żeleński nad tą operą /z której fragmenty szkicował jeszcze w Pradze/ w latach 1881-1884; ukończona w 1884, por. Bohdan Liszczyński "Konrad Wallenrod" dyssertacja magisterska, Kraków 193 ..

co widać szczególnie w bogatszym i swobodniejszym niż dawniej parcie fortepianowym.

Wzrostowi techniki kompozytorskiej nie dorównuje na ogół wzrost inspiracji. Stąd mimo pięknych nieraz pomysłów muzyka do sł.Krasińskiego wywiera wrażenie akademickie[1]. Prawdziwie oryginalnymi pieśni te nie są, nosząc niezatarte piętno wpływu n i e m i e c k i c h romantyków, w pierwszej linii Schumana. Rysy indywidualne nadają im pewne właściwe Żeleńskiemu "sposoby", jak alteracja kwarty w minorze, sposób konstruowania frazy melodycznej, nierozwiązane opóźnienia septymowe[2] itd.

Z kolei przechodzimy do trzech pieśni do słów Adama Asnyka: a/ Powrót piosenki, b/ Pan Jezus chodzi po świecie, c/ Siedzi ptaszek na drzewie. Wszystkie trzy wydane jako cykl, poświęcony "Piotrowi i Stachiewiczom"

P i e ś ń 66. "P o w r ó t p i o s e n k i".
Sł. A.Asnyka.

g-moll; 3/4; Andantino quasi allegretto

"Piosnka którą ukochana
Zwykła była mi nucić..."

Pieśń typu ABA[1]. Na część A wypadają trzy zwrotki tekstu, na cz.B i A[1] po dwie. Sama cz.I ma również formę pieśni trzyczęściowej /małej/. Pieśń rozpoczyna charakterystyczna przygrywka, która powraca stale w interludiach niby motyw przewodni, motyw "dawnej piosenki". Ma on istotnie wielki urok prostoty i melancholii. - Temat pierwszy, rozsnuty w typowy dla Żeleńskiego sposób na trójdźwięku, w oparciu o podwójny pedał toniczny:

1/. Najsłabsze partie to część środkowa pieśni "Przy rozstaniu", część i skrajne w "Zawsze i wszędzie", łączniki w "Czy pamiętasz". W pieśni z "Nieboskiej komedii" brak tego czaru niematerialnej poezji, która owiewa w dramacie postaci Orcia i matki.
2/. "Przy rozstaniu" t.6 od końca, i analogiczne miejsca.

133

Budowa zdaniowa,pomiędzy zdaniami wplata fortepian krótsze lub dłuższe interludia.[1/] Drugi okres cz.I w Tp. Cz.II przeważnie w tonacji równoimiennej,składa się wyłącznie ze zdań pięciotaktowych,które łatwo byłoby sprowadzić do czworotaktów:

"Asprysa"prawie bez zmian. W dalej pieśni widoczne jest silne podobieństwo struktury do dawniejszych pieśni jak "Posyłka", "Złota rybka", "Na fujarce". Znajdujemy tu zarówno oparty na trójdźwięku temat,jak i izorytmicznie /co ćwiartkę/ uderzany pedał kwintowy. Do oryginalnych efektów prowadzi podwyższenie kwarty,nie tylko w dur /kwarta lidyjska/ ale i w moll. /Por.t. przykładu /. W t. 9 spotykamy akord złożony z 4 kwint,zbudowany jak strój skrzypiec: g-d-a-e. Na pedale tonicznym podwójnym sąsiadują ze sobą akord II$^{5x}_{3x}$ (T). Wiele świeżości dodaje pieśni użycie skal rzadkich,jak np. doryckiej w t,68-73[2/] i frygijskiej,do której zdaje się przynależeć motyw wstępu.

Deklamacja tekstu nie zawsze zadowala,gdyż na akcentowane zgłoski wypadają nuty rytmicznie krótsze niż na nieakcentowane,np.

Przykład daje dostateczne pojęcie o akompaniamencie..[3/]

Sformułowane przy analizie pieśni "Na fujarce" /por.str. / zastrzeżenia stosują się i do naszej pieśni,z tą różnicą na jej korzyść,że jest mniej rozwlekła a zarazem bardziej urozmaicona. Ponadto przez wprowadzenie archa-

---

1/. Dłuższe powtarzają motyw wstępny.
2/. Kombinacja trójdźwięków a-moll i h-moll,skala: a h c d e fis g a.
3/. W części środkowej akompaniament odmienny,prosty;tryl wprowadza element illustracyjny /"Jak skowronki"/.

B4

icznych skali rozszerzył kompozytor korzystnie widnokrąg harmoniczny. Nastrój ostatniej zwrotki, zawierającej w pozornie obojętnych słowach wiele melancholii, nawet może ukrywanego tragizmu, oddał kompozytor zbyt powierzchownie [1/].

Piosnka oryginalna, ma pomimo pewnej monotonii wiele wdzięku i swoistego melancholijnego uroku. [2/].

Pieśń 67. "Pan Jezus chodzi po świecie"
Sł. Adama Asnyka.

"O nie rozpaczaj tak dziecię
Że nie masz ojca i matki..."

A-dur; C: Andante non troppo lento.

Pieśń typu ABA[1]. Na część pierwszą składają się dwie zwrotki - dwa okresy muzyczne /a,b/; trzy dalsze zwrotki i trzy odpowiadające im okresy tworzą część środkową, obramowaną krótkimi interludiami na pedale dominantowym /aV/. "Repryza" jest skrócona. Okres "a" powraca bez zmian, z okresu "b" natomiast został tylko poprzednik, i to przeniesiony do partu fortepianowego jako postludium. Ostatnie trzy takty tworzą kadencję. Budowa okresów bardzo regularna, stale ośmiotaktowa, rzecz u Żeleńskiego bardzo rzadka.

Analiza planu tonalnego wykazuje znaczne urozmaicenie modulacyjne. Cz.I zbacza przejściowo. [3/]. Część środkowa przedstawia się następująco:

Okres pierwszy przechodzi z a do C, poruszając po drodze c [4/] i d; okres drugi utrzymuje się w odległym As-dur, które osiąga wprost; okres trzeci rozpoczyna się od akordu aV [5/]. Po krótkim zboczeniu do E ustala się tonacja zasadnicza a.

Pedał toniczny podwójny jest obok pedału dominantowego i w tym utworze jakby trzonem koncepcji harmonicznej. Pierwszych 12 taktów opiera

---

1/. Odpowiednie wykonanie może to wynagrodzić. (Od słów "...to ten powrót" zwolnienie i zciszenie, postludium wykonane rubato.)
2/. Między t.71 a 72 łatwo stwierdzić ukryte kwinty równoległe, które zresztą nie psują wcale wrażenia tego oryginalnego zestawienia trójdźwięków hI i al.
3/ T.13 nn sekwencja przechodząca przez cis-moll i fis-moll.
4/. aI[P] prowadzi na c[o]S[S], z opóźnieniem „e" przed. d/t.28/.
5/. Przejście z AsV7 wprost na aV tłumaczy się prostą enharmoniczną zamianą jako postęp asV7-VI.

135

się wyłącznie na jednej z tych dwu nut[1]. Wstęp przynosi nowy, kolorystycznie ciekawy pomysł, z użyciem równoległych kwart /przykł. /. Harmonicznie mamy tu AI^7 i AVI^7 (w przewrocie kwintsekstowym)[2]. W t.7 spotykamy szereg opadających trójdźwięków w przewrotach sekstowych.

Melodia nie odznacza się inwencją.[3] W miejscach, w których melodia przekracza es dwukreślne, , znajdujemy drobnymi nutami warjanty dla głosu o niższym zasięgu. Głównym środkiem "espressivo" są i tutaj opóźnienia nieco już zbyt częste /"progach domu" t.32, "Sieroty" t.36 itp./.

Ujmuje w tej pieśni szczere i delikatne uczucie religijne, szczególnie przekonywująco wyrażające się w zwrotce drugiej. . Mimo to trudno jej przyznać głębszą wartość; ogólne wrażenie jest trochę mdłe.

P i e ś ń 68. "S i e d z i p t a s z e k n a d r z e w i e"

Sł. Adama Asnyka.

B-dur; 3/4: Allegretto alla Mazurka.

"Siedzi ptaszek na drzewie
i ludziom się dziwuje..."

Budowa tej pieśni przypomina pieśń poprzednią. W pierwszej i ostatniej zwrotce odpowiada ten sam okres A, przy czym ostatni dwuwiersz zostaje w kodzie powtórzony; pozostałe zwrotki II, III, IV tworzą część środkową:

B, B^1, C:

A		B		B^1			C				A		K	
W		P		Ł		Ł	P			P	P			Z
4	9	4	1+8	2	1+4	1	4	1+2	8+3	4+2	8	2	7	6

[4]. Dla przejrzystości uwidoczniłem tylko główne okresy.

1/. Charakterystyczny sposób rozłożenia pedału kwintowego /synkopy!/ spotykaliśmy już dawniej, np. w pieśniach "Nie wróci", "Czy aniołek czy diabełek".
2/. Możnaby też przerzuciwszy cis[2] o oktawę w dół /na cis1/, analizować gis1 jako apodżiaturę przed fis1, będącym "sixte ajoutée" do trójdźwięku tonicznego.
3/. Ambitus melodii decyma mała $e^1 - d^2$.
4/. Wewnętrzna budowa jest następująca. W cz.A i B następnik jest modyfikacją poprzednika. W cz.B^1 poprzednik jest przejęty z B, następnik odmienny, spokrewniony z A. W cz.C poprzednik spokrewniony jest z t.3-4 cz.B; następnik odmienny. Koda wprowadza nowe motywy.

Pomimo oznaczenia"alla Mazurka" preludium wprowadza motyw o charakterze raczej walcowym.Więcej już do charakteru mazurka zbliża się temat cz.A,a zwłaszcza temat cz.B: 1/.

W części środkowej wybitnie"mazurową"jest repetycja tonu B w t.37 n.

Natomiast powracający często w interludiach motyw: ma raczej "niemiecki" koloryt. W strukturze formalnej uderza zręczne zazębianie się partu wokalnego i instrumentalnego, zaznaczone klamrami na schemacie. W samym zakończeniu oba party mają pozornie niezależną budowę , splatają się z sobą jednak naturalnie.- Zwykłe u Żeleńskiego rozszerzenia okresów o jeden takt powstają czasem trochę mechanicznie. Tak np.w pierwszym okresie naturalniejszą byłaby wersja pierwsza przykładu .

Nieregularność okresu następnego powstaje przez mechaniczne przedłużenie wartości pierwszej nuty. 2/.

Podobnie jak w pieśniach "Czy pamiętasz","Zawsze i wszędzie", "Pan Jezus chodzi po świecie"-część środkowa moduluje do odległych tonacyj /fesdur!/. 3/ Początek części środkowej z dominantą wstawioną do Tp,na pedale to-

---

1/. Przypominającej"z daleka"-zwłaszcza pod względem rytmicznym-następnik w pierwszym okresie sławnego mazura z opery "Halka" Moniuszki.

2/. Tego rodzaju "deformacje" nie godzą się z charakterem quasi-ludowym piosenki. Wprawdzie pieśń ludowa zna formy nieregularne /w muzyce góralskiej np.zdanie pięciotaktowe jest prawie regułą; wiele pieśni stosuje "trójtakt" itd./,muszą one jednak wynikać organicznie z koncepcji danej melodii. W naszej pieśni pojawiają się one dość niespodziewanie po wybitnie symetrycznym początku.

3/. Początek w Des /°Tp/,wprost po F /pokrewieństwo tercjowe/.Okres I-szy moduluje do °T. Drugi rozpoczyna się znów w Des /zwodniczy postęp bVI-DesI. Przez °S osiągamy desVI /trójdźwięk Heses/=FesIV-I.Zamiana FesI6 =esIIm V7 I przenosi nas raptownie /t.35-38/ do es-moll,skąd już łatwy powrót do tonacji zasadniczej.

niczym[1] świadczy o wpływie Chopina /por.początek Tria w pierwszym polonezie,w tejże tonacji,lub ustęp B-dur w Balladzie f-moll/. Tenże wpływ widoczny w kodzie /kadencja S^{6}_{5} D^{9-8}_{7-3} /. Także i fragmenty melodii wykazują powinowactwo; por.np.t.45 a Chopin,zakończenie mazurka op.24 Nr.4.[2]

Zgodnie z charakterem utworu,akompaniament akordowy prosty.[3]

Piosnka najsłabsza ze zbiorku Asnykowskiego,nie,tyt jak widzieliśmy oryginalna. Zacięcie "mazurowe" nie jest usprawiedliwione tekstem, szczególnie w części środkowej /"pot się leje im z czoła"/. "Wymyślne" modulacje do odległych tonacji,podobnie jak omówione wyżej nieregularności budowy tworzą rozdźwięk stylistyczny z pseudoludowym charakterem całości. Inwencja melodyczna dość pospolita. Mimo tych braków faktura dowodzi wprawnej ręki. - Piosnka to bardzo typowa dla całej rodziny stylizowanych na sposób ludowy piosnek Żeleńskiego,w których zazwyczaj nie udaje się kompozytorowi osiągnąć wrażenia artystycznej jedności stylu.

Trzy omówione pieśni do słów Asnyka stoją na niższym poziomie niż pieśni do słów Krasińskiego /najlepsza: "Powrót piosenki"/. Inspiracji brak świeżości,a technika już się nie wzbogaca.

Pieśni innych kompozytorów

Do tekstu ostatniej piosenki istnieją pieśni innych kompozytorów,m.i.Jana Galla /"Krakowiak" op.15 nr.3,wyd.Krzyżanowski/ Aleksandra Zarzyckiego /op.15 nr.5/ wyd.Gebethnera i Wolffa "Kłosy" nr.62/,Stanisława Niewiadomskiego /op.49 Nr.8/,Zygmunta Stojowskiego /op.11 nr.5,wyd.Schott/.

1/.Por.Bronarski,o.c.,str.161,przykł.198 b i komentarz.

2/. Zwracając uwagę na te analogie,nie zamierzam przypisywać im głębszego znaczenia ani obniżać wartości pieśni. W utworze o charakterze mazurka podobieństwo do Chopina czy Moniuszki jest dość naturalnym.W tym wypadku skorzystałem jedynie ze sposobności,by w sposób szczegółowy wskazać na pewne zależności stylistyczne u Żeleńskiego.

3/. W t.53 nn,i w interludiach motywy ilustracyjne /śpiew ptaszka/.

144
148

Z kolei przechodzimy do grupy dziewięciu pieśni do słów Kazimierza Przerwy - Tetmajera. Są to: Zawód, Brzozy, Wierzba, A kiedy będziesz moją żoną, Cień Chopina, Na Anioł Pański, Blada Róża, Widzę ją, Skonaj ty serce.[1/] Predylekcja dla młodszego o 28 lat poety tłumaczyć się może częściowo związkami rodzinnymi: Kazimierz Tetmajer jest synem siostry pierwszej żony kompozytora[2/]. Na okładce czterech pieśni wydanych u Arcta znajdujemy fotografie obu twórców: młodego poety i dobiegającego wówczas sześćdziesiątki, z siwymi już włosami Żeleńskiego. Trzeba przyznać, że rezultat tej współpracy był niekiedy bardzo szczęśliwy; pieśń "Zawód" należy do najpiękniejszych utworów Żeleńskiego. Kompozytor nie stracił "młodości serca", zdolności do współodczuwania porywów i tęsknot młodzieńczych. Wiadomo, jak typowym dla poezji Tetmajera jest rys przedwczesnej dojrzałości, melancholii, żalu, często rezygnacji; a podobnym uczuciom Żeleński chętnie dawał wyraz w swej liryce.[3/] Obok tych momentów wspólnoty duchowej nie brakło jednak zasadniczych różnic, wynikających nie tyle z różnicy wieku ile z odmiennych zupełnie temperamentów i nierównej miary indywidualności artystycznych.[4/] Niewątpliwemu geniuszowi poetyckiemu Tetmajera mógł Żeleński przeciwstawić talent - zdolny zresztą do momentów najszczerszego natchnienia - i umiejętność, wiedzę; trudno więc oczekiwać w jego muzyce podobnego jak u Tetmajera napięcia wewnętrznego. Niemniej pieśń "Zawód" jest ~~niewątpliwie~~ utworem kongenialnym/prof. Z. Jachimecki stwierdza, że Żeleński stanął tu "na zupełnie równym z poetą poziomie subtelności ekspresji"/;[5/] a i wśród pozostałych pieśni niektóre nie ustępują co do wartości tekstom, zwłaszcza

---

1/. Pierwsze trzy i dwie ostatnie pieśni wydane u Krzyżanowskiego, pozostałe u Arcta.

2/. Wandy z Grabowskich. Jedna z jej czterech sióstr, Julia Grabowska, poślubiła Adolfa Tetmajera, ojca poety. Por. "Narcyssa i Wanda" Warszawa 1930, str. XXIII, wstępu Dr. Tadeusza Żeleńskiego.

5/. "Muzyka polska", odbitka z dzieła "Polska, jej dzieje i kultura" s.a., cz. IV, 1864-1914, str. 10.

4/ Prof. Tadeusz Sinko podkreśla go jako największego polskiego sensu stricto liryka, por. Kurjer literacko-naukowy, nr.

3/. Por. prof. Z. Jachimecki, "Muzyka polska" odbitka z dzieła "Polska, jej dzieje i kultura" cz. IV, s. 10. "Doskonałe są pieśni o nastrojach melancholijnych."

140

139

jeśli wziąć pod uwagę, że nie wszystkie wybrane przez Żeleńskiego wiersze stoją na poziomie najlepszych poezyj Tetmajera. Zresztą niezależnie od tych porównań pieśni jak "Brzozy" czy "Błada róża" należą do wartościowych pozycyj lirycznej twórczości Żeleńskiego.

P i e ś ń 69. "Z w ó d"
Sł. Kazimierza Tetmajera.

"Wykołysałem cię wśród fal
mych snów, jak limbę gdzieś nadwodną..."

gis-moll; 3/4; Andante sostenuto.

"Zawód", najlepsza chyba z pieśni Żeleńskiego, już w samej budowie kryje interesujące i oryginalne pomysły. Oto schemat:

	A			B										A¹/lub A¹+B¹/						Z	
W				Ł						Ł							Ł				
	a		a1	_	b	b1	c	d		–	a2		–	c1	d1						
4	3+3 1/.		4+2	2	3	3	3	3		3 2/.	3+4		3	3	3				3+3+2 3/.		

Jak widać na schemacie repryza wprowadza elementy cz. B[3/.] tak że można by wahać się między określeniem jej jako A^1 lub A^1+B^1. Nie to jednak stanowi o oryginalności pieśni, ale niezwykła a zupełnie swobodna budowa, opierająca się na zdaniach sześciotaktowych, złożonych najczęściej[4/.] z grup trzytaktowych. Trójtakt stał się w tej pieśni elementem tak naturalnym, że czterotakt /a^2, "jakiemś modleniem cichem... wiecznem"/ odczuwamy zdecydowanie jako rozszerzenie, co zresztą przyczynia się do podkreślenia przejmującego wyrazu tego ustępu. W postludium przyjąć można zdwojenie ostatniego taktu przez fermatę, tak że i tu mamy trzy trójtakty. Pulsujący w całej pieśni szeroki rytm "di tre battute" nadaje jej niezrównaną płynność[5/.].

Równie oryginalnym jak całość pieśni jest jej temat. Gdyby abstrahować od akompaniamentu, możnaby myśl tę zanotować przejrzyściej /por. przykł.

1/. Drugi trójtakt ma w takcie ostatnim pauzę w głosie solowym.
2/. Głos solowy kombinuje się z interludium.
3/. Głos solowy kombinuje się z postludium.
4/. Prócz zdania a^1.
5/. Ta koncepcja pozostaje w pewnym dalekim pokrewieństwie z wczesną pieśnią Żeleńskiego "Śpiewak w obcej stronie" op. 2.

Złączenie tej melodii, kapryśnie zmiennej pod względem długości odcinków fraz, z rozkołysanym w monotonnym trójdzielnym rytmie akompaniamentem stanowi o wartości pomysłu.

Podobnie jak zaniechanie normalnej budowy grup i zdań dało w tej pieśni efekt o wiele szczęśliwszy niż zwykle u Żeleńskiego, podobnie i znane nam aż nazbyt środki harmoniczne, jak np. pedał toniczny, przyczyniły się tym razem wydatnie do uzyskania właściwego wyrazu. Statyczny charakter pedału tonicznego godzi się z nastrojem melancholijnym tekstu. 1/.

Część A w gis-moll, zamyka się pięknym zwrotem do °D. Część B w Tp. Szlachetna fraza t. sharmonizowana ~~zaś~~ jest funkcjami HI S$^{6<}_{<}$ I 2/. Repryzę przygotowuje modulacja z użyciem enharmonicznej zamiany hVII^7=gisVII^7. W t.38 n znakomity efekt osiągnął Żeleński prostą modulacją: gis:°D=ais:°S DVII. Łącznik fortepianowy wraca do tonacji zasadniczej dzięki zwodniczemu rozwiązaniu aisV^7-cisI^6/= HII/. Postęp ten tłumaczy się jasno, jeśli pamiętać że aisV^7 jest równoznaczne z cisVII^7. 3/. Gradację końcową pełną dramatycznej siły wyrazu, podkreślił Żeleński dysonansem akordu zwiększonego i użyciem /bardzo szczęśliwym/ septymowego opóźnienia pod ostatnim "okrzykiem"

1/. Tam gdzie ból odnosi się do akcentów rozpaczy, znika nuta pedałowa.
2/. ais w akompaniamencie, t.26 jest nutą przejściową. W śpiewie mamy d nie cisis ze względu na pochód głosu, stąd pozornie funkcja inna: °S $^{+}_{<}$
3/. Por. Bronarski, o.c. str.144 ustęp 3. i

śpiewaka /t.8 od końca/[1].

Melodię tej pieśni można określić jako natchnioną[2]. Na szczególną uwagę zasługuje plastyczny profil głównego tematu

Mamy tu typ melodii spokrewniony z wykrytym przez Dr. Windakiewiczową[3] w polskiej muzyce ludowej wzorem "wahadłowym" /podobne formy melodii analizuje u Chopina Dr.Wojcik-Keuprulianowa[4]/. Niezależnie od głównego "wahania" /cz.I pomiędzy gis^1 a dis^2, cz.II pomiędzy h^1 a dis^1/. drobne "łuki" czy "fale" melodyczne potęgują wrażenie "kołysania" /wykołysałem cię wśród fal"/ W całym przebiegu pieśni sposób rozwijania gradacji, osiągania i opuszczania punktów szczytowych pozostaje w doskonałej harmonii zarówno-czysto muzycznie biorąc - ~~[illegible]~~ z ogólnym rozwojem linii melodycznej, jak i z napięciami uczuciowymi tekstu. Szczególnie pouczające jest odmienne za każdym razem traktowanie końcowych słów "Ach jak mi żal, jak żal". Umieszczenie punktu szczytowego na samym końcu dało w połączeniu z dysonansową harmonią potrzebny akcent rozpaczy.

Akompaniament znakomity, jednako suggestywny w odtworzeniu obrazu kołysania fal jak i cichego szumu smreków /t.34-40/.

Wewnętrzna wzajemna zgodność wszystkich czynników formotwórczych wyniknęły w tej pieśni z prawdziwej inspiracji - podobnie jak niegdyś widzieliśmy to na mniejszą skalę w pieśni "Czarna sukienka"[5]. Wnikając trafnie w każdy odcień tekstu, stworzył tu Żeleński pieśń idealnie zespoloną z wierszem. Szlachetność, prostota i głębia wyrazu, bogactwo nastrojów przy całej zwięzłości formy stawiają tę pieśń na czołowym miejscu w twór-

---

1/. Kadencja VI^7 VII^7 I IV I.
2/. Jedynie zwrot w t.23-24 mniej szlachetny.
3/. o.c., str.18.
4/. o.c., str.282
5/. por.str.
6/. Trafiają się jakby echa z muzyki Brahmsa, pozbawione jednak znaczenia. Por.motyw w t.31-32 a intermezzo es-moll op.118 Nr.6; t.39-40 por. Symfonia II cz.druga, t.

137
172

czości lirycznej Żeleńskiego. Góruje też wartością artystyczną nad kompozycjami innych muzyków do tegoż tekstu, które zestawiam poniżej.

Pieśni innych kompozytorów.

~~1-6~~
193

P i e s ń 70. "B r z o z y"
Sł. Kazimierza Tetmajera.

Dedykacja "Aleksandrowi Bandrowskiemu"

C-moll; 2/4; Andantino non troppo lento.

Plan formalny.

	A				B					A¹				
W				P					P					Z
– 5	a 6	b 6	b¹ 5	– 6	c – 2+2	d 4	e 5	e¹ 6	– 4	a' 5	b² 6	b° 6	– 8	

Zgodnie z jednolitym nastrojem tekstu niema części naprawdę kontrastującej. Cz. środkowa moduluje wprawdzie żywiej /As-dur; sekwencyjnie do Fes-dur ; powrót FesI = CesIV – I, II = asIV – I, = es IV – VII⁷ II⁷ V'..5 EsI = AsV; zboczenie do b-moll, bI – AsII, kad.; modulacja do f ; fI = cIV/, ale przeważa tryb minorowy. Część ta wiąże się także tematycznie z cz. I /analogie między e-e¹ a b-b¹/. W budowie okresów uderza typowe dla Żeleńskiego rozszerzanie. W pierwszym dobrze zarysowanym zdaniu deklamacja jest poprawna, później jednak budzi zastrzeżenia. – Wydaje się jak gdyby Żeleńskiemu starczyło inwencji tylko na pierwszą stronę pieśni, która jest doskonała; Dalsze części wypadły dość słabo, modulacje i sekwencje robią wrażenie trochę szkolnych. Wyżej znów wznosi się zakończenie. Dla oddania bólu stosuje Żeleński w melodyce postęp trytonu /"przesiąknięta"/ i septymy zmniejszonej /takt przedostatni/. W cz. środkowej spotykamy znany z pieśni "Na fujarce" zwrot chromatyczny /por. str. /. Ambitus undecyma es¹ – as² – Części czysto instrumentalne powtarzają się z małymi zmianami; schemat harmoniczny to kadencja c: IV⁷ I⁶₄ V⁷ I.

Wartość artystyczna pieśni niejednolita.; najwyższa w cz. I-ej.

Do tegoż tekstu istnieje pieśń Juliusza Wertheima /wyd. Hoesick, "Nowe album" Nr. 9./.

P i e ś ń "W i e r z b a"
Sł. Kazimierza Tetmajera

Dedykowana "Dr. Teodorowi Lierhammerowi"

"Nad wodą szarą, wodą smętną
Posępna cicha wierzba stoi..."

g-moll; C; Andante sostenuto.

Forma ABA¹. Na A składają się prócz wstępu dwa okresy przedzielo-

zdrowie

144.

ne jednym taktem instrumentalnym /drugi okres przedłużony do dwunastu taktów/. Okres pierwszy zwraca się do Tp; drugi przez Es dochodzi do As, po czym AsI=gII^n sprowadza kadencję. Nastrój tej części posępny. Temat rozpięty na trójdźwięku; charakterystyczne podwyższenie kwarty:

Harmonizacja tej melodii posługuje się znanym nam z zakończenia pieśni "Zaczarowana królewna" opisaniem kwinty akordu przez sąsiednie tony. Podobieństwo rozciąga się także na fakturę unisonowego wstępu. W pieśni tej przypomina się niekiedy ballada g-moll Chopina. Łączniki instrumentalne w całej pieśni stołują unison obu rąk; podobnie inne fragmenty akompaniamentu /np. przy słowach "O czem ta wierzba śni i roi"/ wyprowadzone są właściwie z unisonu,polifonicznie czy też "polimelodycznie" traktowanego. 1/.

Zwrot do wielo-bemolowych tonacyj w części środkowej stał się już zwyczajem u Żeleńskiego w pieśniach późnego okresu /t.44 nn: EsI esI = CesIII V I IV I/. Powrót za pomocą częstej u Żeleńskiego zamiany na akord neapolitański: CesI = bII^n v^7 VII^7; domyślna zamiana bVII^7=g VII^7 sprowadza repryzę,w której takty 5-8 śpiewu i łącznik są opuszczone,a 4 następne takty nieco zmienione. Postludium,wyprowadzone z t.5-8 akompaniamentu, a zwłaszcza samo zakończenie /kadencja plagalna,tercja pikardyjska/ wypadły dość blado.

Jak często u Żeleńskiego pierwsza część pieśni najlepsza; kontrastowa część w dur o wiele słabsza; ilustruje ona bicie dzwonów za pomocą zbyt już "ogranego" podwójnego pedału tonicznego.

P i e ś ń 72 "A k i e d y b e d z i e s z m o j ą ż o n a"
Sł.Kazimierza Tetmajera.

"A kiedy będziesz moją żoną
umiłowaną,poślubioną..."

E-dur; 3/4; Dedykowane "Stachowi i Izi".
Andante non troppo lento.

Forma //: ABA^1 :// K. Cz.B jest ściśle spokrewniona z A; kontrast leży

1/. Por.Dr.B.Wójcik-Keuprulianowa,"O polifonii Chopina",Kwartalnik muzyczny,1939 Nr.3,s.251-259,i rozdział p.t."Polimelodyka" w "Melodyce Chopina",str.250 nn. szczególnie omówienie "dwugłosu figuratywnego w unisownie" s.252 nn i "złudzeń polifonicznych" s.254 n. Por.uwagi str. cz.II nin.pracy.

145

głównie w większej modulacyjności. Przebieg harmoniczny jest następujący: pierwsze zdanie zwraca się do Tp; drugie moduluje sekwencyjnie i kończy się w tonacji dominanty; łącznik wraca do tonacji zasadniczej. Cz.B przechodzi z E przez a /E=aV/ do G, skąd wraca znów do E. /t.24 nn/: CI (D7)[IV](D7) II /VII7/ V I..7 = h:$^{o}S_{S}^{>}V_{5>}^{7}$ I V^7 I - EV DD V^7 I /. Cz.A^1 kończy się pedałem dominantowym. Cały przebieg powtarza się prawie bez zmian, jedynie ostatnia część jest rozszerzona w rodzaj kody. W zakończeniu powraca motyw preludium, z którym kojarzy się nastrojowo ostatnie słowo tekstu, dorzucone przez kompozytora, "sami". Melodia pieśni /ambitus w.nona e^1-fis^2/ snuje się ruchem łącznym, falistym, stosując niewielkie interwały. We wszystkich częściach spotykamy sekwencje melodyczne. Częste użycie apodżiatury[1] decyduje o nieco sentymentalnym zabarwieniu ekspresji. Por.np.: ,Pedał podwójny jest znów harmonicznym punktem wyjścia /wstęp1/. Charakterystycznym dla pieśni jest zwrot harmoniczny: cis jest nierozwiązanym, opóźnionym lub też "sekstą dorzuconą" do trójdźwięku tonicznego.

Poza tym szczegółem pieśń nie wzbogaca poznanego już zasobu środków harmonicznych Żeleńskiego, jak wogóle nie wnosi nowych wartości. Brak kontrastów tworzy pewną monotonię. Niebezpieczeństwo "przesłodzenia" muzyki tkwi już w samym tekście,[2] zamurzonym w jednolitym blasku "złotych rzymgień i promieni". Muzyka Żeleńskiego jest w tej pieśni nastrojową, lecz mniej "upajającą" niż strofy poety, a nawet odrobinę mdłą.

P i e ś ń 73 "C i e ń C h o p i n a"
Sł.Kazimierza Tetmajera.

"Na wiejskie gaje, na kwietne sady
Na pola hen..."

Dedykacja:
"Pani Ludwice Marek-Onyszkiewiczowej"

a-moll: 3/4: Andantino.

Bardzo piękny wiersz Tetmajera zasługuje na przytoczenie:

1/. Wypadającej nie odmiennie na przedostatnią sylabę każdego poszczególnego wiersza.
2/. Ten wiersz poety nie należy, zdaje mi się, do najlepszych jego utworów.

126

"Na wiejskie gaje, na kwietne sady
Na pola hen,
Idzie nocami cień jego blady
Cichy jak sen

Wiersz ten, rozpatrywany jako tekst pieśni, nasuwa niemałe trudności. Kompozytor musi uchwycić rdzennie polski ton muzyki twórcy mazurków, oczarować chopinowską atmosferę bez popadania w dosłowne naśladownictwo.- Z tego zadania wywiązał się Żeleński na ogół szczęśliwie, zachował umiar w stosowaniu aluzyj muzycznych i nie wyrzekł się własnej indywidualnej nuty. Jednakże mimowolne zestawienie tej muzyki z niedoścignionymi wzorami Chopina narzuca słuchaczowi świadomość dystansu dzielącego inwencję obu kompozytorów, co musi zaciążyć ujemnie na ocenie wartości pieśni.

Ze względu na zasadnicze znaczenie, jakie muzyka Chopina miała dla Żeleńskiego, pieśń ta zasługuje na szczegółowe zbadanie.

Pierwszym "zawiązkiem" pieśni jest zmieniony nieco fragment walca a-moll, op-34 nr 2. . Nic dziwnego że Żeleński, który miał jak wiemy predylekcję dla podwójnego pedału tonicznego, sięgnął po ten właśnie wzór. Między oryginałem Chopina a wersją Żeleńskiego /przykł- / zachodzi bardzo istotna różnica. U Chopina linia pierwszych dwu/par taktów ma sens wybitnie dynamiczny 1/. ; to niby stopniowe "rozbujanie" melodii, która wreszcie, jak mocniej ścięte wahadło 2/.

1/. W rozumieniu estetyki E. Kurtha, pod którego wpływem pozostają również studia Prof. Tocha czy też Dr Keuprulianowej /por. o.c. str. 218/.
2/. Impuls daje tu tryl, zgęszczając napięcie, które wyładowuje się w interwalu sekty; por. "Schlauderbewegung" Kurtha, o.c. s. 98 nn, cytowanej Tocha, o.c. s. 73

wychyla się aż o sekstę w górę. Inaczej u Żeleńskiego. . Drobne zmiany w me-

lodii, usunięcie tryla i gradacji wynikającej ze zwiększenia interwalu wychylenia, wreszcie utrzymanie nuty pedałowej przez pierwszy okres śpiewu /w sumie przez 18 taktów!/ pozbawiło motyw wewnętrznego napięcia, i nadało całości charakter wybitnie statyczny, monotonny, bardziej "płaski"; muzycznie mniej interesujący. Na cytowanym wyżej akompaniamencie rozpięty jest pierwszy okres śpiewu /opisane trójdźwięku/:

Drugi okres śpiewu /przykł. / dowodzi, że Żeleński dobrze podchwycił charakterystyczny dla Chopina rys zazębiania się szeregu dominant-septymowych akordów. Opierające się na tych połączeniach sekwencje omawiam w przypisie do niniejszej pracy /str. /, wktórym staram się sprecyzować na czym polega ich odrębność i nowość w twórczości Chopina. 1/.

Omówiony ustęp stanowi zasadniczy człon pieśni, niby refren powtarzający 4-krotnie z modyfikacjami. Całość formy przedstawić można symbolem:

$A^{(a+b)}$	B	C	A^1		D		A^2		$A^3(a'+2+b')$		
W			P		G		W1				Z

Cz. B trwa od słów "Słucha jak szumią" do "w mgły".

Cz. C/"Jak brzęczą skrzypce..."/ wprowadza charakterystyczne puste kwinty równoległe w basie /por. Chopin mazurek op. /. Przy słowach "Z odległej wsi" powtórzył Żeleński użyty już dawniej w pieśni "Marzenia dziewczyny" 2/.

1/. Można je określić wzorem $D^7 - DD^7 + D^7 - DD^7 + etc.$

2/. Przy słowach "A wiatr mu ją kradł".

szczęśliwy efektem wytrzymanego długo akordu durowego nonowego: Gv^9.

Następujące z kolei interludium /wyprowadzone z cz.C/ przypomina rytmem i charakterem mazurek op 56 nr 2 Chopina:

Ilustracja dolatującej z daleka wiejskiej kapeli, stopniowe wzmaganie się i zanikanie dźwięków, nieznacznie przeprowadzone przejście do nastroju wstępu wypadły doskonale; jest to najudatniejszy ustęp pieśni.

Po powrocie "refrenu" część "D" /od słów "w wodnych wiklinach"/ przerzuca imitacyjnie z głosu solowego do akompaniamentu motyw[1]. Jest to najsłabsza część pieśni, pozbawiona nadto zupełnie piętna "Chopinowskiego"[2]. Trzeci powrót tematu /A^2/ zmieniony jest w akompaniamencie dla ilustracji słów "słucha jęczących dzwonów". Czwarty i ostatni , nawrót refrenu modyfikuje silnie pierwszy okres. Ta część /"słucha jak serca"/ wypadła blado; tkwiąca w tekście siła dramatyczna nie znalazła wyrazu w muzyce, nawiązującej chyba raczej do słów " bez sił". Przed okresem drugim, rozszerzonym na końcu, wstawiony jest łącznik fortepianowy.

W melodyce aluzje do Chopina są rzadsze niż w harmonii, z wyjątkiem może figury w t.25 i 33:[3]

Omówiony utwór można rozpatrywać z dwu punktów widzenia: jako pieśń "samą dla siebie" lub jako "homage a Chopin".

1/. Obok taktów 123-135, patrz niżej.
2/. Z wyjątkiem może modulacji przy słowach "nań bladolica". Zestawienie dwu akordów dominantseptimowych, z których pierwszy jest domyślnie identyczny z akordem $^{o}S_{\sharp}$ spotyka się często u Chopina; por. Bronarski o.c. str. 179 przykł. 232. Tu jednak wprowadzone jest nieco sztucznie, "par force".
3/. Częste u Chopina "wypełnienie teroji" w figuracji, por. Dr. Wójcik-Keuprulianowa, o.c. str. 120, przykł. 150 i 151.

143

W pierwszym wypadku, obok omówionych poprzednio niedociągnięć przyznać trzeba pieśni zalety jak: plastykę ilustracji pierwszych trzech zwrotek, trafną a prostą charakterystykę zmiennych nastrojów, z zachowanie dzięki nawrotom "refrenu" jednolitego tła pierwszego melancholii, właściwego tekstowi.

Analizowana z drugiego punktu widzenia, pieśń sprawia zawód. Poza wczesną pieśnią "Moja pieszczotka" i niewielu ustępami innych pieśni 1/, żywe podobieństwo do Chopina spotykamy u Żeleńskiego rzadko. Fakt że w tej pieśni wprowadził wyraźnie reminiscencje chopinowskie, zdaje się dowodzić chęci wywołania "Chopinowskiej atmosfery". Otóż jeśli takim był zamiar kompozytora, to trudno uznać, by cel ten osiągnął bez zastrzeżeń. Przejęcie kilku sposobów harmonizacyjnych Chopina nie wystarczyło 2/; aby stworzyć "Chopinowską" muzykę, trzeba tej intuicji, która "od wewnątrz" wżywa się w świat duchowy Chopina. Dlatego obraz muzyczny Chopina w Karnawale Schumana jest tak nadzwyczajnie trafny 3/. Podobnie duch Chopina żyje w niektórych frazach Skriabina czy Szymanowskiego /preludia/ 4/. U Żeleńskiego jest wprawdzie podobieństwo do Chopina, zwłaszcza w pierwszych częściach; ale to tylko "cień jego blady", podobieństwo raczej zewnętrzne - prawdziwego Chopina tu niema 5/.

Pieśń nasza zajmuje pod względem wartości miejsce pośrednie w cyklu Tetmajerowskim. Jest ona muzycznym dowodem znanego skądinąd ogromnego kultu, który żywił Żeleński dla mistrza polskiej sztuki 6/.

1/. "Zakochana", przejściowe podobieństwa w pieśniach op.8 nr.3, "Niepewność", początek części środkowej w pieśni "Siedzi ptaszek...", początek "Zaczarowanej królewny" i "Wierzby", i t.d.

2/ Wskazałem wyżej /str. / na powód dla którego przejęty z Chopinowskiego walca motyw wywiera u Żeleńskiego o tyle słabsze wrażenie. Na tym przykładzie widać doskonale, różnicę między twórcą a jego powiedzmy epigonem, który przejmuje zewnętrzne kontury bez wewnętrznego napięcia.

3/. Zewnętrzne analogie harmoniczne - które udowodnił Bronarski, o.c. str. 314 i 3. są tu na drugim planie. Istotnym jest odtworzenie autentycznego kolorytu Chopinowskiego w koordynacji melodii harmonii nastroju itd.

4/. Por. prof. Z. Jachimecki, "Karol Szymanowski- rys dotychczasowej twórczości" Kraków 1927, str. 6

5/. Możnaby to określić porównaniem: tam mamy kwiaty odmienne, ale z tejże gleby wyrosłe, tak samo pachnące; tu kwiaty może podobniejsze, ale jakby sztuczne "papierowe", pozbawione woni.

6/. Por. F. Szopski, o.c. str. 34. i artykuł Władysława Żeleńskiego o Chopinie,

P i e s ń 74 "N a A n i o ł P a ń s k i"
Sł.Kazimierza Tetmajera.

"Na Anioł Pański biją dzwony,
Niech będzie Maria pozdrowiona..."

Dedykacja:
"Kazimierzowi Tetmajerowi"

D-dur: 4/4: Sostenuto.

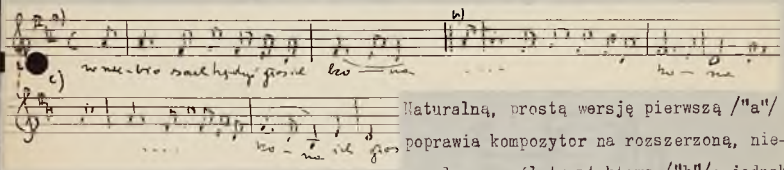
Jedna z niewielu pieśni w czystej formie "da capo". Na cz.I zarówno jak i ostatnią składa się jeden okres śpiewu rozszerzony do 11 taktów /w związku z rozszerzeniem zwrotki poety z 4 do 5 wierszy/. Opuszczając dwa takty odpowiadające czwartemu wierszowi i odrzucając rozszerzenie na końcu frazy, uzyskalibyśmy normalny ośmiotakt. Omówiony okres obramowany jest preludium i postludium /po dwa takty/. - Część środkowa kontrastująca /ruch szesnastek, tonacja B-dur/^{o}Sp/, modulacje/ poprzedzona jednym taktem łącznika, dzieli się na trzy grupy /B, C, B^{1}/. Repryza, jak wspomniałem, bez żadnych zmian. Krótkie zboczenie do F-dur w t. 10 cz.A /DV..^{3}=FV1^{4}/V7 I..^{7}A$^{\#}$V^{6}(V7)I^{6} = D11 I$^{6}_{4}$, kad. Por. podobną modulację w pieśni patrz str. / jest jedynym urozmaiceniem modulacyjnym w tej części. Wielkiej pomysłowości harmonicznej dowodzi fakt, że nuta stała w sopranie akompaniamentu /a^{1}/ nie ustaje przez całą tę część nawet podczas opisanego zboczenia. Akompaniament spełnia tu świetnie ilustracyjne zadanie. Części skrajne bardzo szczęśliwie pomyślane i zrealizowane, tchnące spokojem, nie ustępują podobnym epizodom w pieśniach Brahmsa. Cz.środkowa jednakże jest o wiele słabsza. Melodia bez polotu, nieraz banalna, /nazbyt symetrycznie rozmieszczone opóźnienia, por.uwagi o pieśniach "Pan Jezus chodzi po świecie" str. odn. ,"Zawsze i wszędzie" str. odn. /. Plan tonalny tej części cechują typowe dla "późnego Żeleńskiego" modulacje do odległych tonacji /ustępy skrajne w B-dur, ustęp środkowy w Ges-dur/. Powrót-częstymu Chopina[1/.] zwodniczym zwrotem CesV^{7}→AsV$^{6}_{5}$. Deklamacja poprawna[2/.]. Całość nierówna; wartość artystyczną i to poważną, przedstawiają tylko części skrajne dzięki jednolitości nastroju, prostocie i plastyce.

Pod względem charakteru zaliczymy tę pieśń, podobnie jak i poprzednią do pieśni opisowych o zabarwieniu lirycznym.[3/.]

1/. Por.Bronarski, o.c. str.233, przykł.310, typ.2a.
2/. Niepotrzebne tylko akcenty na spójnikach, jak "aż"/t.29/, "się" /t.31/; w pierwszej zwrotce deklamacja "Marýja" niezgodna z metrum tekstu.
3/. Z długiego poematu w kilku częściach wybrał Żeleński tylko kilka początkowych fragmentów. Dla uzyskania pieśni cyklicznej, dodał powtórzenie pierwszej strofy, co trzeba uznać za szczęśliwy pomysł.

W rękopisach Żeleńskiego zachowały się[1] szkice ołówkowe /prawie że wykończone/ do kilku pieśni "tetmajerowskich", a mianowicie: koniec pieśni "Cień Chopina", "Brzozy", i "Na Anioł Pański". Manuskrypt tej ostatniej pieśni jest niedokończony.

Szkice pierwszych dwu pieśni nie wnoszą nic nowego. Natomiast w pieśni "Na Anioł Pański" spotykamy drobny, ale charakterystyczny szczegół, który potwierdza hipotezę wysuniętą przy omawianiu pieśni "Czy pamiętasz" /por.str. /. Oto jak się kolejno zarysowywała melodia taktów 11 - 12:



Naturalną, prostą wersję pierwszą /"a"/ poprawia kompozytor na rozszerzoną, nieregularną myśl trzytaktową /"b"/; jednakże zatrzymanie ruchu na tonie fis[1] raziło go widocznie, ucieka się bowiem do powtórki słownej, celem wypełnienia przedostatniego taktu mniejszymi wartościami rytmicznymi /"c"/. Rezultat nie jest muzycznie wartościowszy, niż w pierwszej wersji; przez to zaś, że rym został zatarty, tekst wypadł mniej korzystnie. Widzimy więc znowu ucieczkę od regularności do mniej symetrycznych, ale nie zawsze szczęśliwszych modyfikacji.

Zachowane szkice zdają się świadczyć o wspólnym-co do czasu-powstaniu tych pieśni.

P i e ś ń 75. "B l a d a r ó ż a"

Sł. Kazimierza Tetmajera.

Dedykacja: "Pannie Sadomei Kruszelnickiej"

"Na me oczy
Czar uroczy
Chyba jakiś z nieba spadł..."

A-dur; 3/4; Andantino sostenuto.

1/ W Bibliotece Narodowej szkice te znajdowały się 12.XI.1937 w tece Mr.164.

Forma ABA[1]. Analiza wykazuje częstą u Żeleńskiego nieregularność w budowie okresów. Szczęśliwy efekt dało tym razem rozciągnięcie końcowej frazy /"wielką rosy łzę"... itd./. Ekspresję tego miejsca podnosi chromatyka /takt 11 od końca: fis: $^{o}S_{5}^{6}$.5 D^{7}_{6} = "dezalteracja" primy/. Wstęp oryginalnie s~~t~~harmonizowany /EII^{7} V^{7} /D^{7}/[IV] → fis: V^{6}/ o ładnie zarysowanej melodii, wprowadza rytm zbliżony potrosze zarówno do mazurka jak i do walca[2]. Część pierwsza potrąca o tonację: fis, A, h, a. Akompaniament prosty, "taneczny". Druga część rozpoczęta po dwutaktowym łączniku w A, przechodzi przez fis do cis /^{o}D/; nowe, mniej szczęśliwe pomysły łączą się w niej z motywem chromatycznym /t.22/ przejętym z części I /t.8/.[3] Punkt szczytowy, trochę operowo-dramatyczny, pada na słowa "zamiast kwiatu czuję lód" /akord cis: I$^{6}_{4}$.) Powraca wstęp, jako interludium, oraz część pierwsza ze zwykłymi pod koniec modyfikacjami[4]. Postludium, to zmodyfikowane na końcu preludium. Zakończenie ma ciekawy, nie-banalny wyraz.

Jedna z bardziej oryginalnych pieśni Żeleńskiego, trochę wprawdzie zbyt w guście "salonowym", jednak nie bez śpiewności i wdzięku.

Do tegoż tekstu skomponował pieśń również Juliusz Wertheim.[5]

1/ Oryginalną budowę drugiego okresu części B /8 = 2+3 3/ /"Sięgam do niej..."/ można uważać pierwotnie za układ sześcio-taktowy /2+2+2/, rozszerzony przez dwukrotne zastosowanie t.zw. przez Riemanna "wielkich triol" /"Grosse Triolen"/"Takttriolen"; por. Riemann "System der Musikalischen Rythmik und Metrik", Lipsk 1903, §1o, str.101, nn.

2/ Por. uwagę Barbaga, cytowaną wyżej. str.

3/ Takt 18 - 21.

4/ Rytmika akompaniamentu do ostatniego zdania śpiewu nawiązuje do fragmentu części środkowej; częste u Żeleńskiego. Por. uwaga str.

5/

153.

P i e ś ń 76. "Preludium" /Widzę ją.../

Sł. Kazimierza Tetmajera.

Dedykacja: Wiktorowi Grabczewskiemu.

"Widzę ją, /widzę ją/, idzie z słoneczną pogodą
W anielskiej twarzy..."

Es-dur; 3/4; Andante misterioso.

Jedna z niewielu pieśni "przekomponowanych".

Podział odcinków następujący:

a/ Widzę ją, widzę ją

b/ Idzie z słoneczną pogodą
W anielskiej twarzy

c/ Idzie wieczorem gdzieś nad senną wodą
I cicho marzy i cicho marzy.

d/ Marzy, że swoim kochaniem ocali
Kogoś co gnie się

e/ Ach coraz dalej idzie coraz dalej,

f/ Ginie, ginie w bezkresie.

Wstęp żywo przypomina środkową część pieśni "Wierzba":

Odcinek "b" moduluje do G /równoimienna równoległej dominanty/. Łącznik przed "c" wiąże na zasadzie pokrewieństwa tercjowego /przy pomocy alteracji/ GI i esI. Odcinek "c" moduluje sekwencyjnie /es I = Ges $\underbrace{\text{VI } S^7}$ $\underbrace{I_4^6 \text{ V}}$ V3> = Fes $\underbrace{\text{VI } S^7}$ $\underbrace{I_4^6 \text{ V}^7}$ I/ do Fes,[1] będącego tonacją neapolitańskiego akordu w Es. Odcinek "d" utrzymuje się w tej tonacji. Powrót odbywa się w dość śmiały sposób /t.25 - 27/: /Przykł. / Ekscentryczny konglomerat dysonansowy w takcie 26 wytłumaczyć można jako współbrzmienie nut akordowych /fes, as/

1/ Modulacje do wielobemolowych tonacji są rysem charakterystycznym dla pieśni Żeleńskiego z późniejszej epoki, poczynając od pieśni do słów Krasinskiego.

154

i przejściowych /heses przejściowa między as a b, es podobnie między fes a d/. Ostry ten dysonans odbiegający od stylu Żeleńskiego jest trochę szorstki i niespodziewany. Może kompozytor chciał w ten sposób zaznaczyć, że nie obce mu są zdobycze nowszej muzyki. Jednakże taki izolowany dysonans"nie tłumaczy się", robi wrażenie trochę sztuczne.

Odcinek "d" potrąca o Es i f. Odcinek "e" /sekwencja f, Es/ ustala tonację zasadniczą; "f" kadencjonuje, z użyciem akordu Ces-dur /°F lub °Sp/. Przejście z Es do Ces, w łączniku fortepianowym /t.37 - 38/ również dość niecodzienne. Ostatnie takty nawiązują do wstępu.[1]

Melodyka swobodna, zbliża się do recytatywu, - rzecz w pieśniach Żeleńskiego rzadka. Akompaniament urozmaicony, niekiedy dwoi melodię śpiewu; począwszy od taktu 27 ma samodzielną melodię. Bas mniej sztywny niż zazwyczaj. - Mimo swej zwięzłości, pieśń ta zajmuje odrębne miejsce w twórczości Żeleńskiego, odbiegając - z wyjątkiem wstępu - od pospolitych u niego formuł, zarówno w dziedzinie konstrukcji jak i melodyki, a zwłaszcza śmielszej niż zwykle harmoniki, stosującej często chromatyczne i zwodnicze postępy i rzadko spotykane zestawienia akordów.

P i e ś ń 77 " S k o n a j t y s e r c e."

Sł. Kazimierza Tetmajera

Dedykacja: Jak w pieśni poprzedniej.

"Skonaj ty serce wprzód nim by cię miano
Zdeptać szyderczo lub karmić jałmużną..."

d-moll; C; Andante non proppo lento.

1/ Takt 4 od końca ma na ostatniej ćwiartce akord chopinowski, z sekstą przeciągniętą łukiem na takt następny jako nuta stała.

155

I ta pieśń ma formę pieśni przekomponowanej, w której wyróżnić można dwie części i rodzaj Kody. Cz.I. w d, obejmuje wstęp i pierwszy okres śpiewu; cz.II./od sł. "wąż ciosaną..."/ wprowadzająca ruch szesnastkowy w akompaniamencie, moduluje, przechodząc przez tonację B,Es, As, skąd drogą zamiany $AsI^6 = gIV^n$ powracamy do subdominanty-tonacji zasadniczej. Koda /od sł."śpi"/ opiera się częściowo na pedale dominantowym. Dobrze zarysowuje się pierwszy temat:

Temat ten sharmonizowany jest dość szablonowo pedałem tonicznym. Dalsze części pieśni słabsze. Kilka szczegółów harmonicznych zasługuje na uwagę.

W t.22 wytrzymany długo akord "b-d-fis-a" to znane nam[1/] połączenie dominanty z antycypacją tercji tonicznej w basie /rozwiązanie tylko domyślne/. T.26 - 29 zbaczają do ^{o}S. Kadencja t.29 nn.: d:IV

I II^n //VI

BIII IV // I II// IV = d : II^n V^7 //DI. Końcowy akord z pikardyjską tercją ma "dorzuconą" wielką sekstę /d-fis-a-h/. Ambitus melodii mała decyma: d^1 f^2. Deklamacja naturalna, prawie bez ligatur.[2/] -

Cała pieśń słabsza od poprzedniej, mało oryginalna[3/] stylistycznie i kompozycyjnie niejednolita.[4/]

1/ Na przykład z pieśni "Tęschnota", op.25/3 t.62.
2/ Akcent w pierwszym wierszu na słowie "nim" niezbyt szczęśliwy.
3/ T.13 - 14 znów przypomina nieco "Elegię" Masseneta.
4/ Pasaże szestnastkowe wprowadzone w Kodzie nie wiążą się z całością pieśni.

P i e ś ń 78. "S m u t n o".[1]

Sł. Mariana Gawalewicza.[2]

Dedykacja:
"Pani Marii Browiczowej".

"Pruszy śnieżek i pruszy
płatkami
Smutno młodym jest w duszy
gdy sami."

g-moll; 3/8; Andante,non troppo lento.

Zwięzła pieśń jedno-częściowa z następującym podziałem:

W	A	A^1	ż	A^2	Z.
9	8	8	1	12	4

Następnik pierwszego okresu kojarzy się z nieco zmienionym fragmentem wstępu /t.3-9/ w akompaniamencie. Pierwszy okres w g-moll z półkadencją na końcu, drugi okres zwraca się w zakończeniu do Es /°Sp/.[3] Trzeci okres powraca do tonacji zasadniczej w sposób następujący /t.25 nn./: EsI = BIV S^{6c}_{1c} // I^6_4 V^7 S^{6c}_{1c} // I^6_4.. $^6(VII^7)$/ II = gIV V (D^7) // IV^n (D^7) IV^n // (D^7) /IV^n/ = S^7_1 // I^6_4 II // I^6_4 kad. Ustęp oznaczony klamrą wyzyskuje enharmoniczną identyczność akordów dominanty nawiasowej do akordu neapolitańskiego i alterowanej subdominanty, w sposób omówiony kilkakrotnie /por.str. /.[4] - Niezupełnia zgodność prozodii słownej i muzycznej w ostatniej zwrotce /"A najsmutniej, gdy droga daleka i nikt// - // i nikt w końcu itd."/ jest może zamierzonym efektem[5]. Brak tercji w ostatnim trójdźwięku wytwarza wrażenie pustki, zgodnie z nastrojem tekstu. O charakterze melodii daje pojęcie temat /~~budowa trójdźwiękowa~~/ alteracja kwarty/.

Piosnka świadczy tylko o wprawie kompozytorskiej; nowych walorów nie wnosi.

1/ Wydana w Warszawie, nakład i własność red."Melomana",Krak.Przedm.6. Na okładce data cenzury 2.V.1900.
2/ Tekst poetycki bez zmian; por.M.Gawalewicz,Poezje,Kraków 1889,II wydanie, str.29.
3/ W t.24 pomyłka druku: w środkowym głosie akompaniamentu winno być b a nie c^1 przetrzymane łukiem.
4/ T.29 żywo przypomina t.5 od końca etiudy op.10/6 es-moll Chopina.
5/ Przerwa spełniałaby zatem rolę "trzech kropek" w interpunkcji.

157

P i e ś ń 73 " S e r e n a d a " 1/

Sł. M.Gawalewicza. Dedykacja: "Aleksandrowi Myszudze".

"Na dzień dobry pieśń ci niosę,
dziewczę moje złotowłose..."

Es-dur; 3/4; Quasi Mazurka, moderato.

Pieśń typu ABA[1], o budowie regularnej, prawie schematycznej. Część pierwsza ośmio-taktowego wstępu, licząca 6 taktów, powraca po pierwszej i drugiej części jako interludium, po trzeciej jako zakończenie /niewielkie modyfikacje/. Ta część wstępu opiera się na dominantowej nucie pedałowej. Dalsze dwa takty wprowadzają figurę akompaniamentu, opartą na trójdźwięku tonicznym: Wprowadzony rytm nie ulega w pierwszej części żadnym zmianom. W cz.II akompaniament akordowy, najprostszy. Śpiew rozwija się w regularnych ośmio-taktach, jedynie w części ostatniej spotykamy budowę: 8 + 4 + 2 + 4 + 2 + 4 + 2 6 Takty T.59 - 62 nawiązują do części środkowej. Samo zakończenie /konwencjonalna kadencja z crescendo aż do forte/ stoi w rażącej sprzeczności z sensem słów:

Prawdę psychologiczną poświęcił tu Żeleński dla pospolitego efektu wokalnego. - Pierwsze zdanie oparte jest znów w sposób stereotypowy na nucie pedałowej tonicznej /charakterystyczne użycie "7 przed 6"/:

1/ Wydanie jak w pieśni poprzedniej.

Także i w części środkowej spotykamy pedał podwójny /w Ges/. ~~I w tej pieśni~~ Żeleński nie zadał sobie wiele trudu, by nagiąć muzykę do wymagań tekstu. W wierszu Gawalewicza co trzeci wiersz jest krótszy /8 - 8 - 5/. Dla łatwiejszego uzyskania regularnego ośmiotaktu kompozytor powtarza poprostu stale wiersz krótszy.

I ta pieśń nie wychodzi poza znane z poprzednich analiz formuły.

Do tegoż tekstu istnieje kilka pieśni innych kompozytorów: Z.Noskowskiego[1/], St. Niewiadomskiego,[2/] i Z. Jachimeckiego[3/].

P i e ś ń 80. "B a b i e l a t o" [4/]

Sł. M. Gawalewicza.

Dedykacja: "Pannie Janinie Korolewiczównie".

"Snuj się nitko, /nitko/ pajęcza
Po powietrznej snuj fali..."

As-dur; 2/4; Quasi allegretto.

Pieśń typu ABA^1 K. Schemat:

	A			B						A^1 + K				
W	A		P				P						Z	
-	a	b		c	-	d			-	a^1	b^1	e		
			β		x		γ						β	α'
5	8	10	4 + 2	12	2	13	4 + 6	+ 2		8	10	7	4 +	5

Plan tonalny nie wymaga objaśnień; część środkowa w tonacji równoległej ze zboczeniem do jej ~~środkowa~~ mollowej dominanty. Oto analiza kilku szczegółów harmonicznych. W t.32 i 34 spotykamy akord $D^7_{5>}$ tonacyj c, Es. Takt 73: bV^7 z antycypacją tercji tonicznej w basie. Interludium przed repryzą posługuje się akordem zamiennym, identycznym z $^{o}S^{6}_{5}$. To zestawienie znane z pieśni "Z łąki i pól" /pierwsze interludium/ powtórzy się

1/ Op.64/2, Now.muz.1899, Nr.1.
2/ "Z wiosennych tchnień", Nr.7, wyd. Jakubowskiego, ~~I~~
3/ "Dzień dobry" - wyd.Piwarskiego, Kraków./tytuł, nawiasem mówiąc,o wiele odpowiedniejszy niż niewłaściwy tytuł"Serenada",pochodzący zresztą od samego autora.Por.M.Gawalewicz,Poezje,Kraków 1889, str.35.
4/ Wydanie jak w pieśniach poprzednich. - Pieśń tę jak wspomniałem na str. ,znajdujemy zapisaną ołówkiem w książeczce nutowej /"Notatki muzykalne"/, Bibl.Nar.,Mr. str.

w pieśni do słów Z. Ułaszynówny "Płyną wonie".

Asocjacja słowna /"S n u j się nitko..."/ sprowadza podobne formuły figuracji na pedale kwintowym, jak w pieśniach "Pajęczyna" i "Gdy ostatnia róża zwiędła". Dość często pojawia się znany z pieśni dawniejszych "wzór chromatyczny zwrotny" /por. str. /, np.t.34-35 Rozerwanie tematu na dwu-taktowe grupy przypomina początek pieśni "Sen nocy letniej".

Żadna z trzech pieśni do słów Gawalewicza nie wzbogaca dorobku lirycznego Żeleńskiego o żadne nowe wartości, świadcząc o przewadze rutyny nad inwencją w późnym okresie jego twórczości. Ponieważ faktura w zasadzie raczej się upraszcza, więc - w myśl poglądu wyrażonego poprzednio[1] - że "uproszczenie bez pogłębienia daje zubożenie" - wypadnie pieśni omówione, podobnie jak niektóre pieśni "tetmajerowskie" i większość pieśni późniejszych uważać za objaw pewnego osłabienia siły twórczej kompozytora. Nie brak jeszcze będzie ustępów tchnących świeżością, lub iście młodzieńczą nieraz werwą. Na ogół mamy jednak do czynienia raczej z eksploatacją-i to jednostronną, manieryczną-dawniejszych pomysłów-niżeli z ewolucją.

Pieśń omówiona poprzednio jest ostatnią z pieśni solowych Żeleńskiego zamieszczonych w "Spisie" jego kompozycji z r. 1903. Pozostaje nam omówić dwanaście pieśni w tym Spisie pominiętych. Część z nich pochodzi napewno z okresu z przed r. 1903. Czy powodem ich pominięcia w Spisie było przeoczenie, czy jakieś inne względy, trudno dociec. Należą tu : "Oczywistość" do słów Gabrielli /N.Żmichowskiej/ pieśń prawdopodobnie współczesna całemu cyklowi op.25, dalej "Sen" /do słów A. Mickiewicza/, wydana w Echu Muzycznym, r.1879,Nr.[2]

1/ Por. str.

2/ Być może, że pieśń ta była napisaną jeszcze przed r.1874. Na poranku 19 kwietnia 1874 wykonana pieśń Żeleńskiego "Sen",jak świadczodzi wzmianka w Gazecie Polskiej z r.1874,Nr.83./Jednakże może tu być mowa o pieśni "Sen Nocy letniej" op.23.

i dwie pieśni do słów I.Relidzyńskiego "Rapsod" /Szum drzew/ i "O pieśni moje"[1/].Co do tych pieśni można stwierdzić stanowczo, że zostały napisane i wydane przed r.1903. Co do pieśni pozostałych pytanie tego nie zawsze da się rozstrzygnąć[2/]; to pewna, że część ich została wydana po r.1903.

161

Pieśń 83 "Ja Tobie serce ślę".

Sł. Jacka Malczewskiego. Dedykacja: "Jackowi Malczewskiemu"

"Zanim do naszych powrócisz stron
Gdzie szumi sosna, złoci się klon..."

D-dur; C; Moderato.

Tekst tej pieśni wyszedł z pod pióra Jacka Malczewskiego. Wielkiemu mistrzowi pendzla malarstwo nie wystarczało dla pełnego wypowiedzenia się. Stąd wcale liczne, a nieraz bardzo piękne, choć bezpretensjonalne wiersze, których fragmenty znaleść można w książkach o Malczewskim Adama Heydla[1/] i Michaliny Janoszanki[2/]. - Wielką zaletą poezji Malczewskiego jest płynność, muzykalność,[3/] ciągłość. Cały wiersz omawiany, od spokojnego, epickiego początku aż do lirycznego, prawie namiętnego wybuchu w zakończeniu tworzy nieprzerwaną gradację:

"Zanim do naszych powrócisz stron
Gdzie szumi sosna, złoci się klon,
A brzoza biała liście rozwiała
Na sinem nieba tle -
Słuchaj! W ponurym wichru poświście
W szumie jesiennym, gdy lecą liście
Z zapachem ziół i szarych pól
Ja tobie żal, ja tobie ból,
Ja tobie serce ślę..."

Tej nieprzerwanej "wewnętrznej linii" Żeleński nie oddał, narzucając tekstowi ulubioną przez siebie formę trzyczęściową ABA[1], wbrew jego logice i uczuciowej dynamice. Do cz. A zaliczył cztery wiersze, następne 3 wiersze potraktował jako część B, wstawiając przed nią i po niej niepożądane przerwy[4/] /wypełnione łącznikami fortepianowymi/; na koniec liryczny dwuwiersz końcowy potraktował - nie bacząc na zupełnie odmienny charakter - jako muzyczną repryzę[5/] części A, co

---

1/ Adam Heydel "Jacek Malczewski", Kraków, 1938. /Patrz także tenże "Ze wspomnień o Jacku Malczewskim", Przegląd Współczesny, 1930, I.
2/ "Wielki tercjarz", Kraków, 1931)
3/ Malczewski nie był zdaje się w ścisłym sensie muzykalnym; por. M. Janoszanka, o.p. str. 30 i n.
4/ Po pierwszym czterowierszu mamy w tekście pieśni kropkę, wbrew sensowi i gramatyce. Może to wina /zagranicznego/ zecera, którego jednak mogła zdezorientować dłuższa przerwa w śpiewie.
5/ Z modyfikacjami i kodalnymi rozszerzeniami.

zmusiło go do "quasi - operowych" powtórek słownych, raczej osłabiających niż wzmacniających wrażenie.

Wobec ewolucyjnego charakteru tekstu wybór formy łukowej /ABA[1]/ był zasadniczym nieporozumieniem[1]/.

Rysunek tematu typowy dla Żeleńskiego: Rozpoczęcie synkopą, "apodżiaturowa" ligatura w 3 takcie, oparcie o trymolowy podwójny pedał:

Także w konstrukcji spotykamy znaną nam tendencję rozciągania okresów /w częściach A i B okresy po 9 taktów, w cz.A[1] 4 - 4 - 5/. Te rozciągnięcia szkodzą nieraz naturalności deklamacji, np. w t.7:

Część A /do słowa "słuchaj"/ w tonacji D; koniec poprzednika zbudowany na zasadzie paralelizmu/Dp/; następnik wraca przez Sp do T. Przez d, F przechodzimy do części środkowej, modulującej z ^{o}Sp przez ^{o}S do ^{o}T /ogólnie: BV^{7} I II = gIV II^{7} V I = d^{4}V IV^{n} V/. Powrót „A" poprzedzony jest łącznikiem opartym na dominantowej nucie pedałowej. /funkcje: d:I V /bez tercji/ I (D^{3})(VI) ^{o}S$^{7}_{1<}$ ^{o}S$^{6}_{2<}$ V /z nutą przetrzymaną d w lewej ręce - nierozwiązane opóźnienie tercji/..^{5}DI. W repryzie mamy zmiany już od drugiego taktu śpiewu począwszy. Przy słowach "ja tobie żal, ja tobie ból" itd., akcenta pada nie na słowa końcowe - jak można by się spodziewać - ale na słowo"tobie" , za każdym razem podkreślone rytmicznie i harmonicznie[2]/. Postludium stosuje nutę pedałową z chromatycznie przesuwanymi akordami[3]/

1/ Tylko forma pieśni przekomponowanej,lub ewentualnie pieśni wariacyjnej,byłaby odpowiednia dla tego tekstu.

2/ Za pomocą dyscnansów: DIII', -(D^{3}) VI lecz na pedale "d", a więc akord d-ais-cis-fis-, DII^{o} z potrójnym opóźnieniem /g-a-c-fis/, i DV^{2} z przetrzymaną kwartą.

3/ T.7 nn. od końca: D:I ~~(D) VI (D)~~ // ~~(VI)~~ FI6 ak.przejś. // eI6 = DII..^{5} // V..7 // I.

Przejście z 13 do 12 t.od końca niefortunne; kadencja t.11 nn. od końca zdawkowa.

Charakter pieśni poważny, liryczny. Niektóre ustępy, np. następnik pierwszego okresu, koniec drugiego okresu, śpiewne i szczerze odczute. ~~xxxxxx~~ Całość jednak ciężka i bez polotu.

Wartość utworu obniża przede wszystkim rozdźwięk między treścią a formą.

Dwie piosenki do słów Lucjana Rydla "Ja dzisiaj wieczorem" i "Leci piosenka", wydane nakładem K.S.Jakubowskiego we Lwowie, przedstawiają typ piosnek popularnych bez wyższych aspiracyj.

P i e ś ń 84 "L e c i P i o s e n k a"

Sł. Lucjana Rydla

Dedykacja: "Pannie Zofji Pilarskiej"

"Leci piosenka moja skrzydlata
Na krańce świata przez mroczny bór..."

B-dur; 2/4, Antantino quasi Allegretto.

Forma ABA^1 ~~K~~.

	A		B		A^1	~~K~~
W		P		P		Z
6	8 - 8	6	13 - 12 - 8 - 7	4	8 - 7	4 - 6

Piosnka toczy się gładko wypróbowanym tylekroć torem: podwójna nuta pedałowa, monotonna rytmika, trójdźwiękowa budowa tematu, synkopy...

Interesującym i charakterystycznym dla Żeleńskiego szczegółem są nuty oderwane: dwuga nuta w t.2 i pierwsza w t.4. Powracające zbyt natrętnie synkopy /takty 2, 3, 4, 6, 9, 10, 11, 12/ nadają melodii trochę urywaną akcentuację, bliższą bodaj czeskiemu niż polskiemu językowi.

Na końcu części pierwszej przechodzimy do D-dur /za pośrednictwem S, i Tp/. DI jako dominanta prowadzi do Tp w której to tonacji rozpoczyna się część środkowa nie tworząca pod żadnym względem zasadniczego kontrastu. W t.36 - 41 spotykamy sekwencję zbliżoną do wzorów Chopina /bV I = Des VI V I[1]/. Drugi okres cz.B w Des-dur /°Tp/; Okres ostatni w F; ten ustęp wypadł bardzo blado /od słów "i kornie klęka"/. Zwykłe w repryzie modyfikacje-bardzo niewielkie.

Piosnka bez znaczenia. Dość oryginalne zwroty melodii na początku, o których wspomniałem powyżej, stanowią o jej odrębnej fizjognomii.

Do tegoż tekstu istnieje szereg pieśni,(noszących zwykle tytuł autentyczny "Hania"): Lipskiego[2], Friedmana[3], B.Raczyńskiego[4], K.H.Rostworowskiego[5] i i.

P i e ś ń 85. "J a d z i s i a j w i e c z o r e m"

Sł. Lucjana Rydla. Dedykacja: "Aleksandrowi Bandrowskiemu"

"Za wolno, za późno w gwiazdy
Schodzicie z niebieskiej krainy..."

A-dur; C: Allegro non troppo.

Forma pieśni trzyczęściowej nie przedstawia nic szczególnego:

1/ Rzecz charakterystyczna, że przez podświadomą asocjację w następującym bezpośrednio po tym łączniku /po sł."błękitnych dróg"/ pojawia się tu chopinowski biegnik "z wypełnieniem tercji ".Por. m.i.Scherzo b-moll,t. nn.,pasaż w tejże tonacji;por.preludium G-dur, Etiudę F-dur,op.10/8,itp. Vide Br.Wójcik-Keuprulianowa, o.c.,str.120,drugi z przykładów Nr.151,i str.105,przykł.142 a.
2/ Op.1.Nr.1, wyd.Krzyżanowskiego.
3/ Op.4.Nr.3, j.w.
4/ Wyd.Krzyżanowskiego
5/ Gebethner & Wolf.

165

Dodanie taktu instrumentalnego po normalnym zdaniu /t.9/ czy rozciągnięcie okresu /t.13, t.26/ należą do stałych zjawisk u Żeleńskiego.

A					B			A^1+K				
W				P			P					Z
	a	-	a^1		b	b^1		a	e	e^1		
4	4	2	5	3 + 2	4	5	4	4	4	4 + 3		4

Harmonika pieśni, cała jej koncepcja nasuwa mimowoli ostre może określenie "wyrobu seryjnego". Te same co dawniej nuty pedałowe, te same rytmy. Oto początek:

Temat śpiewu rozpięty na akordzie I^6_4 z użyciem apodżiatur. Synkopy pospolitego u Żeleńskiego typu niezbyt szczęśliwie odbijają się na deklamacji tekstu. /Por.uwagi, str. / I tu część środkowa jest schematycznie spokrewniona z częściami skrajnymi. Ogólny układ formalny nasuwa ze względu na tekst te same zastrzeżenia co w pieśni "Ja tobie serce ślę", od której ta pieśń jest zresztą znacznie słabsza. I tutaj forma trzy-częściowa nie godzi się z wierszem, w którego charakterze leży ciągła gradacja. Przydługie, szablonowe interludia stoją w sprzeczności z niecierpliwością, którą wyraża tekst.[1]/

1/ Rytmika akompaniamentu przypomina pieśń "Poleciały pieśni moje" /triola szesnastkowa, "mordentowa"/.

1660

P i e ś ń 86 R a p s o d: /S z u m d r z e w/

Sł. J. Relidzyńskiego

Dedykacja: Synowi memu Stanisławowi Żeleńskiemu.

Lubię ja słuchać gdy tajemnie gwarzą
Nasze odwieczne drzewa...

E-dur; C; Maestozo quasi marziale.

Forma ogólna ABCA[1]. W budowie odcinków głosu solowego uderza stosowanie zdań pięciotaktowych; tylko zdanie "a on poczyna mówić" i zdanie ostatnie odbiegają od tej normy /4 takty i 5 + 3 taktów/. Nieraz już stwierdzaliśmy u Żeleńskiego użycie odcinków 5 lub 3 taktowych. Plan tonalny jest następujący: część A w E-dur, z przejściowymi modulacjami. Część B od słów: "przypadłem mu do kolan" moduluje dochodząc do odległych tonacji/B, As/. Jako jedna z głównych środków modulacyjnych służy zamiana enharmoniczna akordu VII7 /t.24, 33/. Część C od słów "a on poczyna mówić" rozpoczyna się w C-dur,[1/] po 3 taktach jednak ustala się tonacja d-moll. Od tego taktu /t.39/ przez 8 taktów mamy w prawej ręce leżący głos /nuta a[1]/ w jednostajnym rytmie /ewokacja odzywających się trąb rycerskich /. A jest zrazu dominantą w d,potem jednak primą w a/od sł."uroczyście"/ Siedmiokrotnie powtórzone następstwo „plagalne":aIV -I kończy tę część Poczucie tonalne oscyluje jednak między a-moll a d-moll,z powodu użycia eolskiego "g" w akompanjamencie. Powraca cz.A z niewielkiemi zmianami w melodji i z akompanjamentem wyposażonym bogaciej przy pomocy rytmów przejętych z cz.B i pasaży szesnastkowych. Postludjum przesuwa na pedale tonicznym,podwójnym,trójdźwięki stopni pobocznych.

Cz.pierwszą cechuje monotonja rytmiczna.Celem kompozytora było wywołać nastrój archaicznej powagi przy użyciu prostego,quasi-ostinatowego,trójdźwiękowego akompanjamentu.Oto pierwsze takty,które powtarzają się kilkakrotnie: (przykł.).

Pod względem harmonicznym mamy tu E: I VI→ I IV.

Wprowadzony tu akord "wielkich tercji" stanowi

1/. Przejście z As do C :IeI =cVI S⅞ V .

/w różnych formach[1]/ rys charakterystyczny dla naszej pieśni:por. akty 1,2,3,4,5,7,8,9,13,14,,15,17,18,19,25,28,29,31,36,48,49,50, 51,52,54,55,58,60,62,71. Jego swoiste brzmienie współdziała w wytworzeniu nastroju "misterioso". - W przytoczonym przykładzie c ma w zasadzie charakter nuty zamiennej,opaźniającej kwintę toniczną ,podobnie jak to bywa w niektórych kadencjach Chopina,n.p.w zakończeniu III.cz.sonaty h-moll.Różnica polega m.i.na tym,że Żel. dwoi ton alterowany i umieszcza go w basie,przez co akord robi wrażenie raczej samodzielnego akordu,niż harmonii zamiennej.

W t.12 zanotujmy użycie "akordu chopinowskiego"./Rozwiązuje się on na ak. 17 -opóźnienie/. Akompanjament cz. C przypomina chwilami cz. środkową preludjum Des dur Chopina.Początek pieśni zlekka podobny jest do początku preludjum nr.2.Wreszcie w t.32nn mamy pasaż "chopinowski

Niektóre szczegóły deklamacji nasuwają zastrzeżenia,n.p.: "Widzę go"

Treść sympatycznego wiersza,opiewającego wywołaną szumem odwiecznych drzew wizję jakiegoś rycerza zamierzchłych czasów,który prawi rapsod o świetnej przeszłości,odpowiadać musiała twórcy "Konrada Wallenroda","Goplany" ,"Starej baśni",,potraktował też przedmiot "con amore".Stworzył pieśń niepozbawioną piękna,powagi/chwilami nieco koturnowej[2]/, ustępów szczęśliwych i sugestywnych,/początek,ustęp"oparł się na mieczu", zwłaszcza "nad nami pachnie lip złocistych kwiecie"/,ale słabszą niż dawniejsze utwory w tym rodzaju.Wartość pieśni obniża pewna monotonja rytmiczna,nieco wymuszone zwroty harmoniki,i nieprzekonywująca,pozbawiona powabu melodyka.Nowych środków kompozytor nie wprowadza/jeśli pominąć dobitne,nawet nieco natrętne podkreślanie brzmienia ak.wielkich tercyj/.Za to wiele typowych dla indywidualnego stylu Żel szczegółów:odcinki o budowie nieregularnej/5 t./,rozpoczynanie frazy

1/.Jako trójdźwięk z obniżoną primą,lub z podwyższoną kwintą.
2/.Brzmienie niskich rejestrów fortepianu podkreśla "dostojność" nastroju.

166c

szczegółów,jak odcinki o nieregularnej budowie/5-ot./,rozpoczynanie frazy synkopą,synkopy "apodżjaturowe",pedał toniczny w postludium i.t.d.

N.B. W wyd.Idzikowskiego wkradło się kilka błędów,jak widać z porównania z analogicznymi taktami. 1/t.1,ostatni akord w prawej ręce winien być e-cis . 2/.W t. 10 brak w głosie solowym kropek przy ósemkach. 3/.W t.12. ma być e w lewej ręce.

1661

P i e ś ń 87 "O p i e ś n i m o j e"

Sł. I. Relidzyńskiego

Dedykacja: "Pannie Wandzie Szklarskiej"

"O pieśni moje! bądźcie takie proste
Jak te pastuszków fujarkowe granie..."

A-dur; C; Allegretto con moto.

Pieśń typu ABA[1]. Część B nie tworzy właściwie kontrastu, lecz podobnie jak to było w kilku ostatnio omawianych pieśniach jest te schematycznie spokrewniona w częścią A. Obie części różnią się akompaniamentem. Part fortepianowy wyzyskuje w tej pieśni górne rejestry fortepianu - rzecz bardzo rzadka w pieśniach Żeleńskiego. W częściach skrajnych mamy w akompaniamencie niby dzwonki /"jako skowronków dzwonienie nad lasem"/, w części środkowej układ inny,— jednostajny płynny ruch ósemkowy. Wysoka pozycja partu fortepianowego w połączeniu z "serafickiemi", opartymi na trójdźwiękach harmoniami mają na celu wytworzenie właściwej, jakby świetlistej atmosfery /"O pieśni moje! bądźcie takie czyste, jak rosa pierwsza na porannych kwiatach"/. Jak tylekroć u Żeleńskiego, wstęp i pierwsze zdanie śpiewu opierają się na pedale tonicznym; odrazu w pierwszym takcie spotykamy znane połączenie "7 przed 6". Przez dziewięć następnych taktów panuje pedał dominantowy. Stosunkowo proste harmonie urozmaicają częste opóźnienia; mają one w tej pieśni więcej niż zazwyczaj znaczenie"kolorystyczne". Z tego punktu widzenia jest to jedna z bardziej postępowych pieśnią Żeleńskiego dowodząca - być może - wpływu impresjonizmu, którego jedną z naczelnych cech jest kolorystyczne traktowanie dysonansu.

Część pierwsza kończy się w tonacji dominanty. Część środkowa przechodzi przez tonację A, d, F. Od t.30 - 36 trwa pedał toniczny F;[1/] przez a przechodzimy do d /pedał dominantowy t.38 - 42/.

1/ Oryginalnie brzmią trójdźwięki GI i CI na pedale F;mamy tu następstwo F-dur: T.DD.D.S.T.

dI = AIV^{Y}V sprowadza repryzę. Epilog fortepianowy opiera się na pedale tonicznym z chromatycznie opadającymi trójdźwiękami.

Pierwszy temat pieśni rozpięty na akordzie I$^{6}_{4}$, - tym razem jednak jego profil ma linię opadającą, a nie, jak zazwyczaj, wznoszącą się.

Pieśń ujmuje szczerością i delikatnością uczucia. Inwencja i środki techniczne dosyć skromne, ale ta prostota dobrze kojarzy się z treścią wiersza, a przytym zarówno harmonika jak i melodyka mają niewątpliwie odrębny, indywidualny charakter. Tekst pieśni wyrażał wiernie uczucia, które żywił sam kompozytor w stosunku do swoich pieśni; tym tłumaczy się serdeczna, osobista nuta utworu.

Pieśń tę zaliczyć możemy - wraz z pieśniami "Pajęczyna", "Do Polek" "Poleciały pieśni moje", "Szło dziecię z fujarką" - do grupy pieśni będących wyrazem poglądów Żeleńskiego na jego własną misję społeczną jako pieśniarza.

Pewne anologie zachodzące między tą pieśnią, a pieśniami "Ja dzisiaj wieczorem" i "Ja tobie serce ślę" [1] nasuwają przypuszczenie, że wszystkie te pieśni powstały zapewne w jednym czasie.

1/ W pieśni "Ja dzisiaj wieczorem" spotykamy w t.35 nn. figury akompaniamentu żywo przypominającą naszą pieśń. Opóźnienie kwinty akordu tonicznego A-dur w trzecim t. od końca tejże pieśni przypomina t.4 od końca w "O pieśni moje". W pieśni "Ja tobie serce ślę" spotykamy w t.19 - 21 harmonizację podobną do przejścia w t.42 - 46 naszej pieśni; w obu wypadkach schemat: I = IV II7 V, podobna linia basu Na koniec w postludiach obu pieśni stwierdzamy zastosowanie chromatycznie „zasuwanych" trójdźwięków opartych o toniczną nutę pedałową.

Z kolei przechodzimy do trzech pieśni do słów Z o f i i U ł a s z y n ó w n y, poświęconych autorce, i wydanych u Idzikowskiego w listopadzie 1911 r.[1] Trudno ustalić, czy pieśni te powstały dopiero wówczas, czy też znacznie wcześniej. Nie pomogą nam rozstrzygnąć tej wątpliwości środki stylometryczne; pewne analogie zachodzące np. między trzecią z tych pieśni, a pieśnią "Z łąk i pól" do słów Konopnickiej, a również i pieśnią "Babie lato" do sł.Gawalewicza nie przesądzają sprawy /tym mniej przelotne podobieństwa do innych pieśni/, gdyż 1° nie znamy zazwyczaj daty powstania tamtych utworów /najczęściej tylko datę wydania/, 2° analogie, które stwierdzamy, mogą być przypadkowe i wynikać poprostu z chęci wyzyskania pomysłów dawniejszych. Ograniczę się zatem tylko do wskazania tych podobieństw.

Pieśń 88. "D u m k a: W b i a ł y m s a d z i e k w i t n ą d r z e w a."

Sł. Zofii Ułaszynówny. Dedykacja: "Pannie Zofii Ułaszynównej"

"W białym sadzie kwitną drzewa
Ponad wodą siną..."

Gis-moll; 6/8 Andante non troppo lento.

Punktem wyjścia dla inwencji kompozytora były słowa "twą dolę niech wyśpiewa szmer fali". Odpowiednikiem tego obrazu poetyckiego jest kołyszący, barkarolowy rytm akompaniamentu:[2]

Jest to jedna z ciekawszych harmonicznie pieśni.

Podaję analizę ważniejszych ustępów. W t.4 mamy trójdźwięki chromatycznie przesuwane /H,Ais,A,Gis - w przewrotach sekstowych/ nutę pedałową w basie i nuty przejściowe w tenorze akompaniamentu. T.5 to

---

1/ Por. str,
2/ Znów podwójna nuta pedałowa!

sekwencja; pierwszy akord członu można uważać za akord apodżiaturowy lub za alterowany akord zmniejszony septymowy: VII^{7}_{3}. W t.13 dla modulacji z H do G użył kompozytor akordu "wielkich tercji" /$HI^{5\flat}$ (domyślnie) -GI z opóźnioną kwintą.

Początek części kontrastowej /szestnastkowe[1] pasaże w akompaniamencie/ przedstawia się schematycznie jako: gis I VI^{6} = EI^{6}, IV^{7-6} I^{6} $^{o}S^{6}_{5}$ itd. Porównanie schematu z oryginałem unaoczni ważną rolę, jaką w tej pieśni odgrywają nuty t.zw. obce, szczególnie opóźnienia.

Końcowy ustęp części środkowej, obrazujący "wichry i burze", z melodią zbliżoną do recytatywu i "operowem" tremolo w akompaniamencie, jest pod względem harmonicznym przykładem na chromatyczne "ześlizgiwanie się" akordów zmniejszonych septymowych i ich "wariantów" /zjawisko typowe dla Chopina, Liszta, w ogóle dla romantyków, w pierwszym rzędzie Wagnera - por. zwłaszcza typowe opóźnienia w sekwencji t.35-36

Początek repryzy bez zmian. Od t.44 harmonika staje się bogatszą. Podaję schemat od tego taktu, (opata jsme...) do ostatniego taktu śpiewu:

gis III = HI / ^{o}S.. k / $V^{\frac{9-8}{4-3}}$ /gis VII^{7}/ ak.zamienny(= $^{o}S^{6}_{4}$) /VII^{7} V^{6}/ I / S^{6}_{4}./ I = HVI /$^{o}S^{6}_{5}$./ I^{6} ^{o}V = cis IV /V^{7}/ I/ V^{7} / I / .. = gis ^{o}S. /I^{6}_{4} $^{o}S^{4}_{4}$/j.w./ I^{6}_{4} V^{7}/ I. IV.6. Ak. chopinowski.

1/ Ściślej: triole szesnastkowe.

170

W t.47 mamy domyślną zamianę harmoniczną $h^{7}VII^{7} = gis\ VII^{7}$. W t.45 dis w sopranie jest antycypacją /NB antycypacją opóźnienia/. Cis w alcie akompaniamentu nutą zamienną lub "sekstą dorzuconą".

Jak widać z powyższego schematu, spotykamy liczne formy alterowanej subdominanty, najczęściej w roli akordu zamiennego.

W melodyce o rozpiętości unedecymy /dis^1 - gis^2/ zanotujmy rzadki zwrot oparty na trójdźwięku zwiększonym:

Również w t. 52 spotykamy kwintę zwiększoną g-dis. W t.54 kwartę zmniejszoną e-his. W części środkowej i w kodzie stosuje Żeleński z powodzeniem sekwencję.

Akompaniament ma przeważnie fakturę polifoniczną. Krótki pasaż w t.15, obrazujący "szmer fali", zdradza wpływ Chopina, podobnie jak analogiczny pasaż w t.40 - 41 pieśni "Leci piosenka". /por.uwagi, str. /. Zbyt może "ograna" formuła tremolowa w części drugiej jest tu na właściwym miejscu, spełniając rolę ilustracyjną.

Pieśń zasługuje na uwagę, że względu na obfite zastosowanie enharmonii i chromatyki, bogato wyposażony, polifoniczny, płynny akompamiament, i staranne wypracowanie szczegółów. Inwencja, zwłaszcza melodyczna, niedorównuje najlepszym z pieśni Żeleńskiego, jak np."Zawód" w tejże tonacji, a całość-mimo szlachetnej poważnej koncepcji-robi wrażenie trochę papierowe. Niemniej w twórczości Żeleńskiego zaliczyć ją musimy do bardziej wartościowych pieśni, ze względu na wyżej wspomnianą staranność faktury.

Pieśń 89. "Preludium: Drzemie blask miesiąca".

Sł. Zofii Ułaszynówny. Dedykacja: j.w.

"Drzemie blask miesiąca
Na koronach drzew."

E-dur; C; Andante sostenuto.

Z określeniem pieśni jako "preludium" zgadza się arpedżiowy

układ akompaniamentu[1], poddany słowami tekstu "cicho liście trąca h a r f" zaklęty śpiew". Grając w prawej ręce na przemian pierwsze arpedżio w kierunku od dołu do góry a drugie w kierunku przeciwnym, łatwo wyodrębnić melodię ukrytą w pomysłowo rozłożonych akordach:

Harmonię cechuje częste użycie opóźnień. Oto np. analiza wstępu: E:IV$^{7-6}_{5}$ j.w. / I$^{9-8}_{5}$ IV$^{4-3}$ / V$^{9-8}_{7}$../ I$^{4-3}$. - Nie jedno miejsce przypomina Chopina[2]. Na wspólność chronologiczną z poprzednią pieśnią zdaje się wskazywać analogiczne użycie alterowanej subdominanty w części środkowej, t.18 nn.[3] /Sekwencja: HV^2 $^{o}S^{\sharp}_{\sharp}$ V^2 I^6 Cis IV$^4_3$ V^2 $^{o}S^{\sharp}_{\sharp}$ V^2 I^6. - W obu pieśniach alterowana subdominanta użyta jest jako akord zamienny, pomiędzy dwoma akordami dominantseptimowemi./

Ambitus melodii mona e^1 - fis^2. W pierwszych taktach śpiewu stereotypowe użycie "7 przed 6" i "apodżiaturowych synkop":

Deklamacja poprawna. Schemat formalny prosty. W częściach skrajnych do każdej pary taktów głosu solowego dołącza się jeden takt instrumentalny /czego na schemacie dla przejrzystości nie zaznaczam/. Podobieństwo tego szczegółu do budowy pieśni "Na fujarce" jest uderzające. W obu wypadkach mamy, jak się zdaje, ilustrację częstych a krótkich przygrywek, przyczym tam instrumentem towarzyszącym jest fujarka, tu harfa./Przykład /.

1/ Por.Dr. Wójcik-Keuprulianowa o.c.str.94."Najsilniej reprezentowane jest w preludiach arpedżio. Niewątpliwy jest w tym wyraz tradycji. Preludia bowiem dawnego typu /wystarczy przypomnieć preludia Bacha, a zwłaszcza Händla/ w szerokiej mierze posługują się arpedżiowaniem

2/ Por.t.25 - 26 z 16 Etiudy op.25 Nr 12; tercja, opisana dolną i górną zamienną. Por.także Etiudy op.10/11 i op.25/1.

AZ

	A				B				A^1				
W				r				Ł					Z
	a		a^1	-	b		c		a^2		a^3		
4	3 + 3	3 + 3		i	2 + 2	4	2 + 1		3 + 3	3 + 3		3 + 2	
T	S	Sp	T		D,Tp	D	T		jak w cz.A, ze zboczeniem do Sp.				

Zaletą pieśni jest dźwięczny oryginalny układ akompaniamentu, urozmaicone, choć nie nowe harmonie; gorzej przedstawia się strona melodyczna; "krótko oddechowe" frazy nie wiążą się w jakąś plastyczną linię.

Pieśń 30. "Dumka: Płyną wonie czeremchowe".

Sł. Zofii Ułaszynówny — Dedykacja: j.w.

e-moll; 2/4; Alegreto. — "Płyną wonie czeremchowe
Przez sady i pola..."

Pieśń niezbyt zasługująca na tytuł "Dumka", ze względu na wcale skoczny akompaniament, jest jeszcze jednym przykładem na uderzające zamiłowanie Żeleńskiego w kierunku ostatecznego wyzyskania harmonicznych możliwości podwójnego pedału tonicznego. Prawie cała pieśń opiera się na nim, czy to w tonacji e-moll i a-moll w częściach skrajnych, czy G-dur w części środkowej. W częściach modulacyjnych powraca aż do przesytu zestawienia akordu tonicznego z akordem zamiennym /identycznym z funkcją $^{o}S_1^7$ /1/ :
Zestawienie to spotykaliśmy już dawniej /2/ /por.przykł. / nigdy jednak nie powtarzało się tak nadmiernie często. Do monotonii harmonicznej dołącza się monotonnia rytmiczna. Tak np. przez pierwszą 25 taktów panuje w akompaniamencie wyłącznie ruch ósemkowy /pow.przykł. /. To ostinato rytmiczno-

1/ Ais-c-e-g-; niekiedy mamy tylko górną nutę zamienną, przez co powstaje, biorąc wertykalnie, akord C /^{o}Sp/.
2/ Por.pieśń "Z łąk i pól" pierwsze interludium /przykład / lub "Babie lato" interludium przed repryzą, t.57 - 60.

173

harmoniczne nadaje pieśni jakiś dziwaczny, niby orientalny koloryt - który podkreśla jeszcze melodia, alterująca kwartę, i obracająca się uporczywie w drobnych interwałach koło jednego tonu /piątego stopnia/.

Taka koncepcja pieśni ma bardzo mało punktów stycznych zarówno z potocznym pojęciem "Dumki", jak i z melancholijno-elegijnym tekstem. Takie dość niefortunne skojarzenie uporczywej jednostajnej rytmiki z nastrojem elegijnym jest rysem charakterystycznym dla Żeleńskiego. /Por.uwagi, str. /.

Innego rodzaju rozdźwięk między muzyką a tekstem stwierdzamy w części B. Melancholijnym słowom "A ja wiem, że piosnka moja nie wróci, nie wróci" odpowiada fraza /zbyt jak sądzę pogodna/:

Ambitus melodii mała decyma dis^1-fis^2 - deklamacja nie zawsze naturalna: nieskomplikowana forma nie wymaga analizy. Jest to jedna z niewielu pieśni w czystej formie "da capo" /repryza prawie bez zmian.

Dla omówionych wyżej przyczyn utwór wydaje się w całości chybiony.

Najwartościowszą z trzech pieśni do słów Zofii Ułaszynówny[1] jest pieśń pierwsza, choć i ona niewiele wznosi się ponad poprawność; najsłabszą pieśń trzecia.

1/ Wartość tekstu przeciętna; zaletą ich jest płynność, "muzykalność"; z tego względu, jak i dla lirycznej, nastrojowej treści nadają się dobrze na teksty pieśni.

W zachowanych po Żeleńskim rękopisach znajdują się w tece Mr. 164 Biblioteki Narodowej [1] szkice do pieśni do słów Zofii Ułaszynównej. W odniesieniu do pierwszej pieśni nie wnoszą one nic interesującego. ~~Na pierwszej~~ Pieśń druga zanotowana jest atramentem, jednakże w tonacji F -dur. Najciekawiej przedstawiają się szkice /ołówkowe/ do pieśni trzeciej. Analiza ich nie jest tak pouczająca, jak analiza szkiców do pieśni "Czy pamiętasz" do słów Krasińskiego /por. str. / świadczy jednak o tym, że pomysł jakiejś melodii opracowywał Żeleński /podobnie jak wielbiony przez niego Beethoven/ wielokrotnie, zanim uzyskał zadawalający go kształt.

Oto wersja pierwsza:

A oto drugi wariant początku

Dla porównania podaję melodię definitywną /taką jaką znajdujemy w wydaniu drukowanym/

P i e ś ń "O J a ś k u z p o d S ą c z a"

Sł. Maryli Wolskiej

"Od sioła do sioła
Z dalekich gdzieś stron".

Dedykacja:
"Pani Maryli z Młodnickich Wolskiej"[1]

Wyd. Piwarskiego, Kraków.

F-dur; 2/4; Allegretto animato.

Pieśń wariacyjno-zwrotkowa: AAA^1.

A																	
W		P															
~~W~~	a	-		b													
8	9	4	5 + 4 + 5														

A^1																	
W		P														Z = W	
	a^1	-				b^1											
8	9	4	5 + 4 + 7													9	

Oba okresy są rozszerzone, pierwszy /a/ przez przedłużenie nuty w t.6, drugi /b/ przez przedłużenie ostatniej nuty pierwszego zdania, oraz przeciągnięcie najwyższej nuty w powtórzeniu drugiego zdania. Celem tych przedłużeń jest podkreślenie efektu wokalnego.

Zmiany w trzeciej zwrotce dotyczą akompaniamentu /prosta, lecz miła ilustracja "ptasiej muzyki"/ i zakończenia /zwykłe rozciągnięcia w kadencji./

I w tej pieśni nie obeszło się bez monotonnej rytmiki przy akompaniamencie i podwójnego pedału tonicznego: Zapewne jest to stylizowana ilustracja instrumentu, na którym sobie góral przygrywa, a którym będzie prawdopodobnie kobza, nie skrzypce. Harmonicznie mamy tu zestawienie trójdźwięków II i V / z"opisanymi"terojami/ w oparciu o nutę pedałową: Z innych szczegółów harmonicznych zanotujmy lidyjską kwartę w t.13; pedał dominantowy z użyciem sekwencji,[2] która doskonale przeprowadza gradację, t.21 nn.; doskonałe wyładowanie tego napięcia przy słowach "to Jasiek".

1/

2/ (D^7) II (D^7) III. Sekwencji tonalnych tego rodzaju, ktore mogłyby ożywić stereotypowe nuty pedałowe i dać szczęśliwy efekt w gradacjach /jak to często widzimy u Chopina, w zwł. Wagnera!/ Żel. prawie nie stosuje. w swych pieśniach.

/podwójna apodżiatura przed akordem FIV, t.26/; użycie "7 przed 6" w siódmym takcie tematu.[1]/

Niewyszukana, ale zgrabna i efektowna piosenka cieszyła się wielką popularnością wśród śpiewaków, którym daje pole do popisu. Sędziwy wiek nie odebrał Żeleńskiemu temperamentu. "Zdrowie i wesołość brzmią w ~~[illegible]~~ /../ jednej z ostatnich pieśni "O Jaśku z pod Sącza".[2]/

P i e ś ń 32 "D o l a m o j a"

Sł. Maryli Wolskiej. Dedykacja: j.w.

"I przejdę mimo jako mgła,
I przejdę mimo jako cień..."

a-moll; 3/4; Andante.

Pieśń jedno-częściowa przekomponowana; w budowie znać zarys formy trzy-częściowej, /ABA[1]/ jednak z części pierwszej pozostają tylko zmodyfikowane fragmenty. Schemat:

W			Ł		Ł=W			Z
	a	- b	-	c		d	- e	
6	8 1	4	2	8	3	3	1 5	8

Krótki wstęp na nucie pedałowej tonicznej posługuje się dysonansem z większą niż zwykle u Żeleńskiego swobodą; np. w 3 t. akord VII^{7}, nie rozwiązuje się, a po pauzie następuje wprost akord VI^{7}. Część a' potrąca o tonację Tp i ^{o}S /przejście z e do C: aI = CVI DD^{7} D^{7}/. Część b' ma dwa zdania w paralelizmie, pierwsze w C /z użyciem ^{o}S/, drugie w d z zakończeniem na FI. Powraca zmodyfikowany nieco wstęp, w transpozycji do ~~F~~b[3]/. Zamiana bV^{2} = a:^{o}S^{7} sprowadza tonację zasadniczą. Postludium jest rozszerzonym preludium.

1/ Oryginalny akord "f,c,g,d," na końcu pierwszego taktu złożony z samych kwint wynikł z prowadzenia głosów /por.przykład / nie zaś z jakiejś spekulacji harmonicznej, odrzucającej tercjową konstrukcję akordów; podobnie jak analogiczny akord w t.9 pieśni "Powrót piosenki".

2/ Prof.Z.Jachimecki, "Muzyka polska", Kraków, 1930, w wydawnictwie "Polska, jej dzieje i kultura", cz.IV, 1864 - 1914, str.10.

3/ Mamy tu zatem rodzaj nieściszej repryzy ~~bez~~ odległej tonacji.

A6

Harmonika pieśni urozmaicona, nieszablonowa. Zgodnie z melancholijnym charakterem tekstu, dysonanse grają w niej wielką, większą niż w innych pieśniach rolę. Często spotykamy akordy z podwyższoną kwintą /t.12, 38, 39 - w tym wypadku swoista forma "Akordu chopinowskiego" Dużą rolę grają opóźnienia:

Dość rzadkie zestawienie akordów S7-I" które spotykamy w t.33 n., znane jest z ~~Chopi~~ Chopina /por.Mazurek op. 56/3 c-moll, t.4 n.od końca/1/.

Melodia ma wiele wyrazu, cechuje ją urozmaicenie rytmiczne, dzięki któremu poddaje się z należytą giętkością wymogom tekstu. W t.13 deklamacja dosyć niefortunna: "Nowy za dniem iść będzie dzień" 2/

Piękny wiersz znakomitej poetki ujął Żeleński w ~~xxxxxx~~ plastyczny i zwięzły kształt muzyczny. Szlachetna prostota, bogactwo i siła ekspresji, stawiają tę pieśń na równym co do wartości artystycznej poziomie z tekstem.

Jest to jedna z najlepszych pieśni późnego okresu twórczości Żeleńskiego.

1/ Por.Bronarski,o.c.str.
2/ Akompaniament urozmaicony, starannie wypracowany; w części środkowej przypomina akompaniament pieśni op.7 "Zakochana".

" PIEŚNI SOLOWE Z TOWARZYSZENIEM FORTEPIANU WŁADYSŁAWA ŻELEŃSKIEGO."

CZĘŚĆ DRUGA
/ogólna/

P r z e g l ą d t r e ś c i :[1]

C Z Ę Ś Ć O G Ó L N A

Wstęp

W części szczegółowej niniejszej pracy omówiłem każdą z pieśni, starając się dać nie tylko opis jej budowy, ale i wydobyć cechy istotne dla określenia stylu pieśniarskiego Żeleńskiego i jego rozwoju, oraz dla oceny estetycznej. Przygotowując, a często uprzedzając część syntetyczną - podkreślałem bardziej typowe zjawiska, śledząc dzieje stosowania pewnych środków od pierwszego pojawienia się-po przez częste powtarzanie się-aż do manieryzmu niekiedy 1/.

Zadaniem części ogólnej będzie podsumować, a częściowo uzupełnić wyniki poprzedzających analiz, i dać ogólny pogląd na lirykę Żeleńskiego.

C H R O N O L O G I A

Dla stworzenia takiego poglądu jest rzeczą pożądaną ustalić przybliżoną bodaj chronologię pieśni. Żeleński tworzył je w ciągu kilkudziesięciu /conajmniej pięćdziesięciu kilku/ lat swego życia poczynając/od r.1857 mniej więcej 2/, aż do lat poprzedzających bezpośrednio wielką wojnę. 3/

1/ Tu należy np. problem stosowania tak ulubionego przez Żeleńskiego pedału tonicznego.

2/ Wł.Żeleński, "Moje pamiętniki": "W ten sposób powstał kwartet smyczkowy i uwertura na orkiestrę, skomponowane w r.1857./../ Dalsze utwory były następujące: Psalm na chór mieszany, tio na fortepian skrzypce i wiolonczelę, drugi kwartet smyczkowy i dłuższy ś p i e w s o l o w y z tow.fortepianu". /Być może,był to śpiew op.1?/ Żel. wymienia także mszę, dodając, że jego nauczyciel w Pradze Krejczy uznał ją "za bezwartościową,wraz z sonatą fortepianową,drukowaną niestety u Riecordiego w Mediolanie". Mowa o sonacie op.5,która doczekała się obszernej i naogół b.pochlebnej recenzji J. Sikorskiego w Ruchu Muzycznym Nr 42 z r.1859,str.364 - 366.Por.Szopski. o.c.s.39.

3/ Tak np. trzy pieśni do słów Ułaszynówny ukazały się w r.1911.

Jego produkcja liryczna nie skoncentrowała się na jakimś jednym roku lub na kilku sąsiadujących latach, jak to bywało u niektórych wielkich pieśniarzy /Schubert,[1a] Schumann,r.1840,Brahms 1882 - 1888, H.Wolf 1888-91[1b] lecz rozdzieliła się dość równomiernie na cały ten dłuższy długi okres czasu. Znajomość momentu powstania danej pieśni nie jest obojętną dla właściwej oceny jej wartości na tle epoki. Bez znajomości zaś kolejności powstawania pieśni trudno byłoby określić linię rozwoju Żeleńskiego, jako kompozytora pieśni.

Ponieważ rozpoczynając niniejszą pracę nie miałem jeszcze danych odnoszących się do chronologii pieśni, oparłem się niejako prowizorycznie na spisie kompozycji Władysława Żeleńskiego, wydanym w Krakowie w r.1903 /Drukarnia uniwersytecka/ zapewne pod kontrolą kompozytora. Kolejność numerów analizowanych pieśni w części szczegółowej odpowiada ściśle kolejności pieśni solowych z towarzyszeniem fortepianu wymienionych w cytowanym spisie, poczem następują analizy 10 pieśni pominiętych w spisie.

Pozostawało jednak do sprawdzenia, czy następstwo pieśni tych w spisie odpowiada rzeczywistej chronologii powstawania czy też publikowania pieśni.

Po pierwsze, tylko 35 pieśni oznaczonych jest cyframi opusowymi. Co do nich przyjąć możemy z pewnym prawdopodobieństwem, że powstawały w kolejności ich numeracji. Pozostałych 57 znanych mi pieśni kompozytor nie oznaczył cyframi opusów[2/], tu więc i kolejność sama jest niepewna.

Już pierwszy rzut oka na "Spis" przekonuje, że chociaż wydaje się on zgodnym z prawdopodobną chronologią, ze względu np. na następ-

---

1/ Inne, jak duety lub fragmenty z oper, pomijam.
2/ Inne utwory, prócz chórów, kantat itp. oznaczał dalej opusami.
1a/ Por.np. r. 1815, 1816.
1b/ por.str.

stwo żyjących autorów testów - od Asnyka i Konopnickiej do Tetmajera i Gawalewicza - , to jednak w szczegółach od tej zasady odbiega. Tak np. pieśń op.2 "Moja pieszczotka" zamieszczona jest na dalekim miejscu obok innych pieśni do słów Mickiewicza, zamiast na drugim miejscu wśród pieśni "opusowych". Nasuwające się przypuszczenie, że pieśni pochodzące nawet z różnych czasów zgrupowane są w "Spisie" według autorów tekstów, nie zgadza się z faktem, że np. pieśni Asnyka rozbite są na dwie dość odległe od siebie grupy. /P.40 i 41 - P.66, 67, 68/.

Po bliższym zbadaniu okazuje się, że "Spis" nie trzyma się ściśle żadnej z obu tych zasad układu, a kolejność pieśni jest w dużej mierze przypadkową. Pomimo wyjątku odnoszącego się do Asnyka zasada grupowania pieśni według wspólnego autora tekstu jest naczelną zasadą układu i ona to głównie powoduje wcale znaczne, jak zobaczymy, odchylenia od chronologii.

I tak np. pieśń "Z łąk i pól" Konopnickiej ma Nr 42, "Niepewność" 54 "Polały się łzy" 55, "Słowiczku mój" 56, "Róża dzika" 60.

Tymczasem pierwodruk wiersza Konopnickiej ukazał się w "Kłosach" w r.1881 1/, natomiast wiemy skądinąd, że pieśni 54 i 60 ukazały się razem najpóźniej w r.1880 2/, nie mógł więc Żeleński napisać pieśni "Z łąk i pól" wcześniej /chybaby poznał jej tekst z autografu udzielonego mu przez poetkę przed drukiem/. Pieśń ta została wydaną dopiero 30/10 1891 3/. Co zaś do pieśni 55 i 56, to wyszły one wspólnie najprawdopodobniej w r.1889. 4/.

Realna zatym kolejność publikacji 5 pieśni wspomnianych jest inną niż ich lokata w "Spisie", a mianowicie:

1/ Por. Komentarz krytyczny Jana Czubka do opracowanego przez niego zupełnego krytycznego wydania poezji Marii Konopnickiej z r.1928-25, T.II str.275.
2/ Por. Komunikat w "Echu Muzycznym, T.i A.," z 5/10 1880.
3/ Informacja udzielona mi uprzejmie przez f-mę Geberthner i Wolf /list z 23 XII 1937/.
4/ W tym roku zamieściło "Echo Muz." recenzję podpisaną przez J.Kleczyńskiego, Nr 281, z 16/2 1889.

P. 60 "Róża dzika" 1880
P. 54 "Niepewność" "
P. 55 "Polały się łzy" 1889
P. 56 "Słowiczku mój" "
P. 42 "Z łąk i pól" 1891

Już ten przykład wystarcza, aby zachwiać zaufanie w zgodność z chronologią /"Spisu"./

Podobnież pieśni Krasińskiego wymienione są koło siebie, chociaż niektóre, jak z Nieboskiej Komedii, i Zawsze i wszędzie, ukazały się przed rokiem 1881[1], inne zaś pochodzą z późniejszej epoki. Np.pieśń "Czy pamiętasz" zanotowaną jest w szkicowniku Żeleńskiego zachowanym w Bibliotece Narodowej w Warszawie Nr.453, str.162 - 170, dopiero po szkicach /szczegółowych/ do opery "Goplana", które niewątpliwie nie pochodzą z wcześniejszego czasu jak r.1885, rok ukończenia"Wallenroda".[2]

Zadaniem niniejszego rozdziału jest ustalić w miarę możności przybliżony czas powstania względnie publikacji wszystkich pieśni. Ponieważ pieśni Żeleńskiego bywały z reguły wykonywane i publikowane niedługo po ich ukończeniu, możemy naogół przyjąć, że czas powstania, wykonania i ogłoszenia drukiem, jest mniej więcej wspólny.

Ponieważ zagadnienie chronologii pieśni Żeleńskiego nie było jeszcze, o ile mi wiadomo, opracowywane, odnoszący się do niego materiał należało zebrać przez uwzględnienie i wzajemne uzupełnienie się danych zawartych w różnych ź r ó d ł a c h. Wymienię najważniejsze: K a t a l o g i /znane wydawnictwa Pazdirka, Hofmeistra, Katalogi księgarskie, jak np. Woźnickiego,[3] katalogi nakładców z różnych czasów itd./. Wspomniany już "S p i s" z r. 1903, - oczywiście nie jako źródło dokładnej chronologii. Informacje uprzejmie udzielone mi przez w y d a w c ó w /f-ma S.A.Krzyżanowski, drukarnia Eberle'go w Wiedniu, f-ma Gehethner i Wolf/[4]. Dane zawarte w

---

1/ Ukazanie się ich sygnalizują "Kłosy" z 7/7 1881; recenzja w "Echu Muz." z 3/6 1881, nr 12.
2/ "K.Wallenrod" ukończył Żeleński właściwie w r.1884. Pierwsze wystawienie Lwów 1885 /por.mgr Liszczyńskij,o.c.s. /. W recenzji po premierze Konrada Wallenroda

3/ Tylko data jego wydania/1908/ może być punktem orientującym czasowo,
4/ Łaskawemu pośrednictwu f-my Gehethner i Wolf zawdzięczam również dane odnoszące się do pieśni wyd.przez Idzikowskiego. Co do pieśni

verte

wydanych przez f-mę F.Hoesick w Warszawie jest już niemożliwością zasięgnąć jakichś dokładnych danych. Oto co doniosła mi w tej sprawie f-ma Geberthner i Wolf. "Nakłady zlikwidowanego dawno wydawnictwa muzycznego F.Hoesick przejęła firmy F.Gumiński, Warszawa, Nowy Świat 72. Firma ta zakomunikowała nam, że danych insteresujących WPana nie tylko w sprawie utworów Żeleńskiego, lecz wogóle całego przejętego wydawnictwa niestety nie posiada, nie mogąc ich już w swoim czasie od pierwotnego wydawcy otrzymać".

p a m i ę t n i k u Wł.Żeleńskiego [1]. Wskazówki udzielone mi łaskawie przez syna kompozytora, znakomitego pisarza dra Tadeusza Żeleńskiego oraz panią Marylę z Uszyńskich Neymannową [2]. Kilka szczegółów znajdujemy w wydanych przez dr T.Żeleńskiego l i s t a c h Narcyssy Żmichowskiej /Gabrielli"/ do Wandy Grabowskiej. /Żeleńskiej/ [3] Inne dane zawierają p r o g r a m y k o n c e r t ó w /np. programy audycyj Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, zachowane w archiwum W.T.M./, r e c e n z j e z koncertów, a n o n s e wydawców, r e c e n z j e z n o w y c h w y d a w n i c t w m u z y c z n y c h - rozsiane w prasie muzycznej i zwykłej /tygodnikach, dziennikach/ z których część zebrałem. [4] Dodatkowe punkty zaczepienia uzyskujemy przez uwzględnienie dat powstania, wzgl

---

1/ "Moje pamiętniki" są szkicem autobiograficznym, napisanym zdaje się dość pośpiesznie, sięgającym tylko do r.1864. Większość tego tekstu ukazała się w Wiadomościach Literackich z 18/7 1937,Nr 30 /716/ jednakże redakcja pominęła "kilka ustępów mniej ważnych i bardziej fachowych" /dla braku miejsca/. Jestem prawdziwie zobowiązany drowi Tadeuszowi Żeleńskiemu za łaskawe użyczenie mi kopii maszynowej pełnego tekstu, zawierającej także owe "bardzię fachowe", tj. muzyczne, a więc dla nas najbardziej interesujące szczegóły.

2/ Do której skierował mnie dr T.Żeleński. P.Neymannowa należy do rodziny z dawna serdecznie zaprzyjaźnionej z domem pp.Żeleńskich. Matka jej, p.Julia Uszyńska, ceniona śpiewaczka, w latach pobytu Żeleńskiego w Warszawie wprowadziła większość jego pieśni na estradę, przyczem zawsze towarzyszył jej na fortepianie kompozytor. /Dedykowane jej są pieśni: "Łaskawa dziewczyna",op.25/5, i"Gobym ja ci chciała dać" op.25/6/. Pani Maryla z Uszyńskich Neymannowa, która odziedziczyła po matce talent a także przyjaźń Wł.Żeleńskiego /jej dedykowane są pieśni "Nie wróci" i "Co mi tam" /, udzieliła mi kilku informacyj na podstawie zachowanych programów koncertowych, i pożyczyła mi tom pieśni Żeleńskiego, z których nie jedna nosi autograficzną dedykację, pomocną nieraz przy ustalaniu chronologii datą. Na koniec otrzymałem od P.Neymannowej autografy trzech pieśni Żeleńskiego,z tych jeden niedokończony. Za życzliwą pomoc i zaufanie winienem P.Neymannowej prawdziwą wdzięczność.

3/ Pierwszej żony kompozytora."Narcyssa i Wanda". Listy etc./p.w./ wydał i wstępem opatrzył dr Tadeusz Żeleński /Boy/ Warszawa 1930. Zapewne więcej jeszcze szczegółów znalazłoby się w niewydanych listach Wandy Grabowskiej do Gabrielli, zachowanych wśród papierów rodzinnych dr Żeleńskiego. Można tak przypuszczać na podstawie przytoczonych w cytowanym wydawnictwie /str.XXIV - XXVII/ fragmentów listów,które rzucają bardzo interesujące światło na osobę Władysława Żeleńskiego.

4/ Por.bibliografia, "Czasopisma".

wydrukowania tekstów pieśni, o ile te daty są znane. Pozwalają one zakreślić prawdopodobną[1] dolną granicę czasową: "terminus post quem".

Wymienione źródła nie dają wyczerpujących informacji. Tak np. katalogi Hofmeistra są w odniesieniu do pieśni Żeleńskiego bardzo niekompletne, podają tylko nieznaczną liczbę pieśni; pozatym wydawnictwo to przez zasadę swego układu /opartego na okresach pięcioletnich/ w najlepszym razie daje tylko przybliżony czas publikacji utworu. Informacje wydawców są jeszcze bardziej ograniczone. Tak np. z pośród mnóstwa pieśni wydanych przez firmę S.A.Krzyżanowski w Krakowie, mogłem dzięki uprzejmości obecnego właściciela p.M.Krzyżanowskiego oraz,za jego pośrednictwem,drukarni Eberle 'go w Wiedniu - ustalić datę wydania c z t e r e c h zaledwie pieśni, podczas gdy daty wydania pieśni pozostałych ~~są~~ nieznane.

W każdym razie c y f r y nakładów zamieszczone na dole stron pieśni drukowanych są niemałą pomocą w orjentacji co do kolejności wydawania pieśni.

Nakoniec muszę zaznaczyć, że sporządzone na podstawie zebranych materjałów z e s t a w i e n i e przypuszczalnej chronologji dalekiem jest od zupełnej dokładności, że może i powinno być uzupełnionem przez uwzględnienie źródeł,których nie zdołałem wyzyskać.I takie jednak,w niektórych szczegółach niekompletne zestawienie daje już pewną orjentację w chronologji 92 pieśni Żeleńskiego.

W zamieszczonej poniżej tabeli podaję w miarę możności przybliżony czas powstania pieśni,a w drugiej rubryce "terminus ante quem",odnoszący się do wydania/lub wykonania/ pieśni. Cyfry z dodanym znakiem x dotyczą dat tylko przypuszczalnych.[2]

1/ Bo teoretycznie kompozytor może poznać wiersz z rękopisu udzielonego mu prywatnie przez autora przed publikacją drukiem.

2/ Przyjmuję, że kolejność numeracji pieśni,oznaczonych opusem odpowiada kolejności ich publikacji.Jest to jednak tylko przypuszczenie.

Z E S T A W I E N I E

danych chronologicznych dotyczących pieśni solowych Wł. Żeleńskiego.

	Tytuł pieśni	Czas powstania pieśni	Czas przed którym wydano pieśń.
Op. 1	Śpiew /St. Garczyński/ [1] [3]	/ca 1857-60?/	1860-67
Op. 2	Moja pieszczotka /A. Mickiewicz/ [2]	?	1867?
Op. 3	Śpiewak w obcej stronie /B. Zaleski/ [4]	/ca 1857-60?/	1860-1867
Op. 6	Pajęczyna /Wł. Syrokomla/ [3]	"	"
Op. 7/1	Spotkanie się nasze gdzieś daleko /w wydaniu drugim, poprawionym nazwana "Czarnobrywka"/ /B. Zaleski/ [3] [4]	"	"
Op. 7/2	Zakochana /B. Zaleski/ [3]	"	"
Op. 8/1	Tryolety /B. Zaleski/ [5]	1859/60	wydane najpóźniej 1861.
Op. 8/2	W imionniku /A. Mickiewicz/ [5]	"	"
Op. 8/3	Wspomnienie /B. Zaleski/ [5]	"	"
Op. 10/1,2,3,4,5:	Pet zpěvu z králodvorského rukopisu /Pięć śpiewów z królodworskiego rękopisu/ [6]	1861/2	wyd. w jesieni 1862
	Zazułka - Róża - Opuszczona - Skowronek - Wianek.		
Op. 12/1	Czarna sukienka /K. Gaszyński/ [7]	1863	
Op. 12/2	Do Polek /Fr. Żygliński/	/1864?/	
Op. 13	Rojenia wiośniane /B. Zaleski/ [8]	"	
Op. 14/1	Mój kwiatek /M. B. Antoniewicz/ [9]	"	
Op. 14/2	Posyłka /M. B. Antoniewicz/ [9]	"	
Op. 19/1	Młodo zaswatana /B. Zaleski/ [8] [10]	"	wyd. 27/3 1867 Geb. i Wolf
Op. 19/2	Jaskółka /T. Lenartowicz/ [8] [10]	"	"
Op. 19/3	Łzy /T. Lenartowicz/ [8] [10]	"	"
O	Sen /A. Mickiewicz/ [11]	?	1865
	Nocna jazda /Heine/ [12]	?	"
Op. 23/1	Sen nocy letniej /Miron/ [13]	/1867-70?/ ukończone zapewne najp. 870	wyd. najp. 1872
Op. 23/2	Pod okienkiem /Miron/ [13]		"

Op.24 Dzikie sny /M.Romanowski/[14]/	Ukończ.najp. 1870	Wyd.najp.1873
Op.25/1-7 P i e ś n i G a b r i e l l i[15]/ /sł.Gabrielli = N.Żmichowskiej/		
Nr 1 Z księgi pamiątek[16]/	1871/72 /najp.1873/	
Nr 2 Podarunek [16]/ 17/	"	
Nr 3 Tęschnota[16]/	"	
Nr 4 Niepodobieństwo[16]/	"	
Nr 5 Łaskawa dziewczyna[18]/	niedługo później	
Nr 6 Cobym ci chciała dać[18]/	"	
Nr 7 Dziwne dziewczę [19]/ 20/	/ca 1876/7, uk.najp.1877/	
Op.26/1-4 Z t e k i J. K o ś c i e l s k i e g o /Sł.Kościejskiego/		
Nr 1 Tęsknota za zimą[20]/	uk.najp.1877	
Nr 2 Dzieje serca[21]/	"" " 1877/8	
Nr 3 Wieje wietrzyk[22]/	" " "	
Nr 4 Pytania[23]/	" " "	
Pieśń Jaruhy /J.Kraszewskiego/ [24]/ 27/	/ca 1879,najwcześn.1877/	wyd.1879
Marzenia dziewczyny /Z.czeskiego/[25]/ 27/		" 1879 lub 1880
Czy aniołek czy diabełek /A.E.Odyniec/[26]/27/		"
?Sen /A.Mickiewicz/ 27/ 28/		"
? Nocna jazda /Heine/[29]/ [illegible]/		"
Niepewność /A.Mickiewicz/[30]/ /K.15/ x)		wyd.1880
Róża dzika /K.Kucz/[30]/		"
? Nieboska komedia /Z.Krasiński/ [31]/		" 1881
Zawsze i wszędzie /Z.Krasiński/[31]/		" 1881
Na śnieżnym krzaku choiny /"Autor Iwara", scil.Teresa Wodzicka/[32]/. /K.49/		" 1883
Robaczek kochał się w róży /j.w./[32]/K.49/		" 1883
Życzenie /Fr.Żyliński/ [33]/ 34/		" 1886

x/ Cyfry podane w nawiasie w skrócie jak "/K.15/ itp. oznaczają cyfrę drukarską umieszczoną na nutach; gdzie nie miałem innych danych chronologicznych, umieszczałem pieśni w kolejności tych cyfr. /K = S.A.Przyżanowski; G.W. - Gebethner i Wolf.

? Złota rybka /J.Zacharyasiewicz/	?	?
? Zaczarowana królewna /A.Asnyk/[35]	Powstały nie wcześniej jak w 1880.	?
Gdy ostatnia róża zwiędła /A.Asnyk/[35]		?
Polały się łzy /A.Mickiewicz/[36] /K.113/	?	1888 lub 1889
Słowiczku mój /A.Mickiewicz/[36] [37]	?	" " "
Z nocy letnich /M.Konopnicka/[38] [39]	Powst.nie wcześniej jak 1883.	23/5 1890
Na fujarce /M.Konopnicka/[38]	" 1883	23/5 1890 "
Poleciały pieśni moje /M.Konopnicka/[38]	"	8/10 1891 "
Z łąk i pól /M.Konopnicka/[38] [39]	" 1881	30/10 1891"
Szło dziecię z fujarką /M.Kwilecka/[34] /K.125/		wyd.1890-91 (86)
Te rozkwitłe ciche drzewa /A.Mickiewicz/[34] /K.126/		" 1890-91 (86)
Nie wróci /T.Wodzicka/[40] /K.162/	1894	
Co mi tam /T.Wodzicka/[40]	1894	
Zawód /K.Tetmajer/[41] /K.177/	Nie przed 1891	
A kiedy będziesz moją żoną /j.w./[42]		
Cień Chopina /j.w./[42] [43]		
Na Anioł Pański /j.w./[42] [43]		
Blada róża /j.w./[42]		
Przy rozstaniu /Z.Krasiński/ /K.186/		
Elegia /Z.Krasiński/ /K.186/		
Idę ja Niemnem /A.Mickiewicz/ /K.195a/		
Komu ślubny splatasz wieniec /j.w./ /K.195b/		
Czy pamiętasz /Z.Krasiński/[44] /K.209/		wyd.1898-1900
Brzozy /K.Tetmajer/[43] /K.229a/		
~~Rapsodyx Szumxdrzewx/Z.Krasiński/~~[45]		
~~Cyganiaxsnje/j.w./~~[45]		
Smutno /M.Gawalewicz/[46]		" 2/5 1900
Serenada /j.w./[46]		" 2/5 1900
Babie lato /j.w./[46]		" 2/5 1900

Powrót piosenki /A.Asnyk/[47] /K.238/	nie przed 1888	wyd.8/7 1902
Pan Jezus chodzi po świecie /j.w./[47] /K.239/	" " "	" "
Siedzi ptaszek na drzewie /j.w./[47] /K.240/	" " "	" 13/12 1902.
Widzę ją /K.Tetmajer/[48] /K.251/		" 15/12 1903
Skonaj ty serce /j.w./[48] /K.251/		" "
Ja tobie serce ślę /J.Malczewski/[49] /K.		" 1904-08
Leci piosenka /Ł.Rydel/[49]		" "
Ja dzisiaj wieczorem /j.w./[49]		" "
O Jaśku z pod Sącza /M.Wolska/[49]		" "
Dola moja /j.w./[49]		" "
Rapsod: Szum drzew /J.Relidzyński/[45]		" 20/2 1904?
O pieśni moje /j.w./[45]		" "
W białym sadzie /Z.Ukaszynówna/[50]		" listopad 1911
Drzemie blask /j.w./[50]		" "
Płyną wonie /j.w./[50]		" "

N.B. Nieznana mi pieśń "Oczywistość"[51] do słów Gabrielli /M.Żmichowskiej/ powstała pewnie równocześnie z innymi pieśniami z cyklu "Pieśni Gabrielli", a więc w latach 1871-1877.

Pieśni umieszczone w zestawieniu bez podania dat i odsyłacza zamieściłem w danym miejscu kierując się cyfrą drukarską.

P R Z Y P I S Y

do tabeli chronologicznej.

Uwaga: Jak już zaznaczyłem, w powyższym spisie można będzie jeszcze po wyzyskaniu obfitszego materiału /w szczególności w odniesieniu do lat późniejszych/ przeprowadzić uzupełnienia ~~i nawet~~ poprawki.

Daty podane w zestawieniu dotyczą w pierwszym rzędzie terminów publikacji pieśni. Czas powstania określić można zazwyczaj tylko w przybliżeniu. Na ogół moment powstania pieśni wyprzedzał tylko nieznacznie moment jej pierwszego publicznego wykonania i publikacji. Widzieliśmy jednak przy pieśni "Moja pieszczotka" op.2, że publikacja jej nastąpiła stosunkowo późno /op.2 wydano zapewne w r.1867 lub 1868, a np.op. 8 najpóźniej w 1861./. W tych wypadkach albo przyjmiemy, że pieśń powstała znacznie dawniej, pomiędzy pieśniami op.1 i 3, albo też, że powstała później, a numer opusowy otrzymała w miejsce jakiejś innej kompozycji, której kompozytor pierwotnie nie wydał, później, zaś uznał za niezasługującą na wydanie.

Podobnie i inne pieśni powstać mogły wcześniej, aniżeli zostały wydane. Niekiedy /jak np.przy pieśniach "Czy pamiętasz", "Babie lato" p.n./ "dolną" granicę ustalamy przy pomocy szkiców rękopiśmiennych Żeleńskiego. Na ogół jednak tylko data wydania utworów, które posłużyły jako tekst może ~~nie~~ wyznaczyć dolną granicę.

Z dużym prawdopodobieństwem można jednak w większości wypadków przyjąć czas powstania pieśni nie wiele wcześniejszy od pierwszego wykonania i wydania.

1/ Por. Wł.Żeleński, "Moje pamiętniki"; patrz str.

2/ Pieśń op.2 nie figuruje w Katalogu Hofmeistra za lata 1860-1867, pomimo, że podaje on pieśni od op.1 do op.7. /Dalsze tomy Hofmeistra również tej pieśni nie notują/. Firma Gebethner i Wolf która udzieliła mi uprzejmej informacji w odniesieniu do wszystkich wydanych przez nią pieśni, nie mogła jednakże stwierdzić "mimo skrupulatnych poszukiwań" daty wydania op.2 /list.z 23.XII 1937/. Ponieważ jednak nosi ona cyfrę drukarską 497, a pieśni op.19, ~~xx~~ wydane 23/3 1867 noszą bezpośrednio niższą cyfrę 496, przyjąć można za pewne, że "Moja pieszczotka" ukazała się w druku w r.1867 /najpóźniej 1868/. Dodajmy nawiasem, że Katalog Paździrka podaje jako op.2

3/ Pieśń ta figuruje w Katalogu Hofmeistra za okres 1860-67.

4/ Pierwszy nakład obu pieśni op.7 kompozytor w całości wycofał z handlu, ponieważ był ~~xxxxx~~ niezadowolony z artystycznego poziomu pieśni op.7 nr 1, /por.str. nin.pracy", gdzie omawiam pierwszą wersję na podstawie zachowanego szczęśliwym trafem egzamplarza./ Druga poprawna wersja op.7,- przyczem op.7 nr 1 otrzymała nowy tytuł "Czarnobrywka",- wyszła między r.1880 a 1882. Wynika to z zestawienia następujących danych: Hofm.notuje ~~i~~ tę pieśń w latach 1880-85; zaś na egzemplarzu będącym własnością p.J.Uszyńskiej widnieje data własnoręcznej dedykacji Żeleńskiego: 22.5.1882

5/ Obszerna recenzja z trzech pieśni op.8 ukazała się w Ruchu Muzycznym już w r.1861 /str.346 - 349, nr /. Czy pieśni op.1, 2,3,6 lub 7 ukazały się przedtem, - tego nie mogę dowieść; wydawałoby się to jednak logicznym. Pieśni op.8 są zatem pierwszymi pieśniami solowymi z tow. fortepianu Żeleńskiego,co do których wiadoma nam jest data wydania /nie później jak 1861/.Na ten rok zatem /o ile nie wcześniej/ wypada, według znanych obecnie danych, debiut pieśniarski Żeleńskiego. Czas powstania określa następująca wzmianka w Pamiętniku. Mówiąc o pierwszym roku pobytu w Pradze/1859/60/, pisze Żel.: "To /scil. studia u Krejczego/ wyrobiło znacznie moją technikę i wyrobiło pewną swobodę w tworzeniu, która się objawiła w trzech pieśniach do słów Bohdana Zaleskiego i Mickiewicza". Możemy przyjąć za pewne,że mowa tu właśnie o pieśniach op.8, wydanych niedługo potem. Ich w istocie dość bogata faktura /przy wszystkich brakach omówionych w części analitycznej/ zgadza się z uwagą Żeleńskiego o postępach w technice kompozytorskiej.

6/ Pieśni op. 10 powstały w roku szkolnym 1861/2. /Por.ustęp z Pamiętnika zacytowany na str. nin.pracy/.Wydał je Żel. w jesieni r.1862; autor korespondencji z Pragi, zamieszczonej w Gazecie Polskiej z 27/12 62.nr 295, pisze: "Niedawno w Pradze wydał autor pięć pieśni z rękopismu królodworskiego, krytyka tutejsza pochlebnie takowe przyjęła."

7/ "Czarna sukienka" rozpowszechniła się bardzo w r.1863, jej to zawdzięcza Żeleński pierwszy rozgłos swego imienia" pisze Stanisław Niewiadomski w artykule "W.Ż.Szkic biograficzny" Słowa Polskie z /12 1897.

8/ Pieśni op.13 i 19 skomponował Żel.pewnie w r.1864. Tak pisze w Pamiętniku: "W roku 1864 przesiedziałem dłuższy czas w Krakowie. Skomponowałem dużo pieśni, zwłaszcza do słów Bohdana Zaleskiego i Lenartowicza."

9/ Pieśni op.14 powstały zapewne również w r.1864 /p.w./. Szkice innej pieśni do słów tegoż poety M.B.Antoniewicza "Noc" znajdują się w "Notatkach Muzykalnych" W.Żel. zachowanych w Bibl.Narodowej w Warszawie,Mr 454 /str.1,2,17/; pochodzą one z przed r.1866, gdyż data przy szkicu walca na str.30 jest 9/10 1866.

Pierwszy raz spotykamy się w prasie z wiadomością o tych pieśniach w r.1872. Wykonano je mianowicie na koncercie kompozytorskim Żel. w Warszawie 7/4,72. /Gazeta Polska Nr 84./

10/Wiadomość o dacie wydania op.19 zawdzięczam f-mie Gebethner i Wolf /list z 23 XII 1937,LŁ/EM/.

11/ Datę publikacji pieśni "Sen" i "Nocna jazda " /1865/ powtarzam za artykułem prof.Z.Jachimeckiego, "W.Ż." Czas z 24/2 1921 Nr 44. Wraz z tymi pieśniami wymienia autor jako wydaną równocześnie pieśń op.1 /w początkowych słowach pieśni zamiast "Gdy pozdrowię słońce z rana" wydrukowano "serce" /.

Piesn Sen wyszła /zatem:wyszła ponownie/ jako dodatek Echa Muzycznego w r.1879, jak wynika z recenzji Jana Kleczyńskiego w Echu Muz. z 19/6 80, nr 13. - Pieśń Sen wchodziła
12/ w skład programu koncertu Żel. 19/4 74 w Warszawie /Gazeta Polska 1874, nr 83/.

12/ Pieśń "Nocna jazda" omówiona jest w dziale nowości muzycznych w Echu Muz. z 19/6 1880 /p.w./ J.Kleczyński pisze "Również b.piękna pieśń. Wydanie:Banarski". Niektóre szczegóły harmoniczne tej pieśni zdawałyby się wskazywać pochodzenie późniejsze niż

r.1865 /patrz odnośnik 11/. Może to jednak być wydanie drugie, zmienione; jak wiemy Żel. nieraz zmieniał poczęte wydania swych pieśni.

13/ Pieśni op. 23 powstały zapewne w Paryżu /1866/69/ /por.odn.następny/. Wyszły nie później jak w r.1872, co wynika z własnoręcznej dedykacji Żel. /"W-ej Julii Uszyńskiej w dowód szacunku i przyjaźni ofiaruje autor"/ datowanej "Warszawa 7/10 1872". Obie pieśni wykonano m.i. na koncercie Żel.7/4 72. Por.Gazeta Polska Nr 83. N.B. W Gazecie Polskiej z 23/11 73, nr 273 znajdujemy inserat wydawcy Gustawa Sennewalda w Warszawie, anonsujący pieśni Żel.op. 23 i 24.

14/ Pieśń op.24 "Dzikie sny" sąsiaduje nie tylko cyfrą opusową, ale i datą wydania a zapewne i skomponowania z pieśniami op.23. Że pieśni te były zapewne napisane jeszcze zagranicą, zdaje się wynikać z faktu, że pieśń op.24 wchodziła do programu koncertu kompozytorskiego Żel. urządzonego w Krakowie w krótkim czasie po powrocie do kraju,30/1 71; Por. Czas z 1/2 71 Nr 26.

15/ Impuls do powstania cyklu pieśni do słów Gabrielli wyszedł od narzeczonej i przysz ej żony W.Żel., Wandy Grabowskiej,uczennicy, serdecznej przyjaciółki i fanatycznej wielbicielki poetki /Narcyssy Żmichowskiej/. W dniu oficjalnych zaręczyn ofiarowała narzeczonemu oprawne w skórę wydanie pism Gabrielli /Wstęp do Listów N.Żmichowskiej do Wandy Grabowskiej, "Narcyssa i Wanda",Warszawa 1930, wydał i wstępem opatrzył dr Tadeusz Żeleński /Boy/; str.VI./. W liście z dnia 29/12 71 pisze Wanda Grabowska do Gabrielli "Narcyzcie znalazłam kogoś, co mi Gabriellę na fortepianie wygra i uwieczni w tonie. Zobaczy Pani, że to będą rzeczy śliczne. Musi się Pani z całym śpiewnikiem zapoznać". /"Narcyssa i Wanda" str.XXVII; podkreślenie moje/.

16/ Pieśni op. 25 nr 1 - 4 zostały po raz pierwszy publicznie wykonane na koncercie kompozytorskim W.Żel., w sali Resursy Obywatelskiej w Warszawie, dnia 3 /15 starego kalendarza/ grudnia 1873. Por Gazeta Polska z 4/12 73, nr 281. Wykonawcami byli: p.Cieślewski, tenor /op.25/1 i 2,/ i p.Julia Uszyńska, sopran /op.25/3 i 4/. /W koncercie brała również udział p.Szlezygier/. Szczegóły, które znalazłem w prasie potwierdziła i uzupełniła łaskawie córka p.Julii Uszyńskiej, p.Maryla z Uszyńskich Neymannowa na podstawie zachowanych programów; list z 29/12 1937 r.

17/ Co do pieśni op.25 nr 2 por.list Gabrielli /N.Żmichowskiej/ do W.Grabowskiej z 28/3 73: "Pojechałabym do Warszawy, gdzie do wszystkich skarbów moich miałabym jeszcze dla siebie /../ zapas /../ przypomnień /../, Twego syna, Kopernika Matejki, i muzykę "Podarunku"" /Dr Żeleński objaśnia w odnośniku "Muzyka Żeleńskiego do wiersza Żmichowskiej pod tym tytułem"./

18/ Pieśni op.25 nr 5 i 6 "Łaskawa dziewczyna" i "Cobym ci chciała dać" wyszły zdaje się niewiele później od poprzednich"Pieśni Gabrielli", sądząc po liczbach drukarskich/wydania Hoesicka/. Op.25 numer 1 - 4 ma cyfrę 231, op.25 nr 5-235, op.25 nr 6-236.

19/ Pieśń"Dziwne dziewczę" najpóźniejsza w cyklu, co zresztą i w stylu widoczne. Także cyfra drukarska 255 potwierdza to, jak również brak tytułu na okładkach pieśni poprzednich, wyliczających 6 pieśni /op.25 nr 1 ÷ 6/. Datę powstania utworu można oznaczyć r.1876 lub 1877. Pieśni Żel. były zwykle niebawem po ukończeniu wykonywane publicznie, co w tym czasie czyniła zwykle jako pierwsza p.Uszyńska. Otóż p.Uszyńska śpiewała tę pieśń "na koncercie na Dobroczynność u pp.Fudakowskich w r.1877". /Wiadomość tę zawdzięczam p.Neymannowej/. W Warsz.Tow.Muz.śpiewano tę pieśń 3/4 78. /Vide programy W.T.M./.

20/ Pieśni op.25 nr 7 i op.26 nr 1 zostały ukończone zapewne w r. 1876/7, o czym świadczy wzmianka o koncercie kompozytorskim Wł.Żel. w Krakowie, zamieszczona w Gazecie Polskiej z 14/1 77 nr 20: "Program zawierał nowe pieśni "Dziwne dziewczę", i "Tęsknotę" /do słów J.Kościelskiego"/.

21/ Op.26 nr 2 wykonała p.J.Uszyńska na koncercie W.T.M.4/10 78. /Programy koncertów zachowane w archiwum W.T.M./.

22/ Pieśń op.26 nr 3 wykonano w W.T.M. 19/2 79 /j.w./.

23/ Pieśń op.26 nr 4 wykonano w W.T.M. 18/9 78 /j.w./

24/ Pieśń Jaruhy mogła powstać najwcześniej w r.1876 /data ukazania się powieści Kraszewskiego "Stara Baśń"/. Drukiem ukazała się w Albumie Jubileuszowym wydanym dla uczczenia jubileuszu pisarskiego Kraszewskiego w r.1879. Dnia 19/11 79 śpiewała tę pieśń w W.T.M. p.Uszyńska /por.programy W.T.M./

25/ "Marzenia dziewczyny" śpiewała p.Uszyńska w W.T.M. 19/11 79. /j.w./

26/ Pieśń "Czy aniołek czy diabełek" wyszła najpóźniej w r.1879. Świadczy o tym własnoręczna dedykacja autora na egzemplarzu p.Uszyńskiej datowana 11/9 1879.

27/ Recenzję z pieśni: "Marzenia dziewczyny", "Pieśń Jaruhy", "Czy aniołek czy diabełek", "Sen", "Nocna jazda" znajdujemy w Echu Muz. z 19/6 1880, nr 13. Były zatem najpewniej wydane/w tym lub poprzedzającym roku. Tuż po wydaniu powstawać, por. odn. 11, 12.

28/ Por.odn. 11.

29/ Por.odn. 12.

30/ Komunikat o ukazaniu się pieśni "Niepewność"i"Róża dzika" znajdujemy w Echu Muz. z 5/10 1880.

31/ Pojawienie się pieśni "Nieboska komedia" i "Zawsze i wszędzie" sygnalizują "Kłosy" z 7/7 1881. Recenzja J.Kleczyńskiego w Echu Muz. z 3/6 81, nr 12. Pierwsze wykonanie w W.T.M. 7/3 83. /p.Kamińska/.

32/ Ukazanie się pieśni "Na śnieżnym krzaku choiny" i"Robaczek kochał się w róży" w wyd. S.A.Krzyżanowskiego sygnalizuje"Czas" z 12/7 83, nr.182.

33/ "Czas" z 8/10 1886, nr 230, podaje wiadomość o ukazaniu się nakł. Krzyżanowskiego pieśni "Życzenie"/wraz z 2-u głosową "Barkarolą"/.

Że wymienione powyżej pieśni bez oznaczenia opusowego istotnie powstały w czasie między rokiem 1879 - 1887, inne zaś pieśni bezopusowe zostały wydane /a więc zapewne i powstały/ dopiero później tj. po r.1887, to potwierdza m.i. także"Katalog"śpiewów z tekstem polskim", opracowany przez Marcelego Wildena, który w wydaniu z r.1887 /por.Bibl.Jagiellońska/ / wylicza poza pieśniami "opusowymi" właśnie te i tylko te pieśni Żel: Pieśń Jaruhy, Marzenia dziewczyny, Czy aniołek, Sen i Nocna jazda, Niepewność i Róża dzika, Z nieboskiej komedii i zawsze i wszędzie, Na śnieżnym krzaku choiny i Robaczek kochał się w róży, Życzenie.

34/ Pieśni "Życzenie", "Te rozkwitłe ciche drzewa", "Szło dziecię z fujarką", notuje Katalog Hofmeistra w tomie za lata 1886-91 /str.CCXXXIX/. W tomach za lata poprzedzające

35/ Teksty pieśni "Gdy ostatnia róża zwiędła" i "Zaczarowana królewna" zawiera tom trzeci wydania poezji A.Asnyka z r.1880, str.83 i 102.

36/ Pieśni do słów Mickiewicza "Polały się łzy" i "Słowiczku mój" omawia Jan Kleczyński w dziale recenzji z nowych wydawnictw muzycznych w Echu Muz. z 16/2 89, nr 281.

37/ "Słowiczku mój" śpiewane w Warszawie na koncercie Żel.15/3 89. /Por."Czas" z 19/3 89./.

38/ Informacji o datach wydania pieśni do słów Konopnickiej udzieliła mi łaskawie f-ma Gebethner i Wolf. /list z 23/12 1937/. "Terminus post quem" powstania pieśni wyznaczony jest z dużym prawdopodobieństwem /por.str. / datami wydania poszczególnych tesktów w jednym ze zbiorów poezji Konopnickiej. Podaję je według krytycznego komentarza Jana Czubka do zupełnego, krytycznego wydania Poezji Marji Konopnickiej /Kraków-Warszawa, 1911-26. / /Z nocy letnich, por.tom II, str.253; Na fujarce por.tom II,str 287; Poleciały pieśni moje, por. tom III, str.256; Z łąk i pól, por.tom II, str.275. W wypadku ostatnim mamy do czynienia z pierwodrukiem co nie jest pewne w pozostałych wypadkach/.

39/ Pomiędzy wydaniami tekstu tej pieśni pochodzącymi z różnych lat zachodzą drobne różnice, zestawione przez J.Czubka /L.c.II,253/ Porównanie z tekstem Żel. wykazuje, że posłużył się on wersją wydania /pierwodruku/ z r.1889, zamieszczonego w "Kłosach".

40/ Pieśni "Nie wróci"i "Co mi tam", dedykowane p.Maryli Uszyńskiej, zostały według jej informacji /list z 29/12 1937/ napisane dla niej w r.1894 i w tymże roku wykonane przez nią na koncercie w Krakowie.

41/ Pieśni do słów Tetmajera powstały zapewne dopiero po ukazaniu się poematów drukiem. /Ponieważ jednak Tetmajer należy do rodziny Wł.Żeleńskiego,będąc synem siostry pierwszej żony kompozytora z Grabowskiej Adolfowej Tetmajerowej, mógł teoretycznie Żel. poznać wiersze z autografu przed ich wydrukowaniem/. Pierwsza seria poezji Tetmajera, otwierająca epokę jego genialnej twórczości, ukazała się w r.1891. Zawiera ona m.i.tekst pieśni "Zawód" /"Wykołysałem Cię wśród fal..."/.

42/ Cztery pieśni do słów Tetmajera wydane przez f-mę Arcta w Warszawie /"A kiedy będziesz moją żoną"/ "Cień Chopina", "Na Anioł Pański","Blada róża"/ umieszczam w tabeli zaraz po pieśni"Zawód" w przypuszczeniu, że powstały one mniej więcej współcześnie. Dla sprecyzowania szczegółów należy uwzględnić daty wydania dalszych serii poezji Tetmajera.

43/ Pieśni "Cień Chopina", "Brzozy", "Na Anioł Pański", a pewnie i inne tetmajerowskie pieśni, powstały równocześnie,na co wskazują szkice tych pieśni /niekompletne, brak dalszych arkuszy/ zachowane w Bibliotece Nar. w Warszawie, Nr.164a.

44/ Pieśń "Czy pamiętasz" figuruje w Katalogu Hofmeistra za okres 1898- 1903. Szkice do tej pieśni omówione obszernie w części analitycznej nin. pracy znajdujemy w Szkicowniku Żeleńskiego /Nr.453 Bibl.Nar."Notatki muzykalne", str.162-170/, po obszernych i wcale dokładnych szkicach do opery "Goplana", pisanych nie wcześniej jak w 1885 /data pierwszego wystawienia"Konrada Wallenroda"/ i nie później zapewne jak w 1892 r. Zaraz po pieśni "Czy pamiętasz" zapisana jest /również ołówkiem/ pieśń "Babie lato" do słów Gawalewicza, co świadczyłoby o wspólnym mniej więcej powstaniu tych ~~tak~~ różnych zresztą stylów pieśni.

45/ Firma Geberthner i Wolf podała mi /w wspomnianym liście z 23/12 1937/ jako datę druku obu pieśni do słów Relidzyńskiego "Rapsod: Szum drzew" i "O pieśni moje" "20/2 1900", ~~xxxxxxxxxxxxxxxx~~ na podstawie informacji udzielonej przez firmę L.Idzikowski. Zaszła tu niewątpliwie pomyłka. Obie pieśni nie są zamieszczone w dokładnym /zwłaszcza na punkcie wydawnictw Idzikowskiego/ katalogu Woźnickiego, wydanym w r.1908. Z-kądinąd wiadomo, /por. Przewodnik koncertowy, Kraków, ~~xxxxxxx~~/, że poezje Relidzyńskiego ukazały się w r.1908 ~~3~~/wzmianka cytowana określa ukazanie się ich jako debiut poetycki/. Na koniec w tymże Przewodniku koncertowym z 27/12 ~~1xxx~~ 1909, Nr 10, znajdujemy notatkę tej treści: "Nowości muzyczne. Nakładem księgarni Idzikowskiego w Kijowie wyszły świeżo dwie pieśni Władysława Żeleńskie o do słów J.Relidzyńskiego "Rapsod" ~~xxxxxxxxx~~" i "O pieśni moje"." Wobec powyższego data wydania miała zapewne brzmieć "20/2 1909".

46/ Pieśni do słów Gawalewicza wyszły nakładem Redakcji "Melomana" w Warszawie. Data cenzury na okładkach pieśni: 2/5 1900.

47/ Datę powstania trzech pieśni do słów Asnyka: Powrót piosenki, Pan Jezus chodzi po świecie, Siedzi ptaszek na drzewie, - uzyskałem od firmy Eberle w Wiedniu za pośrednictwem f-my Krzyżanowski. Powstały one zapewne po r.1888. Teksty ich sąsiadują dość blisko ze sobą w wydaniu poezji Asnyka z r.1888: Powrót piosenki tom I str.125, Pan Jezus chodzi po świecie, t.I, str.154, Siedzi ptaszek na drzewie, t.I, str.168.

48/ Datę wydania pieśni "Widzę ją" i "Skonaj ty serce" zawdzięczam również uprzejmości firm Eberle i Krzyżanowski.

49/ Pieśni nie zawarte w Spisie kompozycji Żel. wydanym w r.1903, a pomieszczone już w Katalogu Woźnickiego wydanym w r.1908: Ja tobie serce ślę, Leci piosenka, Ja dzisiaj wieczorem, O Jaśku z pdd Sącza, Dola moja.

50/ Datę wydania trzech pieśni do słów Ułaszynówny uzyskałem od f-my L.Idzikowski za uprzejmym pośrednictwem f-my Gebethner i Wolf

51/ Por."Narcyssa i Wanda", str.VII, odnośnik.

F O R M Y

Ogólny przegląd schematów formalnych poszczególnych pieśni pozwoli nam zdać sobie sprawę z uzdolnień i zamiłowań konstrukcyjnych Żeleńskiego. Jak pieśni jego są kompozycyjnie związane? Jak godzi kontrastowość z jednolitością? W jakim stosunku pozostaje forma do tekstu? - oto główne pytania, które się nasuwają.

Zasada podziału pieśni na typy formalne może być rozmaita; Również terminologia jest różna u różnych autorów. Dość ogólnym jest podział B a u e r a,[1] który dzieli pieśni Schuberta na 1/ czysto zwrotkowe, 2/ zwrotkowo-wariacyjne /tj. zwrotkowe z odmianami, "Wariiert strophische Lieder"/, 3/ przekomponowane /zmiana recytatywu i ariosa na przemian/, 4/ mieszane, 5/ pieśni należące do nowego typu formalnego[2].

1/ Moritz Bauer: Die Lieder Franz Schuberts, Lipsk 1915, str.9.
2/ Przez tę ostatnią kategorię rozumie Bauer, jak winika z dalszych wywodów /str.25 nn./ te pieśni, w których"zamknięta melodia" /"geschlossene Melodie"/ i recytatyw stapiają się w jedno.

Pojęcie pieśni zwrotkowej "odmienianej" jest u Bauera bardzo szerokie, i obejmuje /por.str.16 - 22/ także pieśni o częściach tak od siebie różnych, że nie wiele już tylko mają wspólnego z pieśnią zwrotkową w pierwotnym pojęciu[1].

Dokładniejszy o wiele podział M i e s a [2] rozróżnia przede wszystkim pieśni z jedną melodią i pieśni z więcej niż jedną melodią W obrębie tego podziału wprowadza podgrupy, uwzględniając moment zwrotkowości pieśni, jej cykliczności, /tj. nawrotów pierwszej części[3], wreszcie ciągłości /pieśń przekomponowana/. Przy pieśniach z kilku melodiami wprowadza jeszcze rozróżnienie pomiędzy pieśniami z pokrewnymi i z nie-pokrewnymi melodiami.[4] Krzyżując te różne zasady podziału uzyskuje Mies w sumie jedenaście głównych typów formalnych[5].

Z podziału Miesa korzystam tylko częściowo. Przeprowadzenie analizy wszystkich pieśni Żeleńskiego pod kątem widzenia jego podziału byłoby niecelowe, ponieważ bogactwo i urozmaicenie formalne jest w tych pieśniach o wiele mniejsze niż w pieśniach Schuberta. Przede wszystkim u Żeleńskiego dominuje ilościowo jeden typ tak dalece, że inne możliwości konstrukcyjne schodzą na plan znacznie dalszy.

Typem tym jest forma pieśni trzy-częściowej - układ "łukowy" /"Bogenform"/ Lorenza[6] - klasyczny układ pieśniowy ABA^1 lub ABA^1K

1/ Zgodnie z tym używałem niekiedy w części analitycznej niniejszej pracy określenia "pieśń zwrotkowo-wariacyjna" dla takich pieśni, mających u Żeleńskiego najczęściej formę ABA^1 /odpowiadającą podgrupie "Typus A" Bauera, o.c.,str.16./. Samo określenie ABA^1 wydaje mi się jednak wystarczającym, i dlatego ograniczałem się przeważnie do niego.

2/ Paul Mies:Schubert der Meister des Liedes, Berlin 1928.

3/ "Der Zusatz" zyklisch" bedeutet eine Wiederholung des Anfangs am Schluss" o.c.,str.42.

4/ W grupie pieśni z jedną melodią wprowadza Mies nadto podział na prostą pieśń zwrotkową, na pieśń zwrotkową "z odmianami" i wreszcie "pieśń wariacyjną" /"Variationslied"/ wprowadzającą dalej idące modyfikacje: "Das "variierte Strophenlied" verändert Begleitung oder Melodie,aber in starker Anlehnung an die Urform; bei grösseren Veränderungen geht es über in das "Variationslied", o.c.,str.42.

173

/z kodą/.[1] Ten typ i typy pokrewne wysuwają się zatym na czoło naszych rozważań.

Już od pierwszej pieśni poczynając forma ta pojawia się niezmiernie często, nawet wtedy, gdy nie wypływa z treści tekstu, lub wręcz stoi z nią w sprzeczności. Predylekcja dla tego typu formalnego jest niezmiernie charakterystyczna dla stylu pieśniarskiego Żeleńskiego[2]. W związku z tym interesują nas uwagi, które poświęca tej formie w napisanym wspólnie z G. Roguskim podręczniku "Harmonii oraz pierwszych zasad kompozycji"[3]. Na str.282 czytamy: "Najbardziej jednak zaokrągloną i zadawalniającą poczucie estetyczne jest kompozycja złożona z trzech części. W zasadzie część trzecia będzie powtórzeniem pierwszej, druga zaś będzie zupełnie odrębną. Z powodu powtórzenia pierwszej myśli w trzeciej części musimy urozmaicić tę ostatnią tak pod względem rytmicznym jakoteż i harmonicznym." Z kolei daje Żeleński szczegółowe wskazówki co do stosowania modulacji, sekwencji /głównie w części środkowej/, rozszerzeń /głównie w zakończeniu/, wprowadzenia kody itd. [4], które to wskazania sam w swych pieśniach często realizuje.

W zakresie formy ABA^1 i pokrewnych rozpatrzmy najpierw stosunek części skrajnych do środkowej /A:B/, powtóre stosunek części skrajnych do siebie /$A:A^1$/, dalej użycie kody, a na koniec stosunek tej formy do tekstu.

5/ /uzupełnienie odnośników ze strony poprzedniej/: Mies,o.c.,tabela na str.43 i komentarz na str.41 n.
6/ Por.Leichtentritt: Formenlehre, str.23.

1/ Forma ta mieści się w grupie drugiej, odmianie nazwanej "Typus A" /patrz wyżej/ Bauera. Z punktu widzenia podziałów Miesa pieśni tego typu wypadnie zaliczyć do pieśni cyklicznych grupy IV,VII,X /cykliczne:z jedną melodią,z kilku pokrewnymi melodiami,z kilku nie-pokrewnymi melodiami/, niekiedy do grupy III /Variationenlieder/.
2/ Schemat ten wraca często również w jego twórczości operowej. W rozprawie Mgr.Bohdana Liszczyńskiego o operze "Konrad Wallenrod" /dyssertacja krakowska 193 / spotykamy go m.in.na str.11,20, 61,62,68,74.
3/ Władysław Żeleński i Gustaw Roguski: "Nauka Harmonji oraz pierwszych zasad kompozycji", wyd.II, Warszawa 1899.
4/ O.c.,str.283 n.n.

Zupełna odrębność części kontrastującej, którą w zasadzie zaleca Żeleński w cytowanym ustępie, nie jest u niego bezwzględnie obowiązującą regułą[1]. I tak już "Śpiew" op.1 ma część środkową tak spokrewnioną z częścią pierwszą, że możnaby ją zaliczyć do typu pieśni wariacyjnej /wg.Miesa/. Podobnie: op. 10 nr 1, op.10 nr 2 i.i. W pieśni "Marzenia dziewczyny" momentem wiążącym części A i B jest rytmika akompaniamentu, wyprowadzona z pierwszego taktu śpiewu cz.A.[2] Z czasem pieśni z blisko spokrewnionymi - mimo kontrastu - częściami staną się zasadą, o czym będzie jeszcze mowa poniżej. Trafiają się i pieśni z ledwo zaznaczonym kontrastem części środkowej tak, że można by się wahać między schematem ABA^1 i AA^1A^2 /np."Polały się łzy"/"Słowiczku mój" i.i./.

W wielu pieśniach jednak /zwłaszcza wcześniejszych/ zasada kontrastu przeprowadzona jest w sposób dobitny, rozciągając się na różne elementy: tematyka, charakter melodyki, tryb, tonacja, faktura akompaniamentu, rytmika itd. Oto kilka przykładów kontrastu w charakterze melodyki: W p. "Czarnobrywka" op. 7 dla części"A" charakterystycznymi są sekwencje melodyczne /mamy tu typ sekwencyjny, "Fa - Typus" Miesa/[3], natomiast część "B", kontrastująca trybem, tonacją i innym akompaniamentem, ma ponadto typowo "pieśniową","zamkniętą" melodykę /typ "L" Miesa - ibid./. Podobny stosunek znajdujemy m.i. w p. "Łaskawa dziewczyna","Przy rozstaniu", "Wierzba"; wśród form pokrewnych por."Dzikie sny". Odwrotny sto-

1/ N.b. wskazówki jego w podręczniku przeznaczone są dla początkujących kompozytorów i omawiają w zasadzie stosunki między okresami, nie częściami.
2/ W innych pieśniach rytmika akompaniamentu jest momentem jednoczącym, por.np. "Czy aniołek, czy diabełek".
3/ O.c., str. 30.

sunek, tj. część pierwszą z melodyką typu "L", a drugą z melodyką typu "F" lub "Fa", mają m.i. "Tęsknota za zimą", "Te rozkwitłe ciche drzewa", "Zawsze i wszędzie", "Na Anioł Pański", Różnice te wiążą się zazwyczaj z odmiennym charakterem tekstu.

Niekiedy, stosunkowo bardzo rzadko, wprowadza Żeleński dla kontrastu melodykę zbliżoną do recytatywu[1].

Kontrasty za pomocą odmiennej tonacji i trybu są na porządku dziennym. /por.str. / Jeśli tryb się nie zmienia, to pozostałe elementy kontrastują silnie: "Dziwne dziewczę".

Kontrastowy akompaniament jest również bardzo częsty. Tak np. w p."Z łąk i pól" spotykamy w cz.B żywą figurację szestnastkową, przy sł. "zerwał się wiatr". Analogiczne przyspieszenie ruchu wykazują"Wspomnienie", "Dzikie sny", /tremolo/, "Z księgi pamiątek", "W białym sadzie",/szestnastki potem tremolo, również w asjocjacji z "wichrem"/, "Na Anioł Pański", "Blada róża", "Drzemie blask" i.i. Czasem przyspieszenie ruchu w akompaniamencie kojarzy się ze spokojną melodyką; celem jego jest wtedy większa płynność /"Przy rozstaniu"/ - czasem odwrotnie, część skrajna ma akompaniament szybszy /por.np."Gdy ostatnia róża zwiędła", "Babie lato", "Te rozkwitłe ciche drzewa", "Ja dzisiaj wieczorem"/.

Pieśni z niekontrastującym akompaniamentem są o wiele rzadsze. - Ewolucję wzajemnego stosunku kontrastowości i jednolitości omówię później.

Stosunek części skrajnych do siebie niezmiernie rzadko odpowiada ścisłej treści określenia "da capo".[2] Repryzę bez zmian /lub prawie bez zmian/ mają pieśni: "Czarnobrywka", "Łaskawa dziewczyna", "Na Anioł Pański", "Leci piosenka", "Płyną wonie".[3]

1/ Tak np. w p."Gdy ostatnia....", gdzie recytatywny charakter cz. drugiej wynika z tekstu, w p."Z łąk i pól"/j.w./; w op.1 melodia przechodzi pod koniec części B w quasi-recitativo.

2/ W cz.I nin.pracy używałem niekiedy tego określenia w sensie ogólnym, poprostu dla zaznaczenia cykliczności danej pieśni.

3/ W trzech ostatnich pieśniach także tekst cz.A powtórzony jest bez zmian. W drugiej pieśni subtelne różnice wykonawcze wystarczają by dostosować muzykę do odmiennego tekstu.

Poza powyższymi przykładami Żeleński stale przestrzega urozmaicania repryzy, zgodnie ze starą maksymą "nihil est iucundum, quod non reficit variatum". Dzieje się to na różne sposoby, które pokrótce omówię.

Początek repryzy prawie nigdy nie ulega zmianie[1]. Natomiast poczynając od drugiego okresu, a często - mianowicie w późniejszych pieśniach - już od drugiego zdania cz. A^1 spotykamy różnice. Pieśni "Śpiew" op.1, "Dziwne dziewczę", "Wierzba", opuszczają poprostu środkowe partie pierwszej części, w związku z krótszym niż poprzednio tekstem, i wiążą poprostu początek A z końcem[2]. Częstszym od opuszczenia jest przekształcenie partii środkowej, przechodzące zazwyczaj w zmodyfikowane również zakończenie. Zgodnie z podaną przez siebie[3] zasadą,: "trzecia część, jakkolwiek powróci do pierwotnego charakteru, może jednak niekiedy przypominać rytm cz. drugiej", wprowadza Żeleński nieraz do repryzy elementy nie tylko rytmiczne, ale i tematyczne części środkowej. Ta tendencja przejawia się u niego najsilniej w środkowym okresie twórczości. Już w op. 3 stwierdziliśmy w repryzie "wtręty" z cz. B. Podobnie jest w pieśniach op.8 nr 3, op. 10 nr 2, op. 26 nr 1 /tu sposób wysoce artystyczny, i uzasadniony tekstem/. Jeszcze silniej związek z tekstem występuje w repryzie pieśni "Gdy ostatnia róża" /przy sł."próżno wołam - luby wróć!"/. W p. "Poleciały pieśni moje" repryza jest tylko szczątkową, a elementy z cz. B przeważają tak dalece, że formę jej raczej określić trzeba jako "ABA^1BA^2" /por.też p."Zawsze i wszędzie"/ I w pokrewnych formach cyklicznych spotykamy podobne zjawiska. W pieśni "Jaskółka" stwierdziliśmy[4] łączenie się elementów tema-

---

1/ Jedynie tylko w pieśni "Wspomnienie" op. 8 nr 3 myśl pierwsza nie powraca wcale, ze szkodą zresztą dla konstrukcyjnej wartości całości.

2/ W p. "Dziwne dziewczę" zbyt niewolnicze powtórzenie cz.pierwszej dało w rezultacie fatalną prozodię tekstu, uniemożliwiającą prawie jego zrozumienie.

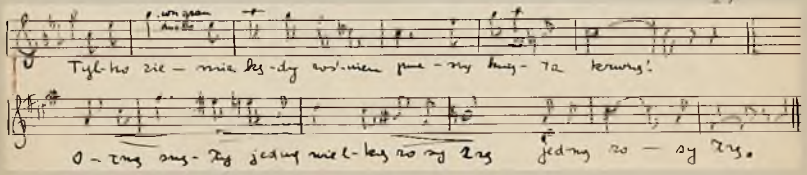
3/ O.c., str.283.

4/

183

tycznych jednych części z figuracją w akompaniamencie przejętą z innych części. /por.też m.i."Blada róża", "Serenada"/. W pieśniach złożonych z dwu różnych części obserwowaliśmy również nawiązanie w końcowych partiach części drugiej do tematyki części pierwszej, w p. "Wianek" op. 10 nr 5 i "Z nieboskiej komedji" /w obu wypadkach w najściślejszym związku z tekstem, co dowodzi, że niekiedy umiał Żeleński w sposób wręcz subtelny uwzględnić w konstrukcji moment tekstu/

Modyfikacje dalszej części repryzy prowadzą często do kody, która stanowi niekiedy oddzieloną całość[1], częściej jednak stanowi tylko rodzaj rozszerzenia, kadencyjnego rozwinięcia ostatniej części. Charakterystycznym przykładem jest pieśń "Pod okienkiem". W repryzie zachowało się tylko kilka taktów początkowych cz. A, poczym śpiew przechodzi w szeroką kadencję spokrewnioną stylistycznie /charakterystyczne powtarzanie bez końca tych samych słów, formuły harmoniczne/ ze stereotypowymi operowymi zakończeniami. Niejednokrotnie zakończenia takie mają charakter trochę konwencjonalny - w mniejszym coprawda stopniu niż w cytowanej pieśni, trzeba jednak przyznać, że są to wypadki stosunkowo nieliczne,[1a] i że często trafiają się pieśni stosujące ten środek w sposób naprawdę artystyczny, przyczyniający się do spotęgowania wrażenia. Dla



1/ M.i. w p. "Posyłka", "Kołyskiwankiem","Sen nocy letniej", "Róża dzika",

2/ Rozszerzenia te mają również na celu zwiększenie efektu wokalnego, który to cel często szczęśliwie osiągają, por.np."Z łąk i Pól "O Jasiu z pod Sącza", "W białym sadzie" i wiele innych.

1a/ Por.np."Serenada"!

184

Często koda nawiązuje do cz.B; por.np."Czy pamiętasz". Niekiedy wprowadza nowe motywy /"Sen nocy letniej", "Nocna jazda"/.

Interesujący jest stosunek ilościowy typów cyklicznych do innych w pieśniach Żeleńskiego. Przeszło połowę pieśni cechuje cykliczność, i to w formie ABA^1 /najczęściej/, ~~już~~ rzadziej w formach pokrewnych, jak AABA /"Czarnobrywka", "Łaskawa dziewczyna"/, czy AA^1BA^2 /"Do Polek", "Elegja", "Zawsze i wszędzie", "Pan Jezus chodzi po świecie"/ i podobnych[1]. Układ zwrotek w tych pieśniach wyraża się stosunkiem 2:1:1. Przy większej liczbie zwrotek łączy Żeleński zwykle po kilka strofek w jedną część /"Grossstrophen"/; czasem jednak wprowadza więcej niż trzy części. Przejście do takich form stanowią pieśni jak "Moja pieszczotka" [2]: //:AB://A^1 . Pieśni kilku częściowe, również cykliczne zbliżają się często do formy ronda: "Dzikie sny" /ABACA/ "Jaskółka" /ABA^1CA^2/ "Cień Chopina" /$ABCA^1DA^2A^3$ Z innych odmian cyklicznych wymieńmy /:ABA^1:/ /"Podarunek", "Z nocy letnich","A kiedy będziesz"/ ABC + A^1B^1C + $A^2B^2C^1$ /"Niepodobieństwo /:ABC:/AK /"Czy pamiętasz"/. W tych przykładach mamy już wyraźne

1/ Dla porównania podaję,że Mies /o.c.str.241/ stwierdził u Schuberta w okresie twórczości do r.1818 wahanie się liczby cyklicznych pieśni od 6,9% do 27% maksimum. Równie ścisłe dane w odniesieniu do innych kompozytorów nie są ni znane, jednak mam wrażenie, że najczęściej procent pieśni cyklicznych jest mniejszy niż u Żeleńskiego. Wśród pieśni Pankiewicza stwierdził dr Poźniak /o.c.str 74/ 44% pieśni typu ABA.

2/ O wadliwości budowy tej pieśni, rozpatrywanej z punktu widzenia tekstu mówiłem poprzednio, por.str.

skojarzenie zasady cykliczności z zasadą pieśni zwrotkowej wzgl. zwrotkowo-wariacyjnej.

Obie ostatnie grupy reprezentowane są w twórczości Żeleńskiego stosunkowo niewielu - w porównaniu np. z Schubertem, Moniuszką czy Brahmsem - pieśniami.

Do pieśni c z y s t o z w r o t k o w y c h należą: "Zakochana", "Tryolety", "Czarna sukienka", "Mój kwiatek", "Młodo zaswatana", "Łzy", "Niepewność".

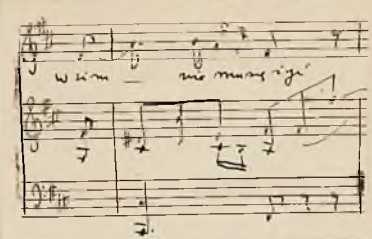
Do pieśni Z w r o t k o w o - w a r i a c y j n y c h /przyczem słowa tego używam w węższym sensie niż ~~Bauerxxpatrzxwyżej~~ to ma miejsce np. w podziale Bauera, patrz wyżej, zaliczając tu tylko pieśni z niewielkimi modyfikacjami / należą: "Zazułka" op.10 nr 1, "Skowronek" op. 10 nr 4, "Rojenia wiosenne" op.13 z pewnym zastrzeżeniem /ze względu na silnie zmienioną część przedostatnią/ "Z księgi pamiątek" [1/], "Op bym ci chciała dać", "Dzieje serca" /A 3 zwrotki A^1 j.w./ i podobne "Życzenie", "Szło dziecię z fujarką", "O Jasiu z pod Sącza" i i.[2/] Typowym przykładem formy pieśni zwrotkowo wariacyjnej sensu stricto /z modyfikacjami nie-wychodzącymi poza t.zw. przez Miesa[3/] "Kleinvariierung"/ jest "Na fujarce". Subtelny wariant spotykamy w pieśni "Złota rybka" przy sł."westchnął chłopak młody". Przytaczam odpowiadającą ~~xxxxx~~ części pieśni /przykład str.nast/ Ten przykład niech zastąpi wyliczanie wielu podobnych miejsc, w których Żeleński przy pomocy nieznacznych zmian umiał świetnie dostowować muzykę do tekstu. Takie miejsca każą żałować, że Żeleński nie

---

1/ ~~W pieśniach pozostałych~~ Spotykamy tu specjalny typ wariacji akompaniamentu /Begleitungsvariation", Mies o.c.313/, polegający na coraz to bogatszym z każdą strofą akompaniamencie, przy niezmienionej melodii. Typ ten często, szczęśliwie i w sposób znacznie bogatszy stosuje E.Pankiewicz w opracowaniu pieśni ludowych /np. "Graj pastuszku graj", "Na gałęzi mi się ptaszki kołysały", "Rutko moja", "Jasio konie poił" i i./ uprzedzając niektóre na tejże zasadzie oparte nowoczesne transkrypcje pieśni ludowych np. B.Bartoka.

2/ Trafiają się też formy: AA^1B /"Tęschnota", "Szło dziecię z fujarką" ABB^1, "Idę ja Niemnem", Pieśni jak "Pajęczyna" /ABAB/ i Posyłka" /ABA^1BK/ nie należą właściwie do zwrotkowo-wariacyjnych.

3/ O.c.str.317 n.



ilejowując

kową.

posługiwał się częściej formę zwrotkowo-wariacyjną, uprzywilejowując przesadnie pieśń trzy-częściową z kontrastową częścią środkową.

Aby przy sposobności wyczerpać temat "wariacyjności" w pieśniach Żeleńskiego dodam, że wariację motywiczną /"motivische Variation" Mies o.c.str.309 nn./ spotykamy u Żeleńskiego rzadko /por. "Śpiew" op. 1/, podobnie jak i wariację "częściową" /"Stückwariation o.c.str.311 / polegającą na nawrotach początku danej myśli z coraz to inną kontynuacją /por."Cobym ja ci chciała dać", "Róża dzika"/.

Pieśni dwu-częściowych spotykamy mało /wspomniałem już "Wianek" i "Z nieboskiej komedji", a i w nich postludium wprowadza zwykle cykliczność nawiązując do preludium /por.np."Pajęczyna", "Posyłka"/.

Uderzająco małą jest liczba pieśni "p r z e k o m p o n o w a n y c h" tak charakterystycznych dla pieśni nowoczesnej i jej ewolucji. Pieśń "Pytania" op.26 nr 4 przedstawia odosobnioną formę ABCDEA; kontrastowość części całkowita, nawrót części A dość niespodziewany. Ślady cykliczności wykazują należące tu pieśni "Robaczek kochał się...", "Smutno", "Dola". Typowymi pieśniami przekomponowanymi są pieśni "Widzę ją", i "Skonaj ty serce". Pieśni przekomponowane pojawiają się w końcowym okresie twórczości /najwcześniejsza z r.1880/.

1/ Naogół Żeleński podobnie jak Schubert, "rezygnuje z najprostszego i najostrzejszego środka kontrastu: bezpośredniego zestawiania koło siebie różnorodnych melodji"/Mies, o.c.,str.277 "Einfachste und schärfste Kontrastwirkung: das unvermittelte Nebeneinandersetzen verschiedenartiger Melodien"/.

187

Wybitne ograniczenie ilościowe pięśnie przekomponowanych, uderzająca predylekcja dla formy łukowej, oto naczelne cechy twórczości pieśniarskiej Żeleńskiego rozpatrywanej z morfologicznego punktu widzenia. Przyczyny tego stanu rzeczy są różnorakie. Jedną z nich jest może wpływ studiów opartych na wzorach dzieł klasycznych i to zapewne głównie instrumentalnych, wśród których formy zbliżona do ABA[1] są najczęstsze. Drugą, konserwatywne raczej nastawienie Żeleńskiego. Sprawiło ono, że pozostał on na uboczu rozwoju pieśni nowoczesnej [1/], która wysuwając deklamację słów na plan pierwszy, uczyniła tekst elementem morfologicznie nadrzędnym.[2/] Zresztą już i u Schuberta stwierdzamy rozkwit formy przekomponowanej. Formy cykliczne występują u niego, rzecz ciekawa głównie w okresach przewagi czysto lirycznych pierwiastków, jak to wykazał Mies.[3/] To spostrzeżenie godzi się wybitnie z tylekroć u Żeleńskiego podkreślanym[4/] nastawieniem par excellenge lirycznym i brakiem tendecyj dramatycznych.[5/]

Ta jednostronność nie musi odpić się ujemnie na wartości estetycznej pieśni, o ile nie odbije się ujemnie na z g o d n o ś c i z t e k s t e m. Tak jest przede wszystkim w pieśniach powtarzających dość wiernie pierwszą zwrotkę na końcu,[6/]

1/ Dr A Chybiński, pisze o pieśniach Żeleńskiego /Gazeta Lwowska z 23/VIII 1907, Nr 192, artykuł p.t. "Wł. Żeleński - w 70 rocznicę urodzin artysty"/ że "nie wychodzą poza epokę Schumana" i "nie skłaniają się bynajmniej do tej reformy pieśni, którą zapoczątkowali Liszt, Cornelius, Al. Ritter, Wagner".

2/ I tu naturalnie trafia się cykliczność w związku z tekstem, jednak forma pieśni przekomponowanej jest najtypowszą.

3/ "Die lirischen Tendenzen führen zur zyklischen Form", str. 302, "Das Zurücktreten der zyklischen Formung ist der stärkste Beweis für das Einsetzen dramatischen Tendenzen. Denn die zyklische Form ist mit ihrer Rückkehr zum Anfang stärkerer Entwicklung nicht günstig", str. 241. W charakterystyce okresu 1815 - września 1816 podkreśla M. "die Verstärkung der zyklischen Formen auch ohne entsprechende Textwiederholung", str. 402.

4/ W syntetycznych ujęciach twórczości Żeleńskiego, pióra prof. Dr Z. Jachimeckiego, F. Szopskiego i i. /por. bibliografią/.

5/ Tak silnych u Schuberta wg. Miesa i Bauera, wybitnych też u Moniuszki.

6/ Por. np. "Na Anioł Pański", "Wierzba", "Przy rozstaniu", "Pan Jezus chodzi", Płyną wonie", "Leci piosenka" i i.

takich, w których ostatnia zwrotka nawiązuje do zwrotki pierwszej a pozostała zwrotka /względnie pozostałe zwrotki/tworzą kontrastową część środkową[1]. Zwracałem również poprzednio uwagę na te wypadki w których kompozytor przez umiejętne wprowadzenie do ostatniej części elementów części środkowej osiągnął pożądane zespolenie tekstu i formy.[2] Jest rzeczą prawdopodobną, że Żeleński chętnie wybierał takie teksty które nadawały się do ujęcia w formę cykliczną. Niejednokrotnie też - podobnie jak to czynił Schubert[3] - dorzuca Żeleński często sam na końcu pieśni zwrotkę początkową, aby uzyskać zaokrągloną, nawrotową formę[4].

Predylekcje "cykliczne" Żeleńskiego były jednak tak wielkie, że wprowadzał repryzę niekiedy przy tekstach, które tego nie wymagały, a co gorsza i przy takich, które były dla formy cyklicznej nieodpowiednie.

Tak np. w p. "Śpiewak w obcej stronie" nie uzasadnione jest wprowadzenie części środkowej w trybie majorowym, wobec jednolitego zupełnie nastroju w całym wierszu.

Jeszcze wyraźniejsze rozdźwięki znachodzą się w pieśniach w których powinien w zakończeniu panować nastrój odmienny niż na początku. Tak np. w p. "Gdy ostatnia róża zwiędła" repryza pogodnej

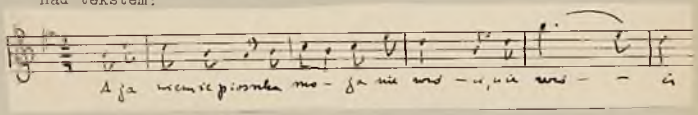
---

1/ Por.np. "Tęsknota za zimą", "Marzenia dziewczyny", "Na śnieżnym krzaku choiny", "Siedzi ptaszek", "W białym sadzie",
2/ Do przytoczonych już przykładów dodajmy pieśń "Zawód" /przy sł. "byłaś mi tam"../. Środka tego używa nieraz Żeleński ze względów czystp muzycznych, i np. w p. "Blada róża" lub "Serenada" tekst nie zawierał wskazówki w tym kierunku.
3/ Por. Mies o.c.str.302.
4/ Widzieliśmy np. w pieśniach: "Na Anioł Pański", "Pan Jezus chodził i. Typowym przykładem jest "Zaczarowana królewna", gdzie przez dorzucenie na końcu początkowego dwuwiersza uzyskał Żeleński b.nastrojowy efekt, stawiający tę pieśń wyżej od innych kompozycji do tegoż tekstu, np. Galla.

183

cz. pierwszej nie godzi się moim zdaniem z nastrojem ostatniej zwrotki tekstu. /por.str. / Zupełnie taki sam błąd popełnia Żeleński w pieśni "Babie lato" /por.str. /. W pieśni op.26 nr 7 "Dziwne dziewczę" mechaniczne powtórzenie fragmentów cz.pierwszej doprowadziło /jak już wspomniałem/ wręcz do nonsensów z punktu widzenia interpretacji tekstu.

Przy sposobności przytoczę przykład z pokrewnej dziedziny, dowodzący również supremacji muzycznej, "absolutnej" koncepcji nad tekstem:



Dla jednolitości okresu poświęcia Żel. właściwy wyraz.

Najbardziej rażące są te rozdźwięki w pieśniach, których teksty odzwierciedlają jakąś psychologiczną ewolucję.[1] Zaraz w pierwszej pieśni op. 1 nawrót pogodnego początku kłóci się ze słowami ostatniej zwrotki, mówiącej o "śmierci posłaniu" /poł.str. / Wykazywałem nielogiczność budowy pieśni "Moja pieszczotka" /por. str. /. Piękna ciągłość gradacji w wierszu "Ja tobie serce ślę" przepadła zupełnie u Żel. z tychże powodów. Uderzającym przykładem narzucania tekstowi niewłaściwej formy jest pieśń "Jadzisiaj wieczorem". Poeta na początku każdego zdania wyraża rosnącą niecierpliwość /"Za wolno, za późno w gwiazdy schodzicie... Za wolno, za późno bielejesz ty świecie... itd."/ , kompozytor zaś układa pieśń spokojnie, w stereotypowy schemat/ABA[1]/, przegradza części długimi przygrywkami, zwalnia tempo w części środkowej, malując rozlewnie sielski krajobraz - słowem składa dowód, że się

1/ Por.uwagę Miesa, cytowaną wyżej, o niezgodności między formą cykliczną a tekstem przedstawiającym jakiś rozwój wewnętrzny.

najzupełniej nie wczuł w jego emocjonalną treść.

Te przykłady rzucają interesujące światło na ilościowe stosunki typów formalnych w liryce Żeleńskiego, /tłumacząc np. niewielką liczbę pieśni w formie pieśni przekomponowanej będącej rezultatem prymatu tekstu/, przede wszystkim zaś charakteryzują swoisty stosunek Żeleńskiego do tekstu. Słusznie podkreśla Bauer [2] "Je mehr der Tondichter seine eigene Individualität an die des Textdichters verliert /../ um so einheitlicher wird das Kunstwerk./../ Der Tondichter löst sich im Wortdichter auf". Ta zdolność asymilacyjna jest zasadniczym warunkiem dla pieśniarza; najidealniej może zrealizował ją w historii pieśni Schubert. Otóż - pomimo licznych piękności zawartych w pieśniach Żeleńskiego, pomimo wielu pieśni, w których organiczne zespolenie obu elementów powiodło się szczęśliwie - nie można w tym znaczeniu uznać go za "urodzonego pieśniarza", jak byli nimi Schubert, Wolf, czy Brahms.

"Wyrzeczenie się własnej indywidualności", podporządkowanie się tekstowi także w dziedzinie kształtowania formalnego[3] nie leżało snać w naturze kompozytora, który był w życiu, jak to zgodnie wszystkie wspomnienia o nim podkreślają, wcieleniem silnej, posuniętej do uporu, woli, poczucia własnej indywidualności, arbitralności. Żeleński był wprawdzie zbyt wysokiej miary artystą, żeby miał nie umieć w dziedzinie sztuki poddać się jej wymogom; złożył też ~~jak~~

1/ Podobne wady w muzycznym ujęciu tekstu stwierdził w operze "Konrad Wallenrod" /w cytowanej rozprawie/ B.Liszczyński; mówi on m.i. o "naginaniu tekstu do zgóry powziętych założeń odnośnie do zamkniętych form muzycznych",/str.19/.

2/ O.c.,str.2.

3/ W dziedzinie interpretacji uczuciowej, nastrojowej tekstu, znajdował Żeleński najczęściej właściwy ~~xxxxx~~, niekiedy głęboki, wyraz, - o ile nie skłoniło go do niewłaściwego ujęcia trzymanie się jakiejś "absolutnie muzycznej", a z tekstem niezgodnej koncepcji formalnej./jak w cytowanych poprzednio przykładach/. Jeśli już w wielu pieśniach zdolność Ż.wczucia się w wyraz tekstu zasługuje na najwyższą pochwałę,/"Zawód"!/ to na prawdziwe wyżyny wzniósł on się w operze "Goplana",dając niezrównaną charakterystykę muzyczną działających osób, co trafnie podnosi F.Szopski. /o.c.str.52./

131

liczne dowody subtelniej nieraz w szczegółach interpretacji wiersza. Tem niemniej przykłady przeciwne - chociaż trafiają się tylko w mniejszości pieśni - są dość liczne, nazbyt liczne jak na autora tak doskonałych jak "Zawód", czy "Blada róża" lub "Polały się łzy" utworów. Może nie będziemy w błędzie, upatrując źródła tych rozdźwięków i braków właśnie w scharakteryzowanej powyżej strukturze psychicznej kompozytora. Wydaje się poprostu niekiedy, że Żeleński, zamiast,wychodząc od tekstu,doszukiwać się najlepszego dla niego kształtu, formował pieśń z tą samą niezależnością, przechodzącą w apodyktyczność, która go cechowała jako człowieka. /Oczywiście odnosi się to właśnie do tych z naszego punktu widzenia chybionych pieśni/.

Pozostaje nam na koniec omówić kilka kwestii ubocznych.

Jak przedstawia się ewolucja chronologiczna typów formalnych w liryce Żeleńskiego?

Zrazu hołduje Żeleński pieśni cyklicznej, bez względu na tekst, skąd pochodzą wytknięte poprzednio usterki w op.1, 2, 3. Poczynając od następnej pieśni /op.6/ rozpoczyna szereg poszukiwań coraz to nowych form, co widocznym jest szczególnie w op.25 i 26. w pieśniach bez opusu /od r.1879/ tendencja cykliczna bierze znów stopniowo górę, tak że większość pieśni do słów Konopnickiej, Mickiewicza, Krasińskiego, Tetmajera /prócz 2/, i wszystkie do słów Asnyka, Gawalewicza, Ułaszynównej, Rydla, Relidzyńskiego - mają formy nawrotowe. Pieśni czysto zwrotkowe spotykamy tylko w okresie studiów i pobytu w Warszawie[1], natomiast pieśni zwrotkowo-wariacyjne utrzymują się przez cały czas /głównie w okresie"środkowym" Na koniec część przekomponowana pojawia się częściej stosunkowo

---

1/ Po raz [illegible] w p. "Niepewność", wyd. w r.1880.

132

późno /w latach dziewięćdziesiątych/ [1].

Jeśli chodzi o ewolucję wzajemnego ustosunkowania części kontrastowych, to poza podkreślaniem pokrewieństwa tematycznego w pieśniach początkowych /op. 1/ stwierdzimy na ogół przewagę przez czas długi zasady silnych kontrastów [2], która jednak stopniowo ustąpi zasadzie zwiększenia jednolitości - przy zachowaniu kontrastowości, w wielu pieśniach zresztą słabo zaznaczonej - i powiązania kompozycyjnego poszczególnych części [3]. W późnym okresie twórczości rzadko tylko trafi się część kontrastowa zupełnie odmienna /także pod względem charakteru/ i to w związku z tekstem /"Wierzba", "Na Anioł Pański"/.

Ważną zarówno dla zwiększenia kontrastu, jak i jednolitości, jest r o l a a k o m p a n i a m e n t u, [4] która jednakże nie ogranicza się do tego. Pozostawiając na później niektóre szczegóły pragnę podkreślić niezmiernie typowe dla Żeleńskiego użycie interludiów. Już w pierwszej pieśni op. 1 uderza fakt, że każda z części głównych ujęta jest jak w ramy, w długie wstępy i zakończenia fortepianowe. Prawie, że nie ma pieśni Żeleńskiego, która by się bez tego obeszła. Nieraz spotykamy interludia spełniające szczęśliwie rolę łączników między odmiennymi częściami, często jednak zbytnia obfitość i długość tych w sensie pierwotnym "przygrywek" odbija się ujemnie na ciągłości pieśni. Wyrzuca to Żeleńskiemu recenzent

---

1/ Po raz pierwszy w p. "Z nieboskiej komedii" wydanej w r.1881 /jeśli abstrąchować od p."Wspomnienie" op.8 nr 2/.
2/ "Dzikie sny", "Jaskółka", "Tęsknota za zimą"; najdobitniej "Pytania".
3/ Zwracałem już na to uwagę. Łącznikiem jest czasem rytmika akompaniamentu /Marzenia dziewczyny"Ozy aniołek", "Nocna jazda" - ta ostatnia pieśń wczesna/- , często pokrewieństwo tematyczne. Por. m.i. większość pieśni Krasińskiego, "Róża dzika", "Te rozkwitłe", większość p.tetmajerowskich, Asnyka, Ułaszynówny, "O pieśni moje" obie pieśni do słów Rydla. Nawet trzy pierwsze pieśni cytowane w poprzednim odnośniku wykazują silne związki konstrukcyjne poszczególnych części, jak to wykazywałem w analizach.
4/ Patrz wyżej, str. , oraz część analityczna /passim/.

"Kłosów" [1] Władysław Wiślicki omawiając obszernie koncert kompozytorski urządzony przez Żel. w Warszawie 19.IV.1872,. W krytyce swej naogół wcale pochlebnej, stawia pieśniom wyjątkowo surowe zarzuty /których motywacja jest niekiedy dość zabawna/.:

"Melodia, pieśń stanowczo nie dopisuje p.Żeleńskiemu; sama forma deklamacyjna wszystkich jego śpiewów najwidoczniej to uwydatnia, pieśń prosta bez dramatycznego nastroju, jak to wykazują użyte teksta, słowem pieśń liryczna, bynajmniej nie kwadruje z talentem kompozytora. Wieloliczne tu są wady, najkardynalniejszą zaś brak melodji, urywków bowiem melodyjnych nie można nazwać melodją, tem więcej, że te zlepki kilkutaktowe nut, nie stosujące się do charakteru słów, ani ich prostoty, są nieustannie przerywane akompaniamentem, który suto prowadzony, przytłumia raczej niż pomaga pieśni, stanowiąc prawie myśl główną z przyczepionym jedynie deklamacyjnym śpiewem, Podobne pieśni są nader utrudzające dla śpiewaków, nie wiedzących, co z sobą zrobić na estradzie, /sic/ podczas długich i licznych przegrywek, w których się autor lubując, zapomina, że poświęca główny przedmiot dla podrzędnego, że naraża wykonawcę pieśni na niewygodną pozycję /sic/. Śpiew deklamacyjny dobry jest na scenie, lub w pieśniach o charakterze czysto dramatycznym, lecz do słów lirycznych nie można pisać muzyki deklamacyjnej, tak też nie pisali i nie piszą znakomici pieśniarze jakimi byli Schuber, Schuman, Rossini, jakimi są Moniuszko, Gounod. Pieśni zatem p.Żeleńskiego, pomimo /../ pięknego wykonania, nie mogły uczynić należytego wrażenia, nie posiadając ani melodji, ani właściwego charakteru, przymiotów koniecznych w tworzeniu wszelkich canzonet, liederów, /sic/ romansów i pieśni". [2]

Recenzent nie wymienia pieśni wykonanych. Odnalazłem jednak w numerze 84 Gazety Polskiej z 17.IV.1872 /str.4/ anons i program

---

1/ Nr.360 z dnia 23.V. 1872.

2/ Wyjątkowo ostra recenzja w poczytnym tygodniku mogła zabolеć młodego twórcę. Pewną kompensatą mógł mu być fakt, że w 3 lata później został sprawozdawcą muzycznym tegoż czasopisma w miejsce swego ~~xxxxxx~~ surowego krytyka. Był to zresztą dość odosobniony wypadek w jego karierze; na ogół miał Żeleński t.zw."dobrą prasę", najczęściej zaś pochwały nawet nadmierne.
Sprawiedliwość każe przyznać, że jak z jednej strony Wiślicki słusznie ocenił ogólną skalę możliwości Żeleńskiego zaliczając go we wstępie,którego dla braku miejsca nie cytuję, do autorów utalentowanych z obszerną wiedzą, ale nie geniuszów, jak również trafnie wytknął niektóre braki, tak znów poszczególne zarzuty są zbyt ostre, nie poważnie umotywowane, lub zgoła mylne, jak np. zdanie o rzekomej niezdolności Żeleńskiego do komponowania lirycznych tekstów.

134

z którego podaję punkty wokalne[1]: A/ 1. "Mój kwiatek", 2. "Posyłka", 3. "Skowronek" op. 10 nr 4. / w wyk. p. Fanny Kleber/ B/ 1."Sen letniej nocy", 2/ "Pod okienkiem", 3. "Z księgi pamiątek" /w wyk.p. Fileborna/. Otóż trzeba przyznać, że choć sąd krytyka był naogół zbyt surowym, to jednak pieśni wykonane upoważniały poniekąd do zarzutów jakie stawia szczególnie nadużywaniu interludiów. Zwłaszcza pieśni A 2, B 2, i B 3, szczególnie zaś B 2 należą do pieśni Żeleńskiego z najdłuższymi przygrywkami.

Tak np. w p. "Pod okienkiem" rozbijają one ciągłość wiersza:

"I ja też pod okienko
Przybiegłem twoje skrycie
Z namiętną piosenką
/interludium 15 taktów/ "
Bo kocham cię nad życie /wielokrotnie powtórzone/
/postludium 12 taktów/
II zwrotka: Och kocham śnie mój błogi..."

Również (niepodpisany) recenzent Gazety Polskiej /znacznie zresztą życzliwszy/, stawia podobne zarzuty, pisząc m.i.[2]: "

"Uderzającym jest, że p.Żeleński /../ daje przygrywce instrumentalnej niezwykle mocno, usilnie figurowanej, przewagę nad głosem ludzkim. Potrzebuje on bardzo kantyleny /../, ta kantylena jednak zamało znaczy p.Żeleńskiemu; przerywa sobie, jakby chciała słuchać intrygującej przygrywki, wijącej się też raczej muzykalnie niż charakterystycznie".

Może te głosy krytyczne skłoniły Żel. do zawrócenia z tej drogi; istotnie odtąd nie wprowadza już tak długich samodzielnych ustępów fortepianowych. Może należy nad tym ubolewać, jeśli zważyć, jak wielką jest rola akompaniamentu w pieśni nowoczesnej, jak w nim często właśnie leży punkt ciężkości kompozycji a nieraz główny środek wyrazu poetyckiej treści. Z drugiej strony jednak interludia

---

1/ Pozatym wykonano Uwerturę "W Tatrach", "Symfonię" /h-moll/ i sonatę fortepianową op.20.
2/ Gazeta Polska, z 20.IV.1872, Nr 87.

mają u Żeleńskiego często charakter tradycyjnej "przygrywki", "raczej muzykalnej niż charakterystycznej" tj. nie będącej - jak w pieśni nowoczesnej i w dramacie muzycznym Wagnera - niejako dokończeniem i muzycznym pogłębieniem treści poprzedzającego tekstu, i tylko do ogólnego charakteru słów pieśni dostosowanej. W cytowanych pieśniach był kompozytor - jak się zdaje - na drodze do nadania interludiom ściślejszego zespolenia z treścią poetycką, i wypada żałować, że z tych czy innych względów z drogi tej zawrócił.

Wymownego przykładu niewłaściwego zastosowania przygrywki /identycznej z wstępem i zakończeniem/ dostarcza pieśń "Ja dzisiaj wieczorem", w której interludia fatalnie przerywają tok tworzącego jedną całość wiersza /podobnie w p."Ja tobie serce ślę"/ [1].

Dodać jednak należy, że krótkie samodzielne partie fortepianowe często nie tyle dzielą poszczególne części pieśni, ile je ze sobą łączą. Rolę takich łączników omawiałem tylekroć w części analitycznej, że dalsze komentarze będą może zbyteczne. Ważna umiejętność tworzenia stopniowych przejść pomiędzy odmiennymi częściami nie była najmocniejszą stroną Żeleńskiego. Stwierdzamy jednak na tym polu ogromny postęp, od prymitywnych łączników w rodzaju chromatycznej gamki w t.74 i 77 p."Wspomnienie" op.8 Nr 3, po przez nieraz jeszcze zbyt raptowne przejścia w pieśniach późniejszych, do zgrabnych /P 40, 41 i i./ a nieraz wymownych połączeń /np.w pieśniach "Polały się łzy", "Cień Chopina", "A kiedy będziesz","Widzę ją", "Zawód" - piękne przejście t.40 - 44, por.przykł. str. itp./

1/ Analogiczne błędy spotykamy w twórczości operowej Żel. I tak mgr. B.Liszczyński o.c.wytyka kilkakrotnie /s.53,74 i i./ w operze Konrad Wallenrod nadużywanie przygrywek i wstępów instrumentalnych do poszczególnych "numerów", odcinków opery, jako błąd z dramatycznego punktu widzenia. To manieryczne jego zdaniem zjawisko wypływa "z lirycznego nastawienia kompozytora do dramatycznych zadań". Genezę przydługich wstępów widzi Liszczyński w niezdolności Żel. do stworzenia sytuacji przy pomocy kilku tonów. - Podobną krytykę spotykamy w recenzji Z.Noskowskiego z opery /c.d.na str.nast/

Pozostawiając na później inne szczegóły odnoszące się do stosunku partii fortepianowej do śpiewu, zaznaczę jeszcze rolę akompaniamentu w budowie okresów.

Naogół akompaniament niewiele wpływa na tę budowę, gdyż jest podporządkowany głosowi. Przytoczę kilka przykładów przeciwnych. I tak w pieśniach "Czarna sukienka" /zakończenie/ "Z księgi pamiątek" /j.w./ "Dziwne dziewczę" /przy sł."...ach chcesz szczęścia"/ "Nocna jazda"/przy sł. "...my samotni"/ spotykamy alternację, rodzaj dialogu, między śpiewem a fortepianem. Już w pieśniach Schuberta spotykamy zjawisko pospolite w późniejszym rozwoju pieśni, polegające na tym, że właściwy trzon konstrukcyjny tworzy akompaniament dając zarazem większą swobodę głosowi solowemu. Widzimy, "wie die Begleitung über Pausen der Singstimme den Grossrythmus festhält" /Mies o.c., str.187, 328/. Zjawisko to u Żeleńskiego pojawia się mniej obficie niż we współczesnej mu pieśni europejskiej, częściej jednak niż u poprzedzających go i współczesnych mu pieśniarzy polskich. Nieraz akompaniament uzupełnia frazę śpiewu dla osiągnięcia kwadratowej budowy /por. Mies o.c.s.187/"durch Eingreifen der Begleitung wird ein quadratischer Aufbau erreicht"/ "Mój kwiatek"/t.18 nn./ "Pod okienkiem" /śpiew 3 takty + fortepian 1 takt/ "Z nocy letnich" /j.w./ "Poleciały pieśni moje" /j.w.przy sł." na mogile"/ "Brzozy" /od sł. "zapytały góry"/ "Zawód"/t.10, t.31 - 33, - dopełnienie do zasadniczej w tej pieśni 3 taktowej normy!/, "Co mi tam" /t.35 nn./ [1]. Przykłady te zaczerpnięte są

"Janek" /Kurjer Poranny z 8.X.1900/ N. zarzuca "zbyteczną obfitość przygrywek w orkiestrze". "Zamiast ciągu zdania,ma się co chwila przerwy,często nawet pomiędzy słowami wymagającymi bezpośredniego po sobie następstwa,np."czy go boginka - przygrywka - jaka urzekła?". Podobnie w II akcie,w miejscu napięcia Kakcji, Stach "czekać musi zanim orkiestra się nagra".

[1] Tego samego środka używa też Żeleń w operach,bardzo szczęśliwie np. w prześlicznym śpiewie Kirkora "Za jaskółeczką ciągną moje oczy" /"Goplana",akt I,s.43 wyc.fort./. Budowę 1 takt fortepianu + 3 t. śpiewu ma piękna melodia Aliny "Widzisz siostro" /tamże,akt II, s. 108.)

z pieśni późniejszych. W pieśniach od op.1 - 25 fortepian nie występuje prawie nigdy samodzielnie przed ukończeniem conajmniej 8 taktowego okresu śpiewu[1]. Poczynając od p.op.26 nr 1 i 2 fortepian "wciska się" już po czterech czy nawet dwu taktach śpiewu z jednym lub więcej samodzielnymi taktami, co obserwujemy później w szeregu pieśni.[2] Jest to rys charakterystyczny dla "stylometrii" liryki Żel.

Obok wypadków, gdzie part fortepianu uzupełnia niejako zdanie do normalnej długości[3], nie brak i takich, w których fortepian dorzuca do zamkniętego zdania 4-taktowego /lub grupy 2-taktowej/ 1 takt instrumentalny, przez co powstaje grupa nienormalna /4+1 lub 2 + 1/. W pieśni op.25 nr 1 t.5 jest typowym "echem" "ritornellą"[4].

/Podobną budowę ma znana piosnka Grabca,"Goplana" A.I, str.21, "Tam pod lasem..."/. Szereg pieśni[5] ma budowę zdania 4 + 1 /wzgl. okresu 4 + 1 + 4 + 1/, ale już bez momentu "echa". Ten typowy dla Żel. rys wnosi czasem pożądane urozmaicenie, częściej jednak działa jako coś sztucznego, staje się manierą, tym gorszą, jeśli roz-

---

1/ Z wyjątkiem pieśni "Mój kwiatek", i "Pod okienkiem".
2/ Zaczarowana królewna, Z łąk i pól, Poleciały pieśni moje, Na fujarce, Komu ślubny..., Na śnieżnym krzaku.., Czy pamiętasz cz.II, Siedzi ptaszek, /t.25,31/ Powrót piosenki, Ja tobie serce, Drzemie blask, Płyną wonie i i.
3/"Normalnym" może być niekiedy "trójtakt" - por.pieśń "Zawód"! "Die Regelmässigkeit, wenn auch hier nicht die quadratische,wird erhöht" - mówi Mies /o.c.s.150/ o podobnym przykładzie u Schuberta.
4/ Por.str.
5/ Z łąk i pól, Siedzi ptaszek, Powrót piosenki cz.środkowa,Płyną wonie /j.w./ Ja tobie serce ślę.

rywa ciągłość tekstu[1]. Przykłady budowy 2 + 1 są rzadsze niemniej bardzo charakterystyczne, gdyż budowę tę przeprowadza Żel.dwukrotnie konsekwentnie przez całą prawie kompozycję: w p."Na fujarce" i "Drzemie blask" [2].

Rozpatrzenie roli formalnej akompaniamentu doprowadziło nas do nieomówionej jeszcze kwestii budowy wewnętrznej, tj.zdań i okresów.

Okresy nieregularne już nie tylko na skutek interwencji fortepianu, ale "pierwotnie nienormalne" są bardzo częste u Żeleńskiego może nie bez wpływu muzyki Brahmsa.

Najlepsza może pieśń Żeleńskiego "Zawód" zawdzięcza swój urok w niemałej mierze oryginalnej i niewymuszonej budowie 3-taktowej[3]. Podobnie jest w pieśniach "Zaczarowana Królewna" /por.str. przykł. "Złota rybka", "Widzę ją", [4] Spotykamy też niekiedy grupy "pierwotnie" 5-taktowe /"Pytania" 1 zdanie/ "Płyną wonie"/j.w/ [5].

Jeszcze częstszym zjawiskiem, niż te grupy "pierwotnie" trzy- lub pięcio-taktowe, jest typowa wręcz dla Żeleńskiego tendencja do "deformacji" okresów, rozciągnięcia /przez wewnętrzne powtórki[6] lub też "kodalne" rozszerzenia, najczęściej w przedostatnim takcie/

1/ Przy analizie zachowanych /Bibl.Nar.Mr. 453/ szkiców rękopiśmiennych do pieśni "Czy pamiętasz" zwracałem uwagę na znamienny fakt, /por str. / że wtrącenie w części Bs-dur jednego taktu instrumentalnego pomiędzy zwykłe 4-taktowe zdania nastąpiło dopiero w końcowej redakcji. Świadczy,to,jak sądzę,o tym, że konstrukcje tego rodzaju wynikały u Żeleńskiego raczej z refleksji niż z inspiracji, co niestety słuchacz niekiedy wyczuwa.

2/ W obu wypadkach mamy tu ilustrację rzeczywistej "przygrywki",na fujarce wzgl.na harfie. W tym związku przypomnę, że analogiczne zadanie spełnia akompaniament w "pieśniach dudarza" i w p."O Jaśku z pod Sącza".

3/ Ze względu na wolne tempo i liczne pauzy w głosie solowym budowa ta nie odrazu uderza słuchacza, zwłaszcza nie mającego wglądu w obraz nutowy pieśni.

4/ Grupy "pierwotnie 3-taktowe" trafiają się w pieśniach różnych autorów, Schuberta, R.Frantza /na przykład nr. 1 /, Brahmsa /p.12 z cyklu "Romanzen aus Magelone"/ itp. Żeleński pozostaje tu zapewne raczej pod wpływem klasyków /por.szczególnie Menuety w symfoniach Haydna i Mozarta,i "Ritmo di tre battute" u Beethovena, np.w IX symf./. Już w gawocie fortepianowym op.18 nr 3 stosuje Żeleński tę budowę. Bardzo szczęśliwie używa jej w pięknym chórze "Skarż się wierzbo płacząca" /"Goplana" A.II.sc.3/ którego melo-

/c.d.na str.nast./

mniej częste skróty, i będące poprostu regułą zazębianie się /"Motiv verkettung"/ okresów o siebie, przyczem szczególnie częstym wypadkiem jest rozpoczęcie okresu instrumentalnego równocześnie z ostatnim taktem poprzedzającego okresu lub zdania wokalnego /rzadziej naodwrót/.

Dbałość kompozytora o uniknięcie zwykłej regularności budowy wydała niekiedy korzystne rezultaty. Wówczas pieśń zyskuje większą płynność, swobodę, oryginalność[1]. Niezawsze jednak odnosimy to wrażenie. Zapoznając się z pieśniami Żel., odczuwamy niekiedy intuicyjnie pewną nienaturalność, której powód tkwi nieraz właśnie w nienormalnej budowie, osiągniętej w sposób niedość szczęśliwy, zbyt wpadający w oko[2]. - Przez stosowanie odchyleń od normy doszedł Żel. do wielkiej swobody; zmierzał przytem niewątpliwie do nadania swym pieśniom znamion większego "kunsztu" przez reakcję dla prymitywno-symetrycznych form współczesnej mu produkcji lirycznej w Polsce. Odmiennie jednak niż Brahms, którego również stosuje zmienność i nieregularność w konstrukcji odcinków, nie umiał Żeleński nie raz uzgodnić tych odchyleń z tekstem. Zbyt częste powtórki słowne, niezręczne przerwy, przesadne rozciągnięcia pojedynczych sylab i tp. manieryczne z czasem u Żeleńskiego zjawiska psują tę koncepcję, które może w muzyce instrumentalnej by-

---

1/ /dokończenie/ dię słusznie nazywa Szopksi /o.c.s.52/ "prawdziwą perłą naszej muzyki lirycznej".

5/ I tego środka używa z powodzeniem w operach; por.1-sze zdanie świetnego ensemblu w pierwszym akcie op."Goplana" /"Jego słowa jakby głos..., " wyc.fort.str.60 n./

6/ "Binnentextwiederholung"

1/ Liczne przykłady spotykamy np. w pieśniach "Czarnobrywka",/świetne rozszerzenie pierwszego okresu/, "Róża", "Młodo zaswatana", "Dzieje serca", "Gdy ostatnia róża", "Brzozy", "Blada róża" "Dola" i i. "

2/ "Mann merkt die Absicht und mann wird verstimmt..."

200

łyby właściwymi. Ponadto w pieśniach nastrojonych na ton ludowy rażą takie formacje - właśnie ze względu na swą kunsztowność; powstaje wtedy jakby "stylistyczny dysonans". Oto dwa przykłady: [1]

Do tejże kategorii należą omówione już zdania o budowie 4 + 1 /patrz wyż./

Nie rażą natomiast, owszem, podnoszą korzystnie efekt zwykłe w zakończeniach pieśni roszerzenia, które Żeleński stosuje bardzo zręcznie /por.np."O Jaśku z pod Sącza","Brzozy", "Blada róża" i bardzo wiele innych/. Siłę tych efektów osłabia tylko ich spowszednienie. [2]

1/ O pierwszy z tych przykładów możnaby się spierać, czy wersja symetryczna, choć naturalniejsza /por.str. / nie byłaby zbyt banalną; drugi natomiast wywiera niewątpliwie przykre wrażenie. Por.też uwagi, str.

2/ Szukanie odpowiedzi na interesujące zagadnienie, dlaczego odchylenia od normy "wartościujemy" niekiedy dodatnio a niekiedy ujemnie, zaprowadziłoby nas zbyt daleko. Zwróciłem już uwagę na związek ich z tekstem i stosunek do stylu całości. Rozstrzygającym jest jednak,jak się zdaje, moment wewnętrznej konieczności danej "deformacji". Kształt odmienny od zwykłego apercypujemy na ogół wtedy pod względem estetycznym dodatnio, kiedy jest on wpływem działających od wewnątrz sił. Tak np. - by uciec się do porównania-nie razi grubsza od innych gałąź drzewa, choćby naruszała symetrię całości; razi natomiast gałąź zdeformowana z przyczyn zewnętrznych, jak wiatr, mur itd./Porównanie to należy brać bardzo ogólnie, podaję go tylko przykładowo, ponieważ nie nasunęło mi się lepsze/. Otóż i w sztuce, tam gdzie napięcie wewnętrzne, spowodowane np.harmoniką /dissonanse/ czy specjalną konstrukcją /sekwencje/ rozsadzą zwykłe ramy, "deformacja" jest uprawiedliwioną, a nawet pożądaną; w przeciwnym razie robi wrażenie czegoś sztucznego, niewypływającego organicznie z wewnętrznej potrzeby, dodanego z zewnątrz - Nie da się zaprzeczyć, że u Żel. spotykamy się niekiedy z takim właśnie wrażeniem.

Na podstawie analizy liryki Żeleńskiego pod względem formalnym dochodzimy do pewnych ogólnych wniosków.

Żeleński posiada wielką umiejętność konstrukcyjną, widoczną już w wielu wczesnych pieśniach, a objawiającą się w poszukiwaniu niebanalnych form, nieregularnych odcinków, finezyjnego powiązania tematycznego poszczególnych części it. Umiejętność ta jednak 1º wynika się raczej ze sfery muzyki "absolutnej", i w sferze pieśni - wymagającej prymatu pod względem formotwórczym tekstu - nieraz zawodzi, 2º wykazuje - począwszy od roku m.w. 1880 - jednostronność w wyborze form, przez co pole możliwości kompozytora zwęża się do stosunkowo niewielkiej liczby typów. Wśród nich przoduje ilościowo typ nawrotowy, "cykliczny"[1] najczęściej w formie pieśni trzy-częściowej z kontrastującą częścią środkową: ABA^1, ABA^1K i form pokrewnych. Zamiłowanie do tej formy posuwa Żel. tak daleko, że narzuca ją niekiedy tekstom nieodpowiednim do tego celu. Z wyjątkiem okresu pieśni oznaczonych opusem - który to okres cechuje poszukiwanie coraz to nowych form pieśni - typ ten wypiera na plan dalszy wszystkie inne, jak np. pieśń zwrotkową[2] i zwrotkowo wariacyjną /w wąskim sensie tego terminu, por.str. odnośnik /, oba typy tak częste np. u skądinąd bliskiego Żeleńskiemu Brahmsa[3], i pieśń"przekomponowaną", której forma pojawia się najpóźniej[4] i jest reprezentowana niewielu tylko - b. udatnymi zresztą, pieśniami. Jeśli chodzi o formy ogólne /"Grossformen"/pieśni, Żel.nie tylko pozostaje - rzecz zupełnie naturalna - daleko w tyle poza niewyczerpanym geniuszem

---

1/ W sensie zdefiniowanym poprzednio, str.231 odn. 3 .
2/Pojawiającą się tylko we wcześniejszym okresie, przed rokiem 1880.
3/Por.G.Adler.
4/Po roku 1880.

formalnym Schuberta pod względem bogactwa, rozmaitości i zespolenia z tekstem, ale nadto nie przewyższa, Moniuszki, a może nawet ustępuje mu w tej mierze[1]; w szczegółach zato, w konstrukcji odcinków itd. wykazują pieśni Żel. więcej zapewne niż u tego ostatniego komplikacji.

Przyczyn pewnej jednostronności Żeleńskiego w dziedzinie formalnej upatrywałem m.i. w konserwatyzmie kompozytora, zapatrzeniu we wzory dzieł klasycznych /instrumentalnych/, specyficznym lirycznym uzdolnieniu Żeleńskiego, w przejawiającym się po roku 1880 pewnym ogólnym osłabieniu chęci wynajdywania nowych form i rosnących tendencyj do powtarzania form już wypróbowanych, i na koniec w nieco powierzchownym stosunku do tekstu, - jasnym jest bowiem, że wychodząc od tekstu i poszukując dla niego każdorazowo najwłaściwszego kształtu byłby Żeleński wydatnie pomnożył ilość różnych typów form, nie mówiąc już o tym, że uniknąłby wówczas trafiających się wcale często rozdźwięków między tekstem a autonomiczną niejako koncepcją muzyczną. Ta autonomiczność sprawia, że w wielu swych - mianowicie w słabszych - pieśniach nie znać wpływu ideałów nowoczesnej pieśni.

Z głównych rysów, charakterystycznych dla pieśni Żeleńskiego niezależnie od ogólnego typu formalnego, przypomnijmy: kodalne rozszerzenia i kadencje z powtórkami słownymi w cz. ostatniej; rozdzielanie części, a nawet okresów i zdań, interludiami, przerywającymi niekiedy niefortunnie tok całości; samodzielne partie fortepianowe najczęściej wzajemnie spokrewnione, mające na ogół więcej charakter tradycyjnej przygrywki aniżeli poetyckiego dopowiedzenia czy komentarza ostatnich słów tekstu; tendencję do nieregularnej

---

1/ Wystarczy przypomnieć choćby niezrównane Ballady jak "Czaty", "Świtezianka", całe "sceny muzyczne" jak "Magda karczmareczka" itp., o silnym dramatycznym wyrazie i plastycznych, coraz to innych, z tekstu wyprowadzonych formach.

budowy zdań i okresów /typowe rozciągnięcia okresów do 9-u i więcej taktów, grupy pierwotnie 3 i 5-taktowe, grupy 4 + 1 zazębienia okresów, czyli elizje, itd./ tendencję chwalebną i w istocie dającą nieraz efekt szczęśliwy, często jednak prowadzącą do nienaturalności czy to ze względu na tekst, czy też na ogólny styl utworu.

W obrębie typów z częściami kontrastowymi stwierdziliśmy bogactwo i urozmaicenie środków służących do podkreślenia kontrastu i zachowania jedności, oraz ewolucję w kierunku zwiększenia jednolitości różnych części przy równoczesnej ich kontrastowości.

Wybitna niewątpliwie zdolność i wiedza Żeleńskiego w dziedzinie formalnej, widoczna w konstrukcji jego utworów kameralnych czy chóralnych, przejawia się wprawdzie i w pieśniach - najwymowniej nieraz w szczegółach, w wariantach napozór nieznacznych, zdradzających jednak pewną rękę wytrawnego m-uzyka i subtelnego myślącego artysty - na ogół jednak tej umiejętności ~~w dziedz~~ Żeleński właściwie /zwł. w późniejszym okresie/ w dziedzinie pieśni nie wyzyskał, trzymając się uporczywie, jakby siłą nawyku, jednakich schematów formalnych, a co najważniejsza, nie doceniając często znaczenia tekstu jako czynnika nadrzędnego w kształtowaniu pieśni.

Staranność, wykończenie, "kultura formy" należały zawsze do najwięcej cenionych zalet sztuki Żeleńskiego. Te zalety wysunął na plan pierwszy F.Szopski w artykule p.t."W czterdziestoletni jubileusz Wł.Żeleńskiego"/Czas, nr 279 i 280, z 5 i 7 XII 1897/ pisząc m.i.: "Muzykę jego cechuje przy nastroju głębokim najpierw to idealne wykończenie formy. pod względem wszelkich zasad muzycznej teorii wzorowe". Nie inaczej wyraża się w artykule z tego czasu pochodzącym A.Sygetyński /Kurjer Warszawski, nr 336 i 337, z 5 i 6 XII 1897/, pisząc m.i.: "Pieśni /../ są to prawdziwe klejnoty formy/../ W jego pieśniach melodia jest wyrazem nastroju /../ a akompaniament ściślejszą charakterystyką tego wyrazu. Czuć tu, że Żeleńskiemu pomysł przychodzi wraz z formą, nie dorabia on akompaniamentu do melodii, lecz jak malarz widzi w wyobraźni swej jednocześnie kształt i barwę przedmiotu, rysunek i koloryt. Cała pieśń /../ rodzi się odrazu w duszy twórcy, a dalsze prace, obrobienie techniczne oparte na refleksji artysty, nie jest bynajmniej wałkowaniem myśli, lecz dopasowywaniem szczegółów, stylizacją. /../ Wszystkie pieśni Żeleńskiego /../ odznaczają się niezmierną wytwornością szczegółów /../ technicznych." /Podkreślenia moje/.

Również i w później pisanych syntetycznych ujęciach twórczości Żeleńskiego/ wysoka wiedza i umiejętność formalna Żeleńskiego wysuwane są słusznie na plan pierwszy. / Beherzscher

W opiniach F.Szopskiego i A.Sygetyńskiego trzeba pewną przesadę w określeniach złożyć na karb nastroju "jubileuszowego" i czci byłych uczniów Żeleńskiego względem swego mistrza. "Wzorowość" i doskonała poprawność którą w utworach Żeleńskiego tak często podkreślano, nie rozciąga się równomiernie na wszystkie czynniki tworzywa muzycznego. Bez ograniczeń przyznać ją należy harmonice Żeleńskiego.Dzięki głębokiej znajomości teorii muzycznej, nabytej w długich i rozległych studiach, porusza się Żeleński na tym terenie z pewnością i swobodą. W innych dziedzinach kwestia"poprawności" staje się o tyle mniej uchwytną, że przez poprawność rozumiemy mniej więcej zgodność z regułami, a właśnie dla pozostałych elementów muzyki jak melodyka, rytmika, stosunki formalne itd. nie ma jak dotąd tak szczegółowej i rozbudowanej teorii, jak dla harmoniki. Ponieważ jednak reguły nie są niczym innym, jak sformułowaniem odczuwalnych intuicyjnie kanonów estetycznych, trudno nam uznać za poprawne zjawiska, stojące w sprzeczności z tymi kanonami także w wtenczas, kiedy przy obecnym stanie teorii nie zawsze można wskazać na jakąś równie precyzyjną regułę, jak te z którymi mamy do czynienia w harmonii. ~~Przeciwnie takie pojęcie "poprawności"~~ Z tego punktu widzenia trudno uznać za poprawne niektóre zjawiska w pieśniach Żeleńskiego, które częściowo omówiłem już w niniejszym rozdziale, częściowo zaś przedstawię w rozdziałach następnych. Należą tu przedewszystkim kolizje między formą muzyczną a tekstem, niedociągnięcia w prozodji i deklamacji itd. Należą tu również te wszystkie wypadki, w których strukturę formalną czy rytmiczną melodyki odczuwamy jako nienaturalną, aczkolwiek,jak już wspomniałem, nie zawsze dą się konkretnie wskazać na teoretyczną przyczynę tego. ~~Oxp~~ Poprawności w harmonii /i kontrapunkcie/ poniekąd i w deklamacji można się nauczyć w przypomocy istniejących reguł. Doskonałości w dziedzinie kształtowania melodii, formy, całości tworzywa muzycznego nie można się nauczyć. Decyduje tu intuicja twórcy,którą Żeleński posiadał wprawdzie w wysokim stopniu, bezwzględnie jednak nie w każdej dziedzinie i naturalnie nie zawsze w równej mierze. Tym się tłumaczy fakt, że niektórzy kompozytorzy o znacznie zresztą od niego mniejszej technice kompozytorskiej i wiedzy,o mniejszym nawet zasięgu inspiracji, górują niejednokrotnie nad nim w tej dziedzinie , w której każdy z nich obdarzony był szczególnym talentem ie szczególną intuicją: a więc Gall, w dziedzinie niezrównanej spontaniczności i świeżości pomysłów melodycznych, a więc Niewiadomski, w dziedzinie wzorowej deklamacji i prostoty i naturalności formy.

Z tymi zastrzeżeniami trzeba jednak zgodzić się z sednem cytowanych wywodów, gdyż w istocie, z wyjątkiem najlepszych pieśni i ballad Moniuszki/i może jeszcze najlepszych pieśni Pankiewicza? / nie mieliśmy w XIX w, pieśni mogących pochlubić się tak starannym i poprawnym przy stosunkowo dość skromnych środkach wykończeniem formalnym jak pokaźna część pieśni Żeleńskiego?

1/ Por.bibliografia, str. [illegible]

2/Przedstawienie przebiegu procesu komponowania Żel.jest niezupełnie przekonywujące /por.str. /

605 x

M E L O D Y K A

W ustępie poprzednim poruszyłem już problem przynależności melodyki do jednego z dwu głównych typów: melodyki "pieśniowej" /"Der Liedtypus", L-typ/ i melodyki "wysnuwanej" o charakterze sekwencyjnym /Der Fortspinnungstypus, F-typ/[1]. Obok tych typów zasadniczych możliwe są typy mieszane [2]. Melodie Żeleńskiego często należą do typu mieszanego określanego przez Miesa jako "F /L/ Typ", w którym poprzednik ma zamkniętą pieśniową melodykę, dalszy ciąg zaś jest wysnuty zwykle sekwencyjnie. Stosunek ten powtarza się też między częściami pieśni. /Porrnp. "Młodo zaswatana", por.str. , "Łzy", w większej skali "Tęsknota za zimą", "Zawsze i wszędzie" i inne pieśni wymienione na str. /.

Podkreślałem już związek między nastrojem tekstów i wyborem melodyki danego typu. Związek ten jest centralnym zagadnieniem w studium Miesa o pieśniach Schuberta, opierającym się na pojmowaniu typów melodycznych jako form wyrazu /Ausdrucksformen/ lub form w których przejawia się styl wyrazu /Ausdrucksstilformen/ [3]. Typ "L" nadaje się do wyrażania prostych nastrojów[4], malowania obrazów natury itp. Typ "F" natomiast jest wyrazem uczuć: niepokoju, skargi, wzburzenia[5].

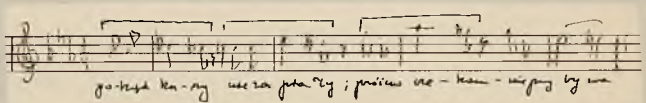
W liryce Żeleńskiego stwierdzamy trafne wyczucie stosunków typów melodycznych do treści tekstu a także - ale w daleko mniejszej liczbie - rozdźwięki i omyłki.

1/ Por.Mies o.c.s.28 nn.
2/ O.c.s. 30.
3/ O.c.s. 4 i passim.
4/ "Stimmungszustände einfacher Art" o.c.s.77.
5/ "Ausdrucksformen und ruhiger, klagender, bewegter Affekte" o.c.s.8) Ciekawe połączenie różnych typów znajdujemy w pieśni "Lebensmelodien" Schuberta, przytoczonej i objaśnionej przez Miesa na str.135 nn.

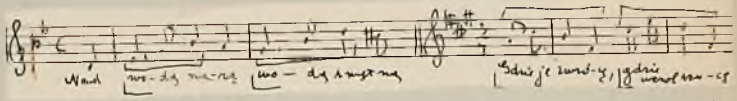
Przytoczone poprzednio przykłady należą do pierwszej kategorii /zgodność nastroju i typu melodyki/. Oto kilka dalszych przykładów.

W p. "Czarnobrywka" natarczywość, pożądanie wyrażone w zwrotkach I, II, IV - odmalowuje melodyką posługującą się sekwencjami[1] /typ F/, natomiast rozmarzenie zwrotki III /"Niechaj chwilę jedną pośnię"/ znalazło odpowiednik muzyczny w symetrycznej, spokojniejszej, typowo pieśniowej melodyce /typ L/ części Ⓓ-dur[2].

Niecierpliwe oczekiwanie dziewczyny w p."Róża" op.10 nr 2 wyrażają krótkie sekwencje:



nie najszczęśliwiej niestety skojarzone z poszczególnymi słowami. Kiedy indziej[3] sekwencja w melodyce wynika z analogii słownych, które Mies[4] trafnie nazywa "sekwencjami tekstowymi" /"Textsequenzen"/ wykazując u Schuberta ich częsty wpływ na powstanie muzycznej sekwencji. Jesto to częste i u Żeleńskiego. Jako przykład niech posłużą początek pieśni "Wierzba" i "Blada róża":



Z dodanymi przez autora powtórkami słownymi wewnątrz wiersza[5] wiążą się albo powtórki motywu, /por.przykł. / albo też, najczęś-

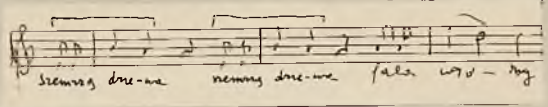
---

1/ W ślad za Miesem używam tego słowa w dość elastycznym sensie,dla oznaczenia niekoniecznie ścisłego powtórzenia myśli muzycznej na innej wysokości. O sekwencjach harmonicznych patrz niżej, str.

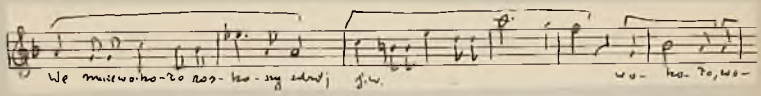
2/ Innych przykładów zastosowania typu"F" i pokrewnych dostarczają m.i."Dziwne dziewczę" cz.I, "Dzieje serca", cz.środkowa, pieśni "Tęsknota za zimą", cz.III i V p."Pytania", cz.III "Zawsze i wszędzie" /wszystkie w związku z wyrażonym w tekście wzburzeniem uczuć/. Niepokój o którym mówi, oddaje dobrze melodyka p. "Wierzba"cz.I, "Dzikie sny" cz.I, "W białym sadzie", cz.II i.i.

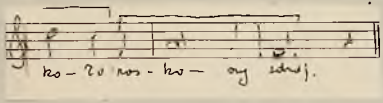
3/ W późniejszych pieśniach; we wczesnych pieśniach związek z tekste jest na drugim planie, czego dowodzi aż nazbyt wymownie pierwsza wersja p.op.7 nr 2, por.str. 4/ o.c.s.20, 5/ por.str.

ciej, sekwencje /będące, jak wiadomo spotęgowana formą powtórzenia/.



Oto jeden z bardzo wielu przykładów:[1]





. Tego rodzaju formy[2] są bardzo częste u Żeleńskiego. Celem ich jest podkreślenie jakiejś myśli.[4] Środka tego Żeleński nadużywa, dochodząc czasem do . manierycznych, przypominających szablon operowy efektów. Obok swekwencji wznoszących się trafiają się i opadające[3]. /Często/.

Olbrzymich możliwości ekspresji, tworzenia gradacji, tkwiących w sekwencjach nie umie Żeleński na ogół wyzyskać.

Obok pieśni zadowalających z punktu widzenia zgodności między nastrojem a typem melodyki są i przykłady przeciwne. Wzburzenie uczuć wyrażonych w tekście nie godzi się z melodyką symetryczną,

---

1/ Zarazem przykład doskonały celowego użycia modyfikacji rytmicznych dla wzmocnienia efektu /wzdłużenie pierwszej nuty w t.3, zdwojenie wartości nut w t.6 nn, przy równoczesnym skróceniu długości odcinka /"Sequenzverkürzung" por.E.Kurth, Romantische Harmonik i Mies, o.c.s.81 i passim/ Dodajmy, że cała cytowana fraza opiera się na pedale dominantowym, co znakomicie zwiększa napięcie - zjawisko niestety rzadkie u Żeleńskiego.-

2/ Tj.sekwencje melodyczne w związku z powtórkami słownymi.

3/ Por."Łzy", "Młodo zaswatana","Jaskółka", "Gdy ostatnia róża" ii. Wg Miesa o.c.s.138 "Die Starke Berücksichtigung der absteigenden Sequenzen ist dem "Lyrischen" günstig".

4/ Trafiające się powtórzenia słów niezasługujących na podkreślenie wywierają naturalnie niekorzystne wrażenie, por.np.
Wewnętrzne powtórki słowne i związane z nimi sekwencje mają niekiedy za cel /a przynajmniej wywołują jako skutek/ rozszerzenie ram regularnych ośmiotaktów. Stąd wszystkie te zjawiska występują nieraz równocześnie. Por.np. "zerwała się złota nić w p. "Gdy ostatnia róża", lub "nieśmiertelne się nie kończy" w p. "Przy rozstaniu", i inne miejsca analogiczne.

"zamkniętą" typu "L" w nast.pieśniach: "Ja dzisiaj wieczorem"[1], "Dzikie sny" zwrotka 4, "Zawsze i wszędzie" zwr. 1 - 2, początek repryzy w "Ja tobie serce ślę".

Na ogół jednak przegląd stosowanych przez Żeleńskiego typów melodyki uprawnia nas do bardzo korzystnej oceny trafnej intuicji Żeleńskiego w wyborze właściwego dla tekstu rodzaju melodyki.

Aby uzyskać pełniejszą charakterystykę melodyki Żeleńskiego, niż na to pozwalają przytoczone powyżej spostrzeżenia, posłużymy się porównawczym zestawieniem niektórych charakterystycznych motywów i tematów pieśni Żeleńskiego. Abstrahuję przy tym od elementu słownego, a dla uwydatnienia analogii transponuję wszystkie przykłady do tonacji a-moll, wzgl. Ądur.

Wśród motywów Żeleńskiego przeważają /zwłaszcza w pierwszych tematach/ motywy harmoniczne [2], przede wszystkim akordowe, oparte na trójdźwięku; dlatego z pośród nich wybrałem poniższe przykłady. Melodyka ornamentalna, tak typowa dla Chopina [3] czy też melodyka "pierwotna"[4] odgrywa o wiele mniejszą rolę[5]. Oto kilka przykładów

---

1/ Budowa okresów pieśniowa, pomimo sekwencyjnych motywów na początku.

2/ Por.dr Bronisława Wójcik - Keupruljanowa, Melodyka Chopina, Lwów 1930, s.245 nn. - Przy tej sposobności zaznaczam, że na str. 246 "Melodyki" mylnie wydrukowano w ostatnim wierszu "preludium c-moll", zamiast preludium f-moll.

3/ O.c.s. 243.

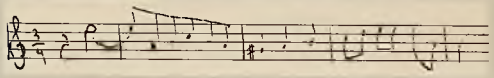
4/ O.c.s. 245.

5/ Nae.s. 244 cytuje dr Keupruljanowa zdanie Mersmanna o ornamentalnym przeważnie charakterze melodyki Bacha i Mozarta , i dodaje od siebie Chopina. Być może, że na przewagę akordowej Melodyki u Żeleńskiego wpłynęły jego sympatie artystyczne. "Żeleński był admiratorem Glucka" /prof.dr Z.Jachimecki, "Wł.Ż.," Czas nr 44 z 24.II.1921/; z klasyków Bethoven był mu zapewne najbliższy, a predylekcja dla Mendelssohna /por.str. / zaznaczyła się również silnie jak wpływ Schumana, a więcej niż wpływ wielbionego zresztą Chopina. Otóż Gluck, klasycy, Mendelssohn obficie stosują tematykę akordową.

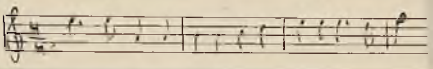
Wpływ Chopina na melodykę Żeleńskiego jest bardzo niewielki. /oto kilka przykładów: figury "pętlicowe" (o.c.s.141), w p."Moja pieszczotka", pasaż w t.15 "W białym sadzie", i t.40 n."Leci piosenka" dalej P.8, t.15, P.15, wstęp, P.16,- t.12 nn.przed zmianą tonacji na As-dur, P.44 - t.7, P.58, t.17 - 20 i 45 n.; por.cz. analityczna niniejszej pracy.

motywów opartych na trójdźwięku lub rozpiętych na jego skrajnych tonach: tonice i dominancie.

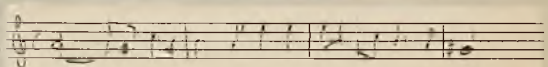
Zakochana: A1.



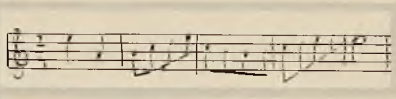
Krasna sukienka: A2.



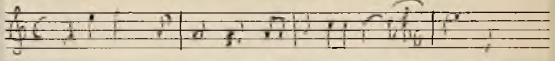
Czy: A3.



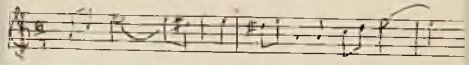
Pytania A4.



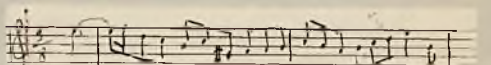
Nocna jonka: A5.



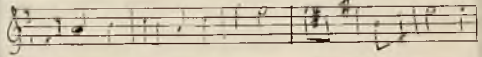
Na fujaru: A6.



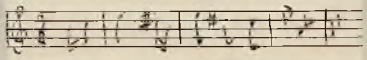
Na dnicznym kanalu... A7.



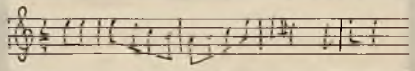
Powstępiwenki: A8.



Smutno. A9.

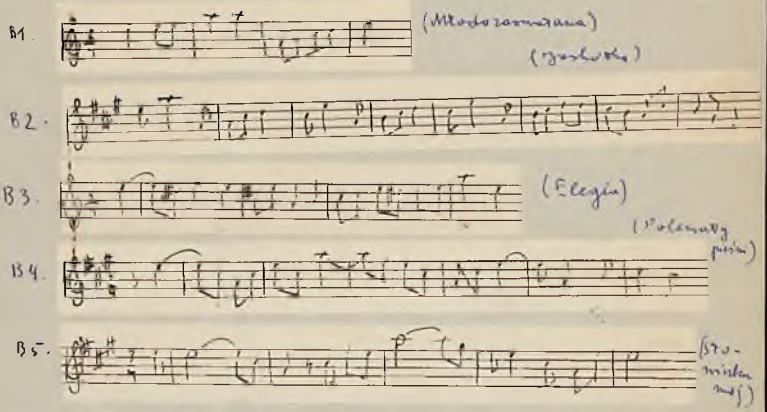


Bachalcotto, n. F. A10.



Pokrewieństwo powyższych motywów jest uderzające. Moment harmoniczny podkreśla najczęściej harmonizację za pomocą tonicznej nuty pedałowej. Oscylując między primą a kwintą, melodia osiąga jeszcze co najwyżej sąsiednie tony: góry /A 2,4,6,8/ lub górny i dolny /A 1,3,5,7,10/. Temat A 11 /oparty na nucie pedałowej tonicznej/ dodaje przed apogiaturą "fis" również apogiaturowe "gis". To następstwo septymy przed seksta w oparciu o pedał toniczny jest typowym dla Żeleńskiego rysem /por. str. /

Następna grupa przykładów obejmuje zasięg oktawy, nie kwinty.[1]



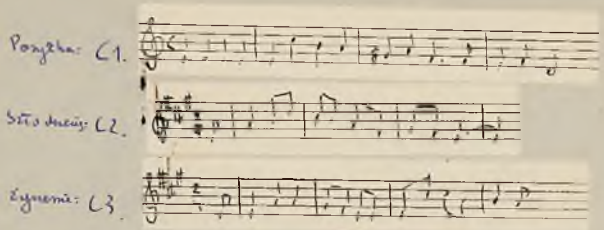
Tematy B 4 i B5 określam jako tematy "h e j n a ł o w e"; udział nut nieakordowych jest tu minimalny.

"Kościec" motywów podanych w następnej grupie przykładów tworzy

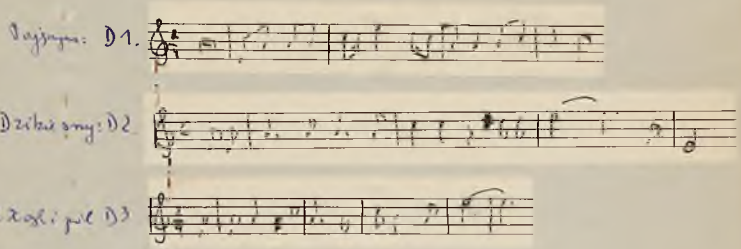
---

1/ Melodie te sharmonizowane są pedałem tonicznym, z wyjątkiem zakończeń przykładów Bl i B4.

trójdźwięk w przewrocie kwarsekstowym:

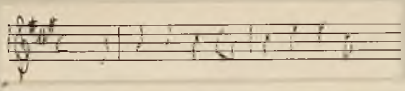


lub tenże trójdźwięk w przewrocie kwarsekstowym w zasięgu oktawy [1]

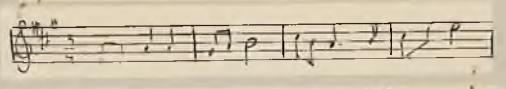


1/ W przytoczonych przykładach uderza częste zastosowanie kroku kwarty prowadzącej od dominanty do toniki, poczem następuje stopniowe wzniesienie się melodii do dominanty leżącej o oktawę wyżej od pierwszego tonu.

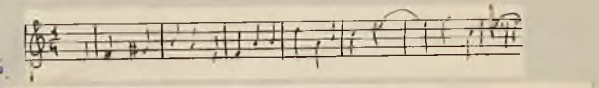
Na Anioł Pański: D4.



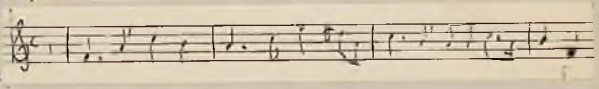
Marzenia Dziewczyny: D5.



Cień Chopina: D6.

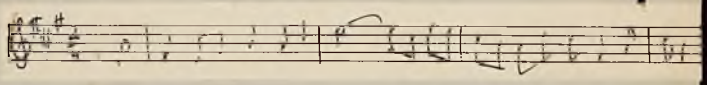


Wierzba: D7.

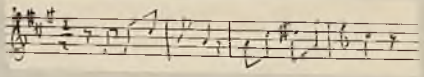


Jak obrzmiały [illegible]

D8.



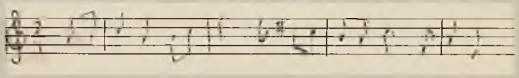
Bale Lato: D9.



Oto jeszcze kilka motywów podobnie zbudowanych, które jednak nie rozpoczynają się, jak poprzednie, od następstwa "5-1'"[1].

Przy [illegible]

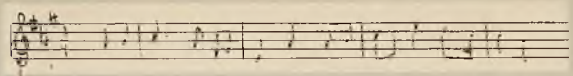
E1.



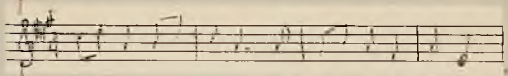
1/ W sprawie znaków 5,1', por. odnośnik str. .

215

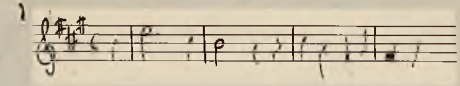
Przypomnienie E2.



Siedmiu pianek E3.



O pieśni mnie: E4



Przytoczone przykłady dowodzą wymownie, z jak uderzającym upodobaniem stosuje Żeleński melodykę harmoniczną. Wpłynęły na to - obok wrodzonej predyspozycji - niewątpliwie studia Żeleńskiego i jego predylekcje plastyczne. Ernest Toch[1] omawiając plastyczną melodykę instrumentalną podkreśla dobitnie jej ściśle harmoniczny charakter, ogólnie zresztą znany, i przytacza[2] bardzo liczne przykłady tematów trójdźwiękowych,[2a] wybranych z dzieł Haydla, Mozarta, Schuberta[3] Beethovena, Mendelssohna, Webera, z późniejszych Wagnera. Na podstawie tych przykładów, jak również motywów zaczerpniętych z muzyki ludowej, podaje Toch trafną charakterystykę estetyczną tego rodzaju tematów [4], która dobrze godzi się ze zna-

---

1/ Melodielehre, Berlin 1923, str.81.n.n.

2/ O.c.s. 82 - 99. 2a/ Coprawda na ogół bez nut"obcych".

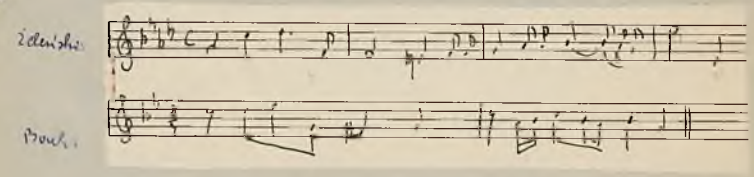
3/ U tego ostatniego przykłady zaczerpnięte są - rzecz charakterystyczna - raczej z dzieł instrumentalnych niż z pieśni. Pieśni bowiem - mówi Toch-wykazują częściej postępy melodyczne niewielkimi interwałami /"welche, weniger instrumental als sanglich erfunden, die schrittweise Bewegung bevorzugen und überdies der musikalischen Deklamation schon breiten Raum geben" o.c.s.90/.

4/ "Alle diese Dreiklangsthemen zeigen Grösse,bald mit herber strenge,bald mit Milde,ja sogar Weichheit gepaart.In diesen Dreiklangs-Themen liegt etwas durchaus Männliches,Männlich-Keusches,Stolzes, Ritterliches "/o.c.s.99/.

nymi nam z biografii rysami charakteru Żeleńskiego, i z jego zamiłowaniem do jasnej, "zdrowej", "męskiej" konstrukcji.

Tematy trójdźwiękowe kryją w sobie wprawdzie rozliczne możliwości[1]. Żel. wyzyskał je częściowo, trudno się jednak oprzeć wrażeniu powtarzania się pomysłów, prowadzącego do jednostajności. /To samo zarzuca Toch[2] melodyce "trójdźwiękowej" Mannheimczyków i Haydna: "Es lässt sich nicht leugnen, dass die Meisten dieser harmonischen Melodien etwas Unpersönliches, untereinander Klischeehaftes haben"/. Poza tym te pomysły, wywodzące się w zasadzie z muzyki instrumentalnej[3], nie zawsze godzą się z wymaganiami śpiewu i deklamacji; widzieliśmy jakie stąd wynikły trudności i braki w pieśniach "Pajęczyna", "Jaskółka" i i. - Tak więc w melodyce, jak poprzednio w konstrukcji, przemożny wpływ instrumentalnego stylu klasyków zaciążył na Żeleńskim bardzo wybitnie i niekoniecznie korzystnie.

Obok wpływu klasyków wiedeńskich podkreślić trzeba dodatkowo wpływ Bacha[4]; wystarczy porównać np. temat A5 /"Nocna jazda"/ z tematem fugi g-moll z I tomu "Das Wohltemperierte Klavier":

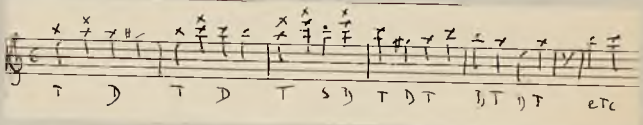


1/ Por.Toch o.c.s. 100.
2/ L.c.s. 87.
3/ Por.odn. str.
4/ Którego niezliczone "trójdźwiękowe" tematy Toch zupełnie niesłusznie w swych wyliczeniach pomija.

W cytowanych tematach Żeleńskiego uderza powracający często rys charakterystyczny dla niego: jest to pojawiająca się /od pieśni op.24 począwszy/ alteracja kwarty w minorze - może pod wpływem "cygańskiej"skali i muzyki Liszta, lub też pod wpływem Chopina /u którego jest jednak rzadszą niż podwyższenie kwarty w majorze/ [1]. Podwyższona kwarta w trybie mollowym pojawia się po raz pierwszy w pieśni op.24; widzimy ją w tematach: A6, A8, A9, A10, B3, D2, D8, E1, poza tym w pieśni: "Płynę wonie" /przykł. / [2].

Pozostaje do rozstrzygnięcia pytanie, w jakim stopniu należy zaliczyć omówione pomysły Żeleńskiego do akordowej, a w jakim do figuratywnej melodii /na te dwie kategorie dzieli dr Keuprulianowa [3] melodykę harmoniczną/. Na ogół przeważa typ akordowy [4].

Niewielka ilość nut nieakordowych nie odbiera jeszcze melodyce charakteru akordowego, jak wynika z podanych przez dr Keupruljanową [5] przykładów. Tak np. temat wspomnianej przez nią etudy op.25 nr 4 Chopina przedstawia się następująco /zaznaczyłem nuty wchodzące w skład akordu aI/.



W związku z zaznaczoną przezemnie /zgrubsza/ harmonizacją Chopina nasuwa się wątpliwość, czy za motyw akordowy uważać można także motyw oparty wprawdzie przeważnie na nutach wchodzących

---

1/ Por.Bronarski o.c.s.70 nn.
2/ Podwyższenie kwarty w trybie durowym /kwarta lidyjska/ spotykamy u Żeleńskiego rzadziej. /patrz str. /
3/ O.c.s. 245.
4/ Przeciwnie niż o Chopina, por. "Melodyka" str.247.
5/ O.c.s. 246 n.

216

w skład akordu, sharmonizowany jednak za pomocą różnych, częściej lub rzadziej zmieniających się funkcji, które owym tonom akordowym nadają często znaczenie nut nieakordowych, obcych w stosunku do danej funkcji. /Por.przykł. t.1 i 2, trzecia ćwiartka, itp./[1].

Widać z powyższego, jak trudno o nienaganne rozróżnienie i definicje typów melodycznych. Sądzę jednak, że melodie takie jak przykład można ~~pomimo~~ to zaliczać do melodii akordowych, gdyż pomimo zmian funkcji harmonicznych akord toniczny jest jednak wciąż wysuwany na plan pierwszy.

W każdym razie u Żeleńskiego możemy na ogół mówić rzeczywiście o akordowej melodyce. Trafiają się prawdzie przykłady, gdzie harmonizacja zaciera genezę "trójdźwiękową" motywu, daleko częściej jednak charakter harmoniczny jest widoczny, tem widoczniejszy, że bardzo często podkreślony toniczną nutą pedałową w akompaniamencie. Motywy wszelkich odmian - których dr Keuprulianowa[2] wyróżnia, ze względu na materiał, cztery: czyste, gamowe, akordowe i ornamentalne - mogą być według niej opracowane już to ornamentalnie, już figuratywnie. Ponieważ motywy akordowe przeważają u Żeleńskiego liczebnie nad innymi i dlatego też zostały przezemnie przytoczone w przykładach nutowych, omówię sposób opracowania motywów w odniesieniu właśnie do motywów akordowych.

Jeżeli odliczyć motywy akordowe par excellence, jak np. motywy "hejnałowe" B4 i B5, przekonamy się, że figuratywne opracowanie, wypełnienie, jest częstszym od ornamentalnego.

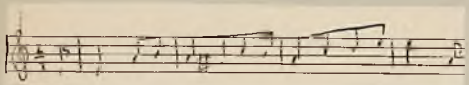
Typowym przykładem jest temat A4. Ornamentalne natomiast opra

---

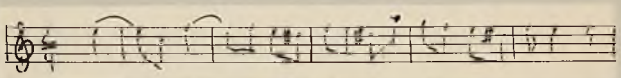
1/

2/ Por.o.c.s. 220.

cowanie wykazuje np. A7, B2, lub temat pieśni "Opuszczona":

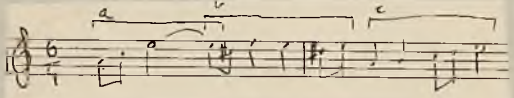


który kombinuje /wg.klasyfikacji dr Keupruljanowej/ niepełny obiegnik połączony z toczkiem /charakterystyczna tola górnej tercji/ i toczek. Z innych przykładów por. D9 [1] lub temat P.99 /"Płyną wonie"/:



Niekiedy oba sposoby łączą się: A7 wykazuje ornamentalne figury i figuratywne wypełnienie; podobnie A1, B3, D1, D6, E4.

Klasyczny przykład połączenia trójdźwięku in crudo, opracowania ornamentalnego i wypełnienia figuratywnego w jednym temacie mamy w temacie pieśni "Na fujarce" /A6/:



a = trójdźwięk, b = modyfikacja obiegnika, c = wypełnienie figuratywne.

Kierunek [2] cytowanych motywów akordowych jednej części wznoszący /D2, D3, D5, D6/ rzadziej opadający /"O pieśni moje", "Siedzi ptaszek"/. Zwykle spotykamy połączenie motywu wznoszącego z opadającym:[3] D1, D7, D8, E1 /również ciąg dalszy tematów D5, D6 opiera się na tej zasadzie/.

Pod względem rozwoju [4] wykazują tematy Żeleńskiego często linię falistą: A1, A2, A3, A4, A5, A6, A10, B4, B5 i i.

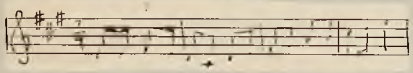
Również i inne motywy jak motywy "czyste", gamowe i ornamental-

---

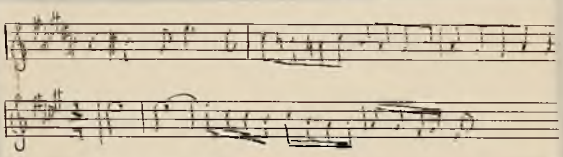
1/ Chopinowskie zbieżne sekundy /por.o.c.s. 84 n./ i zwrot koncentryczny /ibid./
2/ Por.o.c.s.222.
3/ Zbliżony do wyróżnionego przez dr Windakiewiczową /"Wzory etc." str.18/ u Chopina i w muzyce ludowej "wzoru wahadłowego".
4/ Por."Melodyka", s.222.

ne możnaby w podobny sposób rozpatrywać, z konieczności jednak ograniczam się do częstszych i typowszych u Żeleńskiego motywów akordowych. Wspomnę tylko o motywach gamowych, stosunkowo dość częstych. (Trudno niekiedy rozróżnić motyw gamowy od akordowego z figuratywnym wypełnieniem.)

Oto przykład motywu gamowego /"Pajęczyna"/ (zwr.II.)



I motyw gamowy może być opracowany figuratywnie[7]. Podaję dwa przykłady:[1/a]



Motywy "ornamentalne" są u Żeleńskiego rzadkością[2/]. Pozostaje to w zgodzie z ogólnym harmonicznym charakterem melodyki. "Z chwilą, gdy czynnik harmoniczny zaczyna zajmować stanowisko dominujące, rola ornamentu ulega ograniczeniu."[26/] Melodyka Żeleńskiego ma na ogół o wiele mniej elementów rozwoju, napięć energetycznych, niż melodyka np. Bacha czy Chopina[3/]. Jest ona n a o g ó ł n a c z e j "s t a t y c z n a" n i ż k i n e t y c z n a.[4/] Uderza nas szczególnie w pieśniach późniejszych, jak również w operze "Goplana" i dalszych. Typowym zjawiskiem stają się n u t y p e d a ł c w e t o n i c z n e[5/] na których tle rysują się tematy wychodzące z t r ó j d ź w i ę k u t o n i c z n e g o,

---

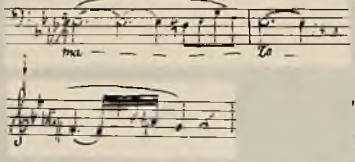
1/ Por.o.c.s. 221. 1a/ Spokrewnione z przykł.319,str.221 o.c.
2/ Poprzednio stwierdziliśmy już niewielką rolę ornamentu w wyposażeniu motywów akordowych. 26/ o.c.s. 248.
3/ Którzy wraz z Mozartem ~~należą~~ reprezentują ~~xxx~~ /zdaniem dr Keuprulianowej,powołującej się również na Mersmanna,o.c.s.240/ który w tym wypadku Chopina nie uwzględnił/ typ melodyczny ornamentalny

219

i wciąż do niego wracające. Nie ma tu żadnego źródła napięcia [1]: Jest to niejako "stojąca woda" a nie rwący naprzód prąd.

Mówiąc poprzednio o niewielkiej roli ornamentalnego pierwiastka u Żeleńskiego miałem na myśli ornament w najszerszym sensie, jako współczynnik melodii. "Ornamenty" w znaczeniu pierwotnym ozdobników pojawiają się u Żeleńskiego jedynie w młodzieńczych pieśniach. W części analitycznej podałem na str. przykłady z pieśni"Śpiew"op.1, "Śpiewak w obcej stronie" op.3, "Tryolety" op.8 nr 1, "W imionniku" op.8 nr 2, "Wspomnienie"op.8 nr 3. W tych ozdobnikach przebija się częściowo wpływ Chopina[2], częściowo i przede wszystkim tradycyjnych koloratur operowych /op.8 nr 2 i op.8 nr 3[1]/

Jak zewnętrzną jest rola tych ornamentów w przeciwieństwie do ornamentów Chopina, będących zawsze prawie - jak to wykazała książka dr Keupruljanowej - integralną częścią melodii, związaną z wewnętrznymi napięciami, widać z porównania np. taktu 35 w pieśni op.3.,



z podobnym ustępem u Chopina /Nokturn op.48 nr 1,c-moll,t.8/: Ornament Chopina ma na celu "Wzmożenie energii kinetycznej /.. nuty prowadzącej"[3], natomiast u Żel. jest on doczepiony do to-

---

* c.d.odnośn.ze str.poprzedniej: "typ ruchomy" /o.c.s.245/.

4/ Źródła tego faktu upatrywałbym raczej w momentach harmonicznych niż w niewielkiej roli pierwiastka ornamentalnego. Być może,że znaczenie ornamentu jako "czynnika kinetycznego" dzięki któremu dokonywa się rozwóje melodii"/o.c.s.245,208/ jest przeceniane a wpływ napięć wynikłych z harmoniki niedość uwzględniany. - Statyczność melodyki Żel.widoczna jest szczególnie z pierwszych częściach pieśni, podczas kiedy dalsze dzięki modulacjom,sekwencjom itd. podkreślają silniej pierwiastek"energetyczny".

5/ Patrz niżej, str. .

1/ Bronarski o.c.s.214,/por.str. / podkreśla spokojny charakter pedałów tonicznych,ożywionych przecież u Chopina sekwencjami, bogactwem nut obcych itd. - co u Żel. b.rzadkie.

2/ "Obiegnik z końcówką akordową" w op.1,t.3 jest identyczny ze zwrotem z Nokturnu F-dur op.15/1 t. 20 por."Melodyka" s.130 p.168

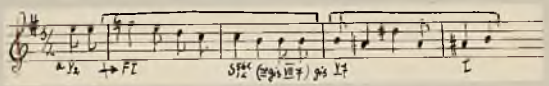
3/ O.c.s.152.

niki i nie tłumaczy się żadną koniecznością wewnętrzną.[1]

Począwszy od pieśni op. 10 ozdobniki definitywnie znikają z pieśni Zeleńskiego z korzyścią dla prostoty i szlachetności melodii[2]. Również w operach jego koloratura w guście op.8 nr 3 nie pojawia się.[3]

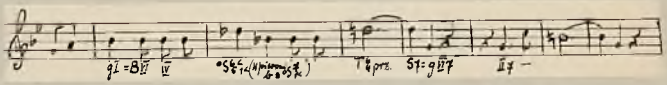
Jak to już z dotychczasowych przykładów można było wnosić, w melodyce Zeleńskiego przeważa d i a t o n i k a.

W niektórych pieśniach raptowne modulacje do odległych tonacji wytwarzają zewnętrzne pozory chromatyki. Tak np. w P.bis



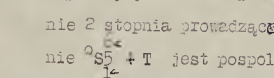
mamy tylko dwa odcinki w różnych tonacjach, nie zaś chromatykę.

W dziedzinę chromatyki natomiast wkracza zakończenie tejże samej pieśni:



N.B.Akord na początku drugiego taktu napisany jest jako $^{o}S_{1}^{7}$ w b-moll Napisany jako akord B: $^{o}S_{1}^{o<}$ miałby w sopranie cis /a więc podwyższenie 2 stopnia prowadzącego na 3 stopień/. Następstwo $^{o}S_{1}^{7}$ + T względnie $^{o}S_{1}^{5<}$ + T jest pospolite u Żeleńskiego.

Niekiedy mamy w sopranie primę akordu $^{o}S_{1}^{7}$, np:



Użycie podwyższonej kwarty tworzącej przejście między 4 a 5 stopniem gamy[4] jest najczęstszym

1/ Pewnego rodzaju "argumentum a contrario" może być modyfikacja motywu walca chopinowskiego w p."Cień Chopina".Por str.

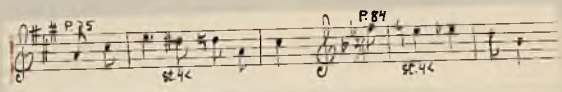
2/ Interesujący szczegół związany z tym tematem zawdzięczam uprzejmej informacji syna kompozytora,dr Tadeusza Zeleńskiego. Gdy na koncercie jubileuszowym w r.1897 w Krakowie /b XII/ śpiewak Gabriel Cońskі wykonał miał m.i.pierwszą pieśń /op.1/ Zeleńskiego,kompozytor polecił mu usunąć wszystkie /nieliczne zresztą,t.7,9,19 i anal./ ozdobniki,które raziły już jego smak.

3/ Wyjąwszy np. niektóre ustępy partii Goplany /wyc.fort.str.30/. Por.też frazę Aliny na str.99.

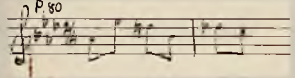
4/ Por.Bronarski o.c.s.55.

221 (6.VIII 35)

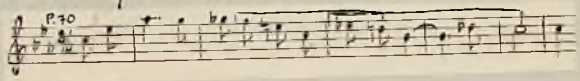
wypadkiem zastosowania chromatyki u Żeleńskiego:



Osobną grupę tworzą znane z Chopina "charakterystyczne zwroty, w których głos pomiędzy podwyższonym a naturalnym 4 stopniem dotyka jeszcze drugiego stopnia"[1]. Zwrot ten określony przez Winiakiewiczową[2] jako "wzór chromatyczny zwrotny" jest wspólny melodyce ludowej i Chopina. U Żeleńskiego pojawia się on wcale często, zapewne pod wpływem Chopina, - a więc w P.44 /por.str. / P.73 /"Cień Chopina"!/. Por.też P80:

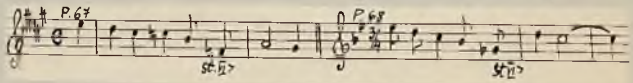


W P70 mamy jakby dwa "wzory" zaczepione o siebie:



Można tu też zaliczyć, pomimo odmiennej harmonizacji, tł 37 pieśni 64

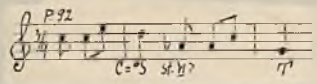
Dalekie pokrewieństwo linii melodycznych z przytoczonymi zwrotami wykazują następujące przykłady, w których widzimy pojawiające się w późniejszych pieśniach obniżenia 6 stopnia:



Podwyższenie kwarty pojawia się nie tylko w charakterze nuty przejściowej, ale i "swobodnie". Typowe dla Żeleńskiego, nieco nawet manieryczne użycie podwyższonej kwarty w moll /por.str. / omówiłem poprzednio. Bronarski[3] wskazuje u Chopina na analogiczne przykłady, występujące - rzecz charakterystyczna - "prawie wyłącznie w mazurkach

---

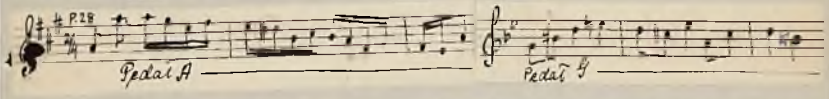
1/ Bronarski o.c.s.55. 2/ O.c.s. 30 n.
3/ O.c.s. 70 n.

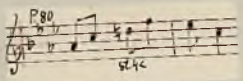

P.92
C=#5 St.VI?
T

i w takich kompozycjach, które utrzymane są /../ w tonie ludowym".[1] Podwyższenie kwarty w moll wywołuje częste użycie zwiększonej sekundy w melodyce.

Kwartę zwiększoną w majorze, a więc kwartę lidyjską[2], spotykamy najczęściej jako nutę przejściową. Użycie jej swobodne jest rzadsze i mniej typowe dla Zeleńskiego niż analogiczne użycie kwarty podwyższonej w moll.

Oto przykłady: P12 /t.11 - 12/[3] P.28 /interludium/, P.66 /t.59/ P.73 /interludium t.45 nn/, P.80 /t.9/, P.91 /t.13/ itd:





Wpływ Chopina i Moniuszki w użyciu kwarty lidyjskiej jest widoczny. Jak u Chopina większość ustępów z kwartą lidyjską, "oparta jest na nucie pedałowej, zwykle tonicznej, pojedynczej lub podwójnej".[4]

Wpływ muzyki ludowej widoczny jest i w innych szczegółach. Podkreśliłem w pieśni "Jaskółka" zastosowanie ludowej "formy powtórkowej o podstawie jednotaktowej".[5] Właściwa pieśniom ludowym symetria odcinków występuje tylko w pieśniach wcześniejszych /jak op.19 nr 1,nr 2, Marzenia dziewczyny itd/. Później kompozytor tę symetrię zaciera

1/ Należy tu np.znany ustęp w Mazurku B-dur op.7 nr 1,opierający się na szeregu tonów "b,c,des,e,f," w oparciu o"fałszywie strojoną" pustą kwintę, - por.prof.Z.Jachimecki, Chopin, Kraków 1927.s.65.
2/ Spotykane niekiedy /np. w pracy Mgr.Wandy Michalskiej "Kompozycje kameralne Wła.ysława Zeleńskiego wydane drukiem", praca magisterska /rkp./ Kraków 1937/str. / określenie podwyższonej kwarty w moll jako"kwarty lidyjskiej " w moll jest niezupełnie ściśle,jak zaznacza dr Bronarski o.c.s.71 odn.1.
3/ Cytowany ustęp /por.przykł. / ma w związku z harmonią t.11 posmak zdecydowanie"lidyjski", choć harmonizacja taktów sąsiednich pozwalałaby zakwestionować ten przykład.
4/ Bronarski o.c.s.56.
5/ Minkiewiczowa o.c.s.5.

przez rozszerzanie okresów, rozpoczynanie synkopą itp. - co czyni czasem w sposób zbyt jaskrawy, niezupełnie zgodny z duchem muzyki ludowej /Powrót piosenki, Siedzi ptaszek/. Do pieśni stylizowanych z lekka na sposób ludowy, dalekich jednak na ogół /z wyjątkiem pieśni Na fujarce/ od autentycznego folkloru, należą m.i.: Młodo zaswatana, /duża/, Na fujarce, Jaskółka /zbliżona do krakowiaka/, Marzenia dziewczyny /mazurek/, O Jasiu z pod Sącza, Lecie piosenka, Ja dzisiaj wieczorem.

Użycie innych jeszcze skal, mające na celu podkreślenie kolorytu ludowego, a niekiedy archaicznego, omówię w ustępie traktującym o harmonice.

Z punktu widzenia w o k a l n e g o melodyka Zeleńskiego przedstawia się korzystnie. Zapatrzony zrazu we wzory instrumentalnej melodyki klasyków, nie ustrzegł się wprawdzie kompozytor w młodzieńczych pieśniach pomysłów, poczętych raczej z ducha muzyki instrumelnatlnej, niż wokalnej [1], trzeba jednak przyznać, że "dość wcześnie wnikał w tajniki sztuki wokalnej" [2] i że większość jego pieśni jest "na wskroś wokalną" [3]. Dalekim jest wprawdzie Zeleński od tanich efektów dla samego efektu wokalnego i dlatego może niedoceniany jest przez śpiewaków, którzy skłonni są określać jego muzykę jako "muzykę papierową". A jednak, gdy tylko tekst na to pozwala, dba zawsze Zeleński o to, by dać wykonawcy pole do popisu, co widoczne jest zwłaszcza w zakończeniach pieśni, w sposobie rozszerzania zdań, wydłużania wartości poszczególnych /wysokich/ nut, w stopniowym osiąganiu "punktu szczytowego".

Zeleński nie odrazu umiał umieszczać punkt szczytowy w sposób najwłaściwszy, zgodny z naturalnymi prawami melodyki [4].

1/ Widać to np. w powtarzaniu jednego tonu, w następujących po sobie zbyt często skokach, itp.; por. pieśni Róża, Do Polek, Dzikie sny /zwrotka 2/.
2/ Prof. Z. Jachimecki, "Muzyka polska" /1930/ cz. IV, s. 10.
3/ Prof. A. Chybiński, "Władysław Zeleński - w 70 rocznicę urodzin", Gazeta Lwowska nr 198, z 23 VIII 1907. Autor zaznacza, że mimo wpływu Schumana nie ma u Zeleńskiego instrumentalnej melodii, lecz melodia "na wskroś wokalna", może i pod wpływem Moniuszki i Schuberta/".
4/ Por. interesujące uwagi Tocha, Melodielehre, str. 35 nn.

Zwracałem w analizach uwagę m.i.na brak punktu szczytowego części ostatniej P.1, na uprzedzenie tegoż punktu w P.8, na nieudolne zejście z niego w P.18 /t.77/. Ale już w pieśniach "Pod okienkiem" czy "Dzieje serca" znajdujemy punkt szczytowy przygotowany i opuszczony w sposób właściwy i efektowny - nawet zbyt widocznie efektowny. Konwencjonalny, operowy charakter przedkadencyjnych powtórek słownych, sekwencji i stereotypowych punktów szczytowych odbił się ujemnie na niejednej pieśni Żeleńskiego. Niekiedy jednak punkt szczytowy kojarzy się szczęśliwie z emocjonalnym punktem szczytowym, por.np."Niepewność /przy sł."kochanie"/,Z łąk i pól /"...gdzie brat"/, Brzozy /"...przesiąknięta krwią"/, O Jasiu z pod Sącza itd. Najmocniej - naprawdę jako wybuch wewnętrznego napięcia-działa zakończenie pieśni Zawód.

O wokalnym charakterze melodyki Żeleńskiego świadczą także liczne frazy o linii falistej i zwroty peryneletyczne 2/ - np. w p.Skowronek, Tęsknota za zimą, Płyną wonie i i. Następstwo drobnych interwałów przeplatane od czasu do czasu interwałem większym 3/ jest u Żeleńskiego spontanicznie trafne. Większe interwale to najczęściej kwarty, kwinty, seksty wielkie, niekiedy oktawy - a więc interwale intonacyjnie łatwe. Celowe użycie większego interwału odosobnionego wśród interwałów małych widzieliśmy w t.10 od końca pieśni Polały się łzy /jedyna w całym utworze,pełna ekspresji oktawa, por.str. przykł. /. Inne przykłady Złota rybka, t.34 /por.przykł.str. /,Pytania /t.68, " ziewczyno"/, Dzikie sny /t. /. Septymy trafiają się bardzo rzadko /P.2,por.str. przykł. , P.66 Powrót piosenki, t.11 od k./, postępów wielkiej septymy nie spotykamy wcale. Interwałów większych od oktawy nie spotykamy; mała decyma w p.Młodo zaswatana jest wyjątkiem 3/.

1/ Robert Lach /Studien zur Entwickelungsgeschichte der ornamentalen Melopoie, Lipsk 1913,str.320/ uważa te ostatnie za charakterystyczne dla polskich melodii ludowych. Objaśnienie etymologii tego terminu tamże, str.221.

2/ W zmianie tych dwu sposobów poruszania się melodii /Das Abwechseln von Stufen-und sprung-weiser Bewegung"/ opatruje się słusznie Toch /o.c.s.65 nn/ zasady "elastyczności melodycznej".

3/ W A.I Goplany spotykamy na str.56 wyc.fort. skok b-es1

246

Interwale alterowane zrazu bardzo rzadkie /choć już w P.1 mamy kwintę zmniejszoną/ później trafiają się częściej, zwykle jednak w specjalnej formie: jeden z dwu tonów interwału jest nutą prowadzącą. W p. Opuszczona, t.2, mamy kwartę zmniejszoną, której drugi ton schodzi o półton niżej: ; septymę zmniejszoną w t.16 p.Dzikie sny prowadzi ton drugi o półton w górę. W obu wypadkach głos posuwa się o półton w kierunku przeciwnym ruchowi alterowanego interwału, którego użycie jest zatym zgodne z kanonami "du styl sévère ". W późniejszych pieśniach spotykamy i tu nieco większą swobodę [1], w każdym razie jest Zeleński w tej mierze zdecydowanym konserwatystą.

Z wyjątkiem niektórych wczesnych pieśni /op.8/ nie stawia Zeleński wykonawcom swych pieśni wygórowanych wymagań pod względem technicznym i pod względem zasięgu głosowego. Do wysokości tonu „a dwukreślnego" dochodzi bardzo rzadko, a prawie nigdy granicy tej nie przekracza /op.8 nr 3/; niekiedy podaje drobnymi nutkami wariant wyższy lub niższy /np. Serenada t.8 od k.,b[2] ossia as[2]/.

Z wyjątkiem P.1 oznaczonej jako "solo na baryton" i P.2 /"solo na bas"/ wszystkie pieśni Zeleńskiego zahotowane są w kluczu wiolinowym bez wymieniania rodzaju głosu.

1/ Por.np. kwarty i kwinty zwiększone w P.67, 68, 92, /przykł. / obie kwarty zwiększone w temacie pieśni Wierzba,przykł. ,następstw dwu wielkich tercji po sobie w P. Białym sadzie; niekiedy postępy 2 lub 5 wynikają z podwyższenia kwarty w minorze.

2/ Natomiast wymagania dotyczące muzykalności śpiewaka pragnącego dobrze wykonać pieśni Zeleńskiego, są z reguły wysokie. Przeszkodą ~~ona~~ często zbyt wolnymi tempami, egzaltowaną interpretacją, nadużywaniem rubata, zgubnego zwłaszcza w pieśniach wymagających równomiernie płynącego akompaniamentu, niepotrzebnym umieszczaniem fermat w niewłaściwych miejscach, szczególnie w zakończeniach itd. Wszystkie te maniery były niesympatyczne kompozytorowi.

237

Melodykę Zeleńskiego charakteryzują - najogólniej - następujące rysy:[1] trafne najczęściej wyczucie właściwych dla nastroju tekstu typów melodycznych, predylekcja dla melodyki harmonicznej, w szczególności akordowej /trójdźwiękowej/ - zapewne nie bez wpływu muzyki Glucka, Beethovena, Mendelssohna, a także ludowej; niewielka rola pierwiastka ornamentalnego; tendencja do nieregularnej budowy odcinków, rozszerzania okresów, przerywania melodii pauzami; pewne manieryczne zwroty rytmiczne, jak rozpoczynanie synkopą, nieproporcjonalne przedłużanie pojedynczych nut lub też jednostajność rytmiczna i harmoniczna powodująca zbytnią regularność akcentów /apodźiatury/ /por.rozdziały następne/; wybitna przewaga diatoniki; wpływ muzyki ludowej /w znacznej mierze za pośrednictwem Chopina i Moniuszki/ widoczny w użyciu niezwyczajnych skal[2], w pewnych szczegółach konstrukcji melodii, w stylizowanym użyciu rytmów tanecznych - przyczym nie zawsze powiodło się Zeleńskiemu stopienie elementów artystycznych i ludowych w jednolitą całość; archaizacja niektórych pieśni przez użycie skal kościelnych.

Pomijając mniej istotne zagadnienia, rozpatrzmy pytanie zasadnicze: czy melodie Zeleńskiego mają tę spontaniczną płynność i śpiewność, organiczną jedność, wewnętrzne związanie napięć uczuciowych, harmonicznych i melodycznych, które pozwalają nam zawsze odczuć intuicyjnie wartość i piękność melodii?

Jak zazwyczaj u Zeleńskiego, tak i tu nie sposób dać odpowiedzi "generalnej", któraby objęła całość jego liryki, gdyż poziom różnych pieśni jest zbyt jaskrawo nierówny. Jakiż może być wspólny mianownik dla natchnionego śpiewu jak "Zawód", i dla "wymęczonych" melodii jak np. "Na śnieżnym krzaku choiny", lub "Robaczek kochał się w róży"?

1/ Uprzedzam tu częściowo rozdziały następne.
2/ Najczęściej molowej z podwyższoną kwartą, oraz takiejże durowej /lidyjskiej/.

Na ogół stwierdzimy, że pierwsze pomysły górują co do wartości nad dalszymi częściami pieśni. Świetne, plastycznie zarysowane tematy w pieśniach np. Z łąk i pól, Dzikie sny, Skonaj ty serce, Brzozy, i w.i. - nie mają równie przekonywującego"dalszego ciągu". Może zamknięty, statyczny niejako ich charakter nie sprzyjał dalszej ewolucji?[1] Pieśni o melodyce naprawdę"rozwojowej", jak np.pięknie snująca się melodia p."Dziwne dziewczę" /cz.I/ są rzadkością. Część środkowa w tak ulubionej przez Zeleńskiego formie ABA /z silnie kontrastową częścią B/ wypada zwykle o wiele słabiej niż część pierwsza, a zwłaszcza pierwszy pomysł[2].

Harmonizacja pozbawia często melodię siły zamiast jej dodawać; zmniejsza napięcie, zamiast je tworzyć. Ciężkie, nieruchome nuty basów "spłaszczają" linię melodyczną, nie pozwalają jej się oderwać się od ziemi. Na koniec rytmika, już to za jednostajna, już to nieco dziwaczna /p.rozdział następny/ odbiera melodii albo polot, albo naturalność. Przede wszystkim zaś brak melodyce Zeleńskiego "długiego oddechu". Dlatego w dalszych częściach pieśni , i to zwłaszcza w późniejszym okresie, poczynając od pieśni do słów Krasińskiego, powstaje

---

1/ Por.dr Keuprulianowa, o.c.s.247." W melodyce akordowej oddziaływanie czynnika harmonicznego /../ jest tak silne,że melodia niejednokrotnie traci swą własną siłę rozwojową."

2/ W tym związku przypomina się mimowoli interesujący ustęp z Pamiętnika Wł.Zeleńskiego /odnoszący się co prawda, do najpierwszych kroków przyszłego autora „Goplany" na polu kompozycji/. "Pod kierunkiem Mireckiego komponowałem utwory większych rozmiarów, ale zawsze z pomocą nauczyciela. Zaledwie mogłem naszkicować pierwszy temat, bo z dalszym ciągiem nie umiałem sobie dać rady. Lekcje zatem odbywały się w ten sposób, iż p.Mirecki dyktował mi dalszy ciąg utworu i dawał wskazówki do dalszego prowadzenia utworu."

3/ Toniczne! to efekt dominantowych nut pedałowych jest zgoła odmienny; niestety Zeleński prawie, że ich nie używa.

niekiedy wrażenie melodii "robionej", - dlatego najsilniej przemawia do nas inspiracja Zeleńskiego w pieśniach zwięzłych lub w pojedynczych częściach pieśni.

Nie należy jednak zapominać o pokaźnej liczbie pieśni, do których wymienione zastrzeżenia nie stosują się, a które, przeciwnie, spełniają wspomniane poprzednio warunki "wartościowej melodyki" w sposób doskonały, każąc przyznać Zeleńskiemu właśnie jako melodyście bardzo wysokie miejsce, że wspomnę tylko pieśni: Czarnobrywka, Zakochana, Czarna sukienka, Młodo zaswatana, Łaskawa dziewczyna, Marzenia dziewczyny, Pieśni Jaruny, Polały się łzy, Poleciały pieśni moje, Biała róża, Brzozy, Zawód.

Ogólny sąd o twórcy trzeba przecież opierać raczej na najlepszych jego utworach, niżeli na słabych. Jeżeli w tych ostatnich razi nas niekiedy pewna sztuczność, koturnowy patos /pieśni do słów Krasińskiego ii./ czasem banalny lub zbyt często powtarzany zwrot itp., to w pierwszych jaśnieje niezaprzeczenie w y b i t n y t a l e n t m e l o d y c z n y Zeleńskiego. Piękna, szlachetna prostota kantyleny, ciepło lirycznych, rozśpiewanych fraz o miękkich liniach, głębokie, zawsze szczerze, często subtelnie odczuty nastrój /nierzadko rozmach i zadzierżysty temperament/ uderzyć muszą każdego słuchacza - i one to właściwie decydują o wartości liryki Zeleńskiego.[1]

1/ Również w twórczości operowej Zeleńskiego nie brak prawdziwych pereł inwencji melodycznej. "Opera polska po Moniuszce" - pisze prof.dr. Zdzisław Jachimecki -/Czas z 24.II 1921,nr 44/ " nie może poszczycić się dziełami, /../ które miałyby więcej czaru melodyjnego i finezji od cudownego romansu Kirkora lub powiewnego walca Goplany, więcej sentymentu słowiańskiego od piosenki Aliny w"Goplanie"."

250

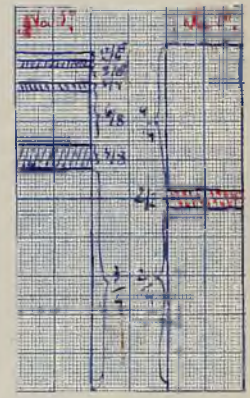
R Y T M I K A

Strona rytmiczna pieśni Zeleńskiego nie przedstawia się bogato; niektóre jednak rysy charakterystyczne zasługują na omówienie.

W użyciu rozmaitych taktów nie stwierdzamy u Zeleńskiego przewagi taktów parzystych lub też nieparzystych. Zestawienie wszystkich pieśni pod tym kątem widzenia daje następujący w przybliżeniu[1] rezultat:

Z 90 omówionych przezemnie pieśni

oznaczenie taktowe	3/8	ma	3	pieśni
"	" 3/4	"	20	"
"	" 6/8	"	7	"
"	" 6/4	"	1	"
"	" 9/8	"	2	"
"	" 9/4	"	1	"
"	" 12/8	"	1	"
	Razem		45	pieśni.
oznaczenie taktowe	2/4	ma	24	pieśni
"	" 2/2	"	2	"
"	" 4/4	"	19	"
	Razem		45	pieśni



Panuje zatym zupełna równowaga pomiędzy pieśniami o taktach z podziałem parzystym a pieśniami o taktach z podziałem trójdzielnym[2].

Chronologicznie biorąc obserwujemy częstsze pojawianie się taktu 2/4 w pieśniach wcześniejszego okresu /aż do P.50/[3] oraz zwiększenie się pieśni w takcie 3/4 i 4/4 w późniejszym okresie, idące równolegle z zanikiem pieśni w takcie 2/4 /to oznaczenie taktowe mają tylko pieśni:

1/ W przybliżeniu, gdyż utwory o zmiennych oznaczeniach taktowych zaliczam do tej grupy, do której należy ich pierwsza część, a to celem uniknięcia komplikacji nie mających wielkiego znaczenia dla ogólnego obrazu. Te pieśni to: Niepodobieństwo, Dziwne dziewczą, Pytania, Z Niebo skiej komedii, Zaczarowana królewna.

2/ Prostych lub złożonych z 2,3 lub 4 grup trójdzielnych.

3/ P.51 jest znacznie późniejsza od P.50, por.str.

231

P.51, 70, 80, 84, 90, 91./ Pozostaje to w związku z charakterem pieśni. Dla poważnych, nieraz podniosłych tekstów Mickiewicza, Krasińskiego, Asnyka, Tetmajera i i. wydał się snać Zeleńskiemu odpowiedniejszym t.3/4[1] i 4/4[2], niż 2/4, kojarzący się u niego raczej z tekstami pogodnymi niż poważnymi[3]. Stosunek ilościowy poszczególnych rodzajów taktu przedstawia następujący schemat:

Że wybór takiego, a nie innego taktu dla danego tekstu niekoniecznie jest przypadkowy, ale może być wynikiem pewnej predyspozycji /zapewne podświadomej/ na to zdaje się wskazywać następujący interesujący szczegół: Oto wszystkie pieśni Zeleńskiego skomponowane w takcie 6/8 zawierają wzmiankę albo o wodzie /P.25: "Młoda dziewczyna stała nad rzeką", P.39 "Dołem sinej wody złota rybka mknie, P.88 "Szmer fali"/ albo też o ptaku: /P.5 "Czarnobrywko rajskie ptasze /../ gdybyż wspólnie lecieć doń", P.9 "Kukułka żałosna zakukała", P.12 "Skowronek", P.29 "Daj mi z popiołów wylęgłego ptaka"/. Jeszcze i trzecią grupę możnaby wyróżnić: pieśni w tonie balladowym[4]. Wspomniane asocjacje są zbyt widoczne i stałe, aby mogły być jedynie przypadkowej Przypuszczalnie momentem asocjacyjnym jest kołyszący ruch /lot ptaka, kołysanie fali[5]/. Naturalnie i inne

---

1/ Pieśni w tym takcie najliczniej reprezentowane są w okresie od P.52 do P.79.
2/ Większość tych ostatnich przypada na pieśni od P.60 w górę.
3/ Nieliczne pieśni o zabarwieniu uczuciowym poważnym, smutnym w t.2/4, to - zbliżone niekiedy do dumek - pieśni P.11,19,35,42,45,50,51,70,90.
4/ Ballady zwykle utrzymane są w takcie 6/8, por.np.wszystkie 4 ballady Chopina. W liryce Zeleńskiego do tej grupy należy balladowa opowieść w cz.II p."Zaczarowana królewna", a ponieważ wspomniana już p."Z księgi pamiątek". /Por.Balladę Klawiga w operze "Konrad Wallenrod"./
5/ Barkarole są z reguły w tym takcie /tak samo kołysanki/ -Por.w tym związku cz.II pieśni "Z nieboskiej komedii" będącą w swoim rodzaju kołysanką./.

2392

uboczne względy, jak np. rytmika wiersza[1] itp. mogę zdecydować. Omawiany związek między taktem 6/8 a treścią tekstów wydaje mi się niewątpliwym; i stanowi on rys charakterystyczny dla Zeleńskiego[2].

Nielicznie pieśni w takcie 9/8 /lub 9/4/ odznaczają się płynnością i naturalnością[3]. Interesująco przedstawia się rytmika pieśni op.3.

Zastosował tu Zeleński podział "trzykrotnie trójdzielny" /por. str. / takt 9/4 w którym na każdą ćwiartkę wypada triola ósemkowa, co daje 3 x /3 x 3/ = 27/8:

Podział ten spotyka się nieczęsto. Znajdujemy go np. w części drugiej Sonaty op.110 Beethovena /również w c-moll, wzgl.w C-dur,/ gdzie przeważa, począwszy od czwartej wariacji oznaczonej 9/16 /z podziałem na triole trzydziestodwójek/ do końca. Wartości nut są tu formalnie dwukrotnie mniejsze niż u Zeleńskiego.

Identyczny podział znała i teoria mensuralna jako t.zw.:"modus minor perfectus cum tempore perfecto et prolatione perfecta"[4]. Wartości nut są tam w pisowni dwukrotnie większe niż w naszej pieśni; jed-

---

1/ Lub jakaś reminiscencja, por.np.str.

2/ Nie znaczy to, żeby zawsze analogicznej wzmiance w tekście odpowiadać musiał takt 6/8. Tam jednakże ten takt występuje, prawie zawsze spostrzeżemy u Zeleńskiego o awiane związki asocjacyjne. Przytoczę kilka przykładów z jego twórczości operowej.

W operze "Goplana" takt 6/8 występuje dwukrotnie w związku z Goplaną,królową wód /A.II,scena I,Skierka śpiewa na nutę bardzo zbliżoną do pieśni "Łaskawa dziewczyna" - str.81 wyc.fort.; A.II.scena 2: str.91 wyc.fort./. W Opowieści Matki/A.III.str.158/ takt 6/8 tłumaczy się raczej asocjacją z eterycznym charakterem i ruchem opisywanej wizji Aliny,aniżeli słowami "spływała struga czerwona". W pieśni Kirkora /A.III,str.158/ asocjacje są wyraźne: "Pławie wilm zdrój", "Na fali zwierciadlanej" - W operze "Stara Baśń" mają tenże takt 6/8: Śpiew /s.68/ Żywii: "Pieśni ty moja - ptaszyno ty moja złota, tyś jako roża żywota". oraz wstęp do II aktu /Symfonia leśna - asocjacje:śpiew ptaków,może kołysanie się drzew./ W tymże związku por.też duet Zeleńskiego z tow. fortepianu "Tęsy, tęsy leciał ptaszek".

Niezależnie już od asocjacji słownych trafia się takt 6/8 w tańcach; por."Goplana", str.169, "Stara Baśń" str.76.

3/ W tym takcie napisał Zeleński kilka najuładniejszy ustępów "Goplany".

4/ Por. Heinrich Bellermann, "Die Mensuralnoten und Taktzeichen"des XV u.XVI Jahrhunderts," II wyd.,Berlin 1906,str.95.

nostką podziału są minimy [1/].

Mimo pozornych zawiłości rytm tej pieśni cechuje naturalna, kołysząca płynność, która stanowi jej największą zaletę. Ten sam dosłownie rytm /takt 9/8 z triolami/zastosował Zeleński później w prześlicznym ensemblu w I akcie opery "Goplana" /str.60 nn. wyc.fort./ "ach jego słowa...".

Wspomniałem poprzednio o kilku pieśniach, w ciągu których zmienia Zeleński takt dla zwięzszenia kontrastowości poszczególnych części. Najwięcej zmian wykazuje pieśń "Pytanie": 2/4, 4/4, 6/8, [2/] i znów 2/4.

Trafiają się efekty "hemioli" [3/], np. w pieśni op.2 /t.47 - 48/ i op.3 /t.37 - 38/ są one jednak rzadkie, w przeciwieństwie do Brahmsa, u którego ten efekt i wogóle igranie "dwuznacznością" rytmiczną taktów 6/8 i 3/4 itp. jest bardzo typowym zjawiskiem. /Nie przejął też Zeleński od Brahmsa charakterystycznych dlattego ostatniego tioli, i połączeń - horyzontalnie czy wertykalnie - trójek z dwójkami/.

Częściej, choć również rzadko, spotykamy frazy, których rytmika upraszcza się po wprowadzeniu pozornie zawilszej notacji, wprowadzającej zmiany taktów /por. analizy pieśni Zakochana, przykł.str str. , Zawód, przykł. str. , i uwagi tamże/. Kombinacja zmiennej rytmiki śpiewu z jednostajną rytmiką akompaniamentu decyduje o wartości i uroku tych pomysłów.

Analogiczne zjawisko spotykamy w pieśni "Łaskawa dziewczyna".

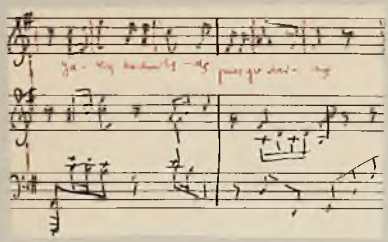
1/ Mówiąc nawiasem, II część Sonaty op.111 obfituje w szereg bardzo interesujących pomysłów rytmicznych, opartych na takich samych, dosłownie, "kilku-warstwowych" kombinacjach parzystego i trójzielnego podziału, jak te, które zaprzątały głowy mensuralistów./U Beethovena zresztą są one przemienione w cudownie naturalne i bogate formy/.

W odniesieniu do cytowanej wariacji czwartej zauważa Riemann w swej przenikliwej analizie /"Analyse von Beethovens Klaviersonaten", Berlin, III wyd. str.451 - 475/, że ściślej możnaby ją oznaczyć jako utwór w takcie "27/32", chociaż i "9/16" oryginału z podziałem triolowym jest poprawne. /Wspomnianej powyżej analogii historycznej ~~[illegible]~~ do muzyki mensuralnej nie porusza/. W tym związku por.Riemann "System der Musikalischen Rhythmik und Metrik", Lipsk 1903,str.161, grupa "3" "Der in 1-er und 2-er Ordnung unter-dreiteilige dreizeilige Takt".

2/ N.B.Znów mamy w tekście "Znałem ptaszki - odleciały".

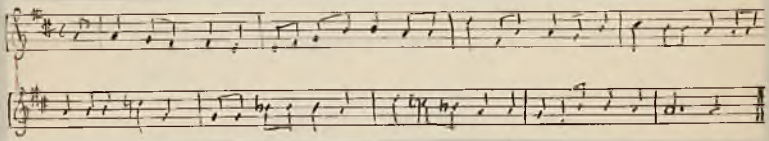
3/ Por.Leichtentritt, Formenlehre, Lipsk 1927, wyd.III,str.33.

234



Zachodzi tu pewnego rodzaju finezyjna polirytmia ukryta. Akompaniament pozostaje w takcie 6/8, a śpiew, formalnie w tymże takcie, na właściwie następstwo taktów: 2/8, 2/8, 3/8, 2/8, 3/8. Lekkość, "plastyczność" rytmiczna tego ustępu są uderzające.

Takich pomysłowych pod względem rytmicznym miejsc nie znajdujemy jednak wiele u Żeleńskiego. Przeciwnie, w szeregu pieśni, zwłaszcza słabszych, uderza ubóstwo rytmiki. Oto np. melodia p. "Zawsze i wszędzie":



Cała ta melodia operuje dwoma dość zbliżonymi schematami rytmicznymi a: ♩ ♫ ♩ ♩ b: ♫ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ i ich wariantami: a^1: ♩ ♫ ♩ ♫ w: ♫ ♩ ♩ w kolejności: a, b, a^1, a^1, a, b^1, a, a, Nazbyt symetrycznie rozłożone akcenty /stale na trzeciej ćwiartce/ powiększają monotonię. W melodii części I "Leci piosenka" powtarzają się wciąż wzory: ♩|♫♩ ♩|♩♩ przede wszystkim synkopowany "z kukułkowska" wzór ♩|♫♩ ♩|♩♩

Nie można naturalnie przeceniać znaczenia tych spostrzeżeń. Wartość melodii zależy od wielu czynników, i możnaby wskazać bardzo piękne melodie nie odznaczające się bynajmniej urozmaiconą rytmiką[1]. U Żeleńskiego jednak brak urozmaicenia rytmicznego odbił się ujemnie na bardzo wielu

---

1/ Por. np. śliczną "Barkarolę" /"Po dolinie Brenta płynie"/ Moniuszki, Śpiewnik domowy I,3.

pieśniach.

Przykłady przeciwne potwierdzają a contrario ten punkt wiozenia. W doskonałej pieśni "Czarna sukienka" /przykł. str. /stwierdzamy na małej przestrzeni rozmaitość ugrupowań rytmicznych. Zaraz pierwszy czterotakt przynosi cztery różne schematy: Takt 11 ma nowy wzór: T.13 i 14 w t.16 mamy wariant i wreszcie w 22 . Nie mniej jak 9 wzorów w 19 taktach śpiewu. - W porównaniu z tą pieśnią jakże ubogo przedstawia się rytmika np. pieśni "Skowronek", w której na 32 takty śpiewu znajdujemy zaledwie 4 główne grupy rytmiczne i kilka pochodnych.

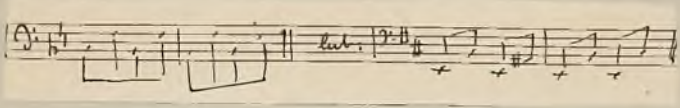
W niektórych pieśniach monotonia rytmiki wysuwa się wręcz na plan pierwszy. W p."Posyłka" na 104 taktów pieśni 87 taktów /a więc przeszło 83%/wypełnionych jest w zasadzie podobnym, a jeśli chodzi o lewą rękę identycznym rytmem /str. /: stale uderzane ćwiartki Podobne ostinatowe rytmy znajdujemy w akompaniamentach pieśni "Na fujarce" i "Powrót piosenki", /por. część analityczna/. Równoczesna jednostajność harmonii w tych pieśniach /przewaga nuty pedałowej, najczęściej podwójnej-"puste kwinty"//nasuwa przypuszczenie, że Zeleński stylizował tu w duchu rzekomego ubóstwa muzyki ludowej. Może źródłem tych pomysłów były reminiscencje ze znanej mu zapewne muzyki "instrumentalnej" górali zakopiańskich [1]. To pewna, że koncepcję swą przejaskrawił i nadużył powtarzania jednakiego rytmu. [2]

Innego typu "obsesję rytmiczną" spotykamy w wielu pieśniach w formie rytmu ósemkowego spokrewnionego z akompaniamentem krakowiaka.

1/ Izorytmia basów i częste użycie pustej kwinty są dla tej muzyki typowymi, co można sprawdzić w wydawnictwie Stanisława Mierczyńskiego "Muzyka Podhala", Lwów-Warszawa 1930.

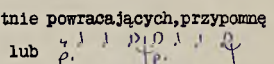
2/ Jak wspomniałem w części analitycznej, str. ,w muzyce podhalańskiej monotonię basów wynagradza urozmaicona i rytmicznie bogata partia pierwszych skrzypiec.

236



Taką rytmikę spotykamy w całych partjach pieśni: Jaskółka, Niepodobieństwo/interludium!/Z łąk i pól/j.w./Ja dzisiaj wieczorem/części skrajne/część środkowa opiera się w całości na innym wzorze rytmicznym./ Płyną wonie/j.w./O jasku z ppd Sącza, Leci piosenka/na 83 taktów pieśni 62 takty ma jednaki rytm w akomp./ i t d.[1/]

Z reguły prawie ton niższy tworzy toniczną nutę pedałową; często jest to pedał podwójny.

Z innych figur, zbyt natrętnie powracających, przypomnę synkopowaną formułę:  lub  .Spotykamy ją n.p. w p.Nie wróci/na 73 taktów, 67 ma ten rytm w akompaniamencie/, Zawsze i wszędzie/zwrotka II i IV./, Pan Jezus chodzi po świecie/w obu ostatnich pieśniach w zastosowaniu do taktu 4/4 /, Brzozy, Wierzba/cała część II./, Widzę ją/tu tylko wstęp, formuła ta co w p.poprzedniej/Skonaj ty serce i i.

Jednostajność rytmiczna akompaniamentu naturalnie nie zawsze jest wadą, zwłaszcza jeśli służy efektom ilustracyjnym/por.ilustrację dzwonów w cz.II.p.Wierzba/.Nie da się jednak zaprzeczyć, że w wielu -zwłaszcza późniejszych - pieśniach monotonja rytmiczna stała się niepożądaną, nużącą manierą.

Również "zdobyczą" późniejszego, krakowskiego okresu są inne manieryczne cechy rytmiczne, które miałem na myśli, mówiąc poprzednio o, pewnych

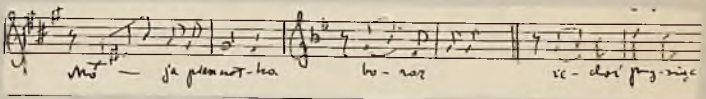
---

1/.Analogiczne zjawiska zauważyć można w twórczości operowej Żeleńskiego, por.n.p. "Goplana" str.143,165, "Stara baśń" s.99bnn, it.p.

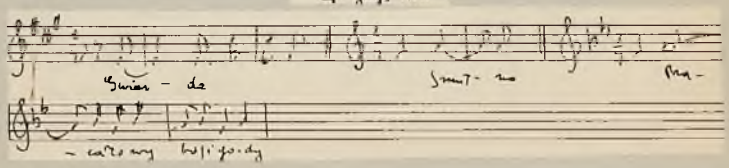
" dziwacznych" zwrotach u Żeleńskiego.

Jednym z nich jest rozpoczynanie nowego okresu śpiewu synkopą. Już Z.Noskowski zarzucał Żeleńskiemu w recenzji z opery "Janek",[1/] że "nie we wszystkim zbadał właściwości motywu ludowego",gdyż w pieśniach ludowych "nigdy melodja nie zaczyna się po pauzie na najmocniejszej części taktu". "Jeżeli więc w słynnej dumce Janka Żeleński dwarazy rozpoczyna okres na ostatniej ćwiartce i robi synkopę,tomuszę uczynić mu zarzut,że przekształca prostotę piosenki,nadając jej sztuczność. Takich miejsc napotkałem w operze dość dużo/../"Wspomina dalej Noskowski "o ulubionej manierze Żeleńskiego,t.j.o zaczynaniu melodji po pauzie najmocniejszej".

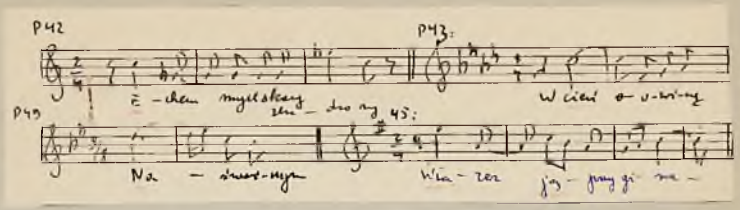
Spostrzeżenia Noskowskiego są najzupełniej trafne.Omawiany początek dumki Janka brzmi,jak wiadomo,następująco: Jeżeli chodzi o rozpoczynanie melodji bezpośrednio po najmocniejszej pauzie,można dać przykłady już z pieśni op.2,i wielu późniejszych:



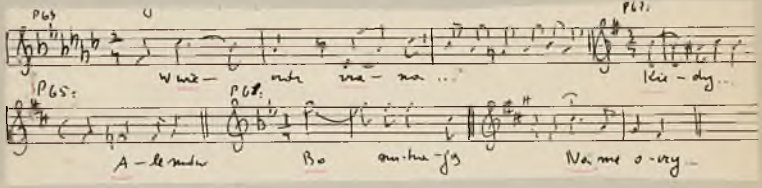
Należy tu także t. z pieśniop.25/7,który zapowiada też późniejsze "rozpoczynanie synkopą". Oto garść przykładów zaczerpniętych z późniejszych pieśni.



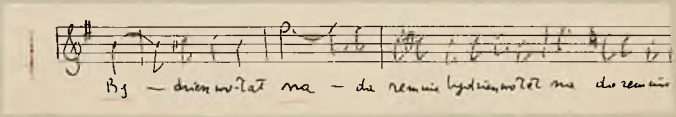
1/."Kurjer Poranny"z 8.X.1900.

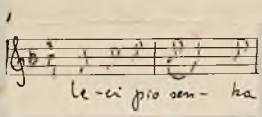


Wolnemi szczęśliwie od tej maniery są pieśni do słów Mickiewicza/może przemawia to za ich stosunkowo wcześniejszem powstaniem?/ natomiast pieśni do sł.Krasińskiego i późniejsze obfitują w takie zwroty,które wraz z częstem nadawaniem pojedyńczym syllabom nieproporcjonalnie wielkiej wartości rytmicznej prowadzą zdecydowanie do sztuczności.



Dość często spotykamy w melodjach Żeleńskiego zjawisko,które możnaby nazwać"zgęszczeniem sylabicznem":po długiej nucie szereg nut krótkich,z których każda wypada na jedną sylabę:

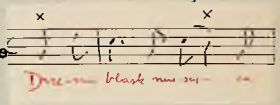




Częstem w późnych pieśniach jest użycie synkop, już to w ligaturze typu 1/.

już też z podłożonymi pod każdą nutę sylabami tekstu.

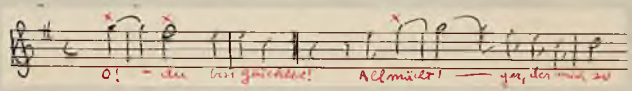
Przykładów na synkopy pierwszej grupy dostarczają między i.P. 79//t.10/,83/t5/89/ t.5/. Drugą grupę, mniej liczną, reprezentują np. Leci piosenka, gdzie zresztą apoczjaturową synkopę znajdujemy/por. przykł. str. / /. Obie odmiany spotykamy również na początku P. 89:

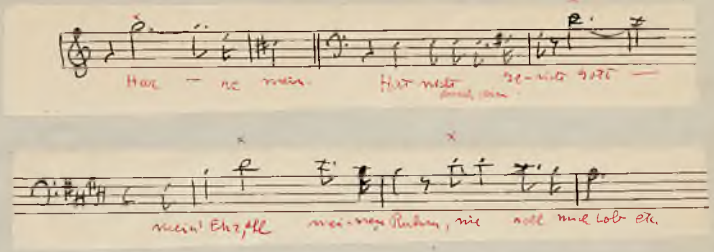


Wszystkie omówione figury są niezmiernie znamienną, indywidualną cechą stylu pieśni // a także oper/Żeleńskiego zwłaszcza w okresie po roku 1880.- Zamiarem Żeleńskiego było zapewne uniknąć banalności; 1/. popada jednak czę sto w nienaturalność, w idoczną szczególnie w melodiach nastrojonych na nutę ludową, w ktorych zwykłe rozpoczęcie od mocnej części taktu dałoby zwykłą, symetryczną formę, oraz wówczas, kiedysysynkopa podkreśla pozbawione znaczenia słowo, jak np. spójnik. Jest rzeczą znamienną, że najlepsze z pieśni Zeleńskiego są naogół wolne od tych manierycznych zwrotów.

Być może, że na Zeleńskim odbił się w dziedzinie rytmicznego kształtowania melodii wpływ Wagnera, u którego spotykamy nieraz podobne użycie synkopy.

Oto kilka przykładów wybranych na los przypadku z drugiego aktu opery "Lohengrin":





Trzba pamiętać jednak ,że w zbliżonej do recytatywu melodyce przytoczonych przykładów Wagnera synkopy i przedłużanie wartości pojedynczych nut służą do podkreślenia naturalnej akcentuacji mowy,o tego nie widzimy w większości cytowanych z pieśni Zeleńskiego ustępów.Poza tem te" deformacje " "odbijają zbyt rażąco od odmiennego zupełnie stylu z natury rzeczy bardziej "symetrycznej",pieśniowej/"Liedartig"/,zamkniętej melodyki Zeleńskiego.'/szczególnie,jak już wspomniałem,w stylizowanych na wzór ludowy malodiach.

Trzeba na koniec zaznaczyć,że u Zeleńskiego odzywa się tu i ówdzie -dalwko rzadziej jednak,niż u jego słabszych o wiele ale tem chętniej nutkę taniego patrjotyczenego sentymentu wygrywających poprzedników-rytmika tańców narodowych[1]: poloneza /Wspomnienie,op.8 nr.3/ mazura /Do Polek,Podarunek,część II.,Dziwne dziewczę,cz.II,Marzenia dziewczyny, Cień Chopina,interludium,Co mi tam,Powrót piosenki ,Siedzi ptaszek. Kilka pieśni,jak np.Moja pieszczotka,Niepewność,Blada róża,Komu ślubny składasz wieniec,utrzymanych jest w rytmie pośrednim między stylizowanym walcem a stylizowanym równie mazurem,który to charakter cechuje według dr.Barbaga[II] wiele pieśni Chopina/i krakowiaka /Jasółka część I,Niepo-

1/."Muza Zeleńskiego /../rytmem tańców narodowych,jedynie przystępnym dla mas,posługuje się prawie wyłącznie w formie kompozycji rozszerzonej" -pisze A.Sygietyński,"Wł.Zeleński",Kurjer Warszawski" z 6/XII 1897,nr.337 /Sygietyński ma zapewne na myśli utwory orkiestrowe/.
2/.Studjum o pieśniach Chopina

dobieństwo,interludjum,Leci piosenka,Ja dzisiaj wieczorem,O Jaśku z pod Sącza/.W stylizacji artystycznej rytmów tanecznych wzoruje się Zeleński na Chopinie i Moniuszce,nie wznosząc się jednak ponad epigonizm.1/

Reasumując,powiemy,że r y t m i k a jest słabą stroną inwencji Zeleńskiego.Srodki które stosuje są b.mało urozmaicone; triole, grupy niemiarowe,łączenie dwójek z trójkami,połączenia polirytmiczne, wyzyskanie "dwuznaczności"niektórych miar taktowych jak n.p.6/8 i 3/4, to wszystko sposoby ulubione przez romantyków a znane już klasykom, a których w pieśniach Zeleńskiego wcale/lub prawie wcale/ nie znajdujemy.Powstaje stąd jednostajność,którą podkreśla-zwłaszcza w późniejszych pieśniach -operowanie kilku tylko schematami rytmicznemi lub uporczywe trzymanie się przez dłuższy czas jednej formuły rytmicznej, wynikłe może z niefortunnie pojętej stylizacji w duchu ludowym.1/. Obok jednostajności,uderza/znów głównie po r.1880/tendencja do pewnej maniery rytmicznej,objawiającej się w rozpoczynaniu fraz od synkopy, w przesadnem wydłużaniu pojedynczych tonów,it.p.,maniery często równie niezgodnej z naturalnym rozwojem danej myśli muzycznej jak i z prawidłową deklamacją tekstu.

Na podstawie zestawienia użytych przez Zeleńskiego w pieśniach miar taktowych stwierdziliśmy równowagę pomiędzy taktami o parzystej i trójdzielnej podstawie podziału,ewolucję w stosowaniu taktów 2/4 z jednej a 3/4 i 4/4 z drugiej strony,oraz zależności między nastrojem tekstu a wyborem taktu,a nawet ścisłe związki asocjacyjne między wyborem taktu/n.p.6/8 /a pewnymi konkretnymi wyobrażeniami poddanymi przez tekst,widoczne również w muzyce operowej autora "Goplany".

1/. A może i z przejęcia pewnych cech stylu Glucka,którego Zeleński wysoko cenił/por.str. /.Uporczywie powtarzany rytm jest charakterystycznym dla tego kompozytora.Por.Romain Rolland,Musiciens d' autrefois,wyd.Hachette,s.a.,rozdział p.t."Gluck"/pierwodruk w Revue de Paris z 15 czerwca 1904/:"Gluck fait constamment usage d' effets de rythme insistant et implacable,a la façon de Haendel;on ne saurait trop les accentuer." /str.204,odn.1./

Następujące zestawienie uwidacznia stosunki ilościowe pieśni Zel. pod względem wyboru trybu i tonacji.[1]

Armatura:

					Razem:
Tryb	Dur	27 1/2	23 1/2	1	52
	Moll	15	14 1/2	8 1/2	38
	Razem:	42 1/2	38	M 9 1/2	90

N.B.W powyższym zestawieniu pieśni o dwu częściach,w tej samej tonacji lecz z innym trybem,rozdzieliłem do właściwych grup;tem tłomaczą się cyfry jak 27 1/2 i t.p. Celem uniknięcia komplikacji nie uwzględniłem już różnic tonacji i trybu w pieśniach ,zawierających przejściowe,nieraz kilkakrotne,zmiany oznaczenia tonacyjnego.Należą tu :Dzikie sny,Pytania,Niepodobieństwo,Tęsknota za zimą,Zaczarowana królewna,Nocna jazda,Czy pamiętasz,Na Anioł Pański,Wierzba. Wieśni te zaliczyłem do poszczególnych grup w zależności od tonacji pierwszej części pieśni. Z tem zastrzeżeniem zestawienie powyższe orientuje dostatecznie co do ogólnego układu pieśni w różnych tonacjach.

Pomimo,że wśród pieśni mollowych znajdujemy najudatniejsze,najbardziej charakterystyczne pieśni/a może nawet ich większość/,pieśni o trybie durowym górują ilościowo nad pieśniami mollowymi w stosunku 52:38; zatem 73% pieśni utrzymanych jest w trybie durowym. Nie był więc Żelenski nastrojony ponuro,-jego zdrowa natura przejawiła się poniekąd w ilościowej przewadze pieśni pogodnych a nierzadko dziarskich i wesołych. -A jednak w duszy jego tkwiły głębokie pokłady me-

---

1/.Zestawienie powyższe opiera się na 90-ciu zanalizowanych pieśniach Nie uwzględnia dwu piesni które są dla mnie chwilowo niedostępne, "Sen" do sł.Mickiewicza i "Oczywistość" do sł. Gabrielli.Pomijam również pierwotne wersje pieśni "Czarnobrywka"3p.t."Spotkanie się nasze"/w cis- moll,i "Zakochana",pierwotnie w g-moll,por.str.

lancholji,która przemówiła wymownie w najlepszych jego pieśniach. Skłoniło to A.Sygietyńskiego[1/] do wyrażenia następującej -trafnej, lecz może zbyt daleko idącej -opinji:

"Nuta żalu głębokiego,smutku beznadziejnego stale brzmi we wszystkich niemal jego kompozycjach,choć pozorna wesołość rytmów i figlarność figur technicznych usiłuje przekonać słuchacza o swobodzie jego usposobienia chwilowego.Ten ton ogólny,ten charakter przeważnie posępny jego kompozycji,to wyraz jego duszy,przepojonej wrażeniami pierwszemi życia i poezją pełną łez i bólu."

Sygietyński przypuszcza,że tragiczne przejścia których doznał Zeleński w dzieciństwie[2/] musiały zostawić ślady na wrażliwej duszy chłopca, "i kto wie,czy nie w nich właśnie należałoby szukać tajemnicy tych akcentów dramatycznych,tego nastroju posępnego,tej zadumy, jakie/../ tak często wieją z jego utworów,nawet nawskróś lirycznych".

Obraz ten byłby jednostronnym,gdybyśmy zapomnieli o iskrzących się temperamentem tańcach i wesołych piosnkach w rytmie tanecznym,w których przychodzi do głosu inna,równie szczera,nuta jego polskiej duszy.Może Zeleński siłą woli bronił się przeciw rozkładowemu działaniu pesymizmu?-To pewna,że ilościowa przewaga pieśni w trybie durowym zdaje się świadczyć już zewnętrznie o zwycięstwie pierwiastków optymistycznych.

Wśród pieśni należących do obu trybów spotykamy przewagę tonacji krzyżykowych nad bemolowymi -przewagę b.niewielką i bez znaczenia.

Ilościowy wzajemny stosunek poszczególnych tonacji ilustrują następujące tabele/p.przykł. str. /.

Z pośród różnych tonacji najchętniej wybuera Zel. tonację A-dur lub a-moll/12 $^1/_2$ + 8 $^1/_2$ = 21 pieśni,a więc 23% 3% /.Z kolei idzie tonacja As-dur[1/] z sześciu pieśniami.

1/.Może nie bez wpływu muzyki Chopina,którego ulubioną tonacją było As-dur,por.Bronarski,o.c.s.9.

Inne tonacje reprezentowane są następująco:
po 5/wzgl.5 / / pieśni mają tonacje:F,B,Es,D,E, e,h,g,d.
" 4/" 4 / / " " " :c,h.
" 3 " " " :G,fis,gis.
" 1 " " " :H,Fis,Des,Ges,e,f,es/ta ostatnia tylko w pierwszej części pieśni "Z Nieboskiej Komedji"./

W c a l e nie spotykamy pieśni w tonacjach:cis-moll,b-moll, i dis-moll.

Stwierdzamy w y r a ź n ą p r z e w a g ę tonacji o m a ł e j liczbie znaków przykluczowych.Procent tonacji o czterech i więcej niż czterech znakach przykluczowych jest niewysoki:21' 6%/19 / pieśni na 90/.Dr.Bronarski znalazł[1/.] u Chopina -coprawda w całokształcie

---

1/. O.c.s.10.

246

twórczości,nie w samych pieśniach - aż ca.46% utworów o 4 icwięcej znakach. -Pieśni o 5 i 6 znakach znajdujemy zaledwie 7 /,t.j. 8%.

Przeciwnie też niż Chopin,który"od najwcześniejszych lat swej twórczości objawia skłonność do tonacji o wielu znakach i wielu czarnych klawiszach"/l.c./,wprowadza Zelenski tonacje wieloznakowe stosunkowo p ó ź n o .[2/] Nie odrazu widocznie poruszał się w tych tonacjach z taką swobodą,jak "cudowne dziecko" Chopin.Może też nie chciał ~~xxxx~~ trudną pisownią odstraszać niezbyt wprawnych amatorów. W okresie krakowskim odrzucił ten wzgląd,jak wogóle w okresie tym zdaje się nie wiele dbać o popularność,jak o tem świadczy choćby wybór poważnych,nieraz podniosłych tekstów,trudniejsza niż dawniej faktura,unikanie wpadających w ucho tanecznych rytmów i t.d.Równocześnie pojawiają się tonacje wieloznakowe częściej niż dawniej; zaś części środkowe pieśni osiągają na drodze modulacji odległe tonacje jak Fes-dur,Ces-dur,ais-moll i t.p./Rys ten ma Zel.wspólny z niektórymi pieśniami Brahmsa./ Najczęściej nie ucieka się Zel. do zamiany enharmonicznej którąby bardzo ułatwiła lekturę tych ustępów,trwających nieraz ~~xxxxx~~ dość długo.Taka "zewnętrzna komplikacja" obrazu nutowego/bo harmonje same są zwykle proste/dogadzała widocznie kompozytorowi,podkreślając może w jego mniemaniu przynależność tych utworów do kręgu dzieł poważnych apelujących tylko do muzycznie wyrobionego słuchacza.W późniejszych pieśniach Zel.nie stosuje zmiany oznaczenia przykluczowego nawet wtedy,gdy tonacja zmienia się na całej przestrzeni jakiejś części pieśni[2/] ,jak to czynił dawniej.Może więc dlatego nie wprowadza też zamiany enharmonicznej/mógłby to być wynik praktyki kompozytorskiej stosowanej przy tworzeniu oper,t.j. nabytej przy tej sposobności wprawy w notowaniu swych pomysłów w różnych tonacjach/.Jest jeszcze trzecie wytłomaczenie,najprostsze i praw

---

L/.Po raz pierwszy spotykamy: 4 w P9,4 w P.1&,5 w P.21,/gis/ i P.32/H/, 5 w P.53, 6 w P.40, 6 w P.63.

2/.por. n.p."Powrót piosenki".

dopodobniejsza od obu poprzednich.Może kompozytor,obdarzony jak wiadomo znakomitym,absolutnym słuchem,odczuwał notację w Fe-dur czy w Ces-dur jako wierniejszą wobec obrazu dźwiękowego niż wygodniejsza w lekturze tonacja enharmoniczna E-dur lub H-dur.

88888 t o s u n k i t o n a c j i p o s z c z e g ó l n y c h c z ę ś c i p i e ś n i do siebie przedstawiają się jak następuje: 1/.

A/ PIEŚNI W TRYBIE DUROWYM.

Część środkowa,kontrastowa,utrzymana jest:

1/ W tonacji odpowiedniej mollowej 2/. /Tp/. dość często.

2/. W tonacji górnej mediant y/Dp/ 3/. j.w.

3/. W tonacji równoimiennej/°T/ 4/. - rzadko.

4/W tonacji Dominanty,/D/ 5/. - rzadko.

5/. W tonacji spokrewnionej tercjowo,będącej "medianżą alterowaną": a/°Sp 6/. b/°Tp 7/. c/Innych tonacjach tercjowo pokrewnych.

6/. W różnych tonacjach, zmieniających się tak,że trudno podać jedną tonację jako naczelną dla części kontrastowej.Należą tu n.p.P.17 /sekwencje/P.20/j.w./,P.57/przewaga °S i °S/,P.60.

W pieśniach późniejszych c z ę ś c i ś r o d k o w e stale modulują do o d l e g ł y c h tonacji,co jest momentem typowym dla ewolucji stylu Zel.Zwykle modulacje dochodzą aż do tonacji leżącej o półton wyżej lub niżej n od toniki. P.65 / w D,dochodzi do Des/ P.67 /w A,dochodzi do As/.P.68 /w B,dochodzi do Fes/ P.72/w E, dochodzi do C/ P.76/w Es,dochodzi do Fes. /

1/.Pomijam pieśni bez wybitnej części kontrastowej.Jako tonację części kontrastowej podaję tonację przeważającą wśród innych.
2/. N.p. P.6.9,12,20./mówię o części środkowej I-ej cz.,cz.II moduluje sekwencyjnie/23,38,80,84,89.
3/. N.p. P.13,16,28,36,59,85.
4/. N.p.P 1,41,46.
5/. N.p.P.15,26.
6/. N.p.P.29,31,74/przeważnie/,87.
7/. N.p. P.40,68,79.

Silna przewaga tonacji spokrewnionych tercjowo nad spokrewnionymi kwintowo i równoimiennymi dowodzi wpływu muzyki romantycznej[1/] ; ten-że stosunek stwierdza dr.Bronarski[2/] u Chopina. -Charakterystycznym jest sposób łączenia dwu pokrewnych tercjowo tonacji jak n.p. Fis-dur i A-dur zapomocą kwinty pierwszego akordu,będącej zarazem tercją akordu tonicznego drugiej tonacji;por. P.40 Zaczarowana królewna, i podobnie P.68,79.

Często zestawia też Zel. dwa akordy tercjowo pokrewne bezpośrednio obok siebie ,niewątpliwie pod wpływem L i s z t a[3/] /Por. n.p. zakończenie pieśni "Te rozkwitłe,ciche drzewa"-wierne echo koncertu A-dur Liszta;por też P.16"O dobry i grzeczny",P.29 /przejście do cz. B, P.67/zestawienie C-As ",...i boskie wyciąga dłonie"/ P.58/DI-HI "...wszyscy się zbiegli"/,i t.d. /

B/ . PIEŚNI W TRYBIE MOLLOWYM.

Część kontrastowa:

1/W tonacji równoległej,/°Tp/ -niezbyt często.[4/]

3/.W tonacji medianty dolnej /°Sp/- często.[5/]

3/.W tonacji równoimiennej / +T/ -rzadko.[6/]

4/. W tonacjach Subdominanty lub Dominanty -brak.[7/]

5/.Różne. -Oto kilka przykładów urozmaiconych stosunków tonalnych poszczególnych części:

P.35,"Pytania":cz.I. w a-moll,cz.II. w B-dur/tonacja akordu neapolitańskiego/cz.III. w d-moll/°S/,z modulacjami i sekwencjami;dalsze części moduluję,dochodząc do odległego es-moll;cz.ostatnia przywraca tonację zasadniczą.

Obficie moduluje też p.42. P.49 w ton.g,osiąga Ges ;P55,w a, osiąga As;P.58/moduluje z h,przez H,D,G,do C= H IV[4], później do fis; P.71, w c-moll,osiąga modulacyjnie Fes,Ces:,P.77, w d-moll,osiąga As-dur,będące tonacją akordu neapolitańskiego w stosunku do mollowej

---

1/. Tendencja ta widoczna już u Schuberta,będącego pod tym jak i pod 9 innymi względami prekursorem muzyki nowoczesnej. Por. G.Adler, Handbuch der Musikgeschichte,dzieło zbiorowe,Frankfurt n.Menem 1924,str.

2/.O.c.s. 13.

3/. Wpływ Schuberta nie jest wykluczony,choć naogół u Zelenskiego ślady przejęcia się muzyką Schuberta są niewielkie.

4/. N.p. P.11,18,32,69,90

5/. N.p. P.1,14,24,25,51,61,71,73/ton.zas. a-moll,główny ustęp kintastowy w F-dur,potem C- dur. 6/.N.p. P.3,18/drugie pojawienie się cz.B/,24/cz.C/,47,66. 7/.Poza odchyleniem do D w P.44.

subdominanty:na tej drodze powrót do ton.zasadniczej.

Szczególny wypadek przedstawia piękna pieśń"Blada róża". Jej wstęp oscyluje -rys bardzo chopinowski - między A-dur a fis-moll. Temat pierwszy w A-dur,część środkowa moduluje,z komkluzją na cisI. Zakończenie pieśni w fis.

Rozpoczynanie od innej tonacji niż zasadnicza ,stopniowe wmodulowywanie się/"Hineinmodulieren"/ do tej tonacji,tak częste u Chopina, należy u Zel. do rzadkości.Inaczej niż od toniki lub dominanty zaczynają się m.i. pieśni "Tęschnota", "Zaczarowana królewna"/piękne chopinowskie preludjum,por.analiza str. /,"Brzozy"/schemat: S7 / .. / I4 V7/.

W dwu pieśniach część druga utrzymana jest w tonacji równoimiennej durowej:Wisnek i Z Nieboskiej Komedji.

W niektórych pieśniach mollowych następuje pod koniec rozjaśnienie kolorytu przez modulację do tonacji durowej/niekiedy w samej kadencji: tercja pikardyjska/. Należą tu n.p.W imionniku,Spiewak w obcej stronie, Dziwne dziewczę,Tęschnota,Niepodobieństwo,Na śnieżnym krzaku choiny, Nocna jazda i t.p. Często kadencja zakończona akordem durowym,poprzedzonym funkcją mollowej subdominanty,ma charakter wybitnie Bachowski. W p.Elegia część B i A1 mają tonację T,ale postludium przywraca tryb mollowy.

W liryce Zel.widoczna jest e w o l u c j i a w doborze tonacji dla części kontrastowych.Zrazu przeważają prostsze relacje,później występują częściej tonacje "mediant alterowanych"/pokrewne tercjowo/,wreszcie w okresie "krakowskim" ustępy kontrastowe modulują obficie.

W z r o s t m o d u l a c y j n o ś c i.charakteryzujący zwłaszcza pieśni do sł.Krasińskiego,Tetmajera,Asnyka i i..objawia się a/zgęszczeniem modulacji/t.j.większą ruchliwością modulacyjną/, b/osiąganiem coraz odleglejszych,zwykle "enharmonicznych" tonacji jak Fes,Ces, i to c/w sposób coraz raptowniejszy,z coraz obfitszem zastosowaniem enharmonji i chromatyki,d/zwiększeniem/nie zawsze/ rozmiarów części modulujących.

Charakterystyczne przykłady spotykamy w pieśniach:Pytania, Z łąk i pól,,Na śnieżnym krzaku choiny,Polały się łzy,Idę ja Niemnem, Róża dzika, a zwłaszcza:Elegja,Czy pamiętasz,Zawsze i wszędzie, Z Nieboskiej Komedji,Pan Jezus Chodzi po świecie,Siedzi ptaszek, Widzę ją,skonaj ty serce ,Dola i i.

/Większość pieśni ostatnich,od 78 wzwyż,wykazuje pod tym względem jak i pod innymi,pewną "regresję" stylistyczną. /

250
Dec.

Ewolucja na polu modulacji idzie w parze z ogólną ewolucją stylu: Rozwój Zeleńskiego,kształconego zrazu przez ciasno-konserwatywnego nauczyciela,F.Mireckiego,[1] później przez mniej ciasnych ale zawsze jeszcze zachowawczych nauczycieli praskich/1859-1866/ i paryskich/1866-1870/[2] dokonywał się z natury rzeczy w kierunku stopniowego rozszerzania się horyzontów pojęć harmonicznych i włączania do zasobu środków przejętych od klasyków niektórych przynajmniej zdobyczy muzyki romantycznej.Do zupełnego przyswojenia sobie środków muzyki romantycznej,a zwłaszcza do przejęcia się duchem harmonikki romantycznej,ucieleśnionym w późnych dziełach Chopinia,w utworach Liszta i Wagnera,Zeleński nie doszedł. Zatrzymał się niejako w połowie drogi - i ta połowiczność odbiła się na jego stylu,gdzie łączącym -nieraz w jednym i tym samym utworze - pewne elementy klasyczne/czy raczej pseudo-klasyczne/ ze zwrotami przejętymi wprost z Chopinia czy Schumanna.[3]

Uderza to szczególnie we wczesnych,bardzo jeszcze niesamodzielnych pieśniach.W szczegółowej analizie pieśni op.1./str. /przedstawiłem, jak mieszają się w niej elementy klasyczne w harmonice,melodyce/obiegnik w t.2./ figuracji i t.p.- z środkami harmoniki romantycznej.Stwierdzamy więc typowe dla tej ostatniej[4] zastępowanie w kadencji akordu subdominantowego akordem drugiego stopnia a przedewszystkiem akordem II7 tj. S^{6}_{5} i jego alterowanymi warjantami: S^{6}_{5} ,S^{6}_{5} ,S^{6}_{5} ,S^{4}_{2} ,i t.d., dalej użycie chromatyki dla celów modulacyjnych/przejście do repryzy/, chromatycznie przesuwanych akordów zmniejszonych septymowych i t.d. Użycie alterowanych nut przejściowych,a zwłaszcza swobodnych opóźnień /apodżjatur/[5] dodaje utworowi posmaku sentymentalno-salonowego,właściwego tak cenionemu przez Zel. Mendelssohnowi i jego naśladowcom.

1/.Por.str.
2/.Por. str.
3/.W cytowanym już dziele "Handbuch der Musikgeschichte"pod red.G.Adlera znajdujemy następującą uwagę w odniesieniu do znakomitego pieśniarza Roberta F r a n t z a :

4/.Por.dr.Bronisława Wójcikówna,"Problemy formy" w "Romantyzm w muzyce" 3wyd.zbiorowe,nakł.red.miesięcznika "Muzyka"ęWARSZAWA 19 /str.71.

/ O specyficznem stosowaniu t.zw."nut obcych" patrz niżej,str. /.

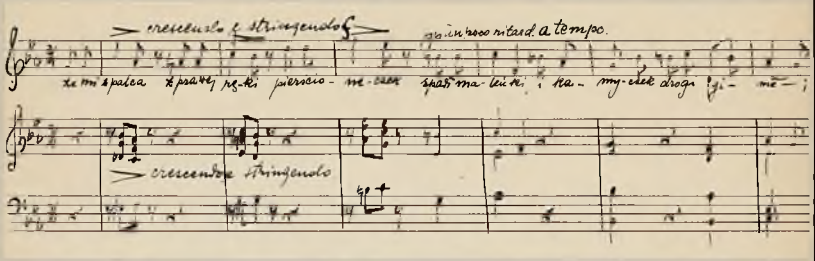
Taką samą mieszaninę stylów spotykamy n.p.w pieśni"Tryolety": Mozartowskie figury w melodyce na pierwszej stronie,a dosłowna prawie reminiscencja z Schumanna na stronie drugiej /por.str. przykł. / Nieinaczej jest w p."Rojenia wiośniane";por.ustęp As-dur,przykł. str. ./Por.też "Niepodobieństwo",t.11-12!/.W innych znów pieśniach, jak n.p.op.2,widoczny jest przemożny wpływ Chopina/użycie apodżjatury, wznosząca się sekwencja,"pętlicowe" zwroty w melodyce i t.d./.

Obok takich zupełnie nie-oryginalnych pieśni,będących zwykłem u początkujących kompozytorów zjawiskiem,trafiają się jednak już i we wczesnym okresie pieśni wartościowsze,odrębne,jak "Czarnobrywka","Zakochana"/z pewnymi zastrzeżeniami również"Rojenia wiośniane"/,"Młodo zaswatana"/"Czarna sukienka" "Łzy".Oryginalność ich polega jednak nie na harmonice,ale raczej na szczególnym nastroju,na indywidualnej u Zeleńskiego nucie elegijnej lub owym nieuchwytnym,słowiańskim czy polskim wdzięku i sentymencie.[1]

We wszystkich pieśniach wczesnego okresu wielką rolę odgrywają stereotypowe f o r m u ł y k a d e n c y i n e .jak n.p.: "T S6 D7 T "lub wyprowadzone z tej zasadniczej formuły schematy, wprowadzające alteracje,poprzedzanie funkcji kadencyjnych dominantami wstawionymi w formie akordów dominantseptymowych lub zmniejszonych septymowych,[2]. Oto n.p.rozbudowana kadencja w pieśni "Róża" op.10/2.

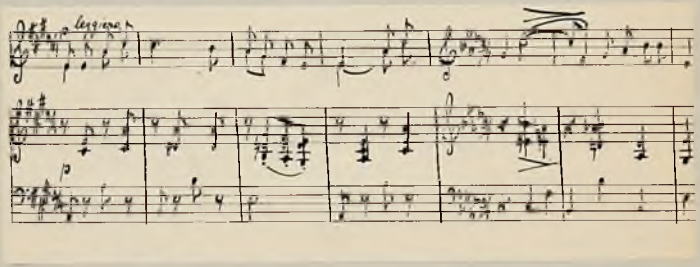
1/. Por. prof.Z.Jachimecki"Władysław Zeleński",artykuł zam. w nr.44 "Czasu" z dnia 24/2 1921:"Zel.wcześnie wniknął w ducha muzyki wokalnej i głęboko odczuł i zrozumiał ideę polskości w sztuce dźwięków. Oto n.p.pieśń z op.7 "Czarnobrywko rajskie ptaszę" do słów Bohdana Zaleskiego,jest już klasycznie doskonałym utworem o tak charakterystycznie polskiej nucie,że może uchodzić wszędzie za reprezentatywny przykład muzyki polskiej.A czyż nie wyczuwa się atmosfery dworu polskiego z pieśni op.13,Rojenia wiośniane/słowa Zaleskiego/?Ile tu dziewczęcego wdzięku,ile rezedowych woni się roztacza..." 21

2/.Oto niektóre odmiany:"T S5 S6 D5 T"/P.1,t.3/; "D4 T6 (D4) S6 (D4) Sp6 D5 kad./"/P.2,t.37-40/; "(D4) Sp (VII7) Tp S6 D5 kad."/P.8./ P.25,op.25 nr.1,ma -od słów "...bo mnie kochano" - rozbudowaną kadencję Es-dur: T 6D (D7) Sp S5 ..6 D5 kad.."



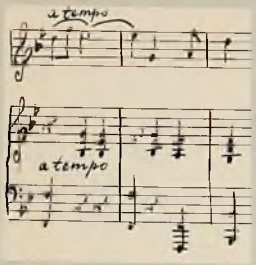
Częste operowanie takiemi schematami harmonicznymi obserwujemy nietylko w pierwszym okresie twórczości Zeleńskiego,ale i w dalszych. Prowadzą one do pewnej szablonowości rozwoju harmonicznego.

Wśród tych formuł chwalebnie rzadko spotykamy chopinowskie następstwo "DD7-D7-T" lub "(D7) DD7-D7-T "/które konsekwentnie możnaby oznaczyć:DDD7-DD7-D7-T/.Oto dwa przykłady:



Inne przykłady:P.57,t.6n,P.15,t.15,P.48 t.17n,29,n,P.70,t.23n. /Ten schemat,u Chopina pełen wdzięku,został przez jego epigonów spospolitowany i zbanalizowany.[1]/ - Również na wpływ Chopina zdaje się wskazywać dość częsta u Zel. formuła kadencji zakończonej akordem nonowym z podwójnem opóźnieniem: $D\frac{9-8}{4-3}$.Spotykamy ją n.p. w P.68:

1/.Za często używają jej Gall i St.Niewiadomski.



Inne przykłady: "Pod okienkiem", t.83-87, "Czy anio łek" t. 32, "Z łąk i pól" t.39, "Słowiczku mój" t.31, "Niepewność", t.37-40 i.t.d.

Dość wcześnie też pojawia się kadencja z użyciem akordu neapolitańskiego, poprzedzonego niekiedy/częste u Chopina/dominantą nawiasową /patrz przykł. str. /.

Typowem dla pieśni wcześniejszych jest kadencjonowanie częste i dobitne z toniką umieszczoną na mocnej części taktu. Nadaje im to poniekąd szkolny charakter i odbiera płynność i ciągłość. Dopiero w pieśni Op.23/1 stosuje Zel. znany środek, pozwalający uniknąć jaskrawej cezury przez zwodnicze rozwiązanie dominanty w akom panjamencie/por. przykł. str. /. Analogicznie kończy się pierwsze zdanie śpiewu w "Pieśni Jaruhy". Najszczęśliwiej zastosował Zel. ten sposób w p. "Zawód", osiągając przez umieszczenie silnego dyssonansu w miejsce spodziewanej, pospolitej toniki silny wyraz rozpaczy: 1/.

Naogół jednak zbyt wyraźne cezury kadencyjne stanowią cechę typową liryki Zel., odbijając się często ujemnie na wartości pieśni. 2/.

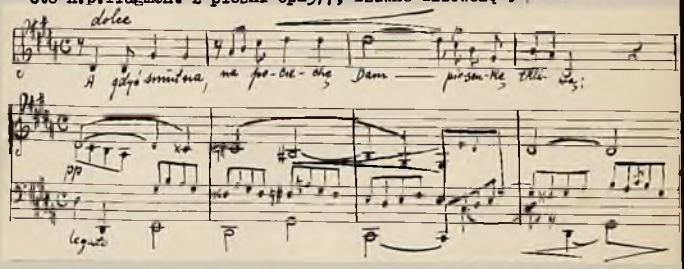
Wspomniana ostatnio pieśń op.23 nie tylko pod tym względem inauguruje nowy okres w liryce Żel. P i e ś n i op.23.24.25.26 tworzą n o w y e t a p w harmonice Zel. Niektóre z nich świadczą o pełnem przyswojeniu sobie przez Żel. głównych środków harmoniki Chopina i Schumanna, i zawierają -zdawałoby się - cenne zapowiedzi dalszego rozwoju stylu Zel. w duchu nowoczesnym; (zapowiedzi niestety nie spełnione przez jego dalsze pieśni, które

---

1/. Por. identyczne harmonje w op. "Goplana", Akt III. sc.6, str. 185 wyc. fort., przy słowach Chochlika "twój siny nóż".
2/. Nie skorzystał więc kompozytor dostatecznie z genialnych nauk, jakich dostarczają w tej mierze dzieła Bacha, Chopina, Wagnera i i.

zawarty w cytowanych pieśniach zasób środków harmonicznych właściwie nieznacznie tylko wzbogacają i rozwijają,a nawet pod niejednym względem sprowadzają symplifikację lub manieryczną przewagę tych samych środków/p.n./).

Oto n.p.fragment z pieśni op25/7,"Dziwne dziewczę". (T.13-16)



Pewność i płynność faktury kilkogłosowej,doskonałe zastosowanie nut przejściowych i opóźnień,[1/] szlachetny wyraz -świadczą najkorzystniej o inwencji i postępach techniki kompozytora.

Zacytowany na str. początek pieśni "Tęsknota za zimą"dowodzi lepszego niż dawniej zrozumienia możliwości napięć emocjonalnych dyssonansowych nut przejściowych,śmielszego stosowania enharmonji, chromatyki,zwodniczych postępów.W tej pieśni,jak i w kilku innych z tego czasu/Pytania/ widoczny jest silny wpływ Schumanna.

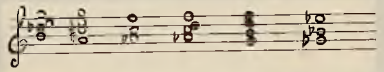
Wpływ Chopina o którym już kilkakrotnie wspominałem,zaznaczył się m.i. w użyciu s e k w e n c y j /por. op.10/5. t.27nn.op 19/2. szereg opadających półtonowo sekw.,p.przykł. ,op.23/2.interludium. op.24.t.30-31.por.str. .op.25/7.t.17-20.op.26/1,t.17-18./

Oryginalną i efektowną sekwencję zawiera p."Pytania",t.88-91: /przykł. /. Zwodnicze rozwiązanie akordu dominantseptimowego na

---

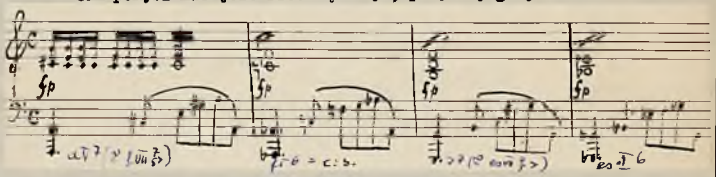
1/. n.p.swobodne rozwiązanie his na w głosie najwyższym akompaniamentu,takt 3 przykładu.

trójdźwięk mollowy w pozycji sekstowej/oparty na tonie o wielką tercję niższym od primy akordu D7/ można wyjaśnić /domyślną/ identycznością enharmoniczną akordu D7 z akordem VII$^{7}_{5}$;w naszym wypad-



ku dV7 "a,cis,e,g" równe enh. fVII$^{7}_{5}$"e,g,heses,des ",z rozwiązaniem na fI6.[1a/]

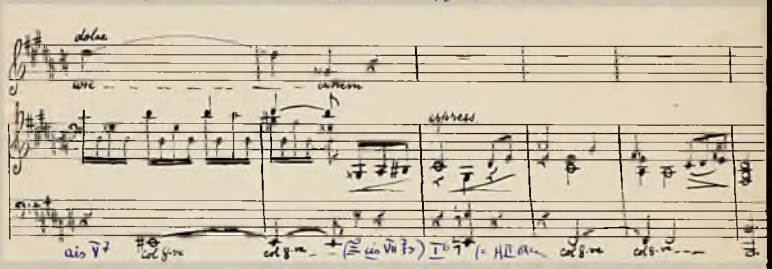
Sam pomysł nie jest zresztą nowym;spotykamy go już u Mozarta:



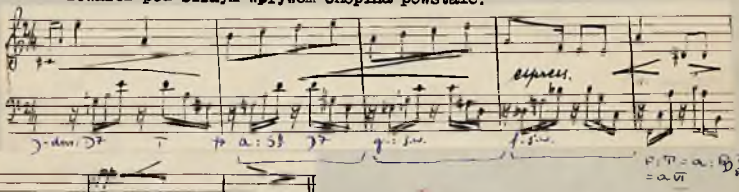
i to nawet w tej samej tonacji. Niezwykły efekt omawianego zestawienia wyzyskuje genialnie Chopin,n.p.w kodzie I.cz.koncertu e-moll, w etudzie a,op.25/ 11,t.49n. Analizując te harmonje u Chopina,stwierdza dr.Bronarski[1/],że słuchacz ma tu raczej wrażenie "chromatycznego przesunięcia" niżeli przeinterpretowania drogą zamiany enharmonicznej[2/]

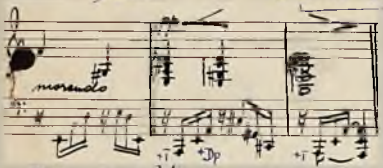
1/.O.c.s.144n.
2/. Możnaby też powiedzieć:"zwodniczego postępu".To właśnie miał na myśli Leichtentritt,używając niezupełnie ścisłego -słusznie przez dr. Bronarskiego,o.c.s.144 odn.2,zakwestjonowanego -terminu "Trugschluss"/~~fChopin:Klavierwerke~~ Leichtentritt o.c.s.II 197/,"kadencja zwodnicza". -Leichtentritt analizuje pierwszy akord jedynie jako D7 bez rozważania ewentualnej "dwuznaczności" enharmonicznej. przypuszczam zresztą że i Mozart i Chopin również tego momentu nie brali pod uwagę, kierując się jedynie trafną intuicją,nie spekulacją analityczną. [1a/ Bach] 1/a/. W ostatnim utworze ze suity fortepianowej " Op.18 pod t."Abschied" mamy indentyczne przejście DV7/f·I6.

Bardzo pięknie posłużył się Zel. tym samym środkiem w pieśni "Zawód":



Wracając do sekwencji.przytoczę jeszcze zakończenie p."Pytania" również pod silnym wpływem Chopina powstałe:





Widzimy,że za trzecim nawrotem wzorca sekwencji wprowadza Zel.warjant w melodyce a to celem uniknięcia szkolnej mechaniczności,której nie ustrzegłssię w P13 i P20, 21.[1/] Poza wymienionymi pieśniami stara się wprawdzie Żeleński nie przeciągać struny przez zbyt długie powtarzanie wzoru ,i wprowadza urozmaicenie - nie dochodzi jednak do tej finezji efektów,do zawoalowania schematów i zwłaszcza do genialnej sztuki budowania szeroko rozpiętych łuków i zapierających oddech gradacji,które cechują użycie sekwencji u Chopina,[2/] - a nawet nie dorównuje w tej mierze Moniuszce

---

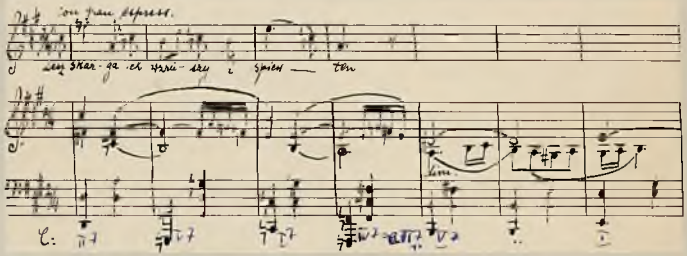
1/.I Chopin jeszcze w pierwszych dziełach,jak op.4,powtarza zbyt mechanicznie człony sekwencji,by z czasem dojść do tak mistrzowskiej swobody jak w ~~wpx~~ balladzie g-moll n.p./drugi temat/.

2/.Por. str. -Coprawda w utworach instrumentalnych robi Zel.użytek daleko obfitszy z sekwencji -acz w sposób nieco "akademicki".

1/.
ce.

W pieśniach "Moja pieszczotka" i celowo"szopenizującej" p."Cień Chopina" stosuje Zel. tak typową dla Chopina sekwencję,opartą na łańcuchu zazębiających się o siebie w okręgu kwintowym akordów
2/.
D7.

x Nakoniec wspomnieć trzeba o nielicznej zresztą grupie sekwencyj tonalnych,niemodulujących 3/.; szczęśliwie wyzyskuje Zeleński właściwą tradycyjnemu/od czasów Bacha/ schematowi wielką
4/.
siłę ekspresji,wynikającą z bezustannych /w sekwencji akordów septimowych/dyssonujących opóźnień.Dobrym przykładem jest P.46.:



Wracając do charakterystyki harmonii pieśni op 23-26,od której odbiegliśmy,uzupełnię podane przedtem twierdzenia o wzroście modulacyjności,enharmonji,chromatyki,zwodnicz ych postępów i t.d. kilku

---

1/. Moniuszko umie znakomicie budować sekwencyjne gradacje,a choć w kilku pieśniach grzeszy zbyt licznymi i zbyt wiernymi powtórkami wzorca/por.Switezianka,od sł."zapomniał strzelec",lub Panicz i dziewczyna/Śpiewnik Domowy I9/od sł."widzi pan to drzewo"/to jednak nie brak przykładów doskonałego zastosowania sekwencji,że przypomnę tylko:Switezianka,/łącznik między częścią 4/4 a 6/8 /,Dziad i baba, znakomita pieśń-ballada"Magda karczmareczka",Sp.Dom II , i i.
2/. Por. str. Vide dr.Bronarski,o.c.s,200,przykł.270.
3/. Tych które posłużyły m.i. Chopinowi/ballada g-moll,Nokturn c-moll op.48/1,i.t.d./ i Wagnerowi/por.n.p.wstęp do op."Spiewacy norymbergscy"/ do tak pięknych efektów.
4/.Por. n.p. namiętny wyraz znanej arji Cavaradossiego w ostatnim akcie opery "Tosca"!
Szczęśliwie używa tej sekwencji Paderewski w "Theme variee", warjacja minorowa.

ważniejszymi przykładami,zaczerpniętymi jednak nietylko z tych pieśni,ale i z pieśni późniejszych.Tym sposobem pragnę naszkicować bodaj ogólny zarys rozwoju różnych środków harmonii Zel.

M o d u l a c j e odbywały się zrazu w pieśniach Zel. głównie na drodze djatonicznej. Tak n.p. w P.25,Z księgi pamiątek,t.41-42,zamiana fI na As VI sprowadza kadencję/II7 ż V7/. W ostatnich dwu taktach przed cz. środkową pieśni "Dziwne dziewczę" H: ^{6}S5 zostaje przeinterpretowane na G: S1. [7] 3/.

Często/już w P.1/posługuje się Zel.modulacją przy pomocy akordu neapolitańskiego. 2/. W p."Cobym ja ci chciała dać" przejście przed zwrotką ostatnią opiera się na następstwie B:V3 I= = AIV^{n} V7. Zamiana akordu na akord neapolitański nowej tonacji jest walnym środkiem modulacyjnym w ruchliwych modulacyjnie P.60- p.80.Powrót do repryzy w P."Wierzba" opiera się na następujących harmonjach:Ces I= bIV^{n} bVII7 = gVII7. 3/ Schemat:

W p."Siedzi ptaszek" obserwowaliśmy"gwałtowną" modulację/t.36-37/ Fes I = es IV^{n}.Jej nagłość usprawiedliwia tekst.W p."Czy pamiętasz"/t.27-30/mamy zamianę As: V7 - I = G:II^{n} -V7 -I. i t.p.

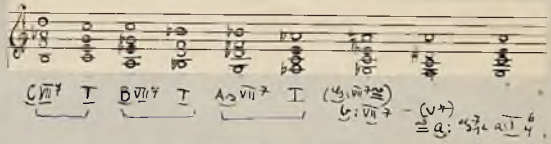
/O użyciu akordu neapolitańskiego w kadencjach nie będę się rozwodził.Zaznaczę tylko,że wzorem Chopina Zel.w późniejszych pieśniach często"tonikalizuje" akord neapolitański,ustala go na czas dłuższy 4/. /por.n.p."Wierzba"cz.I./ .Niekiedy wyzyskuje też,podobnie jak Chopin, 5/ możliwość dwoistego interpretowania dominanty nawiasowej wstawionej do akordu neapolitańskiego,jako alterowanej subdominanty,i naodwrót: /D7/ IV^{nc} - ^{6}S1 :P.49,takt 31n, P.47,t.13-14,P.78,t.29-32./por.str. / P.41,t.44)

1/.Por.dr.Bronarski,o.c.s.295"Często Chopin podkreśla akord,mający ulec enharm.zamianie,przez to,że celowo opóźnia jego rozwiązanie, wytrzymując go dłuższy/../czas,jakby z namysłu nad dalszym tokiem, albo jakby dla przygotowania nieoczekiwanego zwrotu"Efekt ten spotykamy nieraz u Zel.,m.i. w cytowanym przykładzie.
2/.W sprawie nomenklatury i znakowania por.dr.Bronarski,o.c.s.85.
3/.Charakterystyczne "zawieszenie ak."przeinterpretowanego" na pasażu.
4/.Por.dr.Bron.,o.c.s.80. 5/.ibid.,str.79n, 288 nn.

Oto jeden z wymienionych przykładów: /

Omawiane przykłady wprowadziły nas już w dziedzinę zastosowania e n h a r m o n i i do celów modulacyjnych. Wyzyskuje Zel. obficie i umiejętnie zdobycze romantyków, w szczególności Chopina.

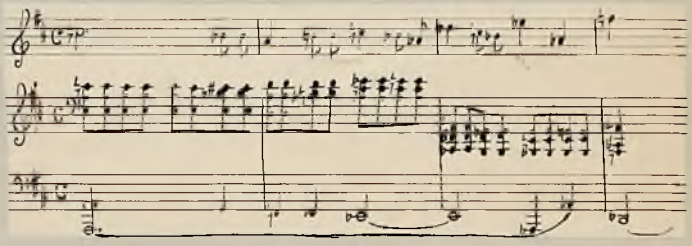
Oto n.p. bardzo "chopinowski"/także przez rodzaj sekwencji/fragment z pieśni "Jaskółka" op.19/2, który podaję w ekstrakcie harmonicznym:



N.B. Podana przezemnie analiza przyjmuje dwukrotną, domyślną, zamianę enharmoniczną, ze względu na wpływ symetryczności poprzedzającej sekwencji. 1/.

Wyzyskanie możliwości modulacji przez zamianę enh. D7 = °S1 7 2/. jest częstem zjawiskiem w pieśniach Zel.

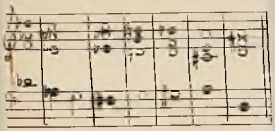
W P.60/t.35n/zamiana FV7 na E:°S1 7 przeprowadza modulację z F do E.a więc do tonacji leżącej o półton niżej. W p.65"Zawsze i wszędzie" stosuje Zel. tę zamianę w tymże celu: 3/.



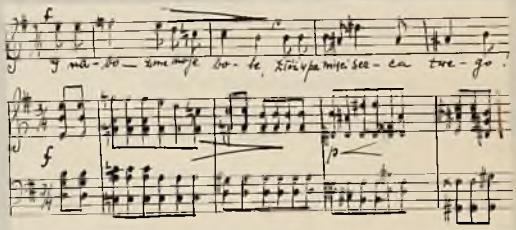
Dalsza modulacja przedstawia się schematycznie następująco:

1/. Gdyby po 7-ym akordzie przykładu, traktowanym jako GVII7, nastąpił ak. GI, mielibyśmy regularną sekwencję ze zmianą jedynie dystansu z całotonowego na półtonowy. Enharm. i chromatyczne przesunięcia prowadzą jednak gdzieindziej. 2/. lub też °S1 7 /: S 6/5 w znakowaniu dr. Bronarskiego/; przed dominantę również (VII1), D7 Riemanna :

260



I inne wypadki zamiany enharmonicznej różnych akordów, zestawionych przez dr. Bronarskiego w XVIII. rozdziale "Harmoniki Chopina" reprezentowane są u Zeleńskiego. Oto dla przykładu przejście z F-dur do gis-moll w t.54-56 p. "Elegja". Tłomaczy się ono enh. identycznością akordu S$^{6c}_{5c}$ w F-dur z akordem S$^{3}_{1c}$ /wzgl. zmniejszonym septymowym wstawionym do dominanty/ w gis-moll. Ta bardzo raptowna modulacja nie tłomaczy się tekstem



Przykładem modulacji przez zamianę akordu VII7 na takiż akord w innej tonacji może być przejście z es-moll do c-moll w t.95 pieśni "Pytania" op.26/4/przy sł. "...ta siła bezbożna"/.

Modulacje z użyciem enharmonji świadczą o teoretycznej znajomości tych środków i praktycznej umiejętności ich stosowania większej i pewniejszej niż u innych współczesnych Zeleńskiemu polskich pieśniarzy, z wyjątkiem Moniuszki, który na tem polu zgoła nie ustępuje Zeleńskiemu, a może nawet go przewyższa. Cechuje je jednak - jak to już choćby z przytoczonych przykładów widać - nierzadko zbytnia "raptowność", /niezawsze uzasadniona tekstem/, mająca potrosze charakter spekulacji harmonicznej, i brak im często tej ciągłości i naturalności która uderza w najbardziej nawet nieoczekiwanych przejściach Chopina.

1/. "h" w basie w 3-im takcie jest swobodnie rozwiązaną nutą przejść. Ze względu na panującą przedtem tonację A można t.1-2 uważać za aVI -VII7. 1a/. To zn. z tegoż mniej w. c♯ Zel. pokolenia/w chwili śmierci Moniuszki Z. liczył 35 lat./ 2/. Nie zestawiam Zel. z znacznie młodszymi jak Paniewicz, Stolpe, Zarębski, Paderewski.

Dość ograniczonem jest zastosowanie c h r o m a t y k i w pieśniach Zeleńskiego. Nie brak wprawdzie przykładów odpowiadających różnym, omówionym przez dr. Bronarskiego /Rozdział XVII/"Harmoniki Chopina"/ sposobom typowego użycia chromatyki u Chopina, do tego jednak przesycenia nią całej harmoniki, do owych cechujących Chopina "postępów akordów, łączonych w ten sposób, że jeden akord przechodzi w drugi przez kolejne przesunięcia w poszczególnych głosach" [1/], a zwłaszcza do Chopinowskiego wyczucia emocjonalnych i kolorystycznych walorów chromatyki - Zeleński, z wyjątkiem nielicznych fragmentów, nie dochodzi.

Przykłady użycia "chromatyki w funkcjach subdominantowych"/l.c.228/ i w modulacjach /l.c.232/ spotkaliśmy już w dotychczasowych wywodach. Wycinki z "szeregu chromatycznego" /podanego przez dr. Bron. l.c.s.235, przykł. 315/ są rzadkie /por. n.p. "Widzę ją", t.27-30/. "Chromatyczne szeregi akordów zmniejszonej septymy"/l.c.242/ reprezentuje cytowany na str. niniejszej pracy/przykł. /fragment pieśni op.1. Na str. podałem również analizę szeregu takich akordów/w połączeniu z opóźnieniami/ użytych w akompanjamencie pieśni "W białym sadzie"/w celach ilustracyjnych/. "Inne chromatyczne szeregi akordów septimowych"/l.c.251/ dzięki którym Chopin osiągał tak nowe i olśniewające efekty, nie pojawiają się w pieśniach.

N.B. Pod tym względem idzie Zel. dalej w swych operach. W Akcie I-ym, scena 3 op. "Konrad Wallenrod" /str.30 wyc.fort./ znajdujemy chromatyczny szereg akordów dominantseptimowych.
W operze "Stara baśń"/str.148 wyc.fort./ wprowadza nawet chromatyczny szereg akordów D7 z obniżoną kwintą. /Jest on identyczny z wzorem podanym w podręczniku Louis-Thuille [2/], str.272, przykł.280:, analiza tamże/:

Nie można tu właściwie zaliczyć spotykanego niekiedy/P.31, t.13-14, por przykł. t. ; P.73 , t.92 n "...nań bladolica" / połączenia dwu akordów, brzmiących niby dwa akordy D7 w chromat. sąsiedztwie, będących jednak zestawieniem funkcji: $^{o}B^{7}$ - D7.

1/. O.c.s.456. 2/. R. Louis & L. Thuille, Harmonielehre, Stuttgart, 8. wyd.

"Chromatyczne szeregi akordów sekstowych"/l.c.254/ nie grają żadnej prawie roli./wyjątkowo podobną harmonizację spotykamy w P.67,t.7/.Raz natomiast spotykamy zastosowanie chromatycznego przesunięcia całych akordów w celach modulacyjnych /rzecz tak zwykła w harmonice romantycznej,szczególnie Wagnera/ 1/. w P.32 "Tęsknota za zimą",t."22. Oto schemat tego przejścia:

Omówione powyżej szeregi różnych,chromatycznie przesuwanych akordów,tkwiące w nich możliwości efektów barw i gradacyj wyzyskuje Zeleński mniej nawet niż Moniuszko 2/. ,nie mówiąc już o Chopinie czy Wagnerze.

"Swobodna chromatyka"/l.c.260/.owo nieznaczne prześlizgiwanie się harmonji jednych w drugą,pojawia się sporadycznie;w części analitycznej zwróciłem uwagę na niektóre przypadki./por.też niektóre z cytowanych przy omawianiu enharmonji przykłady/. -Przypomnę,m.i., przejście z cz.II do III w p."Czy pamiętasz"ś;schemat: Dezalteracja primy prowadzi do modulacji. Rzadko tylko spotykamy tak częstą n.p. u Schuberta czy Chopinamodulację przez obniżenie tercji trójdźwięku durowego./por. n.p."Widzę ją",t.19./. Interesujący przykł. modulacji chromatycznej widzieliśmy w 1-em interludium p."Czy pamiętasz"/por. str. 7.

Wybitna wstrzemięźliwość czy wręcz n i e c h ę ć Zel. w stosunku do chromatyki 3/. jest najbardziej może uderzającym objawem jego k o n s e r w a t y w n y c h i klasycystycznych predylekcji.Trafiają się wprawdzie pieśni bardziej"chromatyzujące",jak "Widzę ją","Dolá

1/. T.zw. "Rückung",por.E.Kurth, o.c.s.
2/. Por. choćby pieśni wymienione na str.
3/. O niechęci tej wymownie świadczy fragment z korespondencji Zel. do "Kłosów"/z 18 września 1775,nr.535/,opisującej pobyt w Niemczech,m.i.w Weimarze, gdzie Zel. słyszał po raz pierwszy prelud do "Tristana i Izoldy",pod dyr. Liszta."Preludjum Wagnera jest

/ c.d.strona nast. /

Pozatem jednak ustępy takie są nieliczne, i w izolacji swojej odbie gają niekiedy widocznie od ogólnego stylu harmonicznego. 1/.

Użycie akordów a l t e r o w a n y c h.zwłaszcza takich o których dotychczas nie było jeszcze mowy,nie nasuwa specjalnych uwag.I pod tym względem znajdziemy w pieśniach op 25 i 26 przykłady nie wiele już potem rozwiniętych pomysłów.

Wspominałem już o akordach D7 z obniżoną kwintą.Takież akordy z podwyższoną kwintą,piękne i świeże u Chopina,zostały przez epigonów zhanalizowane.Analogja z Chopinem widoczna n.p.w P.65,por.przykł. /por.1-y polonez,t.81/. Inne wypadki:P1,t.33,P.48,t.21 ./vide Konrad Wallenrod,A.III sc.1,str.148 wyc.fort./

Akordy D7 mają nieraz znaczenie DD7 lub S7 por.P.15,t.3 od k. Mówiłem też o akordach VII7 z obniżoną tercją.Tak n.p. następstwo GV7-Des I w t.i.pięknego preludjum do p."Tęsknota za zimą" /przykł. str. /można tłomaczyć jako enharm.zamianę akordu Des VII7.

O akordach VII7 z obniżoną kwintą p.w.,str. 2/.

Akordów w i e l k i c h t e r c j i używa Zel.zwykle jako środka charakterystyki,gdy chodzi o dramatyczny wyraz./Typowym przykładem jest wstęp do IV.aktu op."Konrad Wallenrod"/.Por. w.pieśni "Zaczarowana królewna" ,sekwencja gradacyjna na końcu II.cz."Pytania" t.58,73,75,"Zawód" t.48-49,"W białym sadzie" t. 13.

W tym ostatnim wypadku używa go dla modulacji:

Jeśli dodamy,że pod względem p o s t e p ó w z w o d n i c z y c h nie brak w pieśniach op.25 i op.26 przykładów -niezbyt zresztą frapujących -poza które późniejsze pieśni właściwie nie wiele wychodzą,to stanie się widocznem,że wspomnia ne pieśni zawierają pod względem harmonicznym istotne sposoby w dziedzinie modulacji,enharmonji,chromatyki,akordów alterowanych i postępów zwodniczych, stosowane z pewnem wzbogaceniem i ilościowym głównie nasileniem w późniejszej twórczości.

/ c.d. odnośnika z poprzedniej strony:/ szczególne w swoim rodzaju;harmoniczne kombinacje mistrzowskie.A jednak,doznałem pewnego niezadowolenia, niesmaku,z powodu ciągłego naprężenia uwagi,bez możności dojścia do jakiegoś ostatecznego rezultatu,któryby pozwolił słuchaczowi zawołać "Ach przecież! -Aż strach powiedzieć,że takich preludjów z Tristana będziemy w Beyreucie przez 4 dni słuchali,od 4-ej po południu do północy;Tristan, notabene,należy do przystępniejszych oper,w porównaniu z nową trylogją z prologiem"/scil. "Nibelungenring"/

1/. To samo uderza w operach,we wstępie do "Konrada",w niektórych partjach "Goplany" czy "Starej Baśni".Por. Mgr.Liszczyński,o.c.s.

2/. W tym związku zainteresuje nas inny passus cytowanej już korespondencji z r.1875.Pisząc o użyciu przez Liszta w symfonji Faustowskiej wielu akordów z podwyższoną kwintą po sobie,dodaje Zel.: "Nie mam nic przeciwko temu,jeżeli rzecz nie trwa zbyt długo,owszem następstwo 2 lub 3-ech nawet podobnych harmonji może być charakterystycznem,ale

kilkadziesiąt taktów w ten sposób to trochę za dużo !"

W pieśniach op.25 i 26 doszedł Zeleński do stylu wprawdzie nieoryginalnego, zbliżonego do stylu Schumana, ale mniej więcej jednolitego. Pieśni te mogły stać się punktem wyjścia dalszego rozwoju harmoniki Zeleńskiego w tym kierunku, w którym kroczyła - za wskazaniem Chopina, Liszta, Wagnera,"muzyka przyszłości". Tak się jednak nie stało i dalsze pieśni nieznacznie tylko posunęły proces "unowocześniania się" harmoniki Zeleńskiego w dziedzinie ruchliwości modulacyjnej, chromatyki, dyssonansowości. Nie jest to zresztą nawet rzeczą dziwną, jeżeli zważyć, że w roku ukończenia pieśni op.26 nr 4 /1877 - 8/ Zeleński liczył już 40 lat. Najbliższe lata, a zwłaszcza lata 1880 - 1885, wypełnić miała usilna praca związana z problemami muzyki operowej /Konrad Wallenrod/. Pisząc wówczas, czy później pieśni, starał się Zeleński raczej z istniejących już w słownictwie harmonicznym słów i zwrotów tworzyć zdania o własnym odrębnym szyku i charakterze, aniżeli silić się na wymyślanie słów i pojęć nowych. Zresztą przyznać trzeba, że do późnej starości zachował Zeleński zdolność przyswajania sobie nowych środków wyrazu - oczywiście o ile uważał, że zachodziła tego potrzeba. /co się jednak nie często zdarzało/ [1]. - Tak więc okres pod r.1880, okres "krakowski" , określić można ogólnie jako okres poszukiwania własnego osobistego stylu o zabarwieniu narodowym. nie zaś okres poszukiwań czegoś nowego.w dziedzinie techniki harmonicznej.

Długoletni pobyt na studiach za granicą /1859 - 70, z niewielkimi przerwami/ nie mógł pozostać bez wpływu na styl Zeleńskiego. Śladem tego jest "ten lekki kosmopolityzm, który nigdy nie opuszcza Zeleńskiego, nawet w nastrojonych na ojczystą nutę utworach" [2].

1/ Zeleński miał nawet pewną ambicję na tym punkcie. Mówiąc o charakterystycznym użyciu ostrego dysonansu, malującego krakanie kruka, w operze "Stara Baśń", dodaje F.Szopski /o.c.s.56/ "Na efekt ten lubił zwracać uwagę Zeleński".

2/ Prof.A.Chybiński, "Władysław Zeleński /w 70 rocznicę urodzin artysty/", Gazeta Lwowska 1907, 20 - 23.VIII.1907.

264

Osiadłszy po r.1871w Warszawie , nasiąkał Żeleński silniej niż dawniej wpływami Moniuszki[1] i w ogóle kompozytorów "szkoły warszawskiej" . Będąc od r.1872 następcą Moniuszki w Konserwatorium warszawskim, pragnął też niewątpliwie zasłużyć na miano godnego jego następcy na polu kompozycji, czołowego, reprezentacyjnego polskiego muzyka.[2] Jeśli już we wczesnych pieśniach pierwiastek narodowy - pod silnym wpływem Chopina - wyraźnie się przejawił, to w epoce pieśni bez oznaczenia opusowego, rozpoczynającej się w ostatnich latach pobytu w Warszawie, wysuwa się na pierwszy plan chęć podkreślenia tego pierwiastka w sposób indywidualny, odrębny. Znając pieśni i opery Żeleńskiego, nie trudno stwierdzić, że Żeleński swoje pragnienie zrealizował /oczywiście w granicahh nakreślonych naturą jego talentu/, że umiał nadać swym utworom piętno osobiste przepojone jakąś specyficznie słowiańską nutą, tak, że można by poznać autorstwo pieśni z tego czasu wyszłej z pod jego pióra po samym tylko muzycznym stylu. Na ten styl osobisty /Personalstil/ składają się różne czynniki, dotyczące wszystkich elementów tworzywa muzycznego, melodyki, rytmiki, harmoniki, formy, przede wszystkim zaś ~~różne~~ współzależność tych elementów.

1/ Zwróciłem uwagę na drobne reminiscencje z Moniuszki, np.w pieśni "Łaskawa dziewczyna".

2/ Mgr.W.Michalska,o.c.s. 66 cytując zdanie wyjęte z monografii F.Szopskiego /str.43/ "trzeba posiedzieć trochę w kraju, aby stać się polskim, aby się wyzbyć naleciałości i wpływów zagranicznych", mylnie wkłada je w usta Żeleńskiego. Szopski podaje tu jedynie opinię panującą: "nie rzadko można było słyszeć i muzyków zdania: trzeba posiedzieć etc", poczem zaznacza, że pogląd ten,w zasadzie słuszny, prowadził jednak do zredukowania potrzeb artystycznych na miarę miejscowych warunków i gustów, i dodaje: "Żeleński stał ponad tym wysoko/../ uległ jednakże do pewnego stopnia warunkom".

Uchwycenie tajemnicy tego piętna indywidualnego nie zawsze jest rzeczą łatwą czy nawet możliwą. Nie pretendując do zupełnie wyczerpującego zdefiniowania stylu osobistego Żeleńskiego, starałem się jednak w niniejszej pracy położyć nacisk na charakterystyczne dla niego sposoby wyrażania się muzycznego, na stereotypowe zwroty, formuły itd. w dziedzinie melodyki i rytmiki. Również i w dziedzinie harmonii zauważyć można /szczególnie po r.1880/ pewne typowe zjawiska. Są one tymi konkretnymi "faktami muzycznymi", które decydują o intuicyjnym wyczuciu przez słuchacza swoistego stylu - czy może raczej częściej swoistej maniery - pieśni Żele-ńskiego tej epoki.

Zwrócę uwagę na dwa istotne momenty, oba związane jak sądzę ze wspomnianym poprzednio świadomym dążeniem Zeleńskiego do, żeby tak powiedzieć, "dekosmopolityzacji" jego muzyki, czyli mówiąc poprostu zbliżenia jej do nuty narodowej, w oparciu o wzory ludowe. Mam na myśli użycie niezwykłych s k a l i i użycie t o n i c z n y c h n u t p e d a ł o w y c h.

Mówiłem poprzednio /str. / obszernie o podwyższeniu stopnia czwartego gamy zarówno w gamie durowej /g a m a l i d y j s k a/ jak i mollowej, podkreślając analogię z Chopinem, u którego kwarta lidyjska przeważnie opiera się "na nucie pedałowej" zwykle tonicznej pojedynczej lub podwójnej"[1/]. Połączenie tych dwu elementów tłumaczy się, bardzo naturalnie, wpływem muzyki ludowej. Do tego dołącza się charakterystyczna rytmika mazurowa /przykł. / czy krakowiakowa /przykł. /. Kto wie czy prototypem licznych u Zeleńskiego przykładów skojarzenia kwarty lidyjskiej z rytmem jednostajnym, ósemkowym, nie były tańce góralskie z "Balki".

1/ Bronarski oc.s. 56. Por.str.

Na tej samej zasadzie harmonicznej: sąsiedztwa trójdźdźwięków durowych opartych na pierwszym i drugim stopniu gamy durowej z toniczną nutą pedałową jako podstawą, opżerają się n.p. tańce w op. "Stara Baśń" /Akt II, str. 96, /:

Podwyższanie kwarty nie jest jedynem u Zel. odchyleniem od normalnych tonacji.

W pieśni op. 3, t. 3v i 2 od k., mamy skalę "c/../as g f es des c" a więc skalę f r y g i j s k ą z opuszczeniem 7-go stopnia.

W P. 26 / Z księgi pamiątek/ temat pierwszy / por. przykł. / str. oscyluje między g moll a Es - dur, przyczem przez chwilę powstaje wrażenie w skali " g as b c d es f g " , a więc znów w skali frygijskiej.

Jeszcze dalej w kierunku świadomej archaizacji melodii idzie P. 37 / Pieśń Jaruhy / . W harmonizacji używa wprawdzie kompozytor zwyczajnych funkcyj, jednak niezwykłe zwroty melodyki wystarczają do nadania tej pieśni specjalnego "starodawnego" kolorytu. 1/.

W pieśniach bez oznaczenia opusowego staje się coraz częętszym zjawiskiem użycie gamy e o l s k i e j . Na niej opiera się np. następująca fraza z P. 36 " Czy aniołek" / przykł. /

1/. Melodyka 1:go tematu ma podwyższoną lidyjską kwartę w odniesieniu do tonu f. Harmonizacja d-moll.

Tego rodzaju użycie / małej/ septymy przed / małą / sekstą w moll - lub też wielkiej septymy przed wielką sekstą w dur - które oznaczam jako " 7 przed 6 " jest rysem niezmiernie typowym dla Zel. We wszystkich wypadkach takich mamy w moll skalę eolską.

Z innych zwrotów o zabarwieniu eolskim przypomnę piękne użycie ^{o}D przed ^{e}S mamy w pieśni "Polały się łzy" / takt 32 do 34 , por. przykł. str. /. W pieśni " Zachód" mamy ^{o}D w t.15, w p. "Z Nieboskiej Komedii" w t. 11 - 12.

Powracając do owego ulubionego przez Zel. użycia septymy przed sekstą w oparciu o nutę pedałową toniczną, jako "apodżjatury przed apodżjaturą " / w sensie harmonicznym swobodnego opóźnienia / nietrudno wykazać, że wywodzi się ono w istocie z apodżjatury ornamentalnej. O-to kilka przykładów, w których widzimy septymę już to 1/ jako nutę przejściową między 8 a 6 stopniem, już to 2/ jako ozdobnik / przednutka krótka - acciacatura/, już wreszcie 3/ jako wcieloną w melodię przednutkę długą / apodżjaturę/.[1]

N.B. W tych wszystkich przykładach mamy w harmonizacji nutę pedałową toniczną / w 2 pierwszych przykładach podwójną /. Dla przejrzystości transponuję wszystkie przykłady do A - dur lub a-moll.

Przykłady typu "b" znikają z czasem, natomiast użycie septymy jako swobodnego opóźnienia staje się niezmienie częstem. Oto kilka przykładów:

1/. Por. Dr. B. Keupruljanowa ,o.c.s. 36 grupa A, c.

Zestawiłem ważniejsze wypadki analogicznego użycia septymy przed sekstą:

Nr.	Tytuł pieśni	takt	śpiewu	akomp.	pedał toniczny poj.lub podw.
	PIEŚNI ~~MOLLOWE~~				
20	Jaskółka	5 od k.	a		II
43	Z nocy letnich	50	ś		akord As I 6/4
67	Pan Jezus chodzi po świecie	1	a		II
59	Komu ślubny...	1,16 1	a		I
74	Na Anioł Pański	37	ś		I
76	Widzę ją	2	a		II
79	Serenada	90	ś		II
80	Babie lato	2	a		II
83	Ja tobie sercę ślę	30 n	ś		II
87	O pieśni moje	1	a		II
89	Drzemie blask	4:5	ś		II
91	O Jaśku z pod Sącza	27	ś		II
	PIEŚNI MOLLOWE 1/.				
36	Czy Aniołek	44	ś		II
38	Marzenia dziewczyny część II.takt	11 - 12	a		II
42	Z łąk i pól	2-3	a		II
44	Na fujarce	6	ś		II
58	Idę ja Niemnem	1	a		II
66	Powrót piosenki	16	ś		I
77	Skonaj ty serce	7	ś		I

1/. Lub fragmenty mollowe pieśni durowych.

Do tych przykładów dodać trzeba użycie septymy w t. 2, 5 i analogicznych partu fortepianowego pieśni "Cień Chopina". Może źródłem wszystkich tych przykładów było użycie małej septymy w lewej ręce w walcu Chopina a - moll op. 34 Nr.2 /tutaj co prawda g jest nutą zamienną, a nie swobodnem opóźnieniem osiągniętym skokiem/.

Już to pobieżne zestawienie wykazuje jak częstą manierą jest omówiony zwrot w pieśniach Zel. a zarazem jak częstą używa on nuty pedałowej tonicznej, tak pojedynczej jak i podwójnej. Wspominałem już ostatycznym charakterze nut pedałowych tonicznych, o częstem harmonizowaniu zapomocą nich tematów "trójdźwiękowych", o tendencji do ich monotonnej rytmizacji, po zatym zaś zwracałem tylekroć uwagę na uderzające zamiłowanie Zel. dla tego efektu, że dalsze szczegółowe omawianie tego tematu wydaje mi się zbędnym.

Parę słów pragnę poświęcić genezie tego zamiłowania. Jedną z jego przyczyn jest zapewne wpływ muzyki ludowej / głównie za pośrednictwem Chopina i Moniuszki/. O użyciu nut pedałowych,pod wpływem ludowym, u Chopina pisze Dr. Bronarski: /o.c.s.217./

"Ustępy te należą do najbardziej charakterystycznych i"ludowych" w Mazurkach Chopina, zwłaszcza te,wktórych melodia opiera się na stałych kwintach w basie /../ naśladujących akompaniament prymitywnej okiensty wiejskiej. Niema prawie Mazurka, szczególnie między wcześniejszemi, któryby nie miał przynajmniej jednej części z leżącym basem lub nutą pedałową."

Oczywiście, tak u Chopina jak i u Zel. wiele nut pedałowych tonicznych n i e m a tego ludowego charakteru. I o Zel. można powiedzieć to co o Chopinie mówi dr.Bronowski / l.c./, że nie wszystkie jego stałe nuty toniczne mają"ludowe"pochodzenie. "Wiele z nich /../ wypływa z ogólnych estetycznych zasad jego muzyki". Niewątpliwie użycie tonicznej nuty pedałowej u Zel. tłumaczy się nie raz ~~wrozej~~ wpływem m u z y k i o r g a n o w e j. /organy były jak wiadomo właściwym instrumentem Zel. 1/. / co widocznym jest np. w pieśni "Polały się łzy".

1/. W Pradze u Krejczego ukończył / w r. 1862 /szkołę organistowską " z nader chlubnym świadectwem" /Szopski c.c.s.15/. Por.uwagi str.

Obok już wspomnianych ustępów w Mazurkach Chopina, wpłynęły zapewnie na Żel. częste przykłady użycia nuty/podwójnej lub pojedynczej / toniczną pedałowej w p i e ś n i a c h C h o p i n a. 1/.

Z pośród licznych przykładów, któreby można zaczerpnąć z dzieł M o n i u s z k i, przypomnę najbardziej znany: początek arii Szumią jodły wraz z charakterystyczną "przygrywką" dudziarza. Pedał toniczny wynika tu zaśladowania kobzy. 2/. Harmonizacja i rysunek melodyczny niejednego pomysłu Zel. spokrewniony jest z tym ustępem "Halki" /wyc. for. str. 180/. 3/.

Nie ma prawie pieśni Zel. w którejby się nie pojawiała nuta pedałowa toniczna, nie raz na długiej przestrzeni. Z biegiem lat co-raz częściej stosował Zel. ten efekt, co prowadziło do symplifikacji."łatwizny" harmonicznej, słowem maniery, której kilka nowych, wybornych niekiedy efektów nie może okupić. 4/.

Przytoczę kilka bardziej typowych przykładów:
Pajęczyna,Posyłka. Łzy, Z księgi pamiątek /interludium/, Łaskawa dziewczyna /wstęp, ładne zastosowania ped.ton., por. str. /, Marzenia dziewczyny cz.II, Zaczarowana królewna, Gdy ostatnia róża, Z łąk i pól /preludium; 1 okres - a-moll; 2 okres - C-dur; interludium - e-moll/ Poleciały pieśni moje /t.9-18/, Na fujarce /wybitnie nadużywa tego efektu, zresztą celowo/, Szło dziecię /t.1-17/, Na śnieżnym krzaku, Nie wróci /t1-10/, Powrót piosenki / typowy!/, Wierzba /cz.II !/ Zawód /umiarkowane i szczęśliwe użycie nuty pedałowej/, Babie lato, W białym sadzie / części skrajne/, Drzemia blask / j.w./ Płyną wonie /obficie użyta nuta ped. /, O Jaśku z pod Sącza / j.w./, Jak dzisiaj wieczorem, Leci piosenka itd.

Najczęściej wstęp i pierwszy okres śpiewu, lub bodaj pierwsze zdanie śpiewu, opierają się na ton. nucie pedałowej.

1/. Por.np. Wiosna. Smutna rzeka /wstęp/, Życzenie /j.w./, Gdzie lubi /temat/,Poseł, Wojak /wstęp/, Pierścień /j.w/ Leci liście z drzewa /j.w./

2/. "A" w basie leży przez 6 taktów wstępu i 9 taktów śpiewu,z 1-taktową przerwą.

3/. Nawet tonacja wielu pieśni Zel. ta sama: a-moll. W przykładzie Moniuszki mamy też i ową małą, "eolską" septymę, co prawda nieco inaczej niż zwykle u Zel. użytą /a III, nie a I/.

4/.Zel. okazuje w tworzeniu co raz to nowych wariantów tego samego w zasadzie schematu wielką pomysłowość, co jednak nie zapobiega całkowicie monotonii. Zresztą i warianty są między sobą spokrewnione. Wystarczy por. np. figurację w podwójnych tercjach w oparciu o pedał ton. w pieśniach: Łaskawa dziewczyna, Z łąk i pól, Idę ja Niemnem, Babie lato /interludium/.

Również w operach obserwujemy ten sam rys.[1/]

Nuty pedałowe dominantowe mają jak wiadomo działanie zgoła odmienne niż pedały toniczne; zwiększają one, niejako nagromadzają energię kinetyczną harmonii[2/], to też często służą / szczególnie w połączeniu z wznoszącymi się sekwencjami/ jako środek do osiągania gradacji, tak genialnie np. przez Chopina budowanych[3/].

Dominantowych nut pedałowych nie wiele jednak znajdziemy u Zel. a i to zazwyczaj nie w charakterze gradacji.

Przypomnę np. Dzieje serca /Dobra gradacja, por. str. /,Tryolety / przez repryzą,/ Z nocy letnich / pierwsze interludium/, Słowiczku mój /interludium/, Płyną wonie /t.49-51/, O Jaśku z pod Sącza /dobra gradacja, sekwencje/ przy słowach "Wędrowna opończa"/.[4/]

Tak więc pedały dominantowe mają u Zel. znaczenie drugorzędne. Natomiast nuty pedałowe toniczne. pojedyncze czy podwójne, już to w charakterze poważnym, quasi-kościelnym, już też zbliżonym /zwłaszcza rytmicznie/ do ludowego, panujące zazwyczaj przez czas dłuższy i pod

---

1/. W samej tylko"Goplanie" spotykamy nuty toniczne,pedałowe między innemi na stronach: 16,18,21, 24, 25, 28,43, 45, 47, 73,81, 100,149, 165,205, wyciągu fortepianowego + - /por. też podwójny pedał toniczny w operze "Konrad Walłenrod",str. 88 wyc.fort., duet Aldony i Konrada"Ach z tego krzyża straszny grom wystrzela". Dłuższa nuta pedałowa w akcie II./scena w kościele/ wyc.fort.str.64,ma charakter wybitnie organowo-kościelny, zgodnie z sytuacją. Por.mgr.Bohdan Liszczyński, Konrad Wallengrod, Opera Władysława Zelenskiego, praca magisterska krakowska, rkp.Kraków 1933 str. 46.

2/. Można by porównać niektóre nuty pedałowe toniczne do ujścia,przez które prąd harmoniczny wypływa na płaską dolinę i rozlewa się niejako nieruchomo, a nuty ped.dominantowe/mianowicie w połączeniu z wznoszącymi się sekwencjami/ do tamy,przed którą ów prąd spiętrza się burzliwie, dopóki w punkcie kulminacyjnym nie przeleje się niejako ponad nią.

3/. Por. np. wspaniałą gradację przed kodą Scherza cis-moll,ów "Pomost'

133

względem harmonicznym raczej statyczne, podkreślające harmonię toniczną, nie wzbogacone naogół - jak to ma miejsce np. u Bacha czy Chopina[1/.] - sekwencjami[2/.], czy nawet przejściowemi modulacjami - stanowią[3/.], obok mniej już częstego użycia skali kościelnych / i ludowych/, rys indywidualny, charakterystyczny harmoniki Zeleńskiego.

Nie mogąc oczywiście omawiać szczegółowo innych jeszcze zagadnień harmonicznych, dodam jeszcze słów kilka o użyciu n u t o b c y c h i d y s o n a n s ó w. Podczas gdy twórcy romantyczni / a przedewszystkim Chopin i Wagner/posługiwali się tzw. nutami obcymi w sposób wyzwalający potężne napięcia emocjonalne, mniej wybitni twórcy drugiej połowy XIX wieku, epigoni romantyzmu, - a wśród nich Zeleński - traktują ten dział harmonii bez porównania bardziej powierzchownie. Typowe jest szczególnie sentymentalne opóźnienie /zazwyczaj apodżjatura/ - żeńska końcówka melodii, w zastosowaniu przeważnie do akordu konsonansowego, a nie, jak tylekroć u romantyków a zwłaszcza Wagnera[4/.], do akordu dysonansowego[5/.]. Apodżjaturę tę spotykamy bardzo często u Zel. Stanowi ona cechę bardzo charakterystyczną dla jego muzyki, zabarwiając ją uczuciowością niestety nie-raz niepozbawioną banalności. Oto dla przykładu dwa zwroty /blisko zresztą spokrewnione/. /Por. też przykł. /.

Z innych szczegółów wspomnę o oryginalnem nie-raz u Zel. zastosowaniu t.zw. nuty oderwanej / "I echappée"[6/.] / i swobodnego rozwiązania nut zamiennych. Por. pieśni "Komu ślubny ..." takt 4 / f w akompaniamencie/Leci piosenka, t.10 / g w śpiewie/ i w.i.

1/. Por. np. przepiękny pedał toniczny w Barkaroli; cf. dr. Bronarski, o:c.s. 218. przykł. 289.
2/. Są nieliczne wyjątki, j.np. interludium w pieśni Z księgi pamiątek.
3/. Przede wszystkiem eolskiej, lidyjskiej i mollowej z podwyższoną kwartą /którą możemy nazwać cygańską o ile występuje podwyższony 7 stopień
4/. Por. choćby sam początek "Tristana" / gis i ais w sopranie są opóźnieniami, por. analiza w Louis-Thuille, Harmonielehre, 8 wyd., str 335./ Takie ustępy trafiają się wyjątkowo u Zel., są jednak izolowane/ por. np. wstęp do "Konrada Wallenroda" "Goplana" str. wyc. fort. i inne.
5/. Por. mgr. Liszczyński, o.c.s. 31 "nie-wyszukana apodżjaturowa melodyka"/mowa o motywie Halbana, str. 29 wyc. fort./
6/. Por. Henri Reber, Traite D'harmonie, Paryż /wyd. 1927/str. 193.

Rola dysonansów jest u Zeleńskiego ograniczona. Nawet akord durowy nonowy /D9/ tak typowy dla muzyki romantycznej, pojawia się u Zel. stosunkowo rzadko.[1] W pieśni "Marzenia dziewczyny" wyzyskuje Zel. jego charakterystyczne brzmienie dla specjalnego ilustracyjnego efektu.[2] Akord D9 jest tu wytrzymany długo, specjalnie podkreślony. Wielka wstrzemięźliwość Zel. w użyciu akordudominantnononowego jest jedną z kardynalnych przyczyn, dla których muzyka pieśni Zeleńskiego wywiera w porównaniu z muzyką romantyków / i późno-romantyków, jak np. Brahmsa/ wrażenie nieco oschłe, ubogie, ascetyczne.

Reasumując, określimy Zeleńskiego jako t y p o w e g o e k l e k t y k a na polu harmonii. W młodości ulegając wpływom Glucka i klasyków wiedeńskich / mniej Bacha/, później wczesnych romantyków, przyswaja sobie stopniowo w dość wolnej i długiej ewolucji najważniejsze środki harmoniki romantycznej, wzorując się naprzemian na Mendelssohnie, Chopinie, Schumanie lub wczesnym Wagnerze.

Mieszanie się elementów klasycznych i romantycznych, tak typowe dla nastawionych zachowawczo kompozytorów 2 połowy XIX wieku, do których Żeleński zarówno z usposobienia jak i pod wpływem studiów się zaliczał, obserwować można w całej twórczości Zeleńskiego. Bardziej osobista, a zarazem charakterystycznie słowiańska nuta przejawia się tu i ówdzie już w niektórych wczesnych pieśniach, bardziej jednak odnosi się do rytmiki, melodyki i nastroju, aniżeli do harmoniki, którą cechuje w tym okresie brak oryginalności/posunięty do zdecydowanych reminiscencyj/ i przeskoki do co raz to innego stylu.

1/. M.i. P.14 /t.13/ 22/t.26/ 31/t.1 i inne/33/t.23/34/t.38/49/t.16/50/ t.10/54/t.36-40/, 56i tp. Akordem tym posługuje się Zel. chętnie w ustępach wyrażających wzlot napięcia uczuciowego, łącząc go z punktem szczytowym melodii/por. np. P33,34,49/

2/. "Akcentowanie danego akordu i wyodrębnianie go z otoczenia dla jego "absolutnego brzmienia"" - jest charakterystycznem dla muzyki romantycznej i toruje drogę impresjonizmowi. /Kurth, o.c.s.297; cytuje za dr.Bronarskim, o.c.s.215 odn.2/.

Po powrocie do Polski podkreślać potrzyna Zeleński także na polu harmoniki co raz silniej swą przynależność do polskiej muzyki, zapewne nie bez wpływu muzyki Moniuszki. Wprowadzając co-raz częściej wzroty właściwe muzyce ludowej /skale , nuty pedałowe toniczne/ urabiając sobie stopniowo coraz bardziej osobisty język muzyczny, nadaje wprawdzie Zel. w swych pieśniach późniejszych /nie - opusowanych / swej harmonii indywidualne piętno, popada jednakże przez nadużywanie zbyt często powtarzanych efektów i zwrotów w manierę. Z obcych kompozytorów wpływa na jego harmonikę w tym czasie przede wszystkim Brahms, co widocznem jest np. w tendencji do modulowania do odległych tonacji. Na polu chromatyki, dysonansowości, enharmonii posuwa się Żel. w tym okresie nie wiele po za stadium osiągnięte np. w pieśniach op.25,26, a nawet pod niejednym względem ogranicza i upraszcza swój styl harmoniczny, co widocznym jest szczególnie w pieśniach ostatniego okresu, zwłaszcza w duchu ludowym.) Z wyjątkiem najlepszych swych pieśni, nie dochodzi i w tym okresie do jednolitego stylu. Niejednokrotnie części skrajne pieśni utrzymane są w ramach najprostszych środków harmonicznych, a część środkowa moduluje w sposób gwałtowny i wyszukany, niezgodny z charakterem części pozostałych, a nie rzadko i z charakterem melodyki, rytmiki i td.

Żeleński posiadał rozległą i gruntowną wiedzę teoryczną, oczem świadczy nie tylko znakomity na swój czas podręcznik Harmonii [1/], na którym wykształciło się kilka pokoleń polskich muzyków, ale i same jego utwory, zawsze pod względem reguł poprawne; zawierają one nie jeden zwrot harmoniczny interesujący, starannie przemyślany. Nie był jednak Żel. na tem polu twórczym, śmiałym czy oryginalnym; nie tylko nie nawiązał bezpośrednio do Chopina/ i nie kontynuował na tym polu jego twórczości, ale nie doszedł wogóle do tego stopnia "nowoczesności" harmoniki, co Chopin. [2/] Kompozytorów polskich, należących do wcześniejszego

---

1/. Opracowany wspólnie z Gustawem Roguskim. /Nauka harmonii oraz pierwszych zasad kompozycji/ Warszawa, I wyd.1877, II wyd.1899.

2/. Pogląd ten wypowiadano niejednokrotnie, ostatnio dał mu wyraz Bolesław Wojek Walewski.

lub tego samego co i ont pokolenia, przewyższał po względem urozmaicenia i erudycji harmonicznej;- Moniuszko jednakże, prostszy w wielu piosenkach , góruje ~~[illegible]~~ w niektórych pieśniach nad nim wewnętrzną logiką, stylową jednolitością, klasyką i inwencją harmonii.

Nie w oryginalnej harmonii zatym leży prawdziwa i niezaprzeczona wartość liryki Zeleńskiego, ale przede wszystkim w inspiracji melodycznej i głębokim nastroju i uczuciu najlepszych z pośród jego pieśni.

S T O S U N E K M U Z Y K I D O T E K S T U

Stosunek muzyki do tekstu jest bodaj, że najsłabszą stroną twórczości lirycznej Zeleńskiego. Jeżeli jaskrawe rozdźwięki między tekstem a melodią, liczne błędy prozodii i deklamacji, spotykamy w pieśniach pochodzących z wczesnego okresu, możnaby to przypisać niedoświadczeniu kompozytora; rzecz dziwniejsza, gdy podobne braki spotykamy i później, kiedy technika kompozytorska Zeleńskiego poczyniła tak wielkie postępy. W okresie warszawskim/1871-1880/ dbał wprawdzie Żeleński więcej o poprawność na tym polu; widocznym to jest choćby w znamiennym fakcie wykupienia przez niego nakładu pierwszej wersji "Czarnobrywki" ~~własnym supmtem~~ i zastąpienia jej nową, lepszą. Z jednej strony jednak nie wyzbył się Żel. nawet w późnych pieśniach bez reszty pewnych niedociągnięć, z drugiej zaś strony bezkrytyczne zamiłowanie do pewnych ulubionych formuł rytmicznych wyrodziło się w szkodliwą dla naturalnej deklamacji tekstu manierę, psując wiele udatnych nawet pieśni okresu "krakowskiego" /od r.1880/.

Stwierdzając w pieśniach Chopina "lekkomyślne miejscami błędy prozodyki
zodyki i logiki w deklamacji", pisze dr.Barbag /o.c.s.51 n./:

> "Stosunek muzyki do tekstu musi być osądzany pod znakiem czasu, w którym Schubert nie był nawet jeszcze w Niemczech znany, kiedy kompozytorowie wokalni posługiwali się słowem jak gumą, dającą się dowolnie rozciągać i skurczać zależnie od czysto muzycznej koncepcji tematu. Słowo poetyckie schodziło do roli manekina, na jakim rozwieszano różnobarwne toalety muzyczne. W liryce wokalnej zadowalano się odtwarzaniem ogólnego nastroju bez wnikania w szczegóły tekstów."

Słowa te przypominają się przy lekturze niektórych wczesnych pieśni Zeleńskiego. Np. pieśń "Wspomnienie" op.8 nr 3, do słów B.Zaleskiego, wydana najpóźniej w 1861 r., jest idealnym wręcz przykładem wykręcania i naciągania tekstu dla uzgodnienia go z zupełnie zdawałoby się niezależnie od niego pomyślaną melodią. Rozdźwięk między tekstem a muzyką widoczny jest zarówno w szczegółach jak i w ogólnym charakterze.

/Polonez z hucznym wstępem - elegijno-czuły tekst!/. Pieśń ta zasługiwałaby na przytoczenie w całości, jako pewnego rodzaju curiosum. Wzorował się tu Żel. chyba na przykładach przeciętnego operowego stylu pierwszej połowy XIX w., przede wszystkim oper włoskich tak wielbionych przez jego pierwszego krakowskiego nauczyciela kompozycji Franciszka Mireckiego /por:str. /. Sprawiedliwość każe przyznać, że pieśni op.8 są odosobnionym przykładem takiego wyłącznie na efekt zewnętrzny obliczanego stylu, i że równocześnie lub niedługo później /op.10 z 1861/2/ pisał Żel. pieśni o znacznie wyższej wartości artystycznej. I w nich jednak zgodność tekstu z muzyką pozostawia wiele do życzenia, na co wskazywałem szczegółowo w części analitycznej niniejszej pracy.

Otóż Żeleński pisał swe młodzieńcze pieśni o 30 lat później od powstania pierwszych skromnych jeszcze piosnek Chopina /późniejsze stoją na o wiele wyższym poziomie pod względem deklamacji i prozodii/. W ciągu tego czasu w całym świecie dokonała się głęboka przemiana poglądów na zadania muzyki skojarzonej ~~w~~ z tekstem. Wpłynęły na to różne czynniki: większa znajomość i zrozumienie geniuszu ~~Chopina~~ Schuberta; nadzwyczajny, przede wszystkim w Niemczech, rozwój pieśni artystycznej, dzięki pieśniom Schumanna /głównie r.1840/, Liszta /głównie okres Weimarski 1848-1860/, Roberta Franza /poczynając od r.1843/, Piotra Corneliusa / od r.1853/, R.Wagnera /r.1857/8/; zupełny przewrót w poglądach na muzykę operową pod wpływem rewelacyjnych pism i dramatów muzycznych Wagnera, otwierających nowe perspektywy symbiozy słowa i muzyki i gotujących rychły "zmierzch bogów" dawnych, zmierzch stereotypowego szablonu operowego /lekceważenie tekstu dla "belcanto", dowolne, nieraz bezsensowne powtarzanie słów i zdań, konstrukcja i nastrój muzyki często w sprzeczności z tekstem./

T2
0:0

Polska była wprawdzie w tych przemianach mocno w stosunku do Zachodu spóźniona[1/], zrobiła jednak w tym czasie nieladajakie postępy, dzięki przebogatej i pod niejednym względem genialnej twórczości Moniuszki. Nie był on wprawdzie wolnym od rażących niekiedy usterek deklamacyjnybh i prozodycznych, będących "organiczną niejako wadą jego kompozycji[2/]", w niektórych pieśniach jednak dał wzory bardzo plastycznego /jeśli już nie nienagannego/ traktowania tekstu.[3/] /To pewna, że nigdzie chyba w swych pieśniach nie traktuje tekstu z taką nonszalancją jak Zel. w niefortunnych pieśniach op.8 nr 2 i 3/.

Niezależnie od przykładów najlepszych w pieśni Zel.Moniuszki, mógł znaleźć Zel. w niektórych pieśniach Chopina /pieśni wydano po śmierci Chopina w r.1857/ "ustępy z wzorową deklamacją tak pod względem kongruencji metrum poetyckiego i rytmiki muzycznej jak i ekspresji szczegółów psychologicznych. Są to przede wszystkim pieśni do tekstów o wyższych walorach artystycznych, jak "Precz z moich oczu", "Piosnka litewska", "Melodia", i "Moja pieszczotka"./Dr.S.Barbag, o.c.s.52/. "Cztery te pieśni" - pisze dr.Barbag - "zachowały po dziś swą siłę żywotną i powinny były stać się 70 lat wstecz[4/] przełomowym wzorem

---

1/ Tłumaczy się to w dużej mierze ogólnym opóźnieniem naszej kultury muzycznej na tym punkcie w związku z daleko krótszą niż w krajach zachodnich historią polskiej muzyki dramatycznej i pieśni.Podczas kiedy Niemcy miały w w.XVIII Bacha z jego genialnym pod względem deklamacyjnym recytatywem w pasjach i kantatach, a potem samoistną twórczość operetkową /Singspiel e/ i operową /część Mozarta,w XIX w. Webera,później Wagnera i innych/, Francja zaś przenikliwe analizy problemów związku słowa i muzyki i praktyczne ich rozwiązanie w dziełach czy pismach Rameau,Glucka, J.J.Rousseau i i.,polska twórczość operowa dopiero z końcem XVIII w. i pocz.XIX w. stawia pierwsze kroki, i to w realizacji (spolonizowanych coprawda) cudzoziemców najczęściej /J.D.Holland, M.Kamieński, J.Stefani, J.Elsner,z rdzennych Polaków ks.Ogiński i przede wszystkim Karol Kurpiński,- pod względem deklamacji fatalny,-J.Damse i i./ /Por.prof.Z.Jachimecki Historia Muzyki Polskiej w zarysie, Kraków 1920, str.102-133/,i "Muzyka Polska" /1930/ cz.IV. - Jeszcze skromniejszą historię miała polska pieśń artystyczna, przed "epokową w histori muzyki polskiej datą wydania drukiem pierwszych pieśni Moniuszki"1838 /por. prof.Z.Jachimecki,St.Moniuszko,Kraków s.a.,str.22./notująca skromne

T3

dla pieśniarzy polskich. Nastąpiło to dopiero znacznie później, bo pod koniec w.XIX, kiedy wpływy niemieckie zapłodniły dodatnio styl wokalny prawie wszystkich narodów Europy o swoistej znamiennej kulturze.".

Z wzorów tych Zeleński w pełni skorzystać nie umiał, mimo, że znał pieśni Chopina, a niektóre cenił [1]. Zeleński nie miał wrodzonego zmysłu dla organicznego zespolenia tekstu z melodią /jak go miał np. Schubert w najwyższym stopniu/ warunki zaś młodości i studiów nieszczególnie sprzyjały nabyciu tego zmysłu. W domu rodzinnym nie brakło wprawdzie muzyki /ojciec Zel., który zginął w czasie rzezi 1848, był doskonałym pianistą - amatorem i próbował swych sił na polu kompozycji/; przede wszystkim uprawiano jednak muzykę kameralną [2]. Nie mógł go wdrożyć do właściwego traktowania tekstu fanatyk włoskich oper M i r e c k i. W czasie długiego pobytu za granicą /1859-66w Pradze, 1869-70 w Paryżu; z przerwami/ nie mógł zasięgać w sprawie poprawności polskiej deklamacji wskazówek cudzoziemskich nauczycieli jak Krejczego,

---

/dokończenie ze strony poprzedniej/:

mogąca się wykazać jedynie niewyszukanymi piosnkami np.do "Śpiewów historycznych" Niemcewicza, pieśniami Kurpieńskiego, Lipińskiego, niektórymi Chopina, Józefa Nowakowskiego, Józefa Kratzera, Kaszewskiego i i. /prof.Z.Jachimecki St.Moniuszko rozdz.II, i Historia Muzaki Polskiej w zarysie, rozdz.V; passim./ Pierwszym, który rozpoczął teoretyczne badania problemów deklamacji muzycznej mowy polskiej był Józef Elsner /"Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególniej o wierszach polskich we względzie muzycznym" wyd.1818; Rozprawa druga w rękopisie, w Bibliotece XX Czartoryskich w Krakowie; por.prof.Z.Jachimecki, Hist.Muzyki Polskiej s.122.

2/ Prof.Z.Jachimecki, St.Moniuszko, str.37.

3/ Moniuszko, krytykowany już za życia na punkcie poprawnej deklamacji, starał się udoskonalić, studiując "dzieła w tym przedmiocie Elsnera, a najbardziej Królikowskiego" /cytat z biografii Moniuszki Al.Walickiego, przytoczony w książce prof.Z.Jachimeckiego s.37./

4/ Scil.w chwili pojawienia się /książka dr.Barbaga wyszła w r.1927/.

1/Jak np.pieśń "Życzenie" odznaczającą się dziwną prostotą ludowej piosenki; "i niezmiernie subtelną "Piosnkę litewską"." Por.F.Hoesick, Chopin, Warszawa 1910, t.I, str.345, odn.3. O innych pieśniach Chopina pisał Żeleński z przesadną aż rezerwą ~~np.w"Bibl.Warszawskiej" r. 188 - w recenzji z książki Niecksa o Chopinie.~~

2/ Por. Pamiętnik Zel.: Uprawialiśmy w domu z zapałem muzykę kameralną, jak kwartety, trio, szczególniej duety ze skrzypcami, najczęściej Osborne a i Beriota". Zamiłowanie to zachował Zel. przez całe życie.

Rebera czy Dahmke'go. /Coprawda pieśni op.10 są deklamacyjnie wadliwe w stosunku do tekstu polskiego i czeskiego porówni/. Krejczy nie skierował go niestety do Schuberta /nie wspomina nic o tym Zel. w Pamiętniku, choć podaje, że Krejczy zachęcał go do studiowania dzieł Mendelssohna, Schumanna i Chopina/. Główne zainteresowanie Zel.skupiało się na studiach organistowskich, zgłębianiu kontrapunktu,później instrumentacji. Pieśni komponuje Zel. w okresie pobytu za granicą tylko na marginesie niejako swej twórczości [1], poświęcając się raczej uprawianiu formy sonatowej w muzyce instrumentalnej /sonata fort.op.20, sekstet smyczkowy, trio fortepianowe/, przede wszystkim zaś widząc cel swoich ambicji w muzyce symfonicznej: uwertura koncertowa, "Fantazja pastoralna: w Tatrach", po powrocie do kraju symfonia h-moll. Dążąc gorliwie do poprawności na polu harmonii,instrumentacji, form itd. nie miał Zel. wówczas pragnienia takiejże poprawności w dziedzinie właściwej prozodii i deklamacji, a ~~poniekąd~~ nie miał i sposobności do krytycznego spojrzenia na swoją twórczość pod tym kątem widzenia. To tłumaczy poniekąd liczne braki jego pieśni pochodzących z okresu studiów i pierwszych lat pobytu w Polsce. Ogólny poziom liryki Zel. do r.1870 jest też daleko niższy od poziomu jego muzyki instrumentalnej z tego czasu. Podczas gdy np.partytura "W Tatrach" [2] była wydarzeniem pierwszorzędnym w polskiej symfonice i do dziś zachowała swą świeżość, zaledwie kilka z dwudziestu kilku pieśni powstałych przed powrotem do kraju wyróżnia się pięknym nastrojem i inwencją melodyczną, nie dorównując jednak pieśniom Moniuszki /choć górując już nad produkcjami Nowakowskiego, Komorowskiego, Kani

---

1/ Rzecz charakterystyczna, że Zel. debiutował w r.1857 nie pieśniami, lecz uwerturą koncertową; w tymże czasie tj. przed r.1859 pisał też dwa kwartety smyczkowe, trio fort.,psalm, mszę, sonatę fort.op.5, a zaledwie jeden śpiew solowy.

2/ Wykonana w Krakowie na koncercie 30 I 1871,por."Czas" z 1/2 1871, nr 23.

/N.B. trzeba pamiętać, że pieśń op.7 nr 1 miała przybrać swą dzisiejszą formę "Czarnobrywki" dopiero znacznie później. Por.str. /.

Osiadłszy w r.1871 w kraju /1871-1880 w Warszawie,potem do śmierci w Krakowie/ miał Zel. więcej możliwości zorientowania się w polskiej twórczości wokalnej i w coraz wyraźniejszych u nas tendencjach wydoskonalenia deklamacji i prozodii polskich pieśni. Niewątpliwie zainteresowały go głośne w swoim czasie dyskusje, dotyczące zagadnienia poprawności Moniuszki pod względem deklamacji. Poprawność tę zakwestionował najpierw Jan Kleczyński /"Bluszcz" 1872/, później Z.Noskowski /Echo Muz. 1880, nr 7/ przyczem w obronie Moniuszki/stanęli/ze zbytnim fanatyzmem/ Al.Walicki za pierwszym, a Jan Karłowicz za drugim razem.[1] W tę ostatnią polemikę zostało nawet wciągnięte nazwisko Zeleńskiego. Powołał się na jego pieśni Jan Karłowicz[2] cytując /z op.25 nr 1 i 6/ przykłady deklamacji analogicznej do deklamacji uznanej przez Z.Noskowskiego za błędną. Chciał w ten sposób Karłowicz wykazać, że Noskowski stawia pod względem deklamacji wymagania przesadne i nieusprawiedliwione, skoro wielu wybitnych kompozytorów polskich /do których, jak z tego widać, powszechnie już wtedy Żeleńskiego zaliczano/ reguł tych się nie trzymają. Inna rzecz, że wybór przykładów był w części chybiony, bo nie zawierały one rażących błędów, inne natomiast były niewątpliwie wadliwe, w świetle zarówno "rzeczowego wywodu"[3] Noskowskiego jak i przyjętych powszechnie wtedy na zachodzie a niebawem i w Polsce poglądów.[4]

1/ Por.Prof.Z.Jachimecki, St.Moniuszko, str.37 - 38.
2/ Jan Karłowicz "Kilka słów z powodu artykułu p.Z.Noskowskiego"O prozodii w pieśniach Moniuszki"", Echo Muz.z 28/5 1880 nr 11.
3/ L.c.s.38.
4/ W replice Noskowskiego zamieszczonej w Echu Muz. z 3/7 80,nr 14,ponownie wypływa nazwisko Zeleńskiego. Ponieważ Karłowicz twierdził, że śpiewacy mogą i powinni zmianami akcentów a nawet rytmów poprawić w wykonaniu ustępy kwestionowane z punktu widzenia poprawności deklamacyjnej, Noskowski słusznie zastrzega się przeciwko temu dość niebezpiecznemu remedium, dodając:"Niejednokrotnie zdarzyło mi się słyszeć w zaufanym kółku pieśni Moniuszki, Dobrzyńskiego, Z e l e ń s k i e g o i i.,wykonywane przez samychże twórców.Śpiewali

oni swe utwory ściśle według oryginału, bez zmiany rytmów w melodii i bez owych sforzandów polecanych przez p.Karłowicza, mimo iż niezawsze z miarą wiersza byli w zgodzie, poświęcając ją na korzyść melodii." /Uwaga interesująca dla wykonawców/. Chociaż Zeleński wymieniony jest tu z całym respektem, tego rodzaju wzmianka w ustach jego młodszego kolegi mogła dać do myślenia autorowi pieśni "Gabrelli" i przyczynić się do większej w przyszłości staranności na punkcie deklamacji.

Znalazłszy się tym sposobem w centrum polemik dokoła zagadnień poprawnej deklamacji, musiał się Zeleński siłą rzeczy zainteresować nimi, czego skutki przejawiły się w jego pieśniach po r.1880. Nie jest też zapewne rzeczą przypadku, że właśnie w latach 1880-82/por.str. / ukazało się nowe, przerobione wydanie pieśni op.7 nr 1, niegdyś nazwanej "Spotkanie się nasze gdzieś daleko", obecnie "Czarnobrywka". Takty 13-17 i anal. brzmiały w dawnej wersji następująco:

Przeniósłszy sekwencję melodyczną do akompaniamentu, usunął Zel. te w istocie b.rażące powtórki słowne /por.str. 44 /.

Podobnie w pieśni "Pajęczyna" przeprowadził Zel./mniej już szczęśliwe/ poprawki przy sposobności drugiego wydania w r.1896 /por.str. /.

Unikał też w pieśniach po r.1880, a nawet w niektórych pieśniach z lat poprzednich /por.tabelę chronologiczną str. / fałszywej prozodii, czy błędów deklamacyjnych /sylaby nieakcentowane umieszczone na mocnej części taktu, podkreślenie jej akcentu melodycznym itd/. Mniej więcej w tym samym czasie pojawiają się jednak owe manieryzmy w konstruowaniu rytmicznym melodii, które omówiłem obszernie /z przykładami/ z rozdziałach o melodyce /str. / i rytmice/str. /. Należą tu: rozpoczynanie frazy synkopą lub ligaturą złożoną z dwu nut z których pierwsza jest ósemką "po najmocniejszej pauzie" [1], nieproporcjonalne wzdłuża-

---

1/ Por.uwagę Noskowskiego, cytowaną na str. .

nie pojedynczych sylab /często zgoła nieważnych np. spójników/, "zgęszczenia sylabowe" /por.str. / itp. Wydaje się, że Zel.przenosi do swych pieśni /po raz pierwszy do słów Krasińskiego/ pewną teatralność melodyki, - zapewne pod wpływem wypadającej na ten czas /1880-84/ intensywnej pracy nad swoją pierwszą opera p.t.: "Konrad Wallenrod". /Na str. wyraziłem poparte przykładami przypuszczenie, że na styl Zeleńskiego wpłynąć mógł w tym czasie Wagner, oczywiście nie w tym znaczeniu, żeby Zel. przejął się podstawowymi ideami mistrza z Beyreutu lecz jedynie w sensie dość niefortunnego naśladownictwa swobody i nieregularności rytmicznej, dramatyczno-recytatywnych ustępów. /Por: przykł. z Lohengrina, str. /. Sztucznie zmienna, nieco dziwaczna niekiedy rytmika odbiła się ujemnie na stronie deklamacyjnej wielu pieśni Zel., odbierając im naturalność. Równocześnie silniejsze niż dawniej przejęcie się muzyką ludową przejawiło się w niektórych na ton ludowy nastrojonych pieśniach /np. "Na fujarce"/ charakterystycznym dla tej muzyki lekceważeniem niezgodności akcentów słownych i muzycznych.

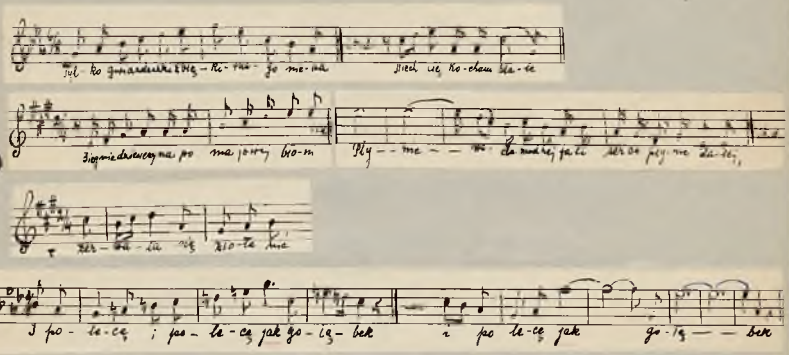
Ponieważ niedociągnięciom deklamacyjnym i prozodycznym poświęciłem b.wiele miejsca w części analitycznej i w poprzedniej rozdziałach części ogólnej, ograniczę się do kilku bardziej typowych zjawisk i przykładów. Nie powracam do licznych usterek wczesnych pieśni. Dodam tylko, że z niewielu wyjątkami jak Zel. łagodzi efekt umieszczenia ostatniej sylaby po kresce taktowej w ten sposób, że rozbija sylabę przedostatnią na ligaturę złożoną z dwóch nut, co naturalnie kompensuje poniekąd akcent na ostatniej sylabie; czy dostatecznie, o tym rozstrzyga subjektywne wrażenie słuchacza[1/]. Por. np.: Zel. niewątpliwie uważał

/.Por.dr.Barbag,o.c.s. 10,11,15. -Mówiąc o podobnych "przykrych kolizjach z istotnym akcentem mowy polskiej" w jednej z pieśni Moniuszki/"Panicz i dziewczyna"/,pisze prof.Z.Jachimecki/"St.Moniuszko"str. 35-36/ "Nie powinien był Moniuszko ich ryzykować nawet za cenę stylizacji pieśni w duchu ludowym".

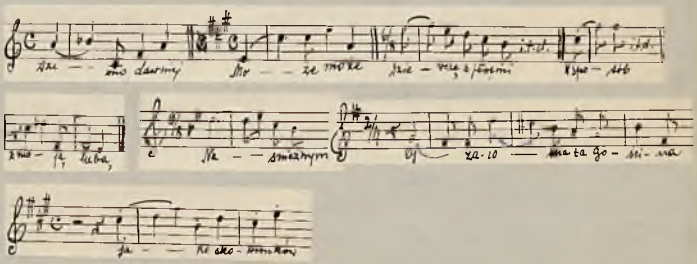
2/.Zależy to również od względów ubocznych,jak rysunek melodyczny i t.p.

Takie formuły za bezbłędne. Charakterystyczna jest poprawka w drugim wydaniu pieśni "Pajęczyna": Akcentowanie sylaby słabej spotykamy jeszcze w pieśniach op.25 i 26, np.

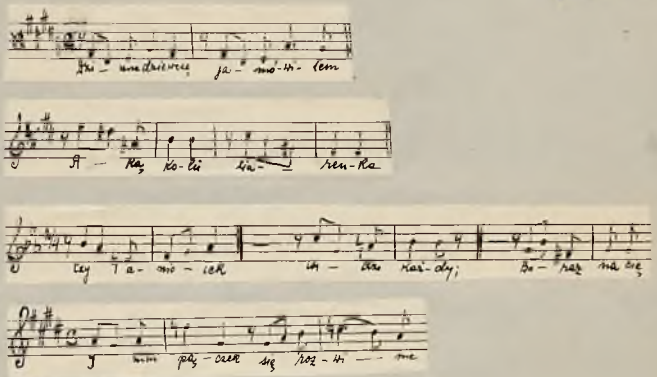
Porównaj też:



Do niezbyt szczęśliwych zwrotów należy częste u Zeleńskiego łączenie pierwszej nuty taktu w ligaturze z poprzedzającą odbitką:



Inna charakterystyczna, a nierzadko rażąca sztucznością /mianowicie gdy na ligaturę pada spójnik lub inne słowo nieakcentowane/ formuła to wspomniany już początek frazy "po najmocniejszej pauzie": „Ołtarz"



Przykłady nienaturalnej deklamacji wynikające z manierycznego w okresie krakowskim rozpoczynania frazy synkopą przytoczyłem na str. .

Niewiele lepsze wrażenie wywiera przesadne rozciągnięcie pojedynczych, nawet akcentowanych, sylab:[1]

Z kolei przytoczę bardziej

rażące przykłady niezadawa-

lającej p r o z o d i i [2].

N.B. Pod a/ podaję interpunkcję logiczną; pod b/ zaznaczam zapomocą znaku " " przerwę w ciągłości zdania, wynikającą z wprowadzenia w danym miejscu "przestanku" w muzyce/koniec frazy, czy okresu, niekiedy nawet dłuższa przerwa, fermata, lub przygrywka fortepianowa./

1/ Por. "zgęszczenia sylabiczne" str.

2/ Stale określam jako błędy d e k l a m a c j i niezgodność akcentów muzycznych i słownych, a jako błędy p r o z o d i i - niezgodność interpunkcji muzycznej z słowną i "myślową".

Śpiew op.1

a/ Kiedy słonko pół na niebie
Pół w obłoku lśni w żałobie,
Smutnym wtenczas żem bez ciebie
A wesoła myśl o tobie.

b/ Kiedy słonko pół na niebie
Pół w obłoku lśni w żałobie
Smutnym wtenczas...

Moja pieszczotka op.2

a/ Moja pieszczotka,gdy w wesołej chwili
Pocznie szczebiotać i kwilić i gruchać
Tak mile grucha, szczebiota i kwili etc:

b/ Moja pieszczotka moja pieszczotka gdy w wesołej w wesołej chwili
pocznie szczebiotać i kwilić i gruchać, moja pieszczotka pieszczotka.
/-/ /koniec okresu,fermata, interludium/.(1) Tak mile grucha...

Śpiewak w obcej stronie op.3

a/ I to serce o dziwo!
Tak czujące dziś mało:
Indziej biło tak żywo,
Tak płomiennie kochało.

b/ I to serce o dziwo
Jak czujące dziś mało /-/
Indziej biło tak żywo...
Tak płomiennie kochało
Jak czujące dziś mało.

Tryolety op.8 nr 1

a/ Niech za pieśnią miłość wzdycha,
Za miłością młodzian goni
Pieśń niech będzie krótka cicha...

b/ Niech za pieśnią miłość
wzdycha za miłością (za mi-
łością) młodzian goni.Pieśń
niech będzie (pieśń niebb bę-
dzie) krótka cicha.

Wspomnienie op.8 nr 3

a/ Jako woni zwiędłej róży,
Tak isszczęścia i rozkoszy
Nic pamiątki nie rozprószy...

b/ Jako woni zwiędłej róży,
Tak i szczęścia i rozkoszy
Nic pamiątki nie rozprószy

Podarunek.op.25 nr.2.

a/ Ach! i został
Ten com dostał
Pierścioneczek jej.

b/ Ach! i został ten com
dostał Pierścioneczek
jej /4/ został jej. /!!/.

Teschnota op.25.nr.3.

a/ Tęschnię,ach tęschnię w zimie za kwiateczkiem,
A gdy mam z wiosną kwiatów łąkę całą
To jeszcze tęschnię za konwalją białą
A przy konwalji za śniegu płateczkiem.

b/Po drugim wier
szu kropka w tek-
scie,i zakończenie
frazy/i okresu/.

---

a/ Serce wzięła na zabawkę,
Na szczęście - diamenty!

b/ Serce wzięła na zabawkę,na
szczęście - a na szczęście
diamenty! /4/.

1/ ~~Typowy przykład~~ Por.B.Zaleski,Pisma,Lwów 1877 /wydanie przejrzane przez autora/ t.I str.190. Por.str. nin.pracy.

2/ Typowy przykład bezsensownej prozodii wynikłej z mechanicznego powtórzenia w pieśni czysto zwrotkowej tej samej melodii przy dalszych niedostosowanych do niej zwrotkach.

3/ Fermata po słowie"rozkoszy". 4/ Wadliwa prozodia uniemożliwia zrozumienie dość kunsztownego tekstu, por.str. . Nie lepiej jest w zwrotce pierwszej.

1/

Szło dziecię z fujarką

a/ Stąd takie rodzinne powstały
Śpiewy, które przeszły świat cały.

b/ Stąd takie rodzinne powstały
Śpiewy które przeszły świat
cały.

a/ I już się pytają czemu ton
Tej fujarki bije jakby dzwon

b/ I już się pytają czemu ton
Tej fujarki bije jakby dzwon

Niepewność

a/ I tęskniąc sobie zadaję pytanie

b/ I tęskniąc sobie zadaję
pytanie.itd.

Z nieboskiej komedii

a/ Czoło przyozdobię jasności wstęgą
J Ja napoję
Usta Twoje
Dźwiękiem i potęgą,
Czoło przyozdobię
Jasności wstęgą,
I matki miłością
Obudzę w tobie
Wszystko co ludzie na ziemi,anieli w niebie,
Nazwali pięknością...

b/ Czoło przyozdobię jasności wstęgą i matki miłością obudzę w tobie
wszystko co ludzie na ziemi anieli w niebie" nazwali pięknością...

Nieraz niefortunna prozodia kojarzy się z niepotrzebną powtórką słów wewnątrz zdania, np.:

Sen nocy letniej

a/ ...i sny złote goń!

b/ ...i sny - złote sny - złote
goń!

Tesknota za zimą op.26 nr 1

a/ Które tak śpiewny czerpało początek

b/ Które tak śpiewny czerpało,
tak śpiewny czerpało począ-
tek.

Dzikie sny op.24

a/ Dzisiaj wianek myśli,życia
Z gromów mi się zwił.

b/ Dzisiaj wianek - dzisiaj
wianek - myśli życia itd.

Czy aniołek czy diabełek

a/ Kto mi powie,kto odgadnie,
W głębi ocznych zwierciadełek
Co u dziewcząt siedzi na dnie:
Czy aniołek, czy diabełek?

b/ Kto mi powie,kto odgadnie,
W głębi ocznych zwierciadełek
Co u dziewcząt siedzi,
U dziewcząt siedzi na dnie...

1/ W tym wypadku część winy ponosi prozodia tekstu.

Wierzba

O czym ta wierzba śni - ta wierzba śni i marzy
Czemu w głąb - czemu w głąb rzuca łzę za łzą.

Uzupełnienie do poprzednich przykładów:

Róża dzika.

b/Tutaj żadna Cię litosna
Dłoń do serca nie przyciśnie.

N.B. W tym, jak i w niektórych poprzednio przytoczonych przykładach, wadliwa prozodja wynikła z mechanicznego trzymania się miary wiersza bez uwzględnienia cezury logicznej.

/Podobne niedociągnięcia z tejże przyczyny trafiają się u Moniuszki: "Prozodja pieśni Moniuszki zaczyna tam szwankować, gdzie miara wiersza pod względem prozodji przekracza miarę dwuś takiowej konstrukcji zdania muzycznego" -/prof. Z. Jachimecki, "St. Moniuszko", str. 36./ /Tamże przykład nutowy./

W późniejszych pieśniach umiał już Zeleński ominąć ten szkopuł. I tak w pieśni "Dumka: W białym sadzie" cezura muzyczna pokrywa się już z cezurą logiczną, nie zaś z końcem wiersza:

Twoje szczęście niech wywróży
Ptak / w gęstwinie skryty.

T.B.

N.B. Już Jan Kleczyński omawiając tę pieśń /Echo Muz.z 19/6 1880 nr 13/ stwierdził, że "p.Zeleński ma zły zwyczaj za częstego powtarzania słów, np. na pierwszej stronie "co u dziewcząt siedzi...u dziewcząt siedzi na dnie"".

W przytoczonych przykładach frazowanie muzyczne często zupełnie zmienia sens, zwłaszcza jeżeli dwa człony zdania rozdzielone są dłuższą pauzą, fermatą, lub nawet przygrywką instrumentalną.

Tak np. w przykładzie z op.8 nr 1 słuchacz może odnieść wrażenie następującej interpunkcji: "Niech za pieśnią.- Miłość wzdycha,za miłością.- Za miłością młodzian goni.- Pieśń niech będzie.- Pieśń niech będzie krótka cicha... itd". 1/

Na koniec kilka przykładów, w których swoiste ugrupowanie rytmów w obrębie jednej frazy wiąże ze sobą nienależące do siebie słowa:

Rzecz charakterystyczna, że przykłady niepokrywania się fraz muzycznych i słownych pochodzą głównie z okresu studiów i pobytu w Warszawie 2/, co potwierdza wypowiedziane już mniemanie o większej na tym punkcie staranności kompozytora w okresie krakowskim.

Jeśli jednak w pieśniach późniejszych nie ma już uderzających <u>błędów</u> prozodii, to jednak z powodu manierycznych formuł o których

---

1/ Objektywnie można błędy te ocenić tylko w związku z melodią: być może, że w niektórych wypadkach przejaskrawiłem wadliwość prozodii. Odpowiednie wykonanie przez śpiewaka może złagodzić lub usunąć ujemny efekt. Cytowane rozbieżności istnieją jednak "w nutach",musiały zatem być uwzględnione.

2/ Ostatni rażący przykład wyjęty z pieśni"Na śnieżnym krzaku choiny" wydanej najpóźniej w r.1880. Poleciał za złotym słońcem,gdzie kwiatów tysiące lśniło na palmy szczycie błyszczącym spoczął lecz smutno mu było.

poprzednio mówiłem nie brak ustępów o nienaturalnej deklamacji i prozodii. Nie jeste to już nieuwaga lub niedocenianie poprawności, jak w wczesnych pieśniach, ale specyficzna właściwość stylu Zeleńskiego w tej epoce.

Interesujące światło na psychologię twórczości Zel. rzuca drobny szczegół: porównanie szkiców pieśni "Czy pamiętasz" /Bibl.Nar. w Warszawie, "Notatki muzykalne", Mr.453, str.162-170/ z ostateczną formą pieśni. /przeprowadziłem je na str. / Przypomnę tutaj, że pierwszy pomysł trzeciej zwrotki brzmiał:

Prosta, niepozbawiona szlachetności melodia /tylko początek nienajlepszy/ wydawała się moze kompozytorowi za symetryczną. W ostatecznej wersji znajdujemy następującą melodię:

Słowa: "w wieczór" oddzielone są sztucznie od reszty zdania, deklamacja jest mniej naturalna, a i muzycznie fraza nie zyskała.[1/]

Trudno się oprzeć wrażeniu, że Zel. nieraz zagłuszał refleksją poszepty prostej intuicji, że przemocą niejako naginał swą fantazję do bardziej wyszukanych form, zatracając w ten sposób spontaniczną prostotę, tak cenną w wczesnych, skromnych pieśniach jak Zakochana, Czarna sukienka, Młodo zaswatana i i. Chcąc uciec przed pospolitością popadał niekiedy w sztuczność.

Niewątpliwie byłby mógł w epoce o której mowa /po r.1880/uniknąć pewnych rażących nas zwrotów, gdyby nie to, że odpowiadały one

---

1/ Podobnie pierwsza wersja zwrotki drugiej jest prostsza niż wersja końcowa.

jego usposobieniu, jego trochę ekscentrycznej indywidualności,/czasem chciałoby się powiedzieć: szlachecko-artystycznemu "widzi mi się"/. Geneza tego stylu tłumaczy się zatem w głównej mierze momentami psychologicznymi[1/] ./Por.uwagi str. /.

Reasumując, stwierdzić trzeba, że Zeleński nie był wzorowym na punkcie deklamacji i prozodii. Nie przejął się w młodości dostatecznie wpływem Schuberta /naśladował raczej Schumanna, pod tym względem niezupełnie przykładnego[1a/], wyszedł zaś z epoki, w której w Polsce nie było jeszcze w tej sprawie jasnych pojęć, epoki nie-wiele późniejszej, niż data wydania pierwszych pieśni Moniuszki, dalekiego jak wiadomo od wzorowej prozodii: /nie należy zapominać, że Zel.był tylko o 18 lat młodszy od Moniuszki/.

W tym związku warto przytoczyć słowa Stanisława Niewiadomskiego o Moniuszce:[2/] Aprobując w zasadzie opinię Z.Noskowskiego i prof.Z.Jachimeckiego o "ułomności" Moniuszki w dziedzinie deklamacji i prozodii, dodaje St.Niewiadomski następujące słowa /które odnieść by można również do wczesnych pieśni Zel.,z tym istotnym zastrzeżeniem jednak, że debiut pieśniarski Zel. wypadł o przeszło 20 lat później od debiutu Moniuszki/.

"Rysunek melodii był mu sam dla siebie ~~sam~~ tak miły i tak ważny,że chętnie poświęcał dlań słowo, wyraz, prozodję i deklamację,byle nie popsuć jakiegoś upodobanego sobie zwrotu melodji. Nie powinno się tu jednak zapominać, że wogóle w środku ubiegłego stulecia kwestja prozodii w śpiewie nie występowała z tą siłą co później" /powoławszy się na pieśni Chopina i mniejszych kompozytorów, pisze Niewiadomski dalej/: "Pieśń obca, zwłaszcza francuska nie dawała również przykładów wzorowych; niemiecka tylko zachowywała staranność największą, nie bez ustępstw jednak na rzecz melodii. Czystość prozodji zaszczepił w pieśniar-

---

1/ Por.prof.Zdzisław Jachimecki, "Wł.Zeleński", Czas z 24/2 1921 Nr 44. "Czasami natrafi się w pieśniach jego na miejsca,zastanawiające sposobem deklamowania tekstu wskutek przeciągnięcia jakiejś nuty,uderzającej synkopy lub przestawienia akcentu. W miejscach takich nie o błędach możemy mówić, ale o pewnych psychicznych właściwościach talentu muzycznego Zeleńskiego". /Podkreślenie moje/.

2/ Muzyka, 1925,nr 3, str.108.

1a/ wnie!

1/a. Por.G.Adler,o.c.s.871:"Schumann begeht darin/mowa o właściwej deklamacji/manch sorglosen Fehler". Autor dodaje:"Es fallt hier allerdings in die Wagschale,dass vor Wagner das Empfindenfür streng sinngemasse Deklamation nicht so uberfeinert war,wie es heutzutage ist."

stwie polskim dopiero J a n G a l l, wykształcony w Niemczech na wzorowych pod tym względem utworach Roberta Franza".

Stanisław Niewiadomski przemilczał tu własną zasługę. Pieśni jego cechuje, jak pisze prof. Z.Jachimecki /w artykule "St.Niewiadomski i jego znaczenie dla polskiej kultury muzycznej",Wiek Nowy z 17-19/12 1937, nr 10976-8/:

"Nieskazitelna poprawność konstrukcji, absolutna bezbłędność w kierunku prozodii i deklamacji, niesłychanie naturalne spontaniczne snucie się inwencji melodyjnej".

Tematy S t a n i s ł a w a N i e w i a d o m s k i e g o "zdają się organicznie wyrastać z tekstów".(l.c.)

Nie był więc Zel. pionierem na polu poprawności prozodycznej w Polsce. Zadanie to przypadło innym, młodszym od niego pieśniarzom. Starałem się wskazać na przyczyny, które się do tego mogły przyczynić, tkwiące w epoce, w okolicznościach życiowych, w naturze kompozytora. Trzeba jednak przyznać, że Zeleński potrafił - przekroczywszy już czterdziestkę[1/] - poddać rewizji dawniejsze poglądy i oczyścić swój styl z usterek , które przedtem kompozytora nie raziły. Byłby też odtąd zapewne poprawnym w dziedzinie deklamacji i prozodji, gdyby się w późniejszej epoce /po r.1880/ nie skłaniał do pewnych swoistych, odrębnych sposobów wyrażania się muzycznego, może nie tyle błędnych, ile niedość naturalnych, i gdyby "muzyk absolutny" nie brał w nim niekiedy i nadal góry nad "pieśniarzem".

Problemy deklamacji i prozodii nie wyczerpują rzecz prosta zasprawy stosunku muzyki do tekstu. Głębiej sięgając związki między tekstem a f o r m ą muzyczną i między charakterem tekstu a t y p e m m e l o d y k i. Do tych problemów omówionych w rozdziałach o formach i melodyce nie powracam już, ograniczając się do przypomnienia,

---

1/ 1877.

T17

że i w tym szerszym zakresie zgodność tekstu z muzyką nie zawsze jest doskonałą u Zeleńskiego.[1/]

Do podanych na str. rozbieżności między typem melodyki a charakterem tekstu dodam jeszcze kilka przykładów niezupełnie trafnej charakterystyki muzycznej naa s t r o j u t e k s t u:

Część ostatnia w op. 1 za pogodna/wpływ formy ABA/. Podobnie część druga w op.3 /j.w./. - Ostatnia część w pieśni op.2 jest "za spokojna" w stosunku do tekstu /j.w./. - Cz. ostatnia pieśni "W imionniku" op.8 nr 2 zbyt pompatyczna /od słów "co wynalazłem"/. Pieśń "Wspomnienie" op.8 nr 3 w całości niezgodna z charakterem tekstu. - Przejście "Próżno czekam a nie przybywa - wypaliły się łuczywa" w pieśni "Róża" op. 10 nr 2 dowodzi, że młody kompozytor dał się prowadzić harmoniom zamiast nimi kierować. Stereotypowa kadencja rozwiązuje się jakgdyby siłą nawyku na akord kwartsekstowy durowy. a słowa oznaczające smutek i rozczarowanie /"nie przybywa... wypaliły się łuczywa"... / wypadły... pogodnie i wesoło: również zakończenie śpiewu za pogodne.

Idem zakończenie pieśni "Niepodobieństwo op.25 nr 4 /przy słowach: "Serce płynie dalej"./ Pieśń op.25/6 "Cobym ja ci chciała dać" nie uwzględnia wcale w budowie i charakterze przeciwieństw wyrażonych w tekście.

W pieśni "Gdy ostatnia róża zwiędła" zbyt pogodne zakończenie, przy słowach: "on nie wierzy słowu" /wpływ formy ABA/. /poł. str. /. Analogicznie "Babie lato". - "Zawsze i wszędzie" nie dość tragiczne w charakterze. "Ja tobie serce ślę" niezgodność nastroju na początku repryzy /wpływ formy ABA,tu zupełnie niewłaściwy. "Ja dzisiaj wieczorem" - forma ABA nieodpowiednia do tekstu, nastrój niecierpliwości nieprzejawił się w muzyce. "Płyną"wonie" fraza "piosnka moja nie wróci" za pogodna /por.str. /.

Te wybrane pobieżnie przykłady nie obniżają wartości tych doskonałych pieśni Zeleńskiego, w których osiągnął on idealne zespolenie treści, formy i nastroju /Czarna sukienka, Zawód, Blada róża, Zaczarowana królewna i tyle innych/. Chodziło mi tylko o przytoczenie wypadków nasuwających pod tym względem zarzuty. Źródłem tych niedociągnięć jest znów "aprioryzm" koncepcji, muzyka "absolutnego" w stosunku do tekstu, niedostateczne podporządkowanie się jego formo-twórczemu znaczeniu, jego "formancie". - Ponownie widzimy, że przykłady ujemne

---

1/ Widzieliśmy to szczególnie w tych wypadkach, gdzie kompozytor narzuca tekstowi schemat formalny zazwyczaj ABA,dla niego nieodpowiedni.

pochodzą raczej z epoki wcześniejszej /przed op.25,/albo też,rzecz znamienna, z epoki najpóźniejszej, 1903-1911 /pieśni z tych lat wykazują pod niejednym względem regresję/.

Dodam nakoniec, że podobnie jak wymienione poprzednio czynniki /melodia,forma, nastrój/ tak i h a r m o n i k a nie zawsze oznacza się przekonywującą, wewnętrzną logiką w stosunku do treści, jak to jest np. u Schuberta, gdzie każda modulacja oryginalniejsza, każdy śmielszy zwrot wiąże się z psychologicznym przebiegiem tekstu [1]. Z pośród przykładów w których odczuwamy brak wewnętrznego uzasadnienia dla zwrotów harmonicznych, przypomnę ustęp z pieśni "Przy rozstaniu" /str. przykład /; /por.też str. /. Z pośród wypadków przeciwnych, tj. trafnego zastosowania harmoniki dla celów wyrazu przypomnę piękne przejścia harmoniczne w pieśniach:Polały się łzy, [2] Zawód, [3] Widzę ją /przy sł: "i cicho marzy". /

Sprawę reagowania lub niereagowania Zeleńskiego na podniety emocjonalne tekstów, zgolności wytworzenia właściwego nastroju itp.jako dotyczącą w istocie skali wyrazu pieśni, omawiam w rodziale końcowym.

Pozostaje nam omówić wybór tekstów i związki zachodzące między stylem i wartością wierszy i muzyki.

W y b ó r t e k s t ó w przynosi na ogół zaszczyt kulturze literackiej Zeleńskiego [4], Następstwo nazwisk poetów w ciągu przeszło

---

1/ Por.M.Bauer, o.c.s.41.: "Die Harmonik ist ihm das letzte und höchste Mittel des musikalischen Ausdruck; die Worte des Textes führen ihm tatsächlich zur Entdeckung neuer harmonischer Möglichkeiten. Man muss durchaus unterscheiden zwischen den Modulationen in Schuberts reinen Instrumentalkompositionen und in seinen Liedern. Die letzteren sind nicht sowohl kühner, als vor allem anders,d.h.anderen Gesetzen gehorchend. Bedingungslos folgen sie hier dem Texte, so dass unvermutete Textwendungen Harmonieen hervorrufen,welche innerhalb der rein instrumentalen Harmonik nicht begründbar erschienen und nicht verständlich waren."

2/ Por. str. 3/ Por. str.

4/ Por.prof.A.Chybiński, "W.Z.W 70 rocznicę urodzin artysty",Gazeta Lwowska 19-23/8 1907: "Należy wysoce cenić wielki smak Zeleńskiego w wyborze dobrych tekstów. A jest to niemała zaleta." /podkreślenie autora/. Opinia ta, słuszna w odniesieniu do większości pieśni, wymaga jednak ograniczeń ze względu na pieśni pochodzące z wcześniejszej epoki,a nawet niektóre z lat krakowskich .

półwiekowej twórczości lirycznej Zeleńskiego odzwierciedla kilka epok literackich.

Zeleński rozpoczyna od poezji "mniejszych romantyków" i epigonów jak Stefan G a r c z y ń s k i,[1] Konstanty G a s z y ń s k i[2], Teofil L e n a r t o w i c z, Władysław S y r o k o m l a, a przede wszystkim ulubiony przez Zeleńskiego, najpopularniejszy wówczas, łzawy Bohdan Z a l e s k i /którego melancholię doskonale oddają pieśni "Zakochana" czy "Młodo zaswatana"/. Z wielkiej trójcy romantycznej pojawia się narazie tylko Mickiewicz[3], i to raczej z "szambuchowymi" utworami. Z poetów dziś zapomnianych znajdujemy Franciszka Z y g l i ń s k i e g o,[4] Mikołaja B o ł o s - A n t o n i e w i c z a,[5] "M i r o n a".[6] Ich słabe wiersze poddają Zel. ton sentymentalno czułostkowy lub ckliwo-patriotyczny /"Do Polek"/. Zeleński jest wrażliwy na sugestię tekstu, to też do bardziej wartościowego wiersza pisze muzykę na wyższym poziomie: dowodem jedyna pieśń do słów Mieczysława R o m a n o w s k i e g o[7] /op.24/.

Ubogie w pieśni[8] lata 1871-1877 wypełniają dwa cykle: "Pieśni Gabrielli"[9] i "Z teki Józefa Kościelskiego" /op.25 i 26/. Entuzjazm dla poezji Narcyssy Z m i c h o w s k i e j /"G a b r i e l l i"/ zaszczepiła Zeleńskiemu jego narzeczona Wanda Grabowska[9a]. Zbiór słabych

---

1/ Przedwcześnie zmarły poeta, powstaniec z 1831 r., przyjaciel Mickiewicza.

2/ Poeta, nowelista, publicysta żył głównie na emigracji w Aix-la-chapelle 1809-1866.

3/ Wiadomo jak dalece niedoceniano jeszcze wtenczas Słowackiego. Jeszcze w r. napisze Zel. w "Kłosach" /18 /: "a przecież i Słowacki jest wielkim poetą".

4/ Krakowianin malarz i poeta, 1816-1849. Por. str. Tekst jego pojawi się jeszcze w wydanej w r. 1886 pieśni "Życzenie". Czyżby to była opóźniona publikacja dawniej napisanej piosnki?

5/ 1801-1885. "Pędził żywot ziemianina, a przy sposobności i poety. Tworzył on po większej części okolicznościowo pod wpływem chwili..." Por. Wielka encyklopedia powsz. ilustr. III 1890.

6/ Aleksander Michaux, 1839-1895.

7/ W wyborze autorów i poszczególnych tekstów nie był jeszcze Zeleński oryginalny. W katalogach np. Woźnickiego grupują się koło tychże tytułów liczne utwory ówczesnych kompozytorów. W tym czasie wybierał

8/ Zel. chętnie teksty już opracowane np. przez Moniuszkę lub Chopina /op.2 co świadczy o dużej dozie ambicji.

8/ Jeśli sądzić po pieśniach wydanych drukiem.

9/ 7 wzgl. 8, por. str. 9a/ Por. str.

na ogół wierszy Józefa K o ś c i e l s k i e g o[1] /op.26 nr 1 - 4/ dedykowany jest Augustowi Kościelskiemu; rodzina autora była zapewne zaprzyjaźniowa z Wł. Zeleńskim.

Stosunki osobiste, towarzyskie zadecydowały też zapewne o wyborze trkstów hr.Marii K w i l e c k i e j i hr. Teresy W o d z i c - k i e j /pseudonim "Autor Ivara"[2] /, jak można wnosić z dedykacji[3]. Teksty te należą do najsłabszych wśród tekstów Zeleńskiego,/szczególnie sympatyczny w intencji, ale dyletancki wierszyk "Szło dziecię z fujarką/ pozwalają one obserwować deprymujący wpływ lichej poezji na inwencję Zeleńskiego. Do tejże sentymentalnej serii należy "Róża dzika", do słów Karola K u c z a[4].

Pieśni wyliczone wyczerpują spis miernych lub słabych tekstów wśród pieśni bez cyfry opusu. Na wybór ich wpływały, jak widzieliśmy, względy uboczne[5]. Wszystkie pozostałe teksty natomiast przedstawiają poziom artystyczny dobry.lub nawet bardzo wysoki, świadcząc pochlebnie o smaku kompozytora.

Wśród wartościowych tekstów "epoki krakowskiej" wyróżnić można dwie grupy: a/ wiersze poetów nieżyjących: należą tu Z. K r a s i ń s k i /wielbiony przez Zeleńskiego/, por.str. , a zaniedbywany przez innych pieśniarzy polskich/ i A. M i c k i e w i c z

---

1/ Józef Kościelski, 18 - 18 , ceniony głównie jako powieścio-pisarz.
2/ Por.Stanisław Estreicher, Bibliografia, t.V.
3/ Pieśni do słów M.Kwileckiej i dwie pieśni z pośród czterech do słów Teresy Wodzickiej, dedykowane są autorkom.
4/
5/ Nawet Liszt,twórca wartościowych pieśni, nie był pod tym względem bardzo skrupulatnym, z tychże samych przyczyn.Por.Adler,o.c.s.873: "In der Wahl seiner Texte war Liszt nicht gerade rigoros;die Wiemarer Hofgesellschaft,der der höfliche Liszt nicht gerne "nein" sagte, wenn man ihm bat,ein oder das andere Gedicht eines persönlich Bekanten zu vertonen, spielt dabei - der Zahl der Texte nach - keine geringe Rolle."

b/ wiersze autorów współcześnie z Zeleńskim żyjących. Tu należą: Adam A s n y k, Maria K o n o p n i c k a, Marian G a w a l e - w i c z; z młodszych: Kazimierz T e t m a j e r, Łucjan R y d e l, Maryla W o l s k a, Józef R e l i d z y ń s k i[1].

Oczywiście i wśród tych wierszy trafiają się wiersze przeciętne, Nazwiska autorów jednak, /prócz ostatniego/ należą do najwybitniejszych lub dodaj bardziej znanych nazwisk poetów końca XIX i początku XX w. w Polsce.

Predylekcja dla Tetmajera , którego poezje reprezentowane są aż 9 pieśniami[2] tłumaczy się może w części związkami rodzinnymi /por. str. /. W pieśniach końcowego okresu, zwraca się Zeleński wprawdzie do wierszy młodych wówczas poetów,[3] wybiera jednak nie tekty "awangardowe", jakby się dziś powiedziało, lecz raczej teksty nie wychodzące poza tradycyjne ramy. Jest to zresztą rzeczą zupełnie naturalną. Ponieść raczej wypada z uznaniem fakt, że będąc po sześćdziesiątce, a nawet po siedemdziesiątce, interesował się Zeleński jeszcze ukazującymi się nowościami poetyckimi, nie zasklepiał się w kręgu dawnych wielkości, ale starał się "z żywymi naprzód iść". - Obok /z nielicznymi wyjątkami/ w y b r e d n e g o doboru autorów, w r a ż l i w o ś ć artystyczna świeża do późnych lat jest drugą cechą charakteryzującą ogólną postawę Zel, wobec tekstów poetyckich.

Ta wrażliwość i plastyczność pozwoliła mu przebyć wielką ewolucję, widoczną z naszkicowanego zarysu literackiej strony jego liryki. W młodzieńczych latach lubuje się Zel. w utworach "drugorzędnych" romantyków, zwłaszcza Z a l e s k i e g o, i znacznie słabszych,

---

1/ Osobno wymienić trzeba 3 pieśni do słów Zofii U ł a s z y n ó w n e j, dedykowane autorce /wyd.1911/. Wiersze to niewysokiej miary, ale zgrabne i do muzycznego opracowania bardzo stosowne.

2/ Potem idą w statystyce ilości pieśni: Mickiewicz /8 pieśni,nie licząc "Komu ślubny splatasz wieniec", którego autorem jest właściwie Tomasz Zan/ Zaleski /8 pieśni.z tych jedna op.7/1 dwukrotnie opracowana/ N.Żmichowska /7 wzgl.8 pieśni 7/, Asnyk /5 pieśni/, Krasiński /j.w./, Konopnicka /4 pieśni/.

3/ Naturalnie tylko tych, którzy mu odpowiadali ; Kasprowicza, Micińskiego,Staffa nie spotykamy.

tuzinkowych, sentymentalnych produkcjach Z y g l i ń s k i e g o, A n t o n i e w i c z a, M i r o n a i.i. Te zamiłowania wyciskają swe piętno na stylu tego czasu. - W latach 1871-77 powstają "Pieśni Gabrielli" i "Z teki J.Kościelskiego". Wartość tych tekstów nierówna, w każdym razie nie wpływają one na obniżenie się poziomu inwencji Zel. co widoczne jest w kilku pieśniach do słów poetek-dyletantek, skomponowanych w późniejszym okresie. Tworzą one jednak wyjątki, na ogół bowiem po r.1880 Zeleński kieruje się już dojrzałym i bardziej skrystalizowanym smakiem, zwracając się do wielkich poetów romantycznych /K r a s i ń s k i, M i c k i e w i c z/, lub najwybitniejszych współczesnych /A s n y k, K o n o p n i c k a, T e t m a j e r/.

W ostatnim wreszcie okresie komponuje do słów niektórych, bardziej mu sympatycznych, młodych poetów /jak R y d e l, W o l s k a i i./ [1]

Ten fakt, że Zel. potrafił dostosować się w dość późnym już wieku do poezji np. T e t m a j e r a, a nawet skomponować do jego wierszy niekt-óre z najlepszych swych pieśni, chlubnie świadczy o zdolności Zeleńskiego do stałego rozwoju. Dystans wartości i stylu od Z y g l i ń s k i e g o do T e t m a j e r a unaocznia wielką rozpiętość duchowej ewolucji autora "Goplany".

Dodajmy, że w okresie dojrzałości i starości jest Zel. oryginalnym w wyborze tekstów, poszukując wierszy jeszcze przez innych polskich muzyków nieopracowywanych, podczas gdy w latach wcześniejszych /do r.1870/ zwracał się do najbardziej wśród ówczesnych pieśniarzy /jak Moniuszko, Kania, Kolberg, Nowakowski, Troszel, Duniecki, Zarzycki i i./ popularnych tekstów, przyczem nieraz wybierał - nie bez młodzieńczej pewności siebie - teksty już poprzednio opracowane przez Moniuszkę [2] lub Chopina. /Moja pieszczotka/.

1/ W wyborze autorów widoczne są tendencje encyklopedyczne natury Zel. jego uniwersalizm, źródło siły i słabości zarazem. Wszystkiego potrosze; ani jednego jednak poety nie umiłował Zel. tak silnie, aby mu kilkadziesiąt pieśni wyłącznie poświęcić, jak to widzimy u innych pieśniarzy. 2/ Śpiewak w obcej stronie. Moja pieszczotka, Pod okienkiem, Złote sny, Niepewność, Złota rybka, Komu ślubny.

Na całej przestrzeni twórczości lirycznej Zeleńskiego stwierdzić można, że charakter i styl jego muzyki uwarunkowany jest w dużej mierze charakterem i stylem poezji. Zel. Lubił przez czas dłuższy obcować duchowo z jednym poetą, by wżyć się w jego styl i znaleźć właściwy dla indywidualności danego twórcy wyraz muzyczny. Pieśni do słów Zaleskiego, Lenartowicza, Gabriellі, Kościelskiego, Tetmajera powstają w ten sposób;[1] niektóre zgrupowane są w cykle/op. 25, 26/. Fakt wspólnego powstania pieśni do słów Tetmajera wynika z zachowanych w Bibl. Narodowej w Warszawie/Mr. / Szkiców ołówkowych tych pieśni[2]. Rozwój indywidualnego stylu Zeleńskiego, szczególnie w okresie "krakowskim", wiąże się z podnietami płynącymi z sugestii poetyckich. Szukając odpowiedników muzycznych dla archaicznej "Pieśni Jaruhy" Kraszewskiego, dla podniosłych poematów Krasińskiego, dla stylizowanych potrosze na sposób ludowy wierszy Konopnickiej, różnicował i wzbogacał Zeleński swój styl.[3]

Pod względem treści wierszy rozróżnić możemy kilka głównych grup. Stosunkowo niewiele miejsca zajmują wiersze miłosne: wśród nich zaś nie brak wierszy nastrojonych poważnie, przepojonych refleksją, jak np. niektóre pieśni do słów Krasińskiego lub Tetmajera. - Dość często pojawiają się wiersze o ludowym zacięciu. W balladowy ton uderzają Zaczarowana królewna, Z księgi pamiątek, Niepodobieństwo, częściowo Pan Jezus chodzi po świecie. Opisy natury, które pojawiają się przede wszystkim w epoce późniejszej, zabarwione są zazwyczaj lirycznie, subjektywnie: Złota rybka, Z nocy letnich, Brzozy, Wierzba, Na Anioł Pański, W białym sadzie, Drzemie blask miesiąca, Płyną wonie.

1/ Natomiast poszczególnie pieśni do słów Krasińskiego, Mickiewicza, Asnyka, pochodzą z różnych epok; por. tablica chronologiczna.

2/ Wyrażone poprzednio przypuszczenie potwierdził również dr Tadeusz Zeleński, syn kompozytora, w rozmowie /12 XI 1937/.

3/ Bliższe omówienie tego problemu jak również porównanie tekstów i muzyki pod względem skali wyrazu pozostawiam do końcowego rozdziału niniejszej pracy.

Dominującą nutą jest w tych pieśniach ~~zazwyczaj~~ nastrój melancholji. Wogóle przez cały okres swej twórczości zwraca się zel. ze szczególnym upodobaniem do poezji przesyconych żalem i melancholią, tworząc w tym gatunku najbardziej wartościowe swe pieśni /por.str. /. Osobno wymienić trzeba na koniec wiersze, które wybrał Zeleński dlatego, że wyrażały, zazwyczaj allegorycznie, własne jego myśli i uczucia, związane z powołaniem artysty, pieśniarza. i jego misją społeczną. Należą tu przede wszystkim pieśni: Pajęczyna, Zaszumiał las, Poleciały pieśni moje, Szło dziecię z fujarką, O pieśni moje. 1/ Szczególnie tekst tej ostatniej pieśni, napisanej już w bardzo późnym wieku /1908 - 1909; wyd. 1909/ wyraża doskonale iście młodzieńczy zawsze zapał i szczery, wzruszający idealizm Zeleńskiego.

1/ W tym związku możnaby również wymienić - mniej charakterystyczne - pieśni: Śpiewak w obcej stronie, Rapsod: szum drzew, Leci piosenka moja skrzydlata.

A K O M P A N I A M E N T

Odrazu na wstępie zaznaczyć można, że part fortepianowy pieśni Żeleńskiego nie przedstawia się bogato, ani bardzo b. interesująco. Zel. znał dobrze fortepian i jego możliwości, o czym świadczą jego utwory fortepianowe /wśród nich zręczny koncert fortepianowy/, fortepianowe partie utworów kameralnych /jak obie sonaty skrzypcowe, kwartet fortepianowy, trio/, wreszcie niektóre z pieśni. Mimo to w większości pieśni odgrywa fortepian tylko zupełnie drugoplanową rolę. "Na pomysłach melodyjnych głównie opierał Żeleński interes artystyczny swoich utworów lirycznych, nie wysilając się zbytnio na tworzenie bogatej ilustracji w akompaniamencie", pisze prof. Z. Jachimecki [1]. Może przyczyniły się do tego trochę studia organistowskie Żeleńskiego, podobnie jak możemy to przypuszczać w odniesieniu do Moniuszki; [2] ten czynnik nie odegrał jednak, zdaje się, większej roli skoro najwięcej urozmaicenia pod względem faktury wykazują właśnie pieśni wcześniejsze, oznaczone cyfrą opusową. Mimo, że Żeleński znał techniczną stronę fortepianu, prawdopodobnie lepiej od Moniuszki, wtór fortepianowy jego pieśni, zwłaszcza po r. 1880 bywa bodaj że bardziej schematyczny, ~~szkolny~~, niż w najlepszych pieśniach Moniuszki. Tu już nie wiedza rozstrzygała, ale talent, inwencja, pomysłowość, większe u autora "Świtezianki".

Jednym z najczęściej pojawiających się /zwłaszcza wśród pieśni bez cyfry opusu/ typem akompaniamentu jest powtarzanie się pewnej charakterystycznej figury przez długi przeciąg czasu. Niekiedy cała

1/ "Muzyka Polska", odbitka z "Polska, jej dzieje i kultura", Kraków 1930, cz. IV, str. 10.
2/ Por. prof. Z. Jachimecki, Stanisław Moniuszko, Kraków s.a., str. 46. "Moniuszko nie był pianistą, ale raczej organistą i to poznać czasem po stylu jego akompaniamentu".

pieśń ma akompaniament, oparty na jednej głównej figurze rytmicznej; kiedy indziej odnosi się to tylko do części skrajnych, podczas, gdy części środkowe mają własną, odmienną stałą formułę; albo wreszcie jednostajna figura rytmiczna panuje tylko w części głównej lub tylko w części kontrastowej, pozostałe zaś części mają akompaniament swobodny, nie operujący jakimś jednakowym "deseniem rytmicznym". Oto kilka bardziej charakterystycznych przykładów:

a/ Akompaniament oparty w całej pieśni na jednolitej figurze: Zakochana. Wieje wietrzyk. Dzieje serca. Złota rybka. Na fujarce. Szło dziecię, Nie wróci, Słowiczku mój. O Jaśku z pod Sącza.[1] Życzenie.

b/ Akompaniament posługuje się dwoma lub trzema głównymi formułami w różnych częściach:

Czarnobrywka. Posyłka. Młodo zaswatana, Łzy, Dzikie sny. Łaskawa dziewczyna. Marzenia dziewczyny. Idę ja, Powrót piosenki. Serenada, Ja dzisiaj wieczorem. O pieśni moje, Drzemie blask, Płyną wonie.

c/ Jedna z części oparta na jednolitej formule w akompaniamencie, pozostałe mają akompaniament swobodny:

Pajęczyna /cz.I/, Gdy ostatnia róża /cz.I./, Czy aniołek,/cz.I/,[1] Te rozkwitłe /cz.I/, Przy rozstaniu /cz.II/, Poleciały pieśni moje /cz.I/. Wierzba /cz.II/, Na Anioł Pański /cz.I/, Babie lato /cz.I/, Leci piosenka /cz.I/, W białym sadzie /cz.I/, por.przykł.

Wzory akompaniamentu tego typu znaleźć mógł Zeleńskie nie tylko u Schuberta, /u którego jest on bardzo częstym, por.Bauer,o.c.s.65-67/ czy Schumanna, ale i u Moniuszki /przykład najbardziej znany: Prząśniczka/.

U Schuberta taki jednolity akompaniament tłumaczy się zazwyczaj ilustracją jakiegoś zjawiska z świata pracy ludzkiej, a przede wszystkim z świata natury. "Das Sausen des Spinnrads,das Wehen der Westwinde, das Schaukeln der Wellen,das Rauschen des Bachleins;alle diese einfachen Vorgange erzeugen eine homogene figurative Begleitung,die die Einheit der Stimmung herstellt."/Bauer,o.c.s.66./

1/ Są warianty.

Podobnie oświetla ten problem Mies, podkreślając jednolitość akompaniamentu, w pieśniach będących obrazami natury. "Das Naturlied/../ ist gekennzeichnet durch meist einfache Harmonie und ein Arbeiten mit vielfach obstinat behandelten Motiven,die oft im Anschluss an Grundvorstellungen des Textes gewonnen sind.Gerade diese Eigenschaft Schubertscher Lieder ist bekannt;man sieht aber hier, wie spat Schubert erst zu dieser Art kam."/o.c.s.278./ Ogólny wpływ tego typu akompaniamentu na charakter utworu określa Mies następująć co: "Die Einheitlichkeit des ganzen Liedes wachst naturlich durch diese Eigenschaft;auch ist klar,dass Sie dramatischen Bestrebungen und Kontrasten weniger entgegenkommt als breiten,lyrischen Ausladungen.§ /o.c.s.282/. Zdanie to w zupełności stosuje się do pieśni Zeleńskiego.

Głównym problemem,genialnie rozwiązywanym przez Schuberta, jest umiejętność zręcznego dostosowania jednolitego tła do odcieni tekstu za pomocą drobnych wariantów[1], zmiany trybu itd. Zeleński stosuje najczęściej trafnie warianty w akompaniamencie[2]. Jednym z najpiękniejszych przykładów jest dyskretna ilustracja dzwonów w pieśni Z łąk i pól /przy sł."...uderzył dzwon,jak serce me na trwogę"/,przyczem zachował Zel. podstawową formę pierwszych taktów. Por.też ilustracje "ptasiej kapeli" w pieśni O Jaśku z pod Sącza.

Niekiedy jednak poświęca Zel. odcienie, nawet istotne, wynikające ze zmiany nastroju, dla jednolitości; por. np. Gdy ostatnia róża /Zakończenie/, Płyną wonie /cz.środkowa/, Te rozkwitłe ciche drzewa /Zakończenie/.

Obok wprowadzania na dłuższej przestrzeni mniej lub więcej jednolitej figury w akompaniamencie, wyróżnia Bauer /o.c.s.67/ u Schuberta pojawianie się jakiegoś motywu co pewien czas /regularnie,epizodycznie lub z modyfikacjami/. Z tym zjawiskiem spotykamy się u Zeleńskiego rzadko. Pieśni op. 1 i op.3 mają takie "przewodnie" motywy,przyczem w op.1 motyw wstępu jest samodzielny i ma dość określone znaczenie wyrażając prawdopodobnie tęsknotę za ukochaną. W tym związku

---

1/ "Begleit-variierung", Mies, o.c.s.313 n.

2/ Specjalną odmianę wariacji akompaniamentu, polegającą na wzbogacaniu za każdą zwrotką faktury partii fortepianowej, przyczem melodia śpiewu pozostaje bez zmiany, spotykamy w pieśni Z księgi pamiątek, /por.str. /.Na podobnej zasadzie opiera się też stopniowanie efektów w zwrotkach 1,2,4,pieśni Zawsze i wszędzie.

wspomnieć również można o charakterystycznych "odzywkach", krótkich motywach, wypływających co jakiś czas na powierzchnię akompaniamentu danej pieśni, zwykle w celach ilustracyjnych, por. np. Podarunek, /motyw taktu /, Siedzi ptaszek /t. /, Powrót piosenki /t. / Płyną wonie /t. /.

Rzadko też obserwujemy kombinację motywów /Bauer o.c.s.68-70/. Por.np. Jaskółka /cz.ostatnia/, Tęsknota za zimą /repryza/.[1]

Jeśli chodzi o stosunek akompaniamentu do melodii, spotykamy kilka zasadniczych odmian. Rzedko tylko melodia akompaniamentu dwoi w unisonie czy w oktawie melodię śpiewu; por.np. Z księgi pamiątek, pierwszy okres, fragmenty pieśni Dzieje serca, Dziwne dziewczę, Brzozy i i. Ani razu nie spotykamy efektu unisona lewej ręki ze śpiewem, /a raczej zdwojenia w odległości jednej czy dwu oktaw/, który stosuje bp. Schubert dla celów charakterystycznych[2]. Wogóle basy, "lewa ręka", nie oznaczają się w pieśniach Zeleńskiego ruchliwością. Do wyjątków należą: Zakochana, częściowo Śpiewak w obcej stronie, Pod okienkiem, Elegia, Widzę ją.

Stosunko rzadko obdarza Zeleński akompaniament własną niezależną od śpiewu linią melodyczną a i wówczas co jakiś czas melodia dwoi melodię śpiewu. Należą tu m.i. Dziwne dziewczę, cz.I, Pieśń Jaruhy, Polały się, Nie wróci, Robaczek kochał się w róży, Czy aniołek /cz.II/, Z nieboskiej komedii,/cz.I/, Zawsze i wszędzie /cz.II i IV/, Czy pamiętasz /cz.II/, Na Anioł Pański /cz.I/. Na krótkiej przestrzeni używa Zeleński drobnych, swobodnie kontrapunktujących motywów w pieśniach Do Polek,/t.26-33/ Dzikie sny /zwrotka 2 i 4/, Niepewność /t.16 do 23/, Pytania /cz.ostatnia/. W jednej tylko pieśni głos fortepiano-

---

1/ Naturalnie obok różnych odmian akompaniamentu posługującego się na dłuższej przestrzeni jakąś główną figurą rytmiczną, nie brak w pieśniach Zeleńskiego różnych innych rodzajów akompaniamentu, o czym będzie mowa poniżej. Wymienione pieśni i inne podobne do nich są jednak najbardziej charakterystyczne.

2/ Podobnie i Moniuszko; por.np. "Czaty" od sł. "Ej kozacze ty chamie".

wy stosuje ścisłą imitację śpiewu, mianowicie w pieśni Pytania, zwrotka druga, /por.analiza, str. /.[1]

Następujące pieśni mają nieskomplikowaną zresztą polifoniczną fakturę partu fortepianowego: Dziwne dziewczę /cz.I/, Pieśń Jaruhy, Polały się łzy, /układ typowo organowy!/, Róża dzika, /Fragmenty/. Zazwyczaj mamy tu układ 3-głosowy, śpiew zaś częścią tworzy realny głos 4, częścią dwoi sopran fortepianu. Wyliczone ustępy, chociaż nie przedstawiają wyszukanych problemów kontrapunktycznych, napisane są jednak z wielką wprawą w jednolitym i czystym stylu. Głosy wiją się naturalnie, swobodnie, brzmienie jest pełniejsze, ciekawsze, piękniejsze, niż zazwyczaj. Por.przykłady

Skoro już mowa o fakturze akompaniamentu z pianistycznego punktu widzenia, stwierdzić trzeba, że na tym punkcie wykazuje Zeleński mniej nawet pomysłowości niż Moniuszko, a bez żadnego porównania mniej niż np. Schubert czy Brahms. Jeszcze w pieśniach wczesnych i z lat warszawskich spotykamy na tym polu jakieś poszukiwania, często pod wpływem Schumanna, zwłaszcza w pieśniach op. 23 - 26. Wśród formuł akompaniamentu znajdujemy figurację szesnastkową, lub w triolach ósemkowych /op.3, op.26/2/, akordy repetowane w rytmie szesnastkowym, /Tęsknota za zimą, Pytania/ lub w triolkowym /Czarna sukienka/, czy ósemkowym /Pod okienkiem/, akordy repetowane w rytmie synkopowanym /Zakochana/, akordy specyficznie rozłożone /Czarnobrywka/ Dzikie sny/, tremolo /Sen nosy letniej, Dzikie sny, cz.II i IV/ i w.i. W późniejyzch pieśniach niektóre z tych środków wogóle się nie pojawiają. Dla faktury fortepianowej, obok omówionych już poprzednio jednolitych przez czas dłuższy figur , charakterystycznym staje się taki

---

1/ W tejże pieśni spotykamy również swobodną imitację z odwróceniem motywu, przy sł."Dziewczyno z sercem z kamienia".

A5

układ, w którym lewa ręka jest mniej lub więcej zaabsorbowana uderzaniem nuty pedałowej pojedynczej lub podwójnej, prawa ręka zaś rozkłada na różne sposoby trójdźwięk, lub co najwyżej uzupełnia harmonię jednym lub dwoma głosami, niekiedy w równoległych sekstach /Na śnieżnym krzaku choiny, Nie wróci/ lub tercjach /Z łąk i pól, /. To pewne skrępowanie, zubożenie faktury częściowo stanowi wtórny skutek /"Begleitserscheinung"/ widocznie w tym okresie predylekcji do nut pedałowych toniczwych /por.rozdział p.t.Harmonika, str. /, częściowo zaś dowodzi bardziej wyłącznego skupienia zainteresowania na śpiewie. /podczas gdy w niektórych wczesnych pieśniach, jak np.Wspomnienie op.8/3, part fortepianowy najzupełniej dominował nad śpiewem, a jeszcze znacznie później, w związku z pieśniami op.23 np., krytycy stawiali Zeleńskiemu podobny zarzut/. Oczywiście i w okresie "Krakowskim" nie brak różnych wariantów, trafiają się pasaże /Przy rozstaniu cz.II, Słowiczku mój, Skonaj ty serce, zakończenie/, arpedżia /Drzemie blask/ itp., na ogół jednak wiele "chwytów pianistycznych" nawet takich, które stosował już Zeleński poprzednio, zupełnie się nie pojawia; wyzyskiwanie barwności fortepianu nie odgrywa żadnej roli; z wyjątkiem pieśni O pieśni moje nie używa też zupełnie Zeleński wysokich rejestrów. Ograniczenie się do średnicy fortepianu, przewaga mało urozmaiconych formuł, mało ruchliwe basy [1/] - oto cechy znamienne akompaniamentu Zeleńskiego w tym czasie.

Krótko jeszcze wspomnieć trzeba o pojawiających się we wszystkich okresach twórczości lirycznej Zeleńskiego "tanecznych" formach akompaniamentu, jak np. akompaniamenty "mazurowe", w których lewa ręka

---

1/ Kto wie, czy te mało ruchliwe basy nie są jednym z głównych powodów tego, iż pieśni Zeleńskiego nieraz kwalifikowano nie bez racji jako "ciężkie". Por. np. takie wyrażenia Kleczyńskiego, jak: "Misterna robota,ale ciężkawa" /sic!/ /Echo Muz.z 19/6 1880 nr 13/, lub "Znać rękę mistrza,trochę ciężką czasami" /Echo Muz.z 3/6 1881, nr 12, str.92 /w recenzji o pieśniach "Z Nieboskiej komedii" i "Zawsze i wszędzie"//.

uderza w podstawę akordu na pierwszą ćwiartkę, a prawa akord uzupełniający harmonię na drugą i trzecią ćwiartkę[1] : Czarnobrywka, Do Polek, Podarunek, Dziwne dziewczę /cz.II/, Marzenia dziewczyny /cz.I/, Co mi tam, Niepewność, Komu ślubny..., Siedzi ptaszek /cz.I/, Blada róża i i., lub "Krakowiakowe" : Jaskółka, Leci piosenka, Ja dzisiaj wieczorem, O Jaśku z pod Sącza i i.

O typowej dla Zeleńskiego izorytmii, o monotonnych rytmach panujących na długiej przestrzeni, jak również o przejętych może z Brahmsa /?/ formułach synkopowanych, mówiłem szczegółowo poprzednio /str. /.

Wobec braku urozmaicenia rytmicznego, a-prowadzenia technicznej strony partu fortepianowego do granic skromnych, przystępnych nawet dla niezaawansowanych, braku zmysłu dla kolorystyki fortepianowej - partia instrumentalna pieśni Zeleńskiego przedstawia się dosyć niewdzięcznie. Korzystnie odbijają od tego obrazu następujące pieśni napisane bardziej "pianistycznie", "lepiej brzmiące": Słowiczku mój, Wodzę ją, Czy pamiętasz /nie bez zastrzeżeń/, W białym sadzie,/j.w./ Drzemie blask /oryginalne,dźwięczne arpedżia/. /Z pieśni wcześniejszych przypomnijmy pieśni Czarnobrywka, Jaskółka, Pod okienkiem, Dziwne dziewczę, Tęsknota za zimą - bardzo dobre brzmienie, Dzieje serca - przejrzysto, ale dobrze brzmiące figuracja, Pytania - faktura urozmaicona, wzorowana na Schumannie, w niektórych ustępach jak np. w ustępie wytowanym w przykł. doskonale brzmiąca./

Na kilka słów omówienia zasługuje staranne ilustrowanie za pomocą drobnych motywów pewnych wyobrażeń, najczęściej zjawisk natury.

Śpiew ptaków odzwierciedla zazwyczaj pasażyk i tryl /Powrót piosenki cz.II, Płyną wonie cz.II/. Chór ptaków tremolo w górnym re-

---

1/ "Pizzicatobasse mit nachschlagenden wiederholten Akkorden,ein Gemeinplatz der Begleitung",por.Leichtentritt,Formenlehre,Lipsk 1927,str.252. Z wymienionych przez Leichtentritta l.c.250-254 szesnastu ważniejszych formuł akompaniamentu wybranych z II tomu pieśni Schuberta /wyd.Petersa/ niektórych,jak np.nr 1,4,5,6,7,15 nie spotykamy wcale u Zeleńskiego.

87

jestrze /O Jaśku z pod Sącza/ lub triolka mordentowa /Poleciały pieśni moje/; wołanie kukułki pojawia się w dość nieścisłej formie, stylizowanej na krok sekundy, w pieśni op.10 nr 1; jaskółka ma w pieśni op.19 nr 2 charakterystyczny motyw:
Zbliżony rytmem i rysunkiem do tak częstego u niemieckich mistrzów motywów wołania przepiórki-"Wachtelschlag".

Drżenie liści ilustruje zazwyczaj akord rozłożony w ruchu szesnastkowym: „Gdy akacja trzęsła /../ kwiaty etc./op.23 nr 1/ "Gaik liściem drży"; bardzo piękna poetyczna ilustracja "wiatru szeleszczącego po topoli" w pieśni Zakochana; niezmiernie sugestywny obraz przy słowach "zaszumiał las, zaszumiał las" /Z łąk i pól/. /Figuracja tercjowa/.

Doskonałą ilustracją słów "Wsłuchaj się w szelest tych zeschłych pamiątek"/op.26 nr 1/ jest repetowany w ruchu szesnastkowym dysonans sekundy.

Gwałtowny wiatr i burza odzwierciedlają nazbyt już spowszedniałe formuły "tremolo" /W imionniku, Róża dzika, W białym sadzie/ lub ruch szesnastkowy /Zerwał się wiatr, ~~przyszł~~.W pieśni Z łąk i pól/.

Trafiają się aluzje do dźwieku instrumentów.: fujarki /Na fujarce/, harfy /wstęp do Pieśni Jaruhy, Drzemie blask miesiąca, ~~XXX~~ Rapsod: szum drzew/, skrzypiec /wstęp do pieśni Marzenia dziewczyny/, kobzy[1] /O Jaśku z pod Sącza/, dud /wstępy do obu pieśni dudarza/.

Monotonna figuracja i kołyszący ruch /zwykle 6/8, por.str. / towarzyszą wyobrażeniom wody /W białym sadzie/. Niekiedy posługuje się Zeleński w tym związku tremolem /Wianek, wstęp/.

1/ Dobrą ilustrację dźwięku dzwonów spotykamy m.i.w pieśni Z łąk i pól, w pieśni Na Anioł Pański biją dzwony /bardzo szczęśliwie zrealizowana ilustracja, por str. /, Wierzba /cz.II/.

Również niektóre mniej konkretne asocjacje wywołują u Zeleńskiego pewne charakterystyczne formuły. Tak np. w pieśniach w których tekście pojawia się moty w snucia się nici, spotykamy stale bardzo zbliżoną do siebie formy monotonnej figury szestnastkowej: Pajęczyna, /snuję sobie nici/, Gdy ostatnia róża zwiędła /nić się nie chce snuć/ Babie lato /snuj się nitko/. We wszystkich trzech pieśniach wspomniana figura panuje na przestrzeni części głównej.

Środki ilustracyjne stosuje Zeleński umiejętnie i z wielkim umiarem artystycznym: gdy tekst na to pozwala, rozciąga bardzo często dany pomysł, związany z jednym szczegółem tekstu, na dłuższą partię pieśni; nowych specjalnie frapujących efektów nie wprowadza.

W rozdziale traktującym o formach /str. / omówiłem szczegółowo znaczenie akompaniamentu dla budowy odcinków /zdań, okresów/, znaczenie konstrukcyjne akompaniamentu, jako czynnika wiążącego kontrastujące części, lub, odwrotnie, zwiększającego kontrastowość, na koniec rolę interludiów.

Z kolei wspomnę o roli preludiów i postludiów.

Można wyróżnić kilka odmian preludiów. zależnie od rodzaju ich związku tematycznego z pieśnią - jak to czyni w swej książce o pieśniach Schuberta Bauer[1/]. Wpierw wspomnę o pieśniach bez preludium lub bez postludium.

Tylko dwie pieśni, Z księgi pamiątek i Cobym ja ci chciała dać, obchodzą się bez wstępu. W obu fortepian dwoi melodię śpiewu.

Daleko częściej brak postludium /a więc odwrotnie niż u Schuberta/[2/]. Oto przykłady: Rojenia wiosenne, Niepodobieństwo, Tęsknota

---

1/ o.c.s. 71
2/ o.c.s. 70

za zimą, Róża dzika, Z nieboskiej komedii, Z nocy letnich, Te rozkwitłe ciche drzewa, Na śnieżnym etc, Zawód /p.n./,Widzę ją, Skonaj ty serce. W większości tych pieśni preludium jest krótkie i bez znaczenia[1/]. Często nie ma wtedy również interludiów, lub tylko są krótkie łączniki: Rojenia wiosenne, Róża dzika, Te rozkwitłe, Z nieboskiej komedii, Widzę ją, Skonaj ty serce[2/].

Często spotykamy krótkie preludia; np. w pieśni Jaskółka mamy tylko dwa takty wstępu, wprowadzające akompaniament; w pieśni Dzikie sny /1 t./, Te rozkwitłe ciche drzewa /2 t./, Z nocy letnich /2 t./, Róża dzika /2 t./. W p. Czy pamiętasz mamy tylko dwa akordy. Krótkie preludia są częstym zjawiskiem w pieśniach zwrotkowych: Zakochana /1 t./, Czarna sukienka /2 t./, Łzy /1 t./, Młodo zaswatana /2 t./, Pod okienkiem /2 t./. W tych pieśniach wstęp spełnia też rolę przygrywki między poszczególnymi zwrotkami; dla zakończenia dodaje kompozytor do przygrywki kilka taktów, które nazwijmy "dodatkiem kodalnym". W pieśni Młodo zaswatana zaznaczone to jest specjalnie napisami "per repetere" i "perfinire".

Czasem pieśń zwrotkowa miewa dłuższy wstęp: Podarunek, Cóż mi tam, Niepewność. W większości pieśni zwrotkowych wstęp ogranicza się do podania rytmu i tonacji; w niektórych[3/] wprowadza dłuższe motywy, albo samodzielne, albo spokrewnione z pieśnią.[4/]

W pieśniach zwrotkowo wariacyjnych[5/] wstępy, dość długie tworzą

1/ Dowodzi to pewnego poczucia symetrii: dłuższemu preludium odpowiada dłuższe postludium.

2/ W niejednej z tych pieśni np. Rojenia wiosenne, Róża dzika, Nieprodobieństwo, ograniczenie samodzielnych partyi fortepianowych było wskazane ze względu na długość tekstu.

3/ Róża dzika, Z nocy letnich, Młodo zaswatana, a zwłaszcza Mój kwiatek, Podarunek, Niepewność.

4/ Np. w p. Mój kwiatek wstęp wprowadza w lewej ręce ruch trzydziestodwójek, użyty później w akompaniamencie, w prawej ręce zaś zmodyfikowany motyw śpiewu.

5/ "Sensu stricto", tj. zwrotkowych z nieznacznymi tylko odmianami.

zwykle zamknięty okres, powracający też jako interludium i postludium. Tak jest np. w pieśniach: Tęsknota, Wieje wietrzyk, Złota rybka, Życzenie, Szło dziecię z rujarką;[1] w p. Cobym ci chciała dać brak preludium, ale jest interludium dłuższe, powracające jako postludium; w p. O Jaśku z pod Sącza, obok zasadniczej przygrywki, występującej na początku, między częściami i w zakończeniu, jest druga, krótsza, występująca wewnątrz części II i III.

W pieśniach należących do najczęstszej u Zeleńskiego formy, w której częścm skrajne ujmują jakby w ramy kontrastową część środkową /ABA^1, AA^{1}BA^2, itp./, w pieśniach zbliżonych do formy ronda, i w pieśniach przekomponowanych, panuje zbyt wielka rozmaitość typów preludiów i postludiów, aby można je omawiać szczegółowo. Ograniczę się więc do kilku przykładów.

Spotykamy wszystkie wyliczone przez Bauera[2] odmiany preludium.

A więc, preludium rozpoczynające się od kilku wstępnych akordów /Pieśń Jaruhy/, preludium antycypujące figuracje akompaniamentu /Śpiewak w obcej stronie, Wianek, Babie lato, Słowiczku mój/, podkreślające głównie rytm akompaniamentu[3] /Poleciały pieśni moje, W białym sadzie, p.n. - charakterystyczne kołysanie w pierwszym takcie/, antycypujące melodię śpiewu, albo melodię i akompaniament równocześnie /Dzieje serca, Polały się łzy, Zawsze i wszędzie, Jan Jezus chodzi[4] przez zy,/ antycypujący akompaniament /Tęsknota za zimą, Z łąk i pól, Nocna jazda, Nie wróci, A kiedy będziesz, Zawód, Na Anioł Pański, Cień Chopina,

---

1/ W interludium i postludium powraca tylko druga część preludium.
2/ O.c.s.71.
3/ Ta grupa nie da się ściśle oddzielić od innych, jak wogóle podział Bauera nie jest ścisły, i ma tylko znaczenie orientacyjne. Opiera się on na podkreśleniu cech przeważających; w praktyce typy te mieszają się ze sobą. Por. uwagi Bauera o.c.s.72.
4/ Por. takt trzeci śpiewu.

Ja tobie serce ślę, Rapsod, O Pieśni moje, W białym sadzie, Drzemie blask, Płyną wonie i wiele innych/, wreszcie tworzące mniej więcej samodzielny ustęp[1] /pieśni op.8,Tęsknota, Łaskawa dziewczyna, Zaczarowana królewna, Wierzba, Blada róża i i./.

Chciałbym jeszcze zwrócić uwagę na często spotykany typ preludiów, w którym pierwsza część tworzy dłuższy okres, tematycznie spokrewniony w pieśnią, druga zaś składa się z dwu taktów bezpośrednio antycypujących akompaniament[2] :

W niektórych pieśniach wstęp ilustruje przygrywkę na jakimś instrumencie, o którym wspomina tekst.[3] Również interludia mogą spełniać tę rolę /p.n./.

Dość rzadko trafiają się preludia, których motyw odrywał by rolę jakby motywu przewodniego pieśni /por.np. Śpiew op. 1 i Powrót piosenki/.

Preludia tematycznie nie związane z pieśnią należą do rzadkości[4].

Oto kilka pieśni w których preludia przedstawiają się szczególnie korzystnie i nastrojowo: Czarnobrywka , /rwący pasaż/ Róża, Łaskawa dziewczyna, Zaczarowana królewna /może najładniejsze z preludiów/, Blada róża /wiele wdzięku/, Wierzba, Dola.

Niekiedy Żeleński kojarzy w ciągu pieśni preludium, spełniające rolę interludium lub postludium, z głosem solowym. Tak np. w pieśni Posyłka nawrót preludium kojarzy się z krótkimi frazami głosu solowego

---

1/ "Eine ganz freie satzartige Bildung,die nur locker mit der folgenden Begleitung zusammenhangt ". /Bauer o.c.s.71 /

2/ Por. Pajęczyna, Czarnobrywka , Sen nocy letniej, Poleciały pieśni, Serenada, Leci piosenka. O Jaśku z pod Sącza, Ja dzisiaj wieczorem.

3/ Harfa /Pieśni dudarza,Drzemie blask/, skrzypce /Marzenia dziewczynyn O Jaśku z pod Sącza/. fujarka /Na fujarce, Szło dziecię z fujarka/. Arpeżdia na początku Pieśni Jaruny tłumaczą się zapewne ilustracją przygrywki harfarza, o którym zresztą tekst nie wspomina /wynikło to może z archaicznego charakteru pieśni/.

4/ Por.np.pieśni op.8. których preludia i postludia mają własną melodię i przypominają niekiedy /np.w postludium op.8/1/ styl Werdi ego. Pieśń Posyłka ma długie preludium z samodzielną melodią. /Podobnie Czarnobrywka,Zaczarowana królewna, Blada róża, Dola i i./.

5/ Które odgrywają w tych pieśniach również rolę interludium i postludium.

/"nie dał wioseł"/, podobnie w p. Sen nocy letniej /"sny goń, złote goń"/. W zakończeniach często ostatnia fraza głosu solowego kończy się w czasie, gdy postludium już się rozpoczęło, przez co poszczególne ustępy ściślej się zazębiają. Por. Gdy ostatnia róża zwiędła /ostatnie słowo: "słowu"/, Zawód /"ach jak mi żal"/, A kiedy będziesz /"sami"/, Leci piosenka /"za grzbiety gór"/ itd. - Mówiłem już poprzednio o zazębianiu się partyj wokalnych i fortepianowych przez elizję /p.w./.

Ten sam cel ściślejszego zespolenia części pieśni przyświecał Zeleńskiegu, gdy wcielał preludium lub jego fragment do pieśni, jako jej partię integralną. Por. Róża, Poleciały pieśni moje, /przy sł."jako ptasząt roje"/, Smutno,i i. W pieśni Zaczarowana królewna akompaniament wprowadza pod koniec pieśni aluzję do motywów preludium, co tworzy doskonały nastrojowy efekt.

Jak widzieliśmy, interludium bywa przeważnie identyczne z preludium. Odmienne od preludium interludia mają m.i. p. Z łąk i pól /po sł."ptaszkowie łkają leśni"/, Cień Chopina /doskonała ilustracja słów "jak brzęczą skrzypki, jak huczą basy"/, Ja tobie serce ślę. Oryginalne jednotaktowe przygrywki co dwa takty w pieśniach Na fujarce i Drzemie blask mają charakter ilustracyjny.

Postludia odmienne od preludiów i interludiów są bardzo rzadkie /por.np.Pod okienkiem, postl. tematycznie związane z śpiewem, Pytania, por.str. , Pan Jezus chodzi po świecie [1] /.

Ogólnie stwierdzić należy, że stosowanie samodzielnych ustępów fortepianowych w pieśniach Zeleńskiego jest urozmaicone. W użyciu ich można zaobserować ewolucję; Zeleński dążył do coraz ściślejszego zespolenia ich z pieśnią. Rozmiary interludiów bywały różne. W niektórych wczesnych pieśniach dążył Zeleński do rozbudowania przygrywek,

---

1/ Na postludium składają się: fragment pieśni /t.13-16/ i "dodatek kodalny".

z którego to powodu czyniono mu nawet zarzuty, tylko częściowo uzasadnione /patrz str. /. Prawda, że kompozytor rozrywa często przez interludia ciągłość pieśni; w każdym bądź razie na drodze poszukiwań takich jak w p. op.23/2 byłby może doszedł do nadania interludium głębszego znaczenia, jako "muzycznego dopowiedzenia", pogłębienia wyrazu treści emocjonalnej tekstu. Zeleński nie szedł jednak dalej na tej drodze, może pod wpływem wspomnianych głosów krytycznych, zredukował w późniejszych pieśniach rozmiary przygrywek. Częste stosowanie przygrywek pozostało jednak rysem charakterystycznym jego liryki. Mają one niekiedy wiele wyrazu, nie są jednak w tym stopniu zespolone z całością pieśni i nie odgrywają tak ważnej roli w wytworzeniu właściwego nastroju, jak to jest np. w liryce romantyków niemieckich.[1] Zeleński stoi pod tym względem poniekąd w pośrodku między swymi poprzednikami polskimi, a młodszymi od siebie pieśniarzami. Samodzielne partie instrumentalne odgrywają w pieśniach rolę drugoplanową, podobnie jak to jest u B r a h m s a, a przeciwnie niż np. u Liszta czy H.Wolfa.

Najogólniej określić można akompaniament Zeleńskiego jako formę przejściową pod względem faktury między prostymi, "generałbasowymi" formułami pieśni Chopina, Moniuszki[2] i mniejszych pieśniarzy tego czasu, a bogatym, wyzyskującym efekty pianistyczne wtórem fortepianowym pieśni "Młodej Polski".[3] Umiejętność, dbałość o wykończenie, widoczne są i w tej dziedzinie u Zeleńskiego, ale brak mu nerwu pianistycznego, zmysłu dla kolorystyki, i tej plastyki inwencji, która

---

1/ Już u Schuberta "die rein technisch- formelle Bestimmung der Vor- und Zwischenspiele ,wie Angabe des Einsatzes und Verbindung der einzelnen Stophen,wird einem höherem Zweck,dem der Stimmungsvorbereitung, und Überleitung,untergeordnet"./G.Adler,o.c.s.867/. Oczywiście zachodzi to przeważnie i u Zeleńskiego, czasem jednak stwierdzamy ślady dawniejszego przez Schuberta już przezwyciężonego stadium tradycyjnej "przygrywki". 2/ Obok wielu pieśni z szkicowym tylko akompaniamentem nie brak jednak u Moniuszki prawdziwie pierwszorzędnych pomysłów w tej dziedzinie.

3/ I E.Pankiewicza, będącego w tej mierze prekursorem.

A15

daje niektórym pieśniom Moniuszki artystyczną przewagę nad"kunsztowniejszymi" /por.str. / bardziej wypracowanymi, ale bladszymi pomysłami Zeleńskiego. - Patrząc historycznie, trzeba jednak przyznać Zeleńskiemu zasługę, że był w Polsce pionierem staranniejszego, obmyślonego w szczegółach, mniej powierzchownego akompaniamentu, którego wzory dawał Moniuszko tylko wyjątkowo, a którego napróżno szukalibyśmy u plejady ówczesnych pieśniarzy operujących prymitywnymi szablonami, jak Nowakowski, Kolberg, Komorowski, Troszel, Kania i wielu nawet z późniejszych drugorzędnych kompozytorów. Nie wolno zapominać, że połowa pieśni Zeleńskiego powstała przed r.1880, a prawie trzecia część jeszcze za życia Moniuszki, i że już w tych wczesnych pieśniach Zeleńskiego nie brak przykładów akompaniamentu bogato wyposażonego, będącego w Polsce w owych czasach nowością. Zasługi tej nie zmniejsza fakt, że w późniejszym czasie, z powodu szybkich postępów polskiej pieśni artystycznej, a równocześnie tendencji Zeleńskiego do zacieśniania się do pewnych ulubiowych ~~tematów~~ schematów [1/], akompaniamenty jego pieśni, szczególnie tych, które ukazywały się z końcem XIX i początkiem XX w., wydawać się mogły a nawet musiały ubogimi, a styl ich wogóle anachronicznym.

O Z N A C Z E N I A W Y K O N A W C Z E

Nie używa ich Zeleński zbyt wiele, niemniej frazowanie i dynamika zaznaczone są jasno, wskazując na staranność kompozytora także w tym zakresie. I tu jak można się było spodziewać miewa Zeleński swoje ulubione zwroty, które powtarza przy każdej sposobności: drobny, ale znamienny dla niego rys. Do takich wyrażeń należy np. "sonore" /dźwięcz-

---

1/ Przy tej sposobności nasuwa się przypuszczenie, że pewne uproszczenie faktury partu fortepianowego pieśni Zeleńskiego w okresie krakowskim może pozostawać w związku z faktem, że kompozytora w tym czasie absorbowała przede wszystkim twórczość operowa. Mam tu na myśli nie to, żeby Zel. zaniedbywał w tym czasie wykończenie swych pieśni, lecz że przez nawyk kompozytorskiego myślenia kategoriami "wyciągu fortepianowego" /gdyż Żel. szkicował swe opery w wyciągu fortepianowym, por. np. Bibl. Nar., Mr. / odbiegł od bogatej, pianistycznej faktury akompaniamentu.

nie/ , w niektórych pieśniach "suonore" /sic/. Przez czas jakiś używa Zeleński tego określenia wprost natrętnie, nawet w ustępach niewłaściwych. Oto pieśni w których je spotykamy: P.2 /t.63/, 8 /t.84/,[1] 12 /t.21/, 14 /t.3/, 21 /t.2/, 22 /t.26/, 24 /t.3,22/, 25 /t.47/, 27 /t.43 i 69/, 28 /t.94/, 30 /początek 3 zwrotki/, 31 /t.39/, 32 /t.15/, 33 /t.19/. Oznaczenie to tworzy znamienny rys pieśni oznaczonych opusem /przed r.1879/.

Przytoczę kilka oznaczeń rzadziej stosowanych w literaturze: "con gran afetto"/P.2//P.18/,"con gran duolo"/P.10/,con gran espressione"/P.26/,"con sentimento"/P.6/,"teneramento"/sic/ /P.28/,"con inquietudine"/P.28/,""rilevando la voce"/P.22/,"con grido"/P.35/, "quasi mezza voce"/P.35/,"Con animo"/P.38/.

W dynamice, podobnie jak w zasięgu głosu, trzyma się Zeleński umiarkowanego środka. Fortissimo jest posyć rzadkie, podobnie i pianissimo. Raz tylko zauważyłem "ppp" /P.32/.

Niektóre wyszukane wyrażenia pojawiające się w pierwszym okresie, robiące niekiedy nieco pretensjonalne wrażenie, znikają zupełnie w okresie dojrzałym, w którym oznaczenia wykonawcze Zeleńskiego nie wykazują nic szczególnego.

Ograniczając się do dość ogólnych wskazówek, pozostawiał Zeleński wypracowanie mnóstwa drobniejszych odcieni smakowi i wrażliwości wykonawcy, od którego spodziewał się jednak pod tym względem bardzo wiele. Pozornie nieskomplikowane nawet pieśni Zeleńskiego stawiają jednak poważne trudności interpretacyjne przed śpiewakiem; wokalnie na ogół przystępne, wymagają w wykonaniu wiele subtelności.

Wykonawcy winni strzec się jak ognia rozciągania temp pieśni Zeleńskiego /pod tym względem bardzo wiele się grzeszy/ oraz wszelkich

---

1/ "Piano" i "sonore" naraz!

antymuzycznych manier w rodzaju zbędnych fermat, obliczonych na tani efekt, ritardanda tegoż typu itd.- Żeleńskiemu nie chodziło o to ,by wykonawca był brawurowym śpiewakiem, lecz by umiał wykonywać pieśni inteligentnie i kulturalnie. "Od wykonawców wymagał Żeleński muzykalnej interpretacji, dobrej wymowy, zrozumienia tekstu i uduchowienia; często sam nucił całe frazy muzyczne, jakby to należało je wykonać" - [1] pisze [2] p. Wanda Hendrich. [3] Z cytowanego w innym związku zdania Noskowskiego /por.str. / wynika, że Żeleński, jak każdy rasowy muzyk, był nadto fanatykiem wiernego i ścisłego odtwarzania tekstu muzycznego. [3a]

1/ Por.Uwagi Szopskiego, o.c.s.
2/ W liście prywatnym z 13 lutego 1938.
3/ Artystka śpiewaczka, która pozostawała w kontakcie z Żeleńskim, będąc przed wojną profesorem Konserwat. Tow.Muzycznego w Krakowie i wykonując często pieśni Żeleńskiego z towarzyszeniem kompozytora.
3a/ Wierność ta nie wyklucza naturalnie właściwie zastosowanej swobody. W każdym razie odcienie wykonawcze muszą być podporządkowane głównej, muzycznej idei pieśni. Zwracałem już poprzednio uwagę na błąd, jakim jest zwalnianie tempa i rozciąganie fraz wokalnych przez śpiewaka, wówczas gdy akompaniament fortepianowy ma płynną, rytmicznie jednostajną figurację, wymagającą koniecznie jednolitego tempa.

[illegible]

ZAŁĄCZNIKI

A/ Pieśni wydane z tekstami w obcych językach.

1/ DES MÄDCHENS WUNSCH. "Ach ich wünsche nicht zu viel"... /Marzenia dziewczyny/. Ries & Erler, Berlin

2/

"L ą d i s l a s Z e l e ń s k i:

Dix Mélodies. Edition avec paroles françaises et allemandes. Publiée a l'occasion du jubilé de l'auteur par la Société Artistique et Litteraire Polonaise à Paris.

En dépôt chez: A.Quinzard & Cie, édit., Paris, 24 rue des Capucines.

/Berlin, Ries & Erler./

Z a w i e r a:/

1. Triste Chanson. - Des Traurigen Sang./Pieśń Jaruhy/
2. Incertitude. - Mahnung /Niepewność/
3. Message.- Der Liebesbote /Posyłka/
4. Elégie. - Erinnerung /Z księgi pamiątek/
5. "Si tu m'aimais. - "Meine Huld" /Łaskawa dziewczyna/
6. Pensées d'automne. - Sehnsucht nach den Winter /Tęsknota za zimą/
7. Le Destin. - Das Schicksal /Robaczek kochał się w róży/
8. Vain Appel. - Aus Feld und Flur./Z łąk i pól/
9. "Tel un essaim d'hirondelles". - "Meine Lieder sind verflogen" /Poleciały pieśni moje/
10. La princesse enchantée. - Die verzauberte Königstochter. /Zaczarowana królewna/.

Uwaga: Przekłady pochodzą z pod pióra następujących autorów:

a/ na język francuski: J.Ruelle /nr 1/, A.L.Lettich /nr 2,6/ i L.V. Durdilly /numery pozostałe/.

b/ na język niemiecki: O.Berggruen /nr 1,3,4,6,9,10/ i L.German /nr 2,5,7,8/.

Dobór pieśni jest interesującym o tyle, że pozwala wyciągnąć pewne wnioski o tym, które pieśni najwięcej Żeleńskiemu odpowiadały. Naturalnie trzeba tu uwzględnić, że Żeleński z pewnością dobierał pieśni nie tylko wedle swego upodobania, ale kierując się przypuszczalnym gustem odbiorców zagranicznych.

1/ Tytuły polskie nie figurują w wydaniu, dodałem je od siebie.

REKOPISY I SZKICE PIEŚNI NIEWYDANYCH.[1]
/zachowane w Bibliotece Narodowej w Warszawie/.

Nr. 164 a. 1. GRAJEK /sł. M. Konopnickiej/ "Ciche byżo serce moje, oniemiały ptak..." Szkic ołówkowy niezupełnie kompletny.

2. LEDWO LEDWO MNIE DOLATA. Szkic ołówkowy, niekompletny. cs-moll, 6/8.

3. "Auf ewig ist das Lied mir erstorben". Tylko szkic samej melodii. f-moll 6/8.

Nr. 397 i 398. Z ŁĄK I PÓL /Sł. Adama Asnyka/. Nr 397 zawiera szkic do tej pieśni, Nr 398 pieśń kompletną. Tytuł na okładce:

"Choć pól i łąk...
sł. Adama Asnyka
z muzykaą
Władysława Żeleńskiego."

Początkowe słowa:
"Choć pól i łąk
Odmładzasz krąg
Roznosząc woń miłosną..."

As-dur; 3/4; Andante.

Nr 399 DUMA O HETMANIE KOSIŃSKIM /sł. J. B. Zaleskiego/ Dwie wersje. Druga, o ile się nie mylę, kompletna.

Nr. 400 "BRAUTLIED" "Wo du nun wandelst..." Pieśń pomyślana jako duet.

Nr. 454 "Notatki muzykalne"[2]: na str. 1, 2 i 17 szkice /niekompletne/ do pieśni NOC /sł. M. B. Antoniewicza/

1/ O ile mi wiadomo.
2/ Por. str.

ALFABETYCZNY SPIS PIEŚNI WŁADYSŁAWA ŻELEŃSKIEGO
/wg tytułów i początkowych słów/

Spis ten obejmuje pieśni uwzględnione w niniejszej pracy. Wielkie litery odnoszą się do tytułów, małe-do początkowych słów pieśni. W tych wypadkach, w których początkowe słowa stanowią równocześnie tytuł pieśni, podaję tylko sam tytuł. Numer w nawiasie oznacza numer pieśni w części szczegółowej niniejszej pracy.

Ach ty różo, krasna różo... p.RÓŻA.

Ach wy lasy, ćmawe lasy... p.OPUSZCZONA

A KIEDY BĘDZIESZ MOJĄ ŻONĄ. /72/ /K.Tetmajer/

A kto ciebie ty wierzbino... p.NA FUJARCE.

BABIE LATO /80/ /M.Gawalewicz/

Biegnie dziewczyna... p.NIEPODOBIEŃSTWO.

BLADA RÓŻA /K.Tetmajer/./75/

BRZOZY /K.Tetmajer/./70/

CIEŃ CHOPINA /K.Tetmajer/ /73/

Co ja bym ci chciała dać...p. COBYM CI CHCIAŁA DAĆ

COBYM CI CHCIAŁA DAĆ op.25/5 /Gabriella//N.Żmichowska//30/

CO MI TAM /T.Wodzicka//52/

Cudo nasze, dziewczę nasze... p. JASKÓŁKA

CZARNA SUKIENKA, op.12/1 /K.Gaszyński/ /14/

Czarnobrywko, rajskie ptaszę... p.SPOTKANIE SIĘ NASZE GDZIEŚ DALEKO" i „CZARNOBRYWKA."

CZARNOBRYWKA op.7/1 /B.Zaleski/ /5/

CZY ANIOŁEK CZY DIABEŁEK /A.E.Odyniec/ /36/.

CZY PAMIĘTASZ /Z.Krasiński/ /63/

Czyż ja na polu nie kalina?... /p.MŁODO ZASWATANA.

Dąb w szerokiem stoi polu... p.ZAZUBKA

DOLA MOJA /M.Wolska/ /92/

Dołem sinej wody... p.ZŁOTA RYBKA

DO POLEK op.12 nr 2 /Franciszek Żygliński/ /15/

DUMKA: PŁYNĄ WONIE /Zofia Ułaszynówna/ /90/

DUMKA: W BIAŁYM SADZIE /Zofia Ułaszynówna/ /88/

Drzemie blask miesiąca... p.PRELUDIUM.

DZIEJE SERCA op.26/6 /Józef Kościelski/ /33/

DZIKIE SNY op.24 /Mieczysław Romanowski/ /24/

DZIWNE DZIEWCZĘ op.25/7 /Gabriella = N.Żmichowska/ /31/

ELEGIA /Z.Krasiński/ /62/

Gdybym się zmieniła w gwiazdeczkę na niebie... p.ŻYCZENIE

Gdy cię nie widzę... p.NIEPEWNOŚĆ

GDY OSTATNIA RÓŻA ZWIĘDŁA /Adam Asnyk/ /41/

Gdy pozdrowię słońce z rana... p.ŚPIEW

Gdzie ta chatka mchem obrosła... p.ŁZY

Ja błąkam się wszędzie... p.Z NIEBOSKIEJ KOMEDII

JA DZISIAJ WIECZOREM /Lucjan Rydel/ /85/

JASKÓŁKA op.19/2 /Teofil Lenartowicz/ /20/

JA TOBIE SERCE ŚLĘ /Jacek Malczewski/ /83/

Jeśli mnie kochasz... p.ŁASKAWA DZIEWCZYNA

04

Już świeci księżyc w górze... p.POD OKIENKIEM

Idę ja Niemnem... p.PIEŚNI DUDARZA

I przejdę mimo jako mgła... p.DOLA MOJA

Kiedy kwiaty przyszłą wiosną... p.ELEGIA

Kiedy zmuszoną będziesz mnie porzucić... p.SEN

Komu ślubny splatasz wieniec... p.PIEŚNI DUDARZA

Kto mi powie, kto odgadnie...p.CZY ANIOŁEK CZY DIABEŁEK

LECI PIOSENKA /Łucjan Rydel/ /84/

Lubię ja słuchać... p.RAPSOD: SZUM DRZEW

ŁASKAWA DZIEWCZYNA op.25/5 /Gabriella = N.Żmichowska/

ŁZY op.19/3 /Teofil Lenartowicz/ /21/

MARZENIA DZIEWCZYNY /z czeskiego/ /38/

Minęły chwile szczęśliwsze, niestety... p.W INNONNIKU S.B.

Młoda dziewczyna stała nad rzeką... p.Z KSIEGI PAMIĄTEK

MŁODO ZASWATANA op.19/1 /Bohdan Zaleski/ /19/

MOJA PIESZCZOTKA op.2 /Adam Mickiewicz/ /57/

MÓJ KWIATEK op.14/1 /Mikołaj Bołoz-Antoniewicz/ /17/

NA ANIOŁ PAŃSKI /Kazimierz Tetmajer/ /74/

Na dolinie u jeziora... p.WSPOMNIENIE

Nad Tatrami ciągną chmury... p.POSYŁKA

Nad wodą szarą... p.BRZOZY

Na dzieńdobry pieśń ci niosę... p.SERENADA

NA PUJARCE /Marja Konopnicka//44/

Na me oczy czar uroczy... p.BLADA RÓŻA

NA ŚNIEŻNYM KRZAKU CHOINY /"Autor Ivara"[1]/ /49/

Na wiejskie gaje... p.CIEŃ CHOPINA

Nie drżyj serce... p.DZIKIE SNY

NIEPEWNOŚĆ /A.Mickiewicz/ /54/

NIEPODOBIEŃSTWO op.25/4 /Gabriella - N.Żmichowska/ /28/

NIE WRÓCI /Teresa Wodzicka/ /51/

Nigdyż serce stęsknione... p.ŚPIEWAK W OBCEJ STRONIE

NOCNA JAZDA /według Heinego/ /47/

OCZYWISTOŚĆ[2] /Gabriella - N.Żmichowska/ /81/

Od sioła do sioła... p.O JAŚKU Z POD SĄCZA

O dziewice! Spółsiostrzyce... p.DO POLEK

O JAŚKU Z POD SĄCZA /Maryla Wolska/ /91/

Oj chodzę ja chodzę... p.PIEŚŃ JARUNY

O nie mów o mnie... p.ZAWSZE I WSZEDZIE

O nie rozpaczaj tak dziecię... p.PAN JEZUS CHODZI PO ŚWIECIE

O nie zrywaj co nas łączy... p.PRZY ROZSTANIU

O PIEŚNI MOJE /Józef Relidzyński/ /87/

OPUSZCZONA op.10/3 /tekst z królodworskiego rękopisu[3]/ /11/

1/ Teresa hr.Wodzicka.
2/ Por.str.
3/ Przekład polski Łucjana Siemieńskiego, por.str.

06

O widać i słychać... p.ROJENIA WIOSENNE

Pająk jestem, pająk... p.PAJĘCZYNA

PAJĘCZYNA op.6 /Władysław Syrokomla/ /5/

PAN JEZUS CHODZI PO ŚWIECIE /Adam Asnyk/ /67/

PĘT ZPEVU Z KRÁLODVORSKEHO RUKOPISU por.PIEĆ ŚPIEWÓW etc.

PIEŚNI DUDARZA a/ IDĘ JA NIEMNEM /A.Mickiewicz/ /58/

PIEŚNI DUDARZA b/ KOMU ŚLUBNY SPLATASZ WIENIEC /A.Mickiewicz[1]/ /59/

PIEŚNI GABRIELLI op.25 nr 1-7 vide Z KSIĘGI PAMIĄTEK, PODARUNEK, TĘSCHNOTA, NIEPODOBIEŃSTWO, ŁASKAWA DZIEWCZYNA, COBYM CI CHCIAŁA DAĆ, DZIWNE DZIEWCZĘ.

PIEŚŃ JARUHY /J.I.Kraszewski[2]/ /37/

PIEĆ ŚPIEWÓW Z KRÓLODWORSKIEGO RĘKOPISU /z tekstem polskim[3]/ i czeskim/ op.10 nr 1-5 vide: ZAŻUŁKA, RÓŻA, OPUSZCZONA, SKOWRONEK, WIANEK,

Piosnka, którą ukochana... p.POWRÓT PIOSENKI

Płyną wonie czeremchowe... p.DUMKA

Płynie, płynie rok za rokiem... p.PYTANIA

PODARUNEK op.25/2 /Gabriella = N.Żmichowska/ /26/

POD OKIENKIEM op.23/2 /Miron[4]/ /23/

POLAŁY SIĘ ŁZY /A.Mickiewicz/ /55/

POLECIAŁY PIEŚNI MOJE /Marja Konopnicka/ /45/

POSYŁKA op.14/2 /Mikołaj Bołoz-Antoniewicz/ /18/

POWRÓT PIOSENKI /Adam Asnyk/ /66/

Póki wiosna, dla kochanki... /p.TRYOLETY/ /

PRELUDIUM: DRZEMIE BLASK /Zofia Ułaszynówna/ /89/

1/ Właściwie słowa Tomasza Zana, por.str.
2/ Z powieści "Stara Baśń".
3/ Ł.Siemieńskiego, por.str.
4/ Pseudonim Aleksandra Michaux, por.str.

PRELUDIUM: WIDZĘ JĄ /Kazimierz Tetmajer/ /76/

Pruszy śnieżek... p.SMUTNO

PYTANIA op.26/4 /Józef Kościelski/ /35/

PRZY ROZSTANIU /Z.Krasiński/ /61/

Rankiem przy zdroju... p.DZIEJE SERCA

RAPSOD: SZUM DRZEW /Józef Relidzyński/ /86/

ROBACZEK KOCHAŁ SIE W RÓŻY /"Autor Ivara"[1]/ /50/

ROJENIA WIOSENNE op.13 /Bohdan Zaleski/ /16/

RÓŻA op.10/2 /z królodworskiego rękopisu[2]/ /10/

RÓŻA DZIKA /Karol Kucz/ /60/

Schowaj matko suknie moje... p.CZARNA SUKIENKA

SIEDZI PTASZEK NA DRZEWIE /Adam Asnyk/ /68/

SEN /Adam Mickiewicz/ /82/

SEN NOCY LETNIEJ op.23/1 /Miron[3]/ /22/

Sennym różom śpiew uroczy... p.SEN NOCY LETNIEJ

SERENADA /Marjan Gawalewicz/ /79/

SKONAJ TY SERCE /Kazimierz Tetmajer/ /77/

SKOWRONEK op.10/4 /z królodworskiego rękopisu[2]/ /12/

Słońce jasne ma promienie... p.OCZYWISTOŚĆ

SŁOWICZKU MÓJ /A.Mickiewicz//66/

SMUTNO /Marjan Gawalewicz//78/

1/ Teresa hr.Wodzicka
2/ Por.odn. str.
3/ Por.odn. str.

p 2

Smutno gdy w obłoki... p.NIE WRÓCI

Snuj się nitko pajęcza... p.BABIE LATO

SZŁO DZIECIE Z FUJARKĄ /Maria Kwilecka/ /46/

SZUM DRZEW vide RAPSOD

ŚPIEW op.1 /Stefan Garczyński/ /1/

ŚPIEWAK W OBCEJ STRONIE /op.3/ /B.Zaleski/ /2/

Tam u szczytu tego wzgórza... p.RÓŻA DZIKA

Tęschnię ach tęschnię... p.TESCHNOTA

Tęsknię ach tęsknię... v.TESCHNIE

TĘSCHNOTA/sic / op.25/3 /Gabriella - N.Żmichowska/ /27/

TĘSKNOTA v.TESCHNOTA

TĘSKNOTA ZA ZIMĄ op.26/1 /Józef Kościelski/ /32/

TE ROZKWITŁE CICHE DRZEWA /A.Mieckiewicz/ /53/

TRYOLETY op.8/1 /Bohdan Zaleski/ /6/

W białym sadzie kwitną drzewa... p.DUMKA

W cień owinę się jak w rąbek... p.Z NOCY LETNICH

WIANEK op.10/5 /z królodworskiego rękopisu[1]/ /13/

Wiatr szeleści po topoli... p.ZAKOCHANA

Widzę ją... idzie z słoneczną pogodą... p.PRELUDIUM

WIEJE WIETRZYK PO POLU op.26/3 /Józef Kościelski/ /34/

Wieje wietrzyk wieje... p.WIANEK

WIERZBA /Kazimierz Tetmajer/ /71/

W IMIONNIKU S.B. op.8/2 /A.Mickiewicz//7/

1/ por.odn. str.

W pańskim sadzie dziewa plewie... p.SKOWRONEK

W pączku róży... p.MÓJ KWIATEK

W sercu mem jesień... p.TĘSKNOTA ZA ZIMĄ

WSPOMNIENIE op.8/3/B.Zaleski/ /8/

Wykołysałem cię wśród fal... p. ZAWÓD

ZACZAROWANA KRÓLEWNA /Adam Asnyk/ /40/

ZAKOCHANA op.7/2 /B.Zaleski/ /4/

Zanim do naszych powrócisz stron... p.JA TOBIE SERCE ŚLE

Zapłakała, przeżegnała... p.PODARUNEK

Zapłakały rdzawe liście... p.BRZOZY

Zaszumiał las, zaszumiał las... p.Z ŁĄK I PÓL

Za wolno, za późno... p.JA DZISIAJ WIECZOREM

ZAWÓD /Kazimierz Tetmajer/ /69/

ZAWSZE I WSZĘDZIE /Z.Krasiński/ /65/

ZAZUŁKA op.10/1 /z królodworskiego rękopisu'/ /9/

Z KSIĘGI PAMIĄTEK op.25/1/Gabriella - N.Żmichowska//25/

Z ŁĄK I PÓL /Marja Konopnicka/ /42/

ZŁOTA RYBKA /Jan Zacharyasiewicz/ /39/

Z moją lubą... p. NOCNA JAZDA

Z NIEBOSKIEJ KOMEDII /Z.Krasiński/ /64/

Z NOCY LETNICH /M.Konopnicka/ /43/

Z TEKI JÓZEFA KOŚCIELSKIEGO op.26/1-4 vide „TĘSKNOTA - ZA ZIMĄ," DZIEJE SERCA, WIEJE WIETRZYK PO PÓLU, PYTANIA.

Żeby mi też Pan Bóg dał... p.MARZENIA DZIEWCZYNY

ŻYCZENIE /Franciszek Żyliński/ /48/

O G Ó L N A C H A R A K T E R Y S T Y K A

Twórczość liryczna Zeleńskiego rozłożona na przeszło pół-wiekowy okres /od ok.1859 do ok.1911/ przedstawia pod względem stylu i wartości wielką rozmaitość.

Przypomnę pokrótce główne etapy ewolucji stylu pieśniarskiego Żeleńskiego, wymieniając bardziej wyróżniające się utwory.

Okres pierwszy, to o k r e s s t u d i ó w za granicą /1859-1866 w Pradze, 1867 - 1870 w Paryżu; z przerwami/. Wracając do kraju przywiózł już Żeleński pieśni op.23 i 24; pieśni op.25 zaczął komponować dopiero z końcem roku 1871 lub początkiem r.1872 /por."Chronologia"/.

Z pośród tych dwudziestu kilku pieśni /op.1 do 24 włącznie, nadto pieśni "Sen" i "Nocna jazda"/ większość powstała w latach 1860-1864 /op.8 wyd. najpóźniej 1861, op.10 1862/, znaczna część, mianowicie pieśni do słów Zaleskiego i Lenartowicza, w czasie pobytu w Krakowie w r.1864.[1]

Te młodzieńcze pieśni wykazują wiele zasadniczych braków, są na ogół zupełnie nieoryginalne, w niektórych jednak widoczne są błyski niewątpliwego talentu.

Odbijają się w nich jak w lustrze style mistrzów najbliższych Zeleńskiemu. Reminiscencje z Mozarta /por.przykł. str.77,22,przykł str. / sąsiadują z reminiscencjami z Schumanna /por.przykł. str. 53/ lub Chopina /op.2/, często przypomni się Beethoven /op.3/ czy Mendelssohn.

1/ Por. Moje pamiętniki, patrz str.

W wydanych jak się zdaje najwcześniej pieśniach op.8 wzoruje się Zeleński na popisowych ariach paryskiej "Wielkiej opery". "Tekst jest tu tylko pretekstem" dla melodii, jest do niej sztucznie dostosowany, tworząc jakby ilustrację obrazowego porównania dr S.Barbaga[1].

Najzupełniej chybioną jest koncepcja pieśni "Moja pieszczotka", której forma muzyczna wręcz kłóci się z tekstem. I w innych pieśniach nie brak błędów prozodycznych i deklamacyjnych.

Jednak już i w tym okresie trafiają się pieśni bardzo udatne, a nawet noszące wyraźne piętno osobiste. Tu należą pieśni Czarnobrywka[2], Zakochana, Czarna sukienka, Młodo zaswatana, niepozbanione wdzięku pieśni Rojenia wiosenne i Jaskółka. W pieśniach wymienionych przejawia się już to charakterystyczna dla Zeleńskiego nuta elegijna, już też werwa rytmiczna. ""Czarnobrywka" wykazała temperament kompozytora, "Rojenia wiośniane"- jego liryczną inwencję" - pisze prof.Z.Jachimecki[3]. W niektórych z wspomnianych pieśni jak również w pieśniach op.10 wyczuwa się pewien nieuchwytny, polski czy może ogólno-słowiański charakter.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]