

Regina Chłopicka

Akademia Muzyczna w Krakowie

Krzysztofa Pendereckiego „Powiało na mnie morze snów...” *Pieśni zadumy i nostalgii.* W kręgu fascynacji poezją polską

Pieśni zadumy i nostalgii powstały na zamówienie Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina z okazji 200-lecia urodzin twórcy. III część utworu *Requiem* jest hołdem dla największego polskiego kompozytora w historii, jednak Krzysztof Penderecki podkreśla także wagę innego kręgu inspiracji:

moje pieśni, upamiętniające Rok Chopinowski stanowią hołd dla całej, wielkiej polskiej poezji, powstałej na przestrzeni ostatnich 200 lat¹.

Pieśni zadumy i nostalgii to trzyczęściowy cykl, na który składają się 22 pieśni:

Część I. Ogród zaklęty

Kazimierz Wierzyński *Dzieci w makach*

Bolesław Leśmian *Pod jednym drzewem niezbadanym*

Konstanty Ildefons Gałczyński *Prośba o wyspy szczęśliwe*

1 *Dzisiaj już nie jestem takim idealistą. Z Krzysztofem Pendereckim rozmawia Marcin Gmys* [w:] Program koncertu w Filharmonii Narodowej w Warszawie, 14 stycznia 2011, s. 14; wersja skrócona „Tygodnik Powszechny” nr 3 styczeń 2011.

Tadeusz Miciński *Jesiennie lasy poczerwienione*
 Stanisław Korab-Brzozowski *Próżnia*
 Kazimierz Przerwa-Tetmajer *Anioł Pański* (fragment)

Część II. Co mówi noc?

Leopold Staff *Niebo w nocy*
 Leopold Staff *Cisza* (fragment)
 Aleksander Wat *Co mówi noc* (fragmenty)
 Tadeusz Miciński *Powiało na mnie morze snów* (z cyklu *Zatoka tęczy*)
 Tadeusz Miciński *O nocy cicha, nocy błękitna*

Część III. Requiem

Cyprian Kamil Norwid *Fortepian Szopena* (I)
 Kazimierz Przerwa-Tetmajer *Widzę kraj jakiś w oddali*
 Cyprian Kamil Norwid *Fortepian Szopena* (II)
 Tadeusz Miciński *Zahuczał wicher*
 Aleksander Wat *Jeśli Cię zapomnę walcząca Warszawo* (fragmenty)
 Zbigniew Herbert *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta*
 Cyprian Kamil Norwid *Fortepian Szopena* (III)
 Adam Mickiewicz *Grób Potockiej* (z cyklu *Sonetów krymskich* VIII fragment)
 Stefan Witwicki *Do sosny polskiej znalezionej w jednym z ogrodów w Chatenay*
 Cyprian Kamil Norwid *Fortepian Szopena* (IV)
 Kazimierz Przerwa-Tetmajer *Anioł Pański* (fragmenty)

Powstanie tak rozbudowanego cyklu pieśni do tekstów poetów polskich jest czymś rzadkim w twórczości Pendereckiego, ze względu na wybór języka polskiego. Kompozytor dotychczas uważał, że nie każdy język jest w równym stopniu predestynowany do muzyki i pisał głównie do tekstów w języku łacińskim, niemieckim i angielskim:

Polski jest bardzo trudny. Rozmawiając, nie zdajemy sobie z tego sprawy, ale proszę zaśpiewać o „Iśnieniu liści”. I proszę dać to sopranowi w wysokim rejestrze... To jest niemal nie do zaśpiewania, nawet dla Polaka. A co dopiero dla cudzoziemca?! [...] W ogóle kocham polską poezję. Weźmy na przykład Leopolda Staffa. Kto go dziś czyta? To była poezja mojej młodości, bo na początku lat 50. zaczęto ją wydawać. Podobnie było z Gałczyńskim. *Pieśni zadumy i nostalgii* są dla mnie powrotem do źródeł czasu, do młodości,

do fascynacji poezją. I po ponad 50 latach powrotem do języka polskiego [...]”²

Warto przypomnieć, że *Pieśni zadumy i nostalgii* nie są pierwszymi pieśniami kompozytora do tekstów polskich. Do cyklu zostały bowiem włączone (po zinstrumentowaniu partii fortepianu) trzy miniatury liryczne powstałe w końcu lat 50-tych. Są to: *Prośba o wyspy szczęśliwe* do słów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego – pieśń włączona do I części utworu *Ogród zaklęty* oraz dwie pieśni do wierszy Leopolda Staffa *Niebo w nocy* oraz *Cisza* – włączone do II części cyklu *Co mówi noc?*

W ostatnich latach temat nocy stanowił ważną inspirację dla kompozytora. Wystarczy przypomnieć poetycko-muzyczne obrazy nocy w *Trzech pieśniach chińskich* powstałych w 2008 roku. Ich echo powraca w *Pieśniach zadumy i nostalgii* głównie w instrumentacji.

Gdy Marcin Gmys w rozmowie z kompozytorem pytał o niewielki stopień reprezentacji w *Pieśniach zadumy i nostalgii* wierszy poetów współczesnych Chopinowi, Penderecki odpowiedział:

Pracując nad tym cyklem pieśni utwierdziłem się bowiem w nurtującym mnie od lat przekonaniu, iż nie ujmując niczego poezji wielkich romantycznych wieszczów, ze współczesnej nam perspektywy (a zapewne też z perspektywy naszych wnuków) znacznie ważniejsza i bliższa nam okazuje się poezja młodopolska, międzywojenna i współczesna³.

Przedstawiony tekst poświęcony analizie i interpretacji *Pieśni zadumy i nostalgii* jest próbą ukazania utworu z dwóch perspektyw. Pierwsza – obejmuje wybrane związki słowa i muzyki ważne z punktu widzenia muzycznej interpretacji tekstów poetyckich powstałych w różnych epokach i reprezentujących różne style indywidualne twórców. Druga – ma na celu refleksje związane z zakomponowaniem utworu jako formy dramatycznej podkreślającej spójność cyklu.

2 *Requiem Pendereckiego dla Chopina. Z Krzysztofem Pendereckim rozmawia Jacek Hawryluk*, „Gazeta Wyborcza”, 14 stycznia 2011.

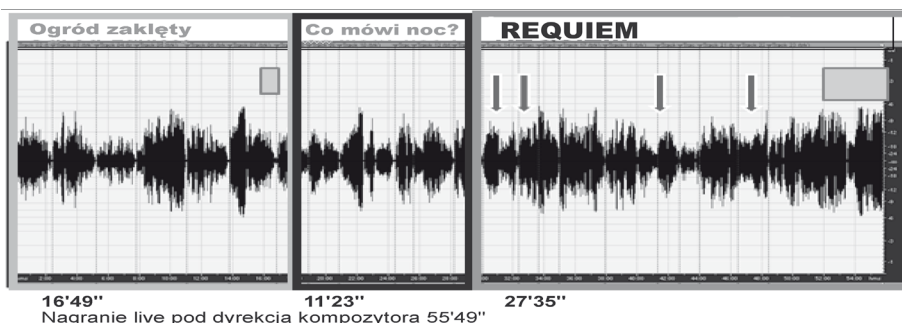
3 *Dzisiaj już nie jestem takim idealistą...*, s.14.

Pieśni zadumy i nostalgii

I. Budowa ogólna

W trzyczęściowej strukturze dzieła (Tabela 1, s. 34) dwie pierwsze jego części o mniejszych rozmiarach prowadzą do rozbudowanej części III *Requiem*, która stanowi część główną, kulminację dramatyczną i zarazem finał cyklu. Pieśni są wyodrębnione z przebiegu narracji lub następują bezpośrednio po sobie *attacca* tworząc większe całości. Łączenie pieśni ma miejsce głównie w części III *Requiem*.

K. Penderecki, „*Powiało na mnie morze snów...*” Pieśni zadumy i nostalgii



I – refren **Fortepianu Szopena (Norwid)**

■ – refren wiersza **Anioł Pański (Tetmajer)**

Tabela 1. K. Penderecki, *Pieśni zadumy i nostalgii* – budowa ogólna; diagram wg nagrania z koncertu pod dyrekcją kompozytora – 1 marca 2011 Warszawa, Filharmonia Narodowa. Soliści: Wioletta Chodowicz, Agnieszka Rehlis, Mariusz Godlewski; chór Filharmonii Narodowej, orkiestra *Sinfonia Varsovia*

W konstrukcji cyklu ważną funkcję pełni pieśń do słów Kazimierza Tetmajera *Anioł Pański*, która zamyka część I *Ogród zaklęty*, a następnie w znacznie rozszerzonym kształcie powraca w finale części III *Requiem*. O pieśni zamykającej cykl kompozytor powiedział:

Tę pieśń, przybierającą teraz formę *passacaglii*, znacznie rozbudowałem i w ten sposób powstało najszerzej rozbudowane ogniwo całości cyklu, mniej więcej dwukrotnie dłuższe od pozostałych⁴.

Istotną rolę w pieśniach pełnią odcinki instrumentalne – rozpoczynają i kończą niektóre pieśni, niepołączone *attacca*. Odcinki otwierające zazwyczaj wprowadzają w ich klimat – Mieczysław Tomaszewski nazywa

4 *Dzisiaj już nie jestem takim idealistą...*, s. 15.

to „nadawaniem tonu” – zarysowują odrębny dla każdej z nich kształt brzmieniowy związany z wybranymi figurami dźwiękowymi, rodzajem faktury, określonym centrum tonalnym czy z charakterystyczną, odmienną instrumentacją. Odcinki instrumentalne, zamykające, w których pojawiają się ekspresywne, solowe partie instrumentów (m.in. flet, saksofon, obój, fagot) czy grupy instrumentów pełnią inną funkcję, kontynuują i dopowiadają narrację pieśni oraz stanowią rodzaj muzycznego *conclusio*. Przykładem może być zakończenie pieśni do słów Leśmiana (*Pod jednym drzewem niezbadanym*) z rozbudowaną, swobodną (*rubato*) solistyczną wypowiedzią saksofonu sopranowego (przykład 1).

The image shows a musical score for a saxophone and string ensemble. At the top, the saxophone part is labeled 'Sass. s.' and begins at measure 35. The time signature is 3/4. The saxophone part features a melodic line with dynamic markings of *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte), and a section marked *rubato*. Below the saxophone, there are four staves for Violin I (VI. I, 4 leggii), four staves for Violin II (VI. II, 4 leggii), and one staff for Viola (Va., ord.). The string parts are marked with *p* and *f* dynamics and feature long, sustained notes.

Przykład 1. Pieśni zadumy i nostalgii 1. Ogród zaklęty 2. Pod jednym drzewem niezbadanym (Leśmian). Odcinek solowej partii saksofonu sopranowego. Schott, s. 15

II. Słowo i dźwięk

W *Pieśniach zadumy i nostalgii* wśród wielu występujących relacji między warstwą słowną i muzyczną szczególne znaczenie ma z jednej strony uwrażliwienie kompozytora na brzmienie słowa i dźwięku, z drugiej – odczytywanie i interpretacja znaczeń i charakterów wspólnych dla poezji i muzyki. Constantin Floros pisze: „Pod terminem charaktery należy rozumieć typy struktur muzycznych o pewnych szczególnych cechach stylistycznych i określonych wartościach wyrazowych [...]. Każdemu charakterowi przyporządkowane jest określone pole znaczeniowe”⁵.

Warstwa brzmieniowa

Zachwyty nad pięknem brzmienia słowa poetyckiego i odpowiadającej mu urodzie muzycznego dźwięku manifestuje się w pieśniach poprzez eksponowanie walorów brzmienia, intonacji i prozodii tekstu. Zwraca uwagę niezwykle szacunek kompozytora dla kształtu i frazowania warstwy słownej. W warstwie muzycznej towarzyszy jej (obok zróżnicowania obsady i partii wokalnych) przejrzystość i barwność faktur zmieniających się wraz z odmienną dla każdej pieśni niezwykle wyrafinowaną instrumentacją, przywodzącą na myśl tradycję muzyki francuskiej. Według kompozytora „wyciszony sposób operowania orkiestrą, w przypadku wielkiej poezji, wydaje mi się zdecydowanie lepszy, bo teksty stają się wówczas w odbiorze bardziej transparentne”⁶.

Główne charaktery

Odkrywanie i interpretacja znaczeń i sensów określających ogólny charakter poezji i jej interpretacji muzycznej prowadzi w kolejnych pieśniach do stworzenia nowych, syntetycznych jakości artystycznych.

W *Pieśniach zadumy i nostalgii* wśród charakterów pełniących istotną rolę w kształtowaniu narracji słowno-muzycznej na pierwszy plan wysuwają się charaktery: baśniowo-oniryczny, liryczno-nostalgiczny (z dominacją ekspresji smutku i tęsknoty), dramatyczny i tragiczny oraz modlitewno-refleksyjny (*quasi*-obrzędowy).

- 5 Constantin Floros, *Refleksje nad wymiarem głębi w muzyce* [w:] „Teoria Muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje” nr 2, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2013, s. 27; podejmowane z różnych perspektyw badania związane z problemem określenia kategorii ekspresji oraz własną kategoryzacją przedstawia także Mieczysław Tomaszewski w tekście *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych* [w:] „Teoria Muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje” nr 1, red. T. Malecka, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2012.
- 6 Tomasz Cyz, *Ostatnie pieśni Pendereckiego*, dwutygodnik.com... „Muzyka” nr 52, 2011.

Charakter baśniowo-oniryczny związany jest z odrealnieniem i cudownością obrazów słowno-muzycznych. W trzech pieśniach z części I *Ogród zaklęty*: *Dzieci w makach* (Wierzyński), *Pod jednym drzewem niezbadanym* (Leśmian) i *Prośba o wyspy szczęśliwe* (Gałczyński) przywołane poetyckie, nieostre obrazy marzeń sennych czy baśni związane są często z arkadyjskimi obrazami natury. W płynnej muzycznej narracji o lirycznym charakterze dominują faktury przejrzyste, jasne i migotliwe (przykład 2),

Jesienne lasy poczerwienione

Text: Tadeusz Miciński
(1873–1918)

The musical score is for the piece "Jesienne lasy poczerwienione" (Autumn Forests Turned Red) by Krzysztof Penderecki, with lyrics by Tadeusz Miciński. The score is for a full orchestra and includes parts for Flauto piccolo (3), Flauto (1/2), Corno (1), Percussione (Crotales, Triangolo, Albero di sonagli), Arpa, Celesta, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The tempo is marked "Andante" and the time signature is 9/8. The score is divided into two systems, each ending with a 12-measure rest. The first system includes dynamics like "p" and "mf", and performance instructions like "con sord." and "muta in Flauto". The second system includes dynamics like "p" and "mf", and performance instructions like "sul G", "flag. gliss.", and "simile".

Przykład 2. Pieśni zadumy i nostalgii I. *Ogród zaklęty* 4. *Jesienne lasy podczerwienione* – początek. Schott, partytura, s. 21

choć niekiedy pojawiają się też specyficzne odwołania do natury, np. „motywy ptasie” (przykład 3).

poco rall.

48

SOP

BAR

S

altri

A

T

B

zło - to

zło - to - - czer - - wo - ne, czer - - wo -

zło - to - - czer - - wo - ne, czer - - wo -

zło - to - - czer - - wo - ne, czer - - wo -

zło - to - - czer - - wo - ne.

poco rall.

FL.

Archi

Tb.

Arpa

Fl.

Archi L.v.

Legni L.v.

Cb.

8bj

54064

Przykład 3. Pieśni zadumy i nostalgii I. Ogród zaklęty 4. Jesienne lasy podczerwienione (Miciński) – „motywy ptasie” (fragment partii wokalnych S, Bar, Chór). Schott, wyciąg, fortepianowy D. Heise-Krzyszton, Schott 54064, s. 42

Charakter liryczno-nostalgiczny – wyraz smutku i żalu – pojawia się głównie w pieśniach części III *Requiem* i łączy się z symbolicznym przywołaniem postaci Chopina. Kompozytor tak o tym mówił:

W muzykę Chopina wpisany jest przecież ów żal mający polskie korzenie – w utracie ojczyzny i szczególnej do niej miłości z perspektywy ideałów, które chciano zrównać z brukiem i zniewolonych umysłów. Taka jest historia Polaków „znaczona krwią i walką”⁷.

Pieśni o charakterze nostalgicznym występują w różnych odmianach. Pierwszym przykładem może być pieśń do słów Adama Mickiewicza *Grób Potockiej* (*W kraju wiosny*), w której przyciszona (*pp*), deklamacyjna narracja chóru *a cappella* dochodzi jakby z oddali (*dal lontano*). Kończą ją znamienne pełne tęsknoty słowa „Tam na północ ku Polsce świecą gwiazd gromady” (przykład 4).

10

S Tam na pół-noc ku Pols - ce świe - cą gwiazd gro - ma - dy...

A Tam na pół-noc ku Pols - ce świe - cą gwiazd gro - ma - dy...

T - mią - tek o - wa - dy. Tam na pół-noc ku Pols - ce świe - cą gwiazd gro - ma - dy...

B — pa - mią - tek o - wa - dy. Tam na pół-noc ku Pols - ce świe - cą gwiazd gro - ma - dy...

attacca

Przykład 4. *Pieśni zadumy i nostalgii* III. *Requiem* 8. *Grób Potockiej* (A. Mickiewicz) – zakończenie. Schott, partytura, s. 106

W rozbudowanej lirycznej pieśni do słów *Witwickiego* (*Do sosny polskiej znalezionej w jednym z ogrodów w Chatenay*) poeta o tęsknocie do kraju mówi wprost: „Więdniez, usychasz smutna wśród kwietnej płaszczyzny, nie ma dla ciebie życia, bo nie ma ojczyzny”. W pieśni tej przeznaczony na sopran ważną funkcję pełni kończące pieśń *Adagio* instrumentalne, w którym ekspresywne sola kolejnych instrumentów (rożek angielski waltornia, obój, flet) na chromatycznie opadającej linii

7 Wwypowiedź z programu koncertu 1 marca 2011 Filharmonia Narodowa.

basu *ostinato* kontynuują (już bez partii wokalne) pełen smutku liryczno-nostalgiczny lament. Pieśń kończy przywołanie przejmującego wersu z Norwida *I oto pieśń skończyłeś*, który wprowadza do rozbudowanego finału.

Charakter dramatyczny i tragiczny związany jest w *Pieśniach zadumy i nostalgii* głównie z odniesieniami do wydarzeń polskiej historii.

Charakter dramatyczny ma wstrząsający wiersz Aleksandra Wata *Co mówi noc?* (w II części cyklu) napisany w sowieckim więzieniu i niosący tragiczną odpowiedź „Nic nie mówi. Ma usta zagipsowane”. Muzycznie przyjmuje kształt dialogu sopranu z chórem.

Charakter dramatyczny ze szczególnym rysem patosu ma kolejna pieśń do słów Aleksandra Wata (III część *Requiem*). Poeta nawiązując do groźnych słów Psalmu 137 („Jeśli Cię zapomnę Jerozolimo niech uschnie moja ręka”) wzywa do zachowania w pamięci tragicznych wydarzeń polskiej historii:

Jeśli Cię zapomnę walcząca Warszawo, [...] piękna dumą swych mogił
Niech uschnie moja ręka.

Ekspresywne i udramatyzowane (zróznicowane dynamicznie) partie sopranu, przedzielane powracającym prostym, pełnym wyrzutem refrenem-wzwaniem *Jeśli Cię zapomnę...* tworzą narrację nawiązującą w charakterze do groźnego patosu wypowiedzi starotestamentowych proroków (przykład 5, s. 41).

W obrazie poetyckim Herberta (*Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta*) dominuje myśl o śmierci i przemijaniu. W pieśni redukcja środków muzycznych intensyfikuje napięcie pełnej tragizmu poetyckiej refleksji egzystencjalnej.

Charakter dramatyczny i zarazem tragiczny wiąże się z powrotami strof wiersza Cypriana Kamila Norwida *Fortepian Chopina* (Strofy I, II i III oraz jeden wers ze strofy VI). Kolejne warianty muzycznej interpretacji tekstu, oparte na centrum dźwiękowym *b*, rozpoczynają się aluzyjnym przywołaniem motywu marsza żałobnego Chopina, symbolicznie podkreślającego tragizm historii.

Charakter modlitewny, *quasi*-obrzędowy – związany jest z muzyczną interpretacją wiersza Tetmajera *Anioł Pański*. Uderzenia dzwonów w orkiestrze, a w warstwie wokalne charakterystyczne intonacje i paralelizmy tercjowe nawiązują symbolicznie do klimatu religijności ludowej ze *Stabat Mater* Karola Szymanowskiego (przykład 6, s. 42).

41 (a tempo)

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Timpani (Timp.):** Bass clef, playing a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *p*.
- Perkussion (Perc.):** Treble clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *p*. It includes markings for *Crotales* and *Tamtam*.
- Arpa (Arpa):** Grand staff (treble and bass clefs), playing a chordal accompaniment with a dynamic marking of *p*.
- Cel. (Cel.):** Grand staff, playing a melodic line with a dynamic marking of *mf*.
- Vocal:** Treble clef, with lyrics: "Jeś - li Cię za - pom - nę... Jeś - - - li Was za - pom - nę... Niechus - chniemo - ja rę - ka!". Dynamic marking is *p*.
- VI. I (Violin I):** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *pp*.
- VI. II (Violin II):** Treble clef, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*.
- Vc. (Violoncello):** Bass clef, playing a melodic line with a dynamic marking of *mf*.
- Cb. (Kontrabas):** Bass clef, playing a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *p*.

Przykład 5. Pieśni zadumy i nostalgii III. Requiem 5. Jeśli cię zapomnę walczqca
Warszawo (Wat), Schott, partytura, s. 97

13

SOP
Chrys - tús poz - dro - wio - ny.

M-S
Chrys - tus poz - dro wio - ny.

BAR
Chrys - tus poz - dro wio - ny.

S
Niech bę - dzie Chrys - tus

A
Niech bę - dzie Chrys - tus

T
Niech bę - dzie Chrys - tus

B
Niech bę - dzie Chrys - tus

Ottone
Legni
Cr., Tr.
Bassi

f
ff
mf
P

Przykład 6. Pieśni zadumy i nostalgii I. Ogród zaklęty 6. Anioł Pański (Tetmajer) – partie wokalne. Wyciąg fortepianowy D. Heise-Krzyszton, Schott 54064, s. 29

Wybrane problemy dramaturgii i formy

Podstawę dramaturgii cyklu zarówno w ramach kolejnych części jak i w zakomponowaniu całości dzieła jako formy dramatycznej stanowi następstwo pieśni o określonych charakterach związanych z odmienną instrumentacją. Spójność cyklu podkreślona jest także organizacją materiału dźwiękowego opartą na indywidualnym systemie *quasi*-tonalnym i specyficznej organizacji czasu, których szczegółowe przedstawienie wymagałoby odrębnego studium.

Część I. *Ogród zaklęty*

Narracja części pierwszej cyklu *Ogród zaklęty* rozwija się w dwóch fazach. W pierwszej (cztery pieśni) dominuje liryczna sfera baśniowej cudowności. Już pierwsza pieśń do słów Kazimierza Wierzyńskiego *Dzieci w makach* przywołuje poetycką wizję dzieciństwa. Dwie następne kontynuują narrację wpisującą się w sferę oniryczną, w świat marzenia sennego. W wierszach Wierzyńskiego i Leśmiana (*Pod jednym drzewem niezbadanym*) w czarodziejskim obrazie natury pojawiają się „dwie małe dusze” i „wpół wysniona królowna” wśród zaczarowanych drzew, czarodziejskiego ziela czy czerwonych maków, a wszystko jest „bajką błękitną”. Z kolei w wierszu Gałczyńskiego znajdujemy prośbę o przeniesienie w przestrzeń snu pośród piękna natury: „pokaż mi wody ogromne i wody ciche, rozmowy gwiazd...”. Także następujący wiersz Micińskiego przynosi obraz zachwytu nad pięknem natury: „Jesienne lasy poczerwienione goreją w cudnym słońca zachodzie”.

W muzyce liryczny i baśniowy charakter pieśni podkreśla płynność narracji (z metrum 12/8 i 9/8), określone centrum brzmieniowe, dominacja jasnych barw i wysokich rejestrów w przejrzystej, wyrafinowanej brzmieniowo instrumentacji, z charakterystycznymi partiami solowych instrumentów (np. flet solo w pierwszej pieśni, saksofon w drugiej czy grupa harfy, fortepianu i czelesty w trzeciej). Tę fazę kończy pieśń do słów Micińskiego – duet wirtuozowskich partii sopranu i barytonu dialogujących z deklamacyjnym chórem tenorów i basów, a następnie sopranów i altów z rozbudowanym towarzyszeniem orkiestry, w której pojawiają się „motywy ptasie”.

W drugiej fazie tej części baśniowy klimat zostaje naznaczony smutkiem i melancholią w pieśni do słów Stanisława Korab-Brzozowskiego *Próżnia* przeznaczanej na baryton. Obraz samotnego drzewa i cierpiącej duszy zwracającej się bez nadziei do „stalowego nieba próżni” (wersu tekstu powracającego jako refren związanego z opadającą frazą muzyczną) kończy odcinek instrumentalny z przejmującym solem obojowym wprowadzonym przez żałobny chór puzonów z klarnetem basowym (es-moll).

Część pierwszą *Ogród zaklęty* zamyka pieśń *Anioł Pański* oparta na refrenie wiersza Kazimierza Tetmajera. W powolnej, głównie diatonicznej narracji (opartej na centrum *b* i *f*) dominuje śpiewny, modlitewny chór w dialogu z zespołem solistów.

Część II. Co mówi noc?

Ta część obejmuje pięć pieśni. Teksty dwóch pierwszych pieśni do słów Leopolda Staffa mówią o nocy „czarnej i srebrnej” w niepojętym świecie, nieskończonym w czasie i przestrzeni (*Niebo w nocy*) oraz o nocnym niebie wobec którego „ziemia milczeniem jest i ciszą” (*Cisza*).

Obie pieśni przeznaczone są na baryton. W pierwszej – dominuje recytatyw zakończony frazą swobodnej recytacji „To przechodzi ludzkie pojęcie”, druga – o płynnej narracji – ma w większym stopniu charakter śpiewny i refleksyjny. Jednak muzyczna interpretacja kompozytora nie idzie w stronę lirycznej kontemplacji piękna i ciszy nocy lecz przez mroczną harmonikę z *ostinato* dwóch ostro brzmiących akordów w pieśni pierwszej (przykład 7, s. 45) i zagęszczeniem chromatycznym (w pieśni drugiej) prowadzi do pełnej dramatycznego napięcia pieśni trzeciej *Co mówi noc?* Muzyczną narrację pieśni charakteryzuje redukcja środków. Dialog sopranu z surowym jak w tragedii antycznej deklamacyjnym chórem, komentującym (często *unisono*) tragiczne wydarzenia, tworzy dramatyczne centrum części drugiej cyklu (przykład 8, s. 46).

Regina Chłopicka, Krzysztofa Pendereckiego „Powiało na mnie morze snów...”

3/4 **Tranquillo** 2/4 4/4 3/4 4/4 2/4 4/4 3/4 4/4

Clarinetto 1 *pp*

Clarinetto 2 *pp*

Clarinetto basso *pp*

Percussione Tamtam *mp*

Arpa *mp*

Baritono *p*
Noc czar-na, srebr-na noc. Świat nie-skoń - czo - ny,

3/4 **Tranquillo** 2/4 4/4 3/4 4/4 2/4 4/4 3/4 4/4

Violino I *pp* con sord.

Violino II *pp* con sord.

Viola *pp* con sord.

Violoncello *pp* con sord.

Contrabbasso *pp* con sord.

Przykład 7. Pieśni zadumy i nostalgii II. Co mówi noc? 1. Niebo w nocy (Staff). Schott, partytura, s. 53

Co mówi noc?

Text: Aleksander Wat
(1900-1967)

$\text{♩} = 74$

Flauto 1
Flauto contralto
Clarinetto 1
Vibrafono arco
Percussione
Arpa
Soprano
Alto
Tenore
Basso
Soprano
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabbasso

frull.
f
a 2
pp

mf
Tamtam
p
Gran cassa
p

pp
p
p
pp
pp
pp

pp
Co mó-wi noc? Co mó-wi noc? Co mó-wi noc? Co mó-wi noc? Co mó-wi
Co mó-wi noc? Co mó-wi noc? Co mó-wi noc? Co mó-wi noc? Co mó-wi
Nic nie mó-wi. Noc A jed-nak sly-sza-tem
Nic nie mó-wi. Noc ma us-ta za-gi-pso-wa-ne
Co mó-wi noc? Co mó-wi noc? Co mó-wi noc? Co mó-wi noc? Co mó-wi
Nic nie mó-wi. Noc ma us-ta za-gi-pso-wa-ne
Nic nie mó-wi. Noc ma us-ta za-gi-pso-wa-ne.

$\text{♩} = 74$

pp
pp
pp
pp

Przykład 8. Pieśni zadumy i nostalgii II. Co mówi noc? 3. Co mówi noc? (Wat). Schott, partytura, s. 60

Dwie kolejne pieśni do tekstu Tadeusza Micińskiego (*Powiało na mnie morze snów* i *O nocy cicha, nocy błękitna*) na mezzosopran z chórem prezentują dwa rodzaje refleksji zamykających część drugą (*Co mówi noc?*). W pierwszej – ekspresywna, rozbudowana melodycznie (duży ambitus, skoki interwałowe) linia mezzosopranu zamyka się błagalnym, modlitewnym wezwaniem głosu z chórem („O Matko Boża”) i przechodzi bezpośrednio do nostalgicznego pożegnania piękna nocy („O nocy cicha, nocy błękitna”) przez przyciszony, tajemniczy lament chóru oparty na opracowanych kontrapunktycznie, opadających chromatycznie liniach głosów (przykład 9).

Example 9. *Pieśni zadumy i nostalgii* II. *Co mówi noc?* 5. *O nocy cicha*. Wyciąg fortepianowy D. Heise-Krzyszton. Schott 54064, s. 40

Przykład 9. *Pieśni zadumy i nostalgii* II. *Co mówi noc?* 5. *O nocy cicha*. Wyciąg fortepianowy D. Heise-Krzyszton. Schott 54064, s. 40

Część III. Requiem

Podstawę formy tej części cyklu tworzą powroty pieśni opartych na kolejnych strofach wiersza Norwida *Fortepian Szopena* („Byłem u Ciebie w te dni przedostatnie”). Dominuje w nich tragiczny ton podkreślony symbolicznie centrum dźwiękowym *b* i przywołanym motywem marsza żałobnego z *Sonaty b-moll* Chopina. Ostatni powrót wiersza Norwida obejmujący tylko jeden przejmujący wers: „I oto pieśń skończyłeś” nie jest wyodrębniony jako oddzielna pieśń tylko umieszczony w zakończeniu pieśni *Do sosny polskiej* (Witwicki).

Requiem obejmuje jedenaście pieśni, jednak poprzez łączenie niektórych pieśni *attacca* powstają większe całości. Ze względu na rozbudowane rozmiary, sposób operowania obsadą (sola, ensemble, ważna rola chórów), charakter i rozkład napięć, *Requiem* łączy cechy cyklu pieśni z rozbudowaną formą dramatyczną.

Narracja *Requiem* obejmuje cztery fazy wyróżnione przez pojawianie się wariantów refrenu opartego na strofach Norwida.

Pierwszą fazę (obejmującą dwie pieśni) otwiera pieśń oparta na pierwszej strofie Norwida, w której posępny i surowy charakter muzyki ewokują uderzenia kotłów i cytaty motywu marsza (w niskich rejestrach) na stałym dla pieśni centrum dźwiękowym *b* (przykład 10, s. 49). Symboliczne rozpoczęcie żałobnej narracji przez dialog barytonu solo z chórem męskim podkreśla i dopełnia ekspresywna, rozbudowana, liryczna partia klarnetu solo zamykająca pieśń.

Po niej następuje pieśń *Widzę kraj jakiś w oddali* (Tetmajer) o charakterze nostalgicznym (*Quasi dal lontano*), rozpoczęta deklamacyjną partią chóru (sopran – alt – tenor), po której rozbudowane melodyczne linie głosów żeńskich prowadzą ekspresywny dialog dopełniany krótkimi frazami chóru. Zakończenie pieśni („dusza obłąkitniona mych marzeń tęsknotą spłynęła ku mnie promienna i śpiewna”) przynosi muzyczną wizję nostalgicznego marzenia o dalekim kraju przez roztopiające się i zanikające w przestrzeni brzmienia wysokich jasnych rejestrów instrumentów dętych drewnianych i smyczków.

W drugiej fazie narracji (obejmującej cztery pieśni) po powrocie refrenu (strofa druga Norwida) i dramatycznym rozwinięciu *attacca* jego żałobnego charakteru przez pieśń *Zahuczał wiatr* (Miciński) następuje przywołanie tragicznego wydarzenia polskiej historii w pieśni *Jeśli cię zapomnę* (Wat). Jej formę kształtuje powracający refren – wezwanie, a dramatyczny charakter – ekspresywne partie sopranu. Stanowi ona kulminację tej fazy. W pieśni następnej (*Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta* – Herbert) przeznaczony na baryton (organizacja czasu oznaczona *senza misura*) na tle statycznej warstwy instrumentalnej na pierwszy plan wysuwa się melancholijny, sylabiczny recytatyw głosu związany z motywem tęsknoty za ojczyzną, w którym dominuje myśl o nietrwałości, przemijaniu i śmierci.

Trzecia faza narracji obejmuje trzy pieśni (*Byłem u Ciebie* – Norwida, *Grób Potockiej* – Mickiewicza, *Do sosny polskiej* – Witwickiego). Po powrocie refrenu z tekstem trzeciej strofy wiersza Norwida (*Adagio*) następuje wolniejszy i skupiony tok narracji w nostalgicznej pieśni *Grób Potockiej* (na chór *a cappella*) oraz szeroko rozbudowana liryczno-nostalgiczna narracja interpretacji wiersza *Do sosny polskiej* z obszernym postludium *Adagio* zakończonym powrotem już jedynie wersu *I oto pieśń skończyłeś* (Norwida). Pieśni te wprowadzają do finału.

„Requiem“
 Fortepian Szopena
 (Strophe I)

Text: Cyprian Kamil Norwid
 (1821-1883)

Moderato

Flauto 1 2 3
 Clarinetto 1 2
 Clarinetto basso
 Fagotto 1 2
 Contrafagotto
 Corni 2 4
 Timpani
 Percussione
 Arpa
 Tenore
 Basso
 Baritono
 Violino I
 Viola
 Contrabbasso
 I. Pault

Lyrics:
 dni, dni, -tat-nie Nie do-cie-czo-ne-go-wąt-ku
 dni, dni, -tat-nie Nie do-cie-czo-ne-go-wąt-ku
 w te, w te, przed-os-tat-nie Nie do-cie-czo-ne-go-wąt-ku
 w te, w te, przed-os-tat-nie Nie do-cie-czo-ne-go-wąt-ku
 By - lem u Cie-biew jedni przed-os-ta-tnie

54062

Przykład 10. Pieśni zadumy i nostalgii III. Requiem 1. Fortepian Szopena (strofa I). Schott, partytura, s. 76

Finałowa, rozbudowana faza narracji oparta jest na wierszu Tetmajera: refrenie *Anioł Pański* i dwóch strofach *W wieczornym mroku...* oraz *Idzie samotna dusza...* Następuje generalna kulminacja formy dramatycznej cyklu. Do tej kulminacji prowadzi zakomponowanie układu napięć w przebiegu całego utworu. Napięć kreowanych w procesie dramatycznym poprzez następstwo pieśni o określonym kształcie, funkcji i charakterze. Zamykając cykl kompozytor wykorzystuje pełną obsadę utworu tworząc rodzaj *conclusio*. Finałowa pieśń nie stanowi jednak duchowej apoteozy symbolicznie przedstawionych wydarzeń. W interpretacji muzycznej refrenu wiersza (tradycyjnej, pochwalnej modlitwy) i strof kreujących ponurą scenerię (smutku zasępienia, tęsknicy, cmentarza i grobu) zderzają się dwa charaktery: uroczyista, rozbudowana w przestrzeni muzycznej pochwalna modlitwa oraz ostro akcentowany marsz żałobny o dysonansowych współbrzmieniach (nawiązujący do muzycznego obrazu zagłady w I części *Kadiszu*). Ostatni powrót modlitwy *Anioł Pański* oznaczony jest *dal lontano*, po nim jednak powraca znów naznaczony tragizmem marsz określony przez Tomasza Cyza jako rodzaj *danse macabre*¹.

* * *

Pieśni zadumy i nostalgii ukazują szczególny dystans, z jakim kompozytor patrzy na to co minione i na współczesny świat. Narracja pieśni toczy się powoli, niekiedy jakby poza czasem. Przywoływane jest piękno polskiej poezji od romantyzmu do współczesności – poezji, której interpretacja muzyczna poprzez następstwo określonych charakterów z wyrafinowaną, wciąż odmienianą warstwą dźwiękową tworzy nową, syntetyczną jakość artystyczną. Dramaturgia dzieła o wyrazistym rozkładzie napięć prowadzących do finału podkreśla spójność cyklu.

Pieśni Pendereckiego charakteryzuje powaga i tajemniczość, liryczność i refleksyjność, tragizm i patetyczny gest. Dominuje jednak wymiar egzystencjalny, w którym wielkość podjętego tematu i jego etyczne przesłanie łączą się z przeżyciem przemijania i kruchości ludzkiego losu. Nasuwa się pytanie czy generalne przesłanie finału *Pieśni zadumy i nostalgii* jest symbolem dramatycznego rozdarcia między sferą

1 Tomasz Cyz, *Ostatnie pieśni Pendereckiego*, dwutygodnik.com.Muzyka nr 52. 2011

Regina Chłopicka, Krzysztofa Pendereckiego „*Powiało na mnie morze snów...*”

duchowego piękna modlitwy *Anioł Pański* a brutalną rzeczywistością wywiedzionego z pełnego pesymizmu *conclusio* wiersza Norwida *Jękły głuche kamienie: Ideał sięgnął bruku*. Odpowiedź na to pytanie pozostawmy otwarte.

„A sea of dreams did breathe on me...”. *Songs of contemplation and nostalgia* by Krzysztof Penderecki. In the sphere of fascination with Polish poetry

S u m m a r y

Songs of Contemplation and Nostalgia were commissioned by the Fryderyk Chopin Institute to mark the 200 years of Chopin's birth as a tribute to the composer, but also as an expression of fascination of the composer with great Polish poetry created over the last 200 years.

The article, which focuses on the analysis and interpretation of the cycle *Songs of Contemplation and Nostalgia*, is an attempt to present the work from two perspectives. The first comprises the selected links of the words and music important from the point of view of musical interpretation of poetic texts, written in various epochs and representing various individual styles. The second aims at reflecting on the composition of the work as a dramatic form.

The whole form comprises 22 songs. The first two movements of smaller dimensions, *Enchanted garden* (6 songs) and *What the night says* (5 songs), lead to the central movement *Requiem* (11 songs), which is the dramatic culmination and finale of the whole cycle. Two songs play an important constructive function: *Anioł Pański* (Angelus) by Tetmajer closes the first movement, *The Enchanted garden*, and returns in the extended shape in the *Requiem's* finale; the second song, *Fortepian Szopena* (Chopin's Grand Piano) by Norwid, through its returning variants, becomes the basis of the form of the *Requiem's* third movement.

Discovery and interpretation of meanings which determine the nature of poetry and its musical interpretation lead to the emphasis on tones, which play a significant role in creating the narration of the song cycle: the dreamy and fairy-tale-like, lyrical and nostalgic, dramatic and tragic as well as prayerful and reflective. The basis of the cycle's dramaturgy is the chronology of songs of particular tone and function. A clear pattern of tensions in the work leads to the main culmination in the finale, and this accounts for the dramatic nature of the composition, Penderecki's songs are characterized by the solemn and the mysterious, the lyrical and the reflective, the tragic and the pathetic gesture. The existential dimension dominates, however, and the grandeur of the theme and its ethos are combined with the experience of transience – the frailty of human fate.