

Małgorzata Sokalska  
Uniwersytet Jagielloński

## *Poezja Marii Konopnickiej i pieśń*

Zagadnienia związków wybitnych twórców z muzyką od dziesięcioleci pojawiały się jako margines i barwny dodatek do obchodów rocznicowych danego artysty<sup>1</sup>, z czasem wszakże ewoluując ku opracowaniom bardziej kompleksowym. Niewątpliwie jednak muzyczne filiacje twórczości literackiej w perspektywie polskich badań dotyczą przede wszystkim pisarzy romantycznych. Romantyczna koncepcja muzyki, wysokie miejsce, jakie przyznawano tej sztuce w epoce, świadectwa samych twórców, którzy byli wnikliwymi obserwatorami ówczesnego życia muzycznego i pozostawili wskazówki zarówno biograficzne, jak i artystyczne pozwalające poważnie traktować kwestię ich muzycznych fascynacji – wszystko to skłania w szczególny sposób, by widzieć właśnie w twórczości romantyków doskonały materiał do badań literacko-muzycznych. W mnogości aspektów tego zagadnienia forma pieśni jako gatunku synkretycznego, wiążącego muzykę i słowo w spójną całość, budzi moje wyjątkowe zainteresowanie i dlatego to na niej zostanie skupiona uwaga w dalszej części niniejszego artykułu, choć przykłady literackie i muzyczne zaczerpnięte zostaną z epoki późniejszej, schyłku XIX i początku XX wieku.

Zanim jednakże nakreślone zostaną dowody na to, iż wiązanie twórczości Marii Konopnickiej właśnie z formą pieśni jest uzasadnione, kilku dookreśleń wymaga sam ów kontekst pieśniowy, zwłaszcza że

---

<sup>1</sup> Arcywzorem tego postępowania wydaje się tradycja badania wszelkich związków Adama Mickiewicza z muzyką. Większość przyczynków, które później znalazły rozwinięcie w solidnych opracowaniach tematu, pojawiła się w okolicznościowych artykułach, w tym po części z rocznicowego 1955 roku (ich autorami byli między innymi L. Krzemieniecki, Z. Lissa, W. Reiss).

odwoływać się będę raczej do pojęcia pieśni artystycznej niż ludowej. Autorzy *Form muzycznych*, zgłębiając kwestię pieśni romantycznej, nie zawahali się stwierdzić, że *Choć pieśń solową kultywowano również później, mimo to w okresie romantyzmu otrzymała ona najdoskonalszy kształt. Stała się podstawowym środkiem wyrazowym epoki, odzwierciedla jej charakter, wzmożoną uczuciowość, subiektywizm, głębokie zainteresowanie literaturą, zwłaszcza poezją, oraz kulturą ludową, przede wszystkim pieśnią ludową*<sup>2</sup>. W perspektywie literaturoznawczej pieśń to jednak coś więcej niż tylko forma muzyczna, uprawiana ze szczególnym upodobaniem przez kompozytorów romantycznych. Terminem pieśń nazywa się bowiem również samą poezję, pewien typ zjawisk poetyckich, podkreślając tym samym ich potencjalny związek z meliczną genezą zjawiska, którym jest liryka<sup>3</sup>.

W twórczości Marii Konopnickiej romantyczne związki liryki z muzyką odzywają się szczególnym echem, a nawet pozwalają mówić o pewnym muzycznym uwrażliwieniu jej poezji. Zjawisko to przejawia się na różnych poziomach i skłania do stawiania postulatów głębszych analiz zarówno poszczególnych tekstów, jak przede wszystkim roli muzyki w całokształcie twórczości Konopnickiej, czego wybrane aspekty naświetlone zostaną w poniższych uwagach. Równie ciekawie jednak prezentuje się odwrotna strona tego zjawiska, a mianowicie spuścizna pieśniowa – ślady recepcji jej poezji w dziełach kompozytorów pieśniowych. Temu właśnie zjawisku poświęcona zostanie druga część roz-

---

<sup>2</sup> J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. III: *Pieśń*, Kraków 1974, s. 211.

<sup>3</sup> Problemy z doprecyzowaniem ram zjawiska, które określano mianem pieśni w XVIII czy XIX wieku, podkreślają opracowania haseł *Pieśń* w *Słowniku literatury polskiego oświecenia* oraz *Słowniku literatury polskiej XIX wieku*, które z założenia powinny podać klarowną definicję opisywanego fenomenu. Tymczasem autorzy obu haseł skupiają się w znacznej części na przywoływaniu sprzecznych teorii głoszonych w poszczególnych epokach. Znamienne wszakże wydaje się to, iż pieśń ostatecznie konstytuuje trzy kręgi zjawisk, do których zdaniem teoretyków przynależy: po pierwsze, bywa synonimem poezji w ogóle (czysto literackie użycie terminu); po drugie, stanowi poręczną nazwę pewnej części twórczości lirycznej, która potencjalnie mogłaby być związana z muzyką (w opozycji do ody); po trzecie wreszcie, stanowi określenie konkretnej grupy tekstów literacko-muzycznych (pieśń właściwa, muzyczna). Por. A. Dobak, *Pieśń*, w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 1996, oraz M. Piechota, *Pieśń*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowska, Wrocław 1991.

ważań, oparta na analizach wybranych utworów pieśniowych do słów poetki.

Jak wskazują badacze, wyróżnić można trzy odrębne nurty poetyckie, w których realizuje się twórczość liryczna Konopnickiej. Pierwsze dwa wydają się całkowicie skupiać dzisiejszą uwagę czytelnica, są eksploatowane przez programy szkolne i wpływają na budowanie niezbyt atrakcyjnego wizerunku poetki, ograniczającej funkcje uprawianej sztuki wyłącznie do ram działalności społecznikowskiej, ideologicznej. W tych grupach lokują się pełne buntu przeciw zastanej rzeczywistości teksty propagujące ideologię pozytywistyczną, a obok nich epicko-naturalistyczne obrazki<sup>4</sup>. Powszechnej lekturze umyka natomiast, pogrążając się w niepamięci, Konopnicka jako twórczyni wierszy lirycznych, inspirowanych pieśnią ludową. Muzyczność tekstów należących do tej grupy realizuje się zarówno na poziomie warstwy brzmieniowej, jak i tematycznej<sup>5</sup>. Wydaje się zresztą, że ilość motywów muzycznych zwiększa się zwłaszcza w *Poezjach* II i III serii. W warstwie brzmieniowej Konopnicka staje się przede wszystkim mistrzynią umiejętnie stosowanych powtórzeń (rozmaite anafory, epifory, ale obok nich na planie kompozycyjnym powtórzenia refreniczne), efektów eufonicznych, a przede wszystkim wiersza sylabotonicznego<sup>6</sup>. Najczęściej jednak odwołanie do zjawisk muzycznych staje się w jej poezji sygnałem odsyłającym do przestrzeni kultury ludowej. To właśnie słowa „pieśń” i „śpiewać”, używane jako synonimiczne odpowiedniki „poezji” i „tworzyć”, stają się wyznacznikiem trzeciego, najbardziej lirycznego nurtu twórczości Konopnickiej<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Por. Z. Szwejkowski, *Liryka Asnyka i Konopnickiej a pozytywizm polski*, w: *Konopnicka wśród jej współczesnych*, red. T. Achmatowicz, Warszawa 1976, s. 30–32.

<sup>5</sup> Odwołuje się tu do typologii rozpowszechnionej w badaniach A. Hejmeja (między innymi w pracy *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001).

<sup>6</sup> Najpełniejsze omówienie zagadnienia w rozprawie M. Dłuskiej, *Pod znakiem sylabotoniczności. Rzecz o wierszu Konopnickiej*, w: eadem, *Studia i rozprawy*, t. II, Kraków 1970.

<sup>7</sup> Sam przegląd tytułów poszczególnych wierszy czy cykli poetyckich przekonuje, jak istotne znaczenie ma dla Konopnickiej symbolika śpiewu i pieśni: *Wieczorne pieśni*, *Łzy i pieśni*, *Piosenki i pieśni*, *Pieśni bez echa*, *Poleciały pieśni moje*, *Pieśń majowa* itp.

Kwestię popularności motywów muzycznych w poezji pozytywizmu przybliża studium T. Budrewicza, *Instrumentarium muzyczne poezji postyczeniowej*, w: *Literatura i sztuka drugiej połowy XIX wieku. Światopoglądy – postawy – tradycje*, red. B. Bobrowska, S. Fita, J.A. Malik, Lublin 2004.

Zagadnienie pieśni, w tym ludowej, jako wzorca poetyckiego wierszy Konopnickiej wymagałoby na pewno szerszego potraktowania. O ile jednak wpływ estetyki pieśni ludowej nie pozostał niezauważony przez badaczy<sup>8</sup>, o tyle istnienie odniesień do romantycznej kultury pieśniowej nie zostało szerzej skomentowane. Tymczasem wydaje się znamienne, iż poetka, pisząc na przykład wiersz okolicznościowy *W rocznicę Szopena* (z tomu o tak muzycznej nazwie *Linie i dźwięki*, Kraków 1897)<sup>9</sup> i przyłączając się w ten sposób do poetyckiego chóru pochwalnego na cześć najwybitniejszego polskiego kompozytora XIX wieku<sup>10</sup>, czyni to w bardzo swoisty sposób. Oto zamiast odniesień do dzieł Chopina, prób tematyzacji jego muzyki lub nadania jej waloru literackiego, które spotykamy u innych autorów w drugiej połowie stulecia (z najsłynniejszym chyba przypadkiem *Thumaczeń Szopena* Kornela Ujejskiego), Konopnicka pisze lament, stylizowany ludowo, operujący niewielkim rozmiarem wierszowym (6-zgłoskowiec), inkrustowany tak lubianymi przez nią powtórzeniami<sup>11</sup> (*cudze niebo, cudzy wiatr, cudza pieśń*<sup>12</sup> w zwrotce pierwszej) oraz wykrzyknieniami o silnym zabarwieniu emocjonalnym (*oj* kilkakrotnie powtórzone w ostatniej zwrotce). Dla wiersza tego możemy jednak wskazać dość niespodziewany, muzyczny kontekst. Jest nim, moim zdaniem, najsłynniejsza pieśń Chopina *Leci liście z drzewa*

<sup>8</sup> Por. A. Śledziwski, *Konopnicka a folklor*, w: *Konopnicka wśród jej współczesnych. Szkice historycznoliterackie*. Autor rozprawy stwierdza między innymi: *Nawiązanie Konopnickiej do folkloru cechuje się wysoce twórczym stosunkiem. Autorka wprowadza bowiem cały szereg własnych modyfikacji, utrzymanych na ogół w ramach ludowej konwencji pieśniowej* [podkr. – M.S.], *modyfikacji, które nawet w obrębie tej stylizacji na ludowo zachowują jakieś własne autorskie oblicze*. Ibidem, s. 157.

<sup>9</sup> Zob. M. Konopnicka, *W rocznicę Szopena*, w: eadem, *Poezye*. Wydanie zupełne krytyczne, oprac. J. Czubek, t. III, Warszawa–Lublin–Łódź–Kraków [1915–1916], s. 113–114.

<sup>10</sup> Pod koniec wieku XIX ilość poezji inspirowanych postacią i muzyką Chopina gwałtownie się zwiększyła. Na temat świadectw poetyckiej recepcji kompozytora por. M. Cieśla-Korytowska, *Wypowiedzieć muzykę*, w: eadem, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004, oraz K. Maciąg, „Naczelnym u nas jest artystą”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Rzeszów 2010.

<sup>11</sup> Dłuska stwierdza: *Po sylabotonizmie drugą charakterystyczną cechą techniki wierszowania jest u Konopnickiej zamiłowanie do powtórzeń. [...] z powtórzeń wykrzyknikowych, słownych, zdaniowych i składniowych wywiązują się z koniecznością nieuniknioną powtórzenia brzmieniowe i prozodyjne, regularność następstw akcentowych, przebiegów iloczynowych i intonacyjnych, a to wszystko należy do rytmiki*. M. Dłuska, *Pod znakiem sylabotonizmu...*, s. 382–383.

<sup>12</sup> Ten i pozostałe cytaty z wiersza, jeśli nie podano inaczej; za: M. Konopnicka, *W rocznicę Szopena*, w: eadem, *Poezye*, t. III, s. 113–114.

(op. 74 nr 17) do tekstu Wincentego Pola, szerokiej publiczności znana również jako *Śpiew z mogiły*. Choć podawana w śpiewnikach pisownia tekstu może być różna, wiersz drukowany bywa w wariacie dwunastozgłoskowym (wówczas jedną zwrotkę tworzą cztery dłuższe wersy, a cała pieśń składa się z sześciu zwrotek), zasadniczo jednak układ sześciozgłoskowy jest bardziej poprawny, a przede wszystkim zachowuje spójność z opracowaniem muzycznym<sup>13</sup>. Oprócz rozmiaru wierszowego także rytm obu tekstów, budowa zwrotek jest analogiczna, podobnie jak ogólny charakter lamentacyjny. Przede wszystkim jednak oba teksty wiążą podobne obrazowanie poetyckie. Konstytuujący poetycką wizję Pola pejzaż z mogiłą i tracącym liście jesiennym drzewem staje się również podstawowym obrazem u Konopnickiej (*Ani twej mogiły / Nasza brzoza strzeże, / Ani świerk pochyły / Szepce tam pacierze*). Drugi kluczowy motyw u Pola – obraz pracy Polaków, którzy, sypiąc po garstce ziemi, usypaliby z niej Polskę (acz jest to jedynie pozostające w sferze postulatów życzenie wypowiedziane przez podmiot) – zmienia się w wierszu Konopnickiej w zaprzeczenie: *Kurhanu twój / bracia nie sypali*. Wreszcie najbardziej lamentacyjne zawołania z ostatniej strofy wiersza Konopnickiej (*Oj, nie miała matka / Szczęścia w swoich progach. / Oj, puściła synów / Po rozstajnych drogach...*) również posiadają swoje odpowiedniki w wierszu Pola, gdy mowa o Polsce tracącej synów, o rozproszeniu emigrantów, o ziemi pozbawionej ludzkiej opieki. Potwierdzona świadectwem płynącym z innych źródeł literackich popularność pieśni Chopina w polskiej kulturze końca XIX wieku<sup>14</sup> pozwa-

<sup>13</sup> Na stronie Biblioteki Polskiej Piosenki znaleźć można informacje na temat śpiewników, w których pieśń była przedrukowywana, oraz wariantów tekstu, jakimi ją opatrywano. Por. [http://www.bibliotekapiosenki.pl/Leca\\_listki\\_z\\_drzewa#ps1](http://www.bibliotekapiosenki.pl/Leca_listki_z_drzewa#ps1) (dostęp: 25.08.2011).

<sup>14</sup> Najlepszym źródłem jest tutaj świadectwo pozostawione przez E. Orzeszkową w *Nad Niemnem*. W powieści tej *Leci liście z drzewa* powraca kilkakrotnie, w istotny sposób zresztą rozbudowując symbolikę mogiły. Co więcej, Orzeszkowa traktuje ową pieśń jako element dziedzictwa kultury wysokiej, który „zblądził pod strzechy”, stał się integralną częścią kultury swojskiej, popularnej. Tak należy rozumieć fakt, iż oprócz scen, w których pieśń tę gra i nuci Justyna (co byłoby świadectwem salonowej tradycji jej wykonania), „duch Szopena” unosi się również nad uroczystościami weselnymi w Bohatyrowiczach, a uczestnicy zabawy pomiędzy innymi popularnymi utworami wykonują właśnie pieśń *Leci liście z drzewa*. Notabene, w powieści Orzeszkowej jej tekst zostaje na potrzeby cenzury przetworzony. Zamiast „Polski” w analogicznym miejscu znajduje się „matka” – zmianę tę zauważyć możemy również w omawianym wyżej wierszu Konopnickiej.

la przypuszczać, iż ta stylizacja pieśniowa Konopnickiej jest nie tylko objawem jej żywych związków z romantyzmem<sup>15</sup>, ale również dowodzi niezwyklej wrażliwości na zjawiska muzyczne. Poetka bowiem składa hołd kompozytorowi, pisząc tekst odwołujący się stylistyką do utworu uznawanego za jego najdoskonalsze dzieło pieśniowe<sup>16</sup>.

Związek poezji Konopnickiej i pieśni, jak już zostało wspomniane, realizuje się nie tylko w zakresie stylizacji pieśniowych w jej twórczości, ale przede wszystkim skłania do przyjrzenia się bliżej kompozycjom, które powstały jako umuzycznienia konkretnych wierszy. Próby przeglądu tego zagadnienia były już podejmowane, choć ich efekty uznać niestety należy za niewystarczające<sup>17</sup>. Tymczasem, jak zaznacza autor hasła poświęconego Konopnickiej w *Encyklopedii muzycznej, obecność tekstów Konopnickiej, ich specyficznego stylu i tonu w dziejach muzyki polskiej zaznaczyła się wyraziście jedynie w losach pieśni*<sup>18</sup>.

Pieśniową twórczość do tekstów Konopnickiej podzielić można byłoby według kryteriów muzycznych, na pieśni solowe i chóralne, lub też według kryteriów literackich – na kategorie tematyczne, w tym przede wszystkim twórczość dla dzieci, utwory liryczne w tonie ludowym oraz utwory patriotyczne. Ów drugi podział wydaje się bardziej nośny i według niego grupować będą w dalszej części moich rozważań omawiane dzieła pieśniowe, jednak zastosowanie obu pozwala stwierdzić, że dominującą grupę pieśni do tekstów Konopnickiej stanowią utwory solowe o charakterze lirycznym. Miejsce osobne należy przyznać *Rocie*

<sup>15</sup> Zagadnieniu temu poświęciła uwagę Barbara Bobrowska w książce *Konopnicka na szlakach romantyków*, Warszawa 1997, zauważając we wstępie, że jej [Konopnickiej – przyp. M.S.] twórczość końca lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych bywała oceniana jako wtórna wobec osiągnięć romantyków. Ibidem, s. 14–15.

<sup>16</sup> Pewne ślady Chopinowskiej stylistyki pieśniowej odnaleźć można również w muzycznym opracowaniu tego wiersza – pieśni *Na grób Chopina*, op. 76 nr 1 Z. Noskowskiego, rytmicznie stylizowanej na kujawiaka (pieśń utrzymana jest w metrum trójdzielny i operuje charakterystycznymi rytmami synkopowanymi).

<sup>17</sup> Artykuły F. Starczewskiego, *Maria Konopnicka w pieśni*, „Śpiewak” 1936, nr 2, oraz J. Prosnaka, *Poleciały pieśni moje...*, w: *Śladami życia i twórczości Marii Konopnickiej. Szkice historycznoliterackie. Wspomnienia. Materiały biograficzne*, zebrał i opracował J. Baculewski, Warszawa 1963 (pozycja druga ukazała się wcześniej pod tytułem *Muzyka do tekstów Marii Konopnickiej*, „Muzyka” 1960, nr 4).

<sup>18</sup> Hasło *Konopnicka*, w: *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. k-ł, Kraków 1997, s. 163.

z muzyką Feliksa Nowowiejskiego<sup>19</sup>. Trudno również nie docenić wkładu poetki w budowanie zasobów nowoczesnie pojmowanej literatury i piosenki dla dzieci. Autorka baśni *O krasnoludkach i sierotce Marysi* nie była może pierwszą, która dostrzegła istotną rolę twórczości dla dzieci, ale niewątpliwie jako jedna z nielicznych postanowiła oczyścić literaturę dziecięcą z pokładów nachalnego dydaktyzmu. Powszechnie wówczas znane piosenki do tekstów Stanisława Jachowicza skupiały się przede wszystkim na wdrażaniu dzieci w dorosły świat prawd moralnych, na uczeniu ich karność, dyscypliny<sup>20</sup>. Tymczasem w piosenkach

<sup>19</sup> Historię powstania tego hymnu przybliży J. Baculewski w artykule *Kłopoty z „Hymnem grunwaldzkim”*, w: *Śladami życia i twórczości...*, s. 157–169, a także A. Romanowski, *„Przed złotym czasem”. Szkice o poezji i pieśni patriotyczno-wojennej lat 1908–1918*, Kraków 1990 (rozdział II „Rota” – hymn niepodległości, s. 177–218). Najważniejszym opracowaniem poświęconym tej pieśni pozostaje monografia D. Wawrzykowskiej-Wierciochowej, *Nie rzucim ziemi skąd nas ród...*, Warszawa 1988.

Co ciekawe, rzadko jednak wspomniane bywają inne opracowania muzyczne owego hymnu, a tymczasem obecnie powszechnie znana melodia Nowowiejskiego w epoce była jedną z wielu. W 1910 roku w Chicago ukazało się opracowanie Antoniego Małłka *Na rok grunwaldzki. Rota. Na chór czterogłosowy mieszany i Fortepian do słów Maryi Konopnickiej*, Wydawnictwo Muzyczne „Ziarno”. Napisana w takcie 2/4 pieśń ta rozpoczyna się w tonacji A-dur, po kilku modulacjach kończy w D-dur. Tak więc wbrew tradycji śpiewu z muzyką Nowowiejskiego mamy tu do czynienia z bardziej optymistycznym wariantem, durowym. Z kolei solowe opracowanie Ignacego Kossobudzkiego *Tak nam dopomóż Bóg (Przysięga). Słowa Maryi Konopnickiej*, wydane nakładem Gebethnera i Wolffa, Warszawa–Kraków 1914, utrzymane zostało w bardziej zdecydowanej stylistyce marszowej (metrum 4/4) i tonacji c-moll, operując przy tym mocno zrytmizowanym, skoczonym, pełnym energii motywem czołowym tematu. O istnieniu owych mniej popularnych opracowań muzycznych *Roty* wspomina A. Romanowski, *„Przed złotym czasem”...*, s. 191–192. Z kolei D. Wawrzykowska-Wierciochowa, powołując się na świadectwa samego Nowowiejskiego, podaje, iż życzył on sobie, by *Rotę* śpiewać w szybszym tempie i zachowując zdecydowaną rytmikę, co uczyniłoby z tej pieśni żwawy marsz (D. Wawrzykowska-Wierciochowa, *Nie rzucim ziemi...*, s. 81). Powszechna praktyka wykonawcza pozostała jednak nieubłagana dla muzyki Nowowiejskiego, którą konsekwentnie śpiewa się w wolnych tempach, zatracających rytmiczny marszowy rys tej kompozycji.

<sup>20</sup> We wstępie do swoich pieśni adresowanych do młodego odbiorcy Stanisław Jachowicz pisał: *Pieśń, jakby nić złota, snuje się wdzięcznie i jasno w szarem pasmie powszedniego życia naszego. Bóg, na ośłodę ziemskiej doli, zsyła ludziom niezmaczone źródło pieśni, w którym dozwala czerpać im pociechę w smutnej częstokroć pielgrzymce, zapomnienie w boleści, podniecie do pięknych i szlachetnych czynów. Im mniej ludzie oddalili się od pierwiastkowej prostoty, im mniej ulegli skażonemu wpływowi świata, tem silniejsze pieśń wywiera na nich wrażenie, tem głębiej przenika ich serca. Patrzmy tylko na nasz lud poczciwy a pracowity: z jakąż on pociechą śpiewa w każdej ważniejszej chwili życia swego, gdy mu serce silniej zakotłace pod wpływem radości, tęsknoty, nadziei lub żalu!* S. Jachowicz, *Śpiewy dla dzieci*, Warszawa 1854, s. 7. [http://www.pbi.edu.pl/book\\_reader.php?p=33402](http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=33402) (dostęp: 25.08.2011).

dziecięcych Konopnickiej znajdziemy raczej próbę wniknięcia w świat przeżyć dziecka, w jego wrażliwość – *wtajemniczenie dziecka w zjawiska przyrody, budzenie w nim serdecznego, przyjaznego do niej stosunku* [co było – przyp. M.S.] *na tle pozytywistycznej literatury dziecięcej wyzwaniem rzuconym jednostronnie pojętym hasłom poznawczym i bezpośrednim tendencjom edukacyjnym*<sup>21</sup>.

Spośród wszystkich tekstów adresowanych do dzieci i umuzycznianych przez różnych kompozytorów największą popularność zyskały utwory Zygmunta Noskowskiego zebrane w wielokrotnie przedrukowywanym śpiewniku *Cztery pory roku*<sup>22</sup>, z którego pochodzi między innymi *Zima zła*. Cechą uderzającą w wierszu Konopnickiej jest użycie raczej rzadkich w języku polskim rymów męskich, które z racji szczupłego rozmiaru całego tekstu nadają mu specyficzne, zdecydowane brzmienie. Wyjątkowo duża jest również ilość wykrzyknień, wraz z którymi zbudowany zostaje niezbyt sielankowy, za to pełen energii obraz dziecięcej zabawy. Z kolei ujęcie tekstu w klamrę powtórzonej frazy *nasza zima zła* buduje wrażenie pewnej precyzji kompozycyjnej, ale jednocześnie uwypukla epitet, którym zima jest obdarzana (*zima jest zła, ale jest nasza*). Tę klamrę kompozycyjną wykorzystał kompozytor, ubierając swoją piosenkę w formę z refrenem powtórzonym przed

---

Autor odwoływał się więc do kilku istotnych przekonań związanych z pieśnią: do przekonania o szczególnej roli muzyki jako nośnika znaczeń (może nawet transcendentalnych, a na pewno wysokiej próby moralnej), oraz o związku pieśni z pierwotną kulturą i nieskażoną wrażliwością człowieka.

<sup>21</sup> K. Kuliczowska, *Literatura dla dzieci i młodzieży w latach 1864–1918*, Warszawa 1981, s. 77; cyt. za: D. Kicińska, *Baśń i baśniowość w twórczości Marii Konopnickiej*, Kraków 2000, s. 17.

<sup>22</sup> *Śpiewnik dla dzieci*, muzyka Zygmunt Noskowski, słowa Maria Konopnicka, Kraków 1985. Ze względu na związek tekstu z zapisem nutowym cytaty z utworu za tym wydaniem.

Sam kompozytor zdawał sobie sprawę z nowatorstwa dziełka przeznaczonego przede wszystkim dla chóru dziecięcego, który zorganizował. W słowie wstępnym do zbioru Noskowski tłumaczył, iż autorzy pragnęli nadać śpiewnikowi cechę odrębną, aby nie wpaść w naśladownictwo obczyzny. Zadanie to szczęśliwie rozwiązała znakomita poetka, zawarłszy szereg natchnionych obrazków przyrody naszej w jedną całość, przez co zachęciła do odpowiedniego podkładu muzycznego. Cyt. za: J. Prosnak, *Poleciały pieśni...*, s. 175.

Na temat pieśni Noskowskiego do słów Konopnickiej zob. także I. Szypułowa, *Pieśń szkolna. Jej teoria, historia oraz miejsce w repertuarze edukacyjnym szkolnictwa polskiego XIX i XX wieku*, Kielce 1994.

zwrotką i po niej. Co więcej, to właśnie refren melodycznie jest miejscem bardziej zróżnicowanym, o większym ambitusie melodii, dużych skokach interwałowych, w refrenie wreszcie występuje kulminacja (jej napięcie rozładowane zostanie dopiero dzięki powtórzeniu finalnej frazy *Nasza zima zła*). Powtarzalność całego tekstu refrenu wzmacnia rozpoznawalność tej frazy melodycznej. Elementy takie jak transakcentacje, rytmy punktowane w opracowaniu Noskowskiego idealnie pasują do tekstu tej piosenki. *Zima zła* jest bowiem piosenką dla pełnych energii, gotowych na bitwę śnieżkami dzieci, które to niesprzyjające zjawisko przyrody (*wichrem w polu gna*), bezpośrednio im zagrażające (*szczypie w nosy, szczypie w uszy, w oczy prószy*) traktują przecież przyjaźnie, z poczuciem bliskości. Przy pomocy zabawy (i śpiewu) odbywa się osvajanie tak skądinąd niesprzyjającej rzeczywistości.

Przypadek Noskowskiego, który oprócz piosenek dla dzieci opracowywał również liryczne teksty Konopnickiej<sup>23</sup>, wskazuje, wśród jakich kompozytorów poszukiwać należy śladów pieśniowych tej poetki. Otóż przede wszystkim w grę wchodzi tu stosunkowo mało rozpoznana w badaniach grupa artystów drugiej połowy XIX i początku XX wieku. Tacy tytani polskiej pieśni jak Stanisław Moniuszko z oczywistych względów chronologicznych nie mogli zetknąć się z jej dorobkiem poetyckim. Być może więc nikła świadomość, z jak rozległym zagadnieniem mamy do czynienia podejmując temat umuzycznień poezji Konopnickiej, wynika przede wszystkim z tego, że kompozytorzy tworzący owe opracowania pieśniowe znajdują się na marginesie zainteresowań badawczych. Zawartość hasła z *Encyklopedii muzycznej*, w odwołaniu do opracowania Jana Prosnaka, może sugerować, jakoby temat został już dogłębnie opracowany<sup>24</sup>; tymczasem jedyne, czym dysponuje współczesny ba-

<sup>23</sup> Między innymi Z. Noskowski, „*W lesie*”. *Cztery poezje Maryi Konopnickiej na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu*, op. 60, nakładem A. Piwowarskiego i s-ki, Kraków, b.r.w. W tym: *Wieczór mglisty, wieczór blady, Zagubiona w leśnej ciszy, Aż na skraju tej polany oraz Stoje blada, stoje cicha*.

<sup>24</sup> Liryka K., *sama w sobie uderzająca dźwięcznością i śpiewnością, bywała często umuzyczniana przez kompozytorów paru pokoleń. Powstała znaczna ilość pieśni sol., chór. i dziecięcych; zarejestrowano ich kilkaset* (zob. J. Prosnak, 1966). Następująca potem lista nazwisk nie została uzupełniona nawet wybranymi tytułami owych kilkuset pieśni, aczkolwiek w dalszej części opracowania wymieniono tytuły najpopularniejszych kompozycji do słów Konopnickiej, które zyskały swoje miejsce w repertuarze wykonawców. Hasło *Konopnicka*, w: *Encyklopedia muzyczna...*, s. 163.

dacz, to mniej lub bardziej kompletne listy kompozytorów inspirujących się w swojej twórczości pieśniowej lirykami Konopnickiej.

Zanim przyjrę się bliżej kilku pieśniowym realizacjom, postawić pragnę wstępny wniosek wynikający z ogólnego oglądu twórczości pieśniowej do tekstów Konopnickiej. Otóż żaden z kompozytorów nie poświęcił się jej umuzyczeniu z jakimś szczególnym przekonaniem, żaden nie stał się jej piewcą. Z drugiej jednak strony fakt, iż u kompozytorów takich jak Zygmunt Noskowski, Władysław Żeleński, Jan Gall czy Stanisław Niewiadomski jej nazwisko jako autorki tekstu pojawia się bardzo regularnie, na tle epoki czyni ją artystką najszerzej spopularyzowaną, o największej częstotliwości opracowań pieśniowych. Nie bez znaczenia jest również, iż w zbiorach pieśni do tekstów różnych autorów jej nazwisko sąsiaduje czy to z romantykami, czy z reprezentantami nowszych prądów<sup>25</sup>. Wydaje się, iż kompozytorzy traktowali twórczość Konopnickiej jako elastyczny łącznik między estetyką romantyczną i modernizmem, natomiast nie szukali w niej raczej ideologa pozytywizmu.

Pierwszym kompozytorem, którego opracowaniom wierszy Konopnickiej chciałabym bliżej się przyjrzeć, jest Władysław Żeleński. Z przyczyn biograficznych jego związki z literaturą widzi się często w perspektywie kontaktów z kręgiem Narcyzy Żmichowskiej, z którą był zaprzyjaźniony (jego żona była jedną z najbliższych przyjaciółek i powierniczek Gabrielli). Z kolei w jego dorobku pieśniowym interesują przede wszystkim opracowania tekstów Kazimierza Przerwy-Tetmajera, bowiem stanowią one przykład podjęcia lektury młodej poezji przez starszego o pokolenie, wychowanego w odmiennej tradycji kulturowej kompozytora<sup>26</sup>. I tu właśnie zauważyć można pewien paradoks związa-

<sup>25</sup> Na przykład w zbiorze K. Gorskiego, *12 pieśni*, Charków-Warszawa [1914], gdzie teksty Konopnickiej przepleciono opracowaniem wiersza W. Syrokomli oraz dwiema pieśniami do Z. Dębickiego i kilkoma opracowaniami tekstów anonimowych. Z kolei wydanie *Pieśni tęsknoty* w opracowaniu muzycznym H. Melcera-Szczawińskiego (a więc kompozytora należącego do grona uczniów Noskowskiego, o dekadę wyprzedzającego pokolenie twórców muzycznej Młodej Polski) anonsuje kolejne utwory pieśniowe – tym razem do słów J. Jedlicz-Kapuścińskiego i K. Tetmajera.

<sup>26</sup> Por. Z. Chechlińska, *Pieśni Żeleńskiego do słów Tetmajera*, w: *Pieśń polska. Rekonesans. Odrębność i pokrewieństwo. Inspiracje i echa*, red. M. Tomaszewski, seria „Muzyka i liryka”, nr 10, Kraków 2002.

ny z twórczością Żeleńskiego. Namaszczono go na następcę Moniuszki, po którym zresztą przejął katedrę harmonii w Konserwatorium Warszawskim. Nie dziwi więc, że jego twórczość pieśniowa rozpoczęła się od opracowań tekstów romantycznych (wybór padł na Bohdana Żaleskiego, ale też Antoniego Edwarda Odyńca); potem ów ton romantycznego epigoństwa wzmocniły teksty Żmichowskiej (*Tęsknota*), jak również powrót do inspiracji Adamem Mickiewiczem (*Te rozkwitłe ciche drzewa*) i Zygmuntem Krasińskim (*Czy pamiętasz?*). W późniejszym okresie stał się wrażliwy na wkraczającą do literatury nową manierę poetycką zarówno tę nieco mocniej neoromantyczną (Maryla Wolska, *O Jaśku spod Sącza*, Jacek Malczewski, *Ja tobie serce ślę*), jak i w pełni młodopolską (Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Zawód*, *Na Anioł Pański*)<sup>27</sup>. Wydaje się, że to właśnie rówieśnik pozytywistów powinien stać się pieśniowym popularyzatorem Adama Asnyka i Konopnickiej<sup>28</sup>. Jeśli tak się nie stało, to sam ów fakt zastanawia. Tymczasem jednak frekwencja tekstów poetów pozytywistycznych w pieśniowej twórczości Żeleńskiego jest nawet mniejsza niż poetów formacji młodopolskiej. Tym większe zainteresowanie mogą więc wzbudzić teksty Konopnickiej, które kompozytor wybrał do opracowania. Wśród nich artystycznie szczególnie wyróżniają się pieśni *Na fujarce* oraz *Z nocy letnich*, obie do fragmentów poematów z II serii *Poezji*.

Pierwszy z tych tekstów, będący opracowaniem fragmentu VII poematu *Na fujarce* (incipit *A kto ciebie, ty wierzbinie, wychował*<sup>29</sup>), wydaje się całkowicie podporządkowany stylizacji ludowej. W lirycznym dialogu rozwija się szereg obrazów przyrody, ubranych w proste, odwołujące

<sup>27</sup> Podkreślał ten fakt Mieczysław Tomaszewski w słowie wstępnym do najnowszego (i właściwie jedyne monograficznego) wydania płytowego pieśni Żeleńskiego w wykonaniu Jadwigi Rappé i Mariusza Rutkowskiego, Polskie Radio, Warszawa 2006, pisząc: *Jako pieśniarz staje się Żeleński również kontynuatorem Moniuszki. Wraz z Noskowskim, Paderewskim i Karłowiczem stworzył ogniwo pośrednie między twórczością pieśniarską autora „Prząśniczki” [Moniuszki – przyp. M.S.] a liryką wokalną autora „Śtopiewni” [Szymanowskiego – przyp. M.S.]*. Ibidem, s. 5.

<sup>28</sup> Urodzony w 1837 roku Żeleński był starszy jedynie o kilka lat od większości literatów pozytywistycznych; wydaje się jednak, iż to nie różnica wieku, ale raczej czynniki biograficzne zdecydowały o jego bliższych związkach z frakcją postromantyczną i modernistyczną niż samym pozytywizmem. Od 1881 roku Żeleński, po powrocie z Warszawy, mieszkał w Krakowie.

<sup>29</sup> Wszystkie cytaty z tego tekstu za: M. Konopnicka, *Poezje*, oprac. A. Brodzka, Warszawa 1963, s. 145–146.

się do ludowego pojmowania świata, nieskomplikowane środki poetyckie. Odpowiedniość świata ludzi i przyrody podkreślona została rozbudowaną antropomorfizacją (wierzba, opowiadając o swoim świecie, otaczającej ją naturze, posługuje się kategoriami relacji międzyludzkich: ojciec – ciemny las, matka – ziemia, brzoza – sąsiadka). Określenia kolorów są jednak niepokojąco ciemne, nocna jest także sceneria: wiatr w księżycową noc ponad sennymi chatami, polny mak roztulający dzikie głogi (trudno stwierdzić, czy mak jest jedynie atrybutem wiejskiej łąki, czy może mamy do czynienia z odwołaniem do jego hipnotycznego działania, co sugerować by mogła nocna aura oraz pora roku bliższa z lirycznych wskazówek jesieni, niż latu – w kolejnej zwrotce wiatr będzie *otrząsał kalinom korale*). Motyw wiatru buduje zresztą lamentacyjny charakter tekstu: wszak wiatr, który *Z starych mógł zbierał skargi i żale*, jest odpowiedzialny za melodie, które zostały zaklęte w wierzbowej fujarce. W ten właśnie baśniowy sposób wytłumaczony został melancholijny charakter, jaki Konopnicka częstokroć zdaje się przypisywać poezji ludowej, a jednocześnie wiersz wzniósł się ponad czystą lirykę pejzażową ku refleksji. To zjawisko obecne jest i w innych jej tekstach lirycznych.

Funkcję nastrojotwórczą w omawianym fragmencie *Na fujarce* pełni niewątpliwie również kształt metryczny tekstu. Konopnicka sięgnęła tu po swój ulubiony, obok ósmiozłóskowca, wiersz jedenastozłóskowy<sup>30</sup>, podkreślając jednak wewnątrz jego strukturę 8 (4+4) + 3, rozbitą w części wersów graficznie na kombinację ósmio- i trójzłóskowca (*Wychowalci mnie mój rodzic, / Ciemny las*), z silnymi kadencjami na końcu wersów, podkreślanymi rymami męskimi, które powodują powstanie struktur anapestycznych. Zwłaszcza w pierwszych czterech wersach uderza zmienna dynamika tekstu w pytaniach skierowanych do wierzby i jej odpowiedziach; w ten sposób podkreślona została dialogiczność początkowych fraz tego fragmentu, którego kompozycję w całości tworzy zdublowane pytanie oraz dłuższa odpowiedź. Graficznie zresztą tak właśnie, jako dialog, ujęte zostały obie kwestie, z których jedną przypisać można podmiotowi spajającemu poszczególne fragmenty poematu *Na fujarce*, głos drugi – wierzbowy – byłby głosem personifikowanej natury lub (jeśli interpretacja quasi-autotematyczna

<sup>30</sup> Por. M. Dłuska, *Pod znakiem sylabotonizmu...*, s. 307 i n.

jest słuszną) głosem twórcy ludowego utożsamiającego siebie i swoją sztukę z elementami świata przyrody, który go otacza.

Opracowanie muzyczne Żeleńskiego<sup>31</sup> doskonale współgra z melancholijnie pesymistycznym nastrojem tekstu. Wykorzystane zostały w muzyce przekształcone, ale rozpoznawalne w konturach melodii i rytmu zwroty kujawiakowe (zamaskowane nieco niecodziennym metrum 6/4, które wpływa na pewne uspokojenie, spowolnienie całej pieśni, którą zresztą poprzedza określenie *andante ma non troppo*). Nie trudno usłyszeć w nich echo Chopina – pomysł monotonicznie powtarzanej nuty (zresztą stylizacja ludowego burdonu) w głosie basowym akompaniamentu fortepianowego, charakterystyczne zwroty harmoniczne, nawet sam pogłos kujawiaka znajdziemy we wspomnianej już pieśni *Leci liście z drzewa*, o wybranych mazurkach nie wspominając. Żeleński doskonale oddaje zamierającą, melancholijną i ciemną aurę tekstu, nie podbarwiając go już bardziej tonami ludowymi (w opracowaniu muzycznym odzywa się ludowo pusta kwinta basu ostinatowo odmierzającego rytm sześciu ćwierćnut, ale nie ma wiele więcej muzycznej „cepelii”). Natomiast rolę głównego czynnika formotwórczego pieśni przejmuje melodia wokalu, szeroka, śpiewna, deklamacyjna, bardzo *legato* – jej szeroki zamach podkreśla jeszcze akompaniament, który nie powtarza linii melodycznej, ale zwłaszcza w tle najdłuższej wytrzymywanych wartości operuje pochodami akordów, ozdobnikami, osnutymi na głównym typie melodyki pieśni.

Ewentualną monotonię rytmu kujawiaka (podanego jednak w augmentacji) łamie linia wokalna, ponieważ pomimo utrzymania ogólnego charakteru tego tańca partia śpiewana operuje licznymi przedłużeniami dźwięków (zarówno wewnątrz taktów, jak i poza nie – wygłosowe dźwięki przedłużone w ten sposób do początku kolejnego taktu, wypełnionego już tylko akompaniamentem, stają się muzycznym środkiem ilustrującym wołanie). Poza tym partia wokalu jest również poddana rytmom powtórzeń – i mam tu na myśli nie tylko regularną budowę zdaniową tekstu muzycznego, w którym poprzedniki i następniki różnią się od siebie jedynie harmonią końcowej frazy (dominantowe za-

---

<sup>31</sup> W. Żeleński, *Na fujarce*, nakładem Gebethnera i Wolffa, Warszawa [1889]. Znane szerzej wykonanie tej pieśni zawdzięczamy W. Ochmanowi przy akompaniamentcie J. Gaczka z wydawnictwa *Pieśni kompozytorów polskich*, Polskie Nagrania MUZA, 1995, PNCD 319.

wieszenie w poprzedniku oraz toniczne rozwiązanie w następniku), ale przede wszystkim kształt kompozycyjny całości, która jest typem pieśni wariacyjnie opracowującej wciąż tę samą melodię. Motyw ten ma charakter zamknięty, rozpoczyna się od szybszych wartości i kieruje ku górze, by następnie zatrzymać się na ponad 1/3 taktu (przy metrum 6/4 stanowi to równowartość półnuty wydłużonej o ósemkę) i wreszcie przygotować zawieszenie dominantowe lub opaść do zamknięcia tonicznego na dźwięku, od którego melodia się rozpoczęła. Największe odstępstwa wariacyjne pojawiają się w partii akompaniamentu, podczas gdy wybrzmiewający długimi wartościami, niekiedy śpiewanymi jakby wbrew regularnemu rytmowi wybijanemu w partii lewej ręki, głos wokalisty monotonnie wydaje się podawać wciąż tę samą melodię.

Poszczególne frazy pieśni, odpowiadające jedenastozgłoskowym wersom wiersza (jedno powtórzenie melodii to jeden wers), dzielą go na olbrzymią ilość wyraźnie od siebie oddzielonych fragmentów. Oddzielonych tym mocniej, iż po każdej z fraz następuje jeden lub niekiedy dwa takty samej partii fortepianowej. Powoduje to powstanie wrażenia, iż głos dialoguje z fortepianem (co byłoby muzycznym odpowiednikiem dialogicznej struktury tekstu wskazanej we wcześniejszej jego interpretacji). Spójność odbioru tekstu jest jednak w pieśni wyraźnie zaburzona, oddzielone od siebie frazy nie pozwalają na percepcję całej wierzbowej historii, ale każą skupiać się na poszczególnych obrazach, które dzięki muzycznym motywom „wołania” (przedłużone, zaburzające rytm dźwięki) stają się najpełniejszą stylizacją ludowego lamentu.

Wydaje się, iż Żeleński podkreślił w swojej muzycznej interpretacji wiersza Konopnickiej nie tyle narzucający się w pierwszym odbiorze sztafaż ludowego pejzażu (czarny las, łąki i pola, ziemia matka, dzikie głogi, polne maki, kalinowe korale, stare mogiły i siwe dęby), ile jego funkcję nastrojotwórczą, realizowaną zresztą również dzięki folklorystycznej stylizacji. Dominantą interpretacyjną swojego umuzycznienia Żeleński uczynił implicite ewokowane w ostatniej zwrotce wiersza Konopnickiej *Tęskność, smutek, łzy sieroce*.

Chyba jeszcze bardziej liryczny jest świat dźwięków wyczarowany przez tego kompozytora do fragmentu poematu *Noce letnie* pocho-

dzącego również z II serii *Poezji*<sup>32</sup>. Opracowany fragment (*W cień owinę się jak w rąbek*) to początkowy ustęp poematu. Tym razem Konopnicka uderza w nutę subtelną, eteryczną, niebiańską, co podkreślają liczne odniesienia astronomiczne. Ich potencjalnie patetyczny charakter (*Mój gości-niec – mleczna droga; gwiazdka [...] Co się pali u stóp Boga*; s. 5) zostaje przez poetkę zneutralizowany sentymentalnymi zdrobnieniami (*Bieluchne skrzydła, gołąbek, gwiazdka jedna, gwiazdka druga*). W dalszych partiach tekstu ów początkowy nastrój niebiańskiej sielanki ulega stężeniu. Noc okazuje się porą wytchnienia od mozołu dnia (*Tyle smutków przez dzień cały, / tyle troski, tyle nudy...*); seria pytań (*Gdzie polecę? gdzie popłynę? / Nim mnie ranek schwyci szary?*) otwiera perspektywę interpretacji motywu lotu nie jak radosnego wyzwolenia, eksplozji potencjału (w tym twórczego, gdyż takie konotacje nasuwają się w oczywisty sposób), lecz ucieczki. Tym bardziej znamieny staje się moment, w którym Żeleński ucina tekst, rezygnując z jego dalszego opracowania. To pełne bólu westchnienie: *O! bodajto, chociaż we śnie, / Zbyć się myśli i pamięci, / Co udręcza tak boleśnie!* Sen, opleciony oniryczno-sentymentalnymi motywami poetyckimi ze wstępnej części fragmentu, okazuje się jedyną przetrzeźnioną wyzwolenia od myśli i pamięci, które udręczają świadomość człowieka. Czytany bez wtóru muzyki fragment wstępny poematu będzie więc całością ewoluującą od beztroskiej aury nocnego lotu do ciężkiej refleksji nad własnym losem i ewokacji pragnienia ucieczki. Kluczowe znaczenie dla zmiany charakteru tekstu wydają się mieć wersy 9–10 (*Tyle smutków przez dzień cały [...]*), od których wcześniejsza lekkość ustępuje poważniejszym tonom.

Pod względem metrycznym *Noce letnie* prezentują ulubiony przez Konopnicką wariant trocheicznego ośmiozłoskowca<sup>33</sup> o rytmie regularnym, momentami wręcz nużącym. Wykrzyknienia i pytania retoryczne z drugiej części tekstu urozmaicają nieco brzmienie wiersza, ale nie wprowadzają zasadniczo żadnych poważniejszych wariantów w jego regularnym rytmie, dzielonym wewnątrz na czterozłosko-

<sup>32</sup> Wszystkie cytaty z poematu *Noce letnie* za: M. Konopnicka, *Poezje. Wydanie uzupełnione krytyczne*, oprac. J. Czubek, Warszawa–Lublin–Łódź–Kraków [1915–1916], t. II, s. 1–14.

<sup>33</sup> Na temat tej miary u Konopnickiej zob. M. Dłuska, *Pod znakiem sylabotonizmu...*, s. 336 i n.

we odcinki i rymowanym pełnymi, mocno brzmiącymi rymami żeńskimi.

Już sam fakt, iż opracowując swoją pieśń<sup>34</sup>, Żeleński wybrał tylko jeden fragment z dłuższego poematu (i to inaczej niż w przypadku wcześniejszym, gdy pieśń opracowywała jednak zamkniętą całość, wydzieloną przez samą poetkę), każe zastanowić się nad jego stosunkiem do tego tekstu. Oczywiście zjawisko umuzyczniania jedynie części tekstu nie jest niczym niezwykłym, należy do częstej praktyki u kompozytorów pieśniowych. Niemniej jednak ingerencje Żeleńskiego w tekst Konopnickiej sięgają znacznie głębiej. Począwszy od pierwszych fraz kompozytor stosuje liczne powtórzenia – zarówno poszczególnych słów (między innymi *Księżyc przyćmie, gwiazdy zdmuchnę gwiazdy; i polecę i polecę jak gołąbek; tyle troski, tyle nudy troski*), jak też zwrotów (*co się pali u stóp Boga u stóp Boga*), ale przede wszystkim na końcu kompozycji powraca cała fraza pierwszej strofy (od słów *W cień owinę się aż po i polecę jak gołąbek*). Muzyczny sens powtarzania słów tekstu zasada się najczęściej na konieczności zbudowania symetrycznej, odpowiedniej długości melodii, czy też, jak w wypadku powtórzenia całej zwrotki, podporządkowania tekstu zasadom konkretnej kompozycji (w tym wypadku o charakterze reprzyzowym). Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, iż Żeleński operuje powtórzeniami w sposób o wiele bardziej świadomy i sensotwórczy. Jego powtórzenia wewnątrztekstowe bowiem nie podkreślają symetrii budowanych zdań muzycznych, ale wręcz przeciwnie – symetrię burzą. Wydaje się, iż dla lepszego wyrażenia aury niedopowiedzenia, snu, kompozytor zdecydował się na wprowadzenie takich powtórzeń, które powodują unicestwienie nieco jednostajnej regularności rytmicznej i metrycznej tekstu. Zamiast rytmu monotonnej trocheicznej wyliczanki otrzymujemy w ten sposób w pieśni momentami zaskakującą, kapryśną linię wokalną, której swobodę podkreśla jeszcze akompaniament o charakterze improwizacyjnym.

Równie istotną zmianę do rozumienia tekstu wprowadza powtórzenie pierwszych wersów tekstu na samym końcu pieśni. Wydaje się, iż dzięki temu zabiegowi Żeleński zdołał jeszcze głębiej zaznaczyć dwubiegunowość własnej wizji poematu Konopnickiej. Taka kom-

<sup>34</sup> Jej najdoskonalszym wykonaniem jest według mnie nagranie z płyty *Władysław Żeleński, Pieśni. Wybór*, wyk. J. Rappé, M. Rutkowski, Polskie Radio SA, 2006, PRCD 070.

pozycja pieśni pozwala na wydobycie kontrastu między konsekwentnie budowaną niebiańską, subtelną aurą ewokowaną motywem lotu w przestworzach oraz podkreślanymi w kolejnych zwrotkach słowami związanymi z ziemskim cierpieniem. Odrębność wyróżnionej w pieśni pierwszej całości dodatkowo podkreślona została następującym po niej dłuższym fragmentem czysto instrumentalnym. W środkowej części pieśni motywem muzycznym konstytuującym znaczenie stają się zmiany tonacji, oscylacja pomiędzy dur i moll, błyskawiczne przejście od jednego trybu do drugiego, a właściwie coś na kształt chwilowych sygnałów trybu molowego. Jeszcze inną istotną zmianą, którą Żeleński wprowadził do tekstu Konopnickiej, jest rezygnacja z pytań retorycznych organizujących drugą część jej wiersza. Zjawisko to znajduje potwierdzenie w tekście dołączonym do edycji płytowej pieśni<sup>35</sup>. Zastosowanie pisowni – *Gdzie polecę, gdzie popłynę, nim mnie schwyci ranek szary, / w step szeroki, w mórz głębine, pod błękitnych zórz kotary* – która zachowuje pełną zgodność z opracowaniem muzycznym (nie ma w nim śladów muzycznego pytania), sprawia, że ten fragment przestaje być wyrazem wątpliwości podmiotu, który nie znajduje na całym świecie miejsca ukojenia, ale okazuje się ewokacją kolejnego idyllicznego pejzażu. Część środkowa pieśni składa się więc z dwóch ogniw o podobnej budowie: rozwiniętego obrazu utrzymanego w łagodnych i pozytywnych (w tonacji dur) barwach muzycznych (rozpoczynających się odpowiednio od słów *Mój gościniec mleczna droga – Gdzie polecę, gdzie popłynę*), a następnie dwóch momentów załamania tej wizji (tonacja moll, ciemniejsze brzmienie akompaniamentu fortepianowego). Wyraz zasadniczych wątpliwości pojawiający się w słowach o pragnieniu niepamięci, choć stanowi moment kulminacji pieśni (najwyższy dźwięk, mocniejsza dynamika), zostaje jednak ostatecznie szybko złagodzony powtórzeniem pierwszej frazy z jej delikatnymi dźwiękami, dynamiką piano, wznoszącym typem melodyki, rozłożonymi pasażami. Na tym tle mała uwaga należy się również pasażowi z fortepianowego wstępu do tej pieśni, w którym tworzy się niemal impresjonistycznie brzmiąca plama dźwiękowa (przypominająca analogiczne współbrzmienia na

---

<sup>35</sup> Tekst *Z nocy letnich* (s. 14) został tam zresztą zacytowany w wariantcie, w którym dwa ośmiozłóskowe wersy spojono w jeden, całość stanowi stychiczną formę, a powtórzenie pierwszych wersów na końcu potraktowano jak integralną część wiersza.

przykład z utworów fortepianowych Maurice'a Ravela), jakiej na próżno szukać jeszcze przez wiele lat w polskiej liryce pieśniowej.

Podsumowując kierunek interpretacji tekstu Konopnickiej przez Żeleńskiego, należy wskazać, iż zachowując pełną zgodność nastrojową z wierszem, odebrał mu regularną budowę, która w odbiorze tekstu tworzyła wrażenie prostoty obrazów, myśli, przekazu lirycznego – natomiast w muzyce musiałaby zamienić się w banał. Elementy improwizacyjne pozwoliły podkreślić inną cechę tekstu: jego lekkość, subtelność, liryzm tkwiący w umiejętnym wywoływaniu nastrojów.

O ile wykorzystanie tekstów Konopnickiej w twórczości pieśniowej Żeleńskiego, niemal rówieśnika poetki, zupełnie nie dziwi, o tyle późniejsza obecność jej wierszy w niezliczonych pieśniach kompozytorów końca XIX i początku XX wieku jest jednak świadectwem dość trwałego zainteresowania jej dokonaniem. Jako kolejny przykład pieśniowej recepcji tekstu Konopnickiej przywołam jednak pieśń kompozytora już nowej epoki, Mieczysława Karłowicza<sup>36</sup>, tragicznie zmarłego, autora przede wszystkim muzyki symfonicznej, dla którego pieśni – tworzone ledwie przez dwa lata – były muzyczną wprawką do dojrzałej twórczości<sup>37</sup>. Analizujący ten młodzieńczy etap jego twórczości badacze najczęściej sięgają po umuzyycznienia tekstów młodopolskich, widząc w nich swoisty manifest pokoleniowy, a właściwie ilustrację tezy, iż dzięki Karłowiczowi młoda poezja odnalazła w muzyce swój odpowiednik<sup>38</sup>.

---

<sup>36</sup> Pieśniom tym poświęcone zostało studium Łucji Czarneckiej, *Karłowicz. Pieśni. Zduma nad zagadką miłości i śmierci*, Kraków 2007. Książka ta napisana została z ciekawej perspektywy – śpiewaczki sopranistki, która jest wykonawczynią pieśni Karłowicza, stąd też dominuje w niej ogląd muzykologiczny i techniczny. Uwag na temat związków samych pieśni z tekstami, jak i analiz tych tekstów, opracowanie zbyt wielu nie zawiera.

<sup>37</sup> Pisze o tym A. Wightman, *Karłowicz. Młoda Polska i muzyczny fin de siècle*, Kraków 1996, s. 30: *Z czysto muzycznego punktu widzenia utwory te mają znaczenie niewielkie, natomiast ze względu na zawarte w nich ideologiczne podstawy sztuki Karłowicza, mają wartość bezcenną.*

<sup>38</sup> Wyjątkiem byłaby tu postawa L. Polonego, który w artykule „Błąd młodości” czy *zapowiedź opus vitae*, w: *Pieśń polska. Rekonesans...* zajmuje się owymi pieśniami jako *integralną częścią dzieła, źródłem inspiracji późniejszych dzieł*. Ibidem, s. 93.

Wśród niezbyt licznych pieśni Karłowicza znajduje się tylko jedno umuzycznienie wiersza Konopnickiej, *Na śniegu* (op. 1 nr 3)<sup>39</sup>. Już po- bieżne odczytanie tekstu pozwala w nim dostrzec wyraźnie paralelną budowę zwrotek, posługiwanie się powtórzeniem jako środkiem konstrukcyjnym, szczególne obrazowanie poetyckie oraz załamania tonu po dwóch zwrotkach. Początek wiersza stylizowany jest na lirykę dziecięcą. *Srebrne piórko, brylantowy szron, kryształ wody, jasny lód*<sup>40</sup> – zimowa łąka jest krainą bajecznie bogatą, opisywaną przez skojarzenia z błyszczącymi przedmiotami, szlachetnymi kruszcami i minerałami. Marząca o srebrnym piórku postać zdradza swój mocno emocjonalny stosunek do opisywanego miejsca. W wypowiedzi lirycznej dominują jasne barwy, zdrobnienia (*piórko, słonko, piosenka*), powtarzają się zamki dzierzawcze *nasza łąka i nasza woda* podkreślające odczucie bliskości, swojskości przestrzeni. Ten beztroski nastrój zimowej zabawy na łące burzy zwrotka ostatnia, z której dowiadujemy się, że do zimowej piosenki potrzebne są jednak inne emocje, inne rekwizyty – *śnieżne pola, zmarzłe perły szronu i dzwon śmierci*. Jeśli pod pojęciem piosenki rozumieć po prostu poezję, a tak dzieje się w niezliczonych tekstach Konopnickiej, mielibyśmy tu do czynienia z przykładem autotematyzmu i osobliwego spojrzenia na twórczość. Nie to, co jasne, błyszczące, beztroskie może stać się materiałem prawdziwej zimowej piosenki, ale to, co ciężkie, ciemne, co związane ze śmiercią. Srebrne piórko z pierwszej części tekstu nie musi być zresztą jedynie rekwizytem zabawy dziecięcej, ale można je rozumieć również metonimicznie jako odpowiednik twórczości poetyckiej. Byłby to więc wiersz o dwóch drogach twórczych, dwóch próbach poetyckiego ujęcia otaczającego świata. Ta rozbieżność może wynikać nie tylko z przyczyn obiektywnych, ale również subiektywnych, a wówczas rozdźwięk między dwiema wizjami zimowej łąki oznaczałby kontrast krajobrazu zewnętrznego i wewnętrznego, dwa spojrzenia na świat: pozbawione osobistego, emocjonalnego stosunku oraz przefiltrowane przez wrażliwość podmiotu<sup>41</sup>. Jeśli przyjmiemy, iż

<sup>39</sup> Godne polecenia wydają się tu zwłaszcza dwa, całkiem odmienne wykonania: U. Kryger przy akompaniamencie K. Jankowskiej-Borzykowskiej z płyty *Karłowicz, Szymanowski, Pieśni*, DUX 2002, DUX0361, oraz J. Rappé z akompaniamentem E. Poblóckiej w edycji *Mieczysław Karłowicz, Pieśni*, Polskie Radio – CD Accord, 1998, ACD 043-2.

<sup>40</sup> Ten i wszystkie cytaty z wiersza za: M. Konopnicka, *Poezje*, t. III, s. 140–141.

<sup>41</sup> Tak zdaje się interpretować ów tekst Ł. Czarnecka, *Karłowicz. Pieśni...*, s. 41.

znaczenie zimowej pory w tym tekście wykracza poza dosłowność, metaforycznie pojęta zima może stać się obrazem stanu ducha, psychiki podmiotu lirycznego, budząc skojarzenia z porą schyłkową życia, porą zamierania i cierpienia. Można więc rozumieć ów tekst jako próbę ukazania przejścia od czysto zmysłowej percepcji rzeczywistości zewnętrznej, skupiającej się na wrażeniach wzrokowych, do gestu autorefleksyjnego, zanurzenia we wnętrzu, w którym te same elementy pejzażu zimowego okazują się waloryzowane inaczej.

Dzwon śmierci z przedostatniego wersu każe nam zwrócić się ku jeszcze innemu wyjaśnieniu przemiany estetyki tego wiersza. Trudno bowiem chyba o bardziej obiegowy wątek poezji modernistycznej niż właśnie ów dzwon, którego dźwięk kojarzy się ze zbliżaniem się śmierci<sup>42</sup>. Jeśli więc można wysnuwać jakieś wnioski z wyboru akurat tego tekstu Konopnickiej przez Karłowicza, to może zainspirowały go właśnie prekursorskie, pre-młodopolskie odgłosy wiersza? Zwłaszcza że budowa tekstu, z użyciem tak charakterystycznego dla poetki ośmiogłoskowca o regularnym podziale 4 + 4, pełnych rymach parzystych co prawda wiąże się z pojęciem literackiej muzyczności czy pieśniowości, ale już w zestawieniu ze sztuką poetycką przełomu wieków wydaje się nadmiernie prosta, wręcz banalna. Zachwianie regularnego rytmu następuje tu jedynie w ostatnim wersie każdej ze zwrotek (i co znamienne, kompozytor sztukuje w tym miejscu brakujące sylaby powtórzeniem wersu; tym razem, inaczej niż u Żeleńskiego, powtórzenia te mają jednak przede wszystkim charakter wypełnień fraz muzycznych, którym brakuje materiału słownego). Powtórzenia fraz przez Karłowicza nie stoją jednak w sprzeczności z poetyką samego tekstu. Podobnie jak w poprzednich omówionych przykładach, także i tutaj Konopnicka sięga po różne warianty powtórzeń, których celem jest zarówno efekt ludowej stylizacji oraz dodatkowe spojenie tekstu, jak i nadanie mu walorów muzycznych – w rozumieniu związku tekstu słownego z estetyką pieśni ludowej. Oprócz dobrze znanych anafor i paralelizmów składnio-

---

<sup>42</sup> W poezji Przerwy-Tetmajera motyw dzwonu staje się wręcz obowiązkowym elementem nastrojowego sztafażu młodopolskiego (*Dzwony. Tryptyk*). Niemniej jednak warto pamiętać, że słowa „dzwon” i „dzwonić” były jednymi z częściej wykorzystywanych w poezji postyczniowej, stając się leksykalnymi hasłami wywoławczymi tematyki muzycznej w wierszach Asnyka, Konopnickiej czy Gomułickiego. Szczegółowo słownictwo muzyczne tej twórczości analizuje T. Budrewicz, *Instrumentarium muzyczne...*, s. 161–167.

wych, organizujących zwłaszcza strukturę dwóch pierwszych zwrotek, poetka zastosowała tu inny ciekawy chwyt oparty na powtórzeniu, którego istotą jest rozwijanie raz zbudowanego obrazu poprzez wzbogacenie go w szczegóły. Czwarty wers pierwszej zwrotki – *brylanty leżą drżące* – zostaje w kolejnych wersach rozwinięty w bardziej kunsztowny obraz (*Leżą drżące, rozsypane, / Bładem słonkiem malowane*). Według tej samej zasady rozwijania raz naszkicowanych obrazów zbudowana jest zwrotka druga (pisanie *na kryształach* obudowane zostaje pogłębioną metaforą kryształu jako wody unieruchomionej w postaci *jasnego lodu*).

Pieśń Karłowicza zachowuje idealną zgodność z tekstem Konopnickiej, poza wspomnianymi wyżej powtórzeniami. Całość utrzymana jest w schemacie pieśni zwrotkowo-wariacyjnej, przy czym elementem potraktowanym wariacyjnie jest przede wszystkim harmonia – odmienność trzeciej zwrotki podkreślono zmianą tonacji na równomierną molową. To istotne, iż Karłowicz nie sięga w tym miejscu po jakąś skomplikowaną modulację, przebieg harmoniczny, który by ukrył gwałtowność i zdecydowany charakter tej zmiany *dur* w *moll*. Pieśń rozpoczyna się motywem rzadko spotykanym w tekstach artystycznych – opartym na artykulacji *staccato*. Wyznacznikiem tego początku jest skoczny motyw, niczym zaczerpnięty z jakiegoś post-chopinowskiego mazurka<sup>43</sup>, do tego skomplikowane środki harmoniczne<sup>44</sup>; wszystko jednak podporządkowane budowaniu efektu kontrastu jako ostatecznej dominanty znaczeniowej w kompozycji wokalne. Jeśli powtórzenie było jednym z wyznaczników poetyki tekstu Konopnickiej, to organizuje ono również melodykę pieśni Karłowicza. Fraza pierwsza (wersy 1–2) to dwukrotne powtórzenie motywu w układzie opadającym; kolejna faza zwrotki (wersy 3–4) znów sięga po progresję motywu, tym razem wznoszącą i kulminującą w ostatnich słowach wersu. Powtórzenia motywów melodycznych wersów 5–6 znów ułożone są w tendencji opadającej, aby po wyraźnej cezurze podsumować zwrotkę wyraźnie kadencjonującą frazą *na naszej łące*. Wariacyjne zmiany, jakim poddana zostaje motywyka, nie utrudniają rozpoznania powtarzających się tematów. Stosowanie zaś wciąż tych samych motywów ułożonych opa-

<sup>43</sup> Por. A. Wighthman, *Karłowicz...*, s. 33. Badacz podkreśla, iż sięganie po motywy folklorystyczne nie było u Karłowicza zasadą (środki wywodzące się z muzyki ludowej kompozytor stosował sporadycznie).

<sup>44</sup> Dość szczegółowo omawia to zagadnienie Ł. Czarnecka, *Karłowicz. Pieśni...*, s. 40–41.

dająco lub wznosząco nadaje pieśni lekkości, ale też budzi pewien niepokój (momenty wznoszenia budują napięcie, które następnie wygasa wraz z opadaniem frazy melodycznej).

Najważniejszym z efektów muzycznych jest jednak w pieśni kontrast między zwrotkami 1–2 oraz zwrotką 3. Wydaje się, iż w odbiorze dzieła muzycznego kontrast ów nabiera wyrazu bardziej nawet spektakularnego niż w lekturze samego tekstu; oprócz zmiany tonacji druga część pieśni wzbogacona bowiem została ilustracyjnym naśladowaniem dźwięku dzwonu w niskim rejestrze fortepianu. Nawet intonująca pieśń fraza z motywem *staccato*, która powtarza się na zakończenie, nie zmienia przygnębiającego i niepokojącego wrażenia, jakie owa pieśniowa wizja zimowego dnia po sobie pozostawia (zwłaszcza iż fraza utrzymana jest jednak w tonacji molowej)<sup>45</sup>. W tej perspektywie pieśniowe opracowanie wiersza Konopnickiej przez Karłowicza w pełni zasługuje, by je uznać za efekt muzycznego modernizmu, zaś ostateczna nastrojowość dzieła w równej mierze jest zasługą opracowania muzycznego, jak i tekstu.

Powyższe uwagi zaprezentowały jedynie wycinek bogatego zagadnienia, jakim są rozliczne związki twórczości Marii Konopnickiej z tradycją pieśni (i piosenki). Pozostają w tej dziedzinie wciąż niezbadane przestrzenie – jak choćby recepcja jej poezji w pieśniach Stanisława Niewia-

---

<sup>45</sup> Osobnym zagadnieniem jest tu wpływ sztuki wykonawczej na interpretację pieśni. Otóż w dwóch wskazanych przeze mnie wcześniej wykonaniach idea interpretacyjna przedstawia się zgoła inaczej. Szybsze, bardziej dynamiczne i w początkowych fragmentach skoczne wykonanie Jadwigi Rappé nie tylko podkreśla mazurkową stylizację pierwszych zwrotek, ale również buduje głębszy kontrast między nimi a zwrotką trzecią. Jest to też wynikiem bardziej dramatycznego typu głosu, obdarzonego wielkimi możliwościami w dolnej skali (Rappé bardziej kulminuje niskie dźwięki, dodając im mocy i brzmienia). Z kolei wolniejsze, niemal refleksyjne wykonanie Urszuli Kryger zmniejsza ów kontrast między dwiema częściami pieśni, spajając całość głębokim liryzmem. Wyraźniejsze są też u niej raczej kulminacje na dźwiękach wyższych. Zasadniczo jednak można byłoby tu mówić o dynamicznym lub dramatycznym (w przypadku Rappé) i refleksyjnym lub lirycznym (u Kryger) potraktowaniu pieśni Karłowicza. W wolniejszym tempie, ale jednocześnie bardzo patetycznie śpiewa *Na śniegu* Małgorzata Walewska (wykonania koncertowe). Wzbogacona manierą operowego wibrata i licznymi zwolnieniami w duchu romantycznego *tempo rubato* pieśń ta staje się w wykonaniu Walewskiej pełną dramatyzmu miniaturą wokalną, w której nawet frazy artykułowane *staccato* pozabawione są lekkości.

domskiego<sup>46</sup> czy Jana Galla, a więc kompozytorów skądinąd najbliżej związanych z czasami, kiedy tworzyła (ich debiuty przypadły na czas, gdy poezje Konopnickiej cieszyły się stosunkowo największą sławą). Co jednak można zauważyć, przyglądając się opracowaniom pieśniowym jej tekstów, to fakt, iż kompozytorzy starszego pokolenia nie zlekceważyli jej jako poetki, sięgając po jej wiersze może nieco rzadziej niż po utwory Asnyka, ale jednak dość regularnie. Z pewnością jednak kompozytorzy pieśniowi nie szukali u Konopnickiej objawów nowej estetyki czy zwłaszcza wyrazu ideologii pozytywizmu, ale wybierali takie teksty oraz opracowywali je w taki sposób, by uwypuklić więzy łączące ją z romantyzmem. Przez kompozytorów pokroju Żeleńskiego czy Galla lub Niewiadomskiego Konopnicka odczytana została jak liryczna i sielska stylizatorka na nutę ludową oraz epigonka romantyzmu. Karłowicz z kolei, o ile wnioskować nam to wolno na podstawie tylko jednej pieśni, zobaczył w Konopnickiej potencjalną bliskość z własną, już młodopolską wrażliwością. Uwypuklił więc w opracowaniu muzycznym *Na śniegu* tony, które pozwalają w Konopnickiej widzieć poetkę wnikliwie (acz z dystansem) obserwującą nowe tendencje estetyczne.

Nadrzędnym jednak wnioskiem wynikającym z analizy wybranych umuzycznień poezji Konopnickiej jest to, iż gdyby oceniać ją z tej perspektywy, z której wszak znana była bardzo szerokiemu gronu ówczesnych odbiorców<sup>47</sup>, to zaskakująco okazałaby się poetką całkowicie pozbawioną społecznikowskiego, dydaktycznego tonu, mistrzynią lirycznych nastrojów, kreującą delikatne pejzaże, światy ulotnych emocji.

---

<sup>46</sup> Jest on autorem bodaj najliczniejszych pieśni do tekstów Konopnickiej (między innymi zbiór *Jaśkowa dola* zbierający pieśni op. 20 i 21: *Kołysanka*, *Na gody*, *Rozlegnijże się...*, *Latawica*, *Swaty* op. 14: *Nie swatała mi cię swatka* oraz *Jakże cię mam brać dziewczyno*, *Miesięczna noc*, *Lny* i *Dzwony*; pieśni chóralne op. 32 na chór męski: *Zaszumił las*, *Górskie dzwony*, *Hej, siewacze*), a przy tym kompozytorem prawie całkiem zapomnianym współcześnie. Zagadnienie jego związku z poezją pozytywistyczną, w tym tekstami Konopnickiej, wymaga jednak osobnej uwagi i z pewnością potraktowane powinno zostać jako oddzielny obiekt zainteresowania.

<sup>47</sup> Dowodem tego są bardzo popularne wydania pieśni do jej tekstów. Ukazywały się one w tanich seriach nutowych Gebethnera i Wolffa, przeznaczonych dla odbiorcy przeciętnego (tak w zakresie obycia kulturalnego, jak i zasobności portfela).