

AGATA SEWERYN

„MUZYCZNY” SŁOWACKI I MUZYKA PISANA DO DZIEŁ SŁOWACKIEGO

Juliusz Słowacki funkcjonuje w literaturze przedmiotu jako poeta „muzyczny”, „najsztubtelniejszy muzyk w poezji”¹. Od czasu, kiedy Zygmunt Krasiński stwierdził, iż autor *Balladyny* „nie malarzem, lecz muzykiem się urodził”, napisano kilkadziesiąt rozpraw historycznoliterackich oraz muzykologicznych, w których powraca kwestia oddziaływania muzyki na poetykę Słowackiego². Zagadnienie to stanowi wręcz jeden z trwalszych wątków badawczych i obejmuje cztery nadrzędne zakresy problemowe. Według badaczy należą do nich:

– motywy słowne z kręgu sztuki muzycznej („muzyka w wierszu” pozostająca w warstwie tematycznej utworu literackiego, interesująca chociażby Ignacego Matuszewskiego, Józefa Reissa, Stefanię Skwarczyńską, czy – w mniejszym stopniu – Juliusza Kleinera i Andrzeja Boleskiego)³;

– zagadnienia prozodii, eufonii, rytmiki i metryki („śpiewność”, „rytmiczność” i „melodyjność” poezji dostrzegana przez rzeszę au-

¹ Formuła wyjęta z anonimowego nekrologu pióra Jana Koźmiana zamieszczonego w „Przeglądzie Poznańskim” (Poznań 1848, t. 9, s. 688). Autorstwo Koźmiana stwierdzono na podstawie jego *Pism* (t. 3, Poznań 1881, s. 217-218). Cyt. za: *Sądy współczesnych o twórczości Słowackiego (1826-1862)*, zebrali i opracowali B. Zakrzewski, K. Peccold, A. Ciemnoczołowski, Wrocław 1963, s. 299.

² Kwestiom tym poświęcam więcej uwagi w rozprawie „Najsztubtelniejszy muzyk w poezji”? Juliusz Słowacki a muzyka („Roczniki Humanistyczne” 2006, z. 1 [w druku]).

³ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (Modernizm). Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, wyd. III, Warszawa 1911, t. I; J. W. Reiss, *Juliusz Słowacki a muzyka*, „Życie Śpiewacze” 1949, nr 7/8; S. Skwarczyńska, *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, Wrocław 1925; J. Kleiner, *Muzyka w życiu i twórczości Słowackiego*, [w:] tegoż, *Studia o Słowackim*, Lwów 1910; A. Boleski, *W sferze wyobraźni poetyckiej Juliusza Słowackiego. Główne motywy obrazowania*, Łódź 1960. Konstatacje zawarte w tych rozprawach powtarza Irena Chyła-Szypułowa w książce *Muzyka w poezji wieszczów* (Kielce 2000).

torów przede wszystkim w młodzieńczej twórczości Słowackiego, wirtuozowsko analizowana przez Czesława Zgorzelskiego także w odniesieniu do późnej liryki⁴;

- bliższe lub dalsze analogie strukturalne dzieł literackich do form muzycznych (wokalnych oraz instrumentalnych, czego najbardziej charakterystycznym przykładem jest słynna, wykoncyrowana przez Juliusza Tennera z dużą dozą dezynwoltury „fuga” w monologu Grabca z I aktu *Balladyny*)⁵;

- domniemane powinowactwa biografii i twórczości Słowackiego z życiem i dziełem różnych kompozytorów, szczególnie Fryderyka Chopina (rozprawy eksploatujące ten wątek mogłyby się złożyć na dość pokaźną antologię tekstów rzeszy autorów – od Cypriana Norwida i jego *Czarnych kwiatów* począwszy, po studia Marii Cieśli-Ko-

⁴ Cz. Zgorzelski, *Juliusza Słowackiego – „Śpiewu tajemnicę”*, [w:] *Juliusz Słowacki w stułeciu* (1810–1910), Warszawa 1959; tenże, „*Miniatury*” liryczne Słowackiego, [w:] tegoż, *Obserwacje*, Warszawa 1993; tenże, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] jw.; tenże, *Na sprawdzenie prochów Napoleona*, [w:] jw. Problem ten był podejmowany w licznych rozprawach, zob. m. in.: uwagi Kleinera rozproszone szczególnie w I tomie monografii *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości* (ale też w całym dziele: J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, oprac. J. Starnawski, t. I, *Twórczość młodzieńcza*; t. II, *Od „Balladyny” do „Lilli Wenedy”*; t. III, *Okres „Beniowskiego”*; t. IV, *Poeta mistyk*, Kraków 1999); J. Weysenhoff, *Muzyka wiersza Słowackiego*, „Kurier Warszawski” styczeń 1909, przedruk [w:] tegoż, *Mój Pamiętnik Literacki*, Poznań [1920]; M. Piekarski, *Mistrzostwo formy u Słowackiego*, [w:] *Księga pamiątkowa ku uczczeniu setnej rocznicy urodzin Juliusza Słowackiego*, pod red. W. Hahna, Lwów 1909, t. II; C. Jellenta, *Harfy Juliusza Słowackiego*, „Muzyka” 1927, nr 6; A. Boleski, *Juliusza Słowackiego liryka lat ostatnich (1842-1848)*, Łódź 1949; M. Zembaty-Michalakowa, *Instrumentacja głoskowa w powieściach poetyckich Juliusza Słowackiego na tle porównawczym*, „Prace Literackie” XV, 1973. Kwestie „śpiewności” poezji Słowackiego pojawiają się także na marginesie rozważań dotyczących jego twórczości – zob. np. I. Opacki, *Jeżeli kiedy – w tej mojej krainie*, [w:] *Juliusz Słowacki rym błyskawicowy. Analiza i interpretacje*, pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1980; W. Kubacki, *Religia smutku*, „Przegląd Humanistyczny” 1960, nr 4.

⁵ J. Tenner, *O pierwiastkach muzycznych w poezji Słowackiego*, „Biblioteka Warszawska” 1910, t. I, s. 521. O popularności interpretacji Tennera świadczy chociażby fakt, że Marek Troszyński, pisząc o Grabcu, który „opowiadając o swym pochodzeniu, swoją narrację kształtuje naśladując zasady komponowania fugi”, nie odnotowuje nawet źródła cytowanej konkluzji (M. Troszyński, *Austeria „Pod Królem-Duchem”*, Warszawa 2001, s. 210). Mniejszą popularność zdobyła koncepcja Bohdana Pocięja na temat *Uspokojenia* jako odpowiednika formy sonatowej (B. Pocięj, *Muzyczność „Uspokojenia”*, [w:] *Potrącić strunę poezji kamienną. Szkice o „Uspokojeniu” Juliusza Słowackiego*, pod red. S. Makowskiego, Warszawa 1979). Wpływem opery na dramaty Słowackiego zajmowała się z kolei Alicja Okońska (A. Okońska, *Wpływ opery na dramaty Słowackiego. Charakterystyka ogólna*, „Muzyka” 1961, nr 1. Dwa kolejne artykuły z tego cyklu zamieszczone zostały również w „Muzyce”: 1961, nr 2; 1962, nr 2).

rytowskiej zawarte w tomie *Romantyczne przechadzki pograniczem*)⁶, ale także innych – chociażby Ryszarda Wagnera⁷.

Czasami nawet namysł nad typem wyobraźni lirycznej Juliusza Słowackiego przybiera postać pytania o to, czy ten „muzykiem bardziej czy malarzem był”⁸. W tym kontekście moje zainteresowanie muzyczną recepcją dzieła poety pojawia się niejako samoczynnie, jako naturalna konsekwencja rozważań snutych wokół „muzycznego” Słowackiego. Wszak jego wiersze „są ciągłą melodią, (...) śpiewać je raczej przy muzyce, jak deklamować należy”⁹. Z czyją muzyką możemy je zatem śpiewać? Które wiersze zostały zaopatrzone przez kompozytorów w melodię? Odpowiedź na tak postawione kwestie następuje na ogół, jak się okazuje, spore trudności.

Oto w książce *Austeria „Pod Królem Duchem”* Marek Troszyński, entuzjastycznie komentując fakt ukazania się płyty Angeliki Korczyńskiej-Górny *Anioł ognisty. Mistyczne poezje Słowackiego* (Studio Psalm, 1999), stwierdza:

Liryka Juliusza Słowackiego, będąc dotychczas jakby poza zasięgiem zainteresowań znanych i doświadczonych kompozytorów [podkr. A. S.], stanowi wyzwanie ambitne i – ryzykowne¹⁰.

I dalej, rozwijając poniekąd myśl Kleinera piszącego o immanentnej, „wewnętrznej muzyce” wierszy Słowackiego¹¹:

Wielopoziomowe umuzycznienie poezji Słowackiego paradoksalnie czyniło z niej obiekt dla muzyków niezbyt atrakcyjny: jeśli już bez muzyki i melodii tak wszystko gra i śpiewa, dodawanie melodii wydaje się zgoła zbyteczne. W efekcie nie mamy także we wcześniejszej polskiej tradycji muzycznej znanych „kawałków” ze Słowackiego. Owszem, podczas mszy szczególnie solennej można czasem usłyszeć z chóru *Bogorodnicę* – jeden z powstańczych liryków poety, ale wiele podobnych

⁶ M. Cieśla-Korytowska, *Dlaczego się minęli oraz Duch czy „kalkul”*, [w:] tejsze, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004. Hasło *Chopin Fryderyk* znalazło się też w kontrowersyjnej książce Jarosława Marka Rymkiewicza, *Słowacki. Encyklopedia*, Warszawa 2004, s. 63-66.

⁷ Jako pierwszy analogię tę zbudował Ignacy Matuszewski (op. cit.), sięgała też do niej chętnie Stefania Skwarczyńska (op. cit.).

⁸ D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997, s. 11-41.

⁹ J. Koźmian, op. cit., s. 299.

¹⁰ M. Troszyński, op. cit., s. 208.

¹¹ J. Kleiner, *Sztuka poetycka Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1950, z. 39, s. 19.

przykładów nie znajdziemy. Płyta Korszyńskiej jest na tym tle prawdziwym ewenementem¹².

Z kategorięnością tej opinii zgodzić się nie sposób. *Skąd pierwsze gwiazdy* Mieczysława Karłowicza śpiewane – jak pisze Bolesław Wallek-Walewski – „przez cały polski śpiewaczy tłum”¹³, opera *Mindowe* Henryka Jareckiego, wybitnego i ulubionego ucznia Moniuszki, funkcjonująca przez długi czas w literaturze muzykologicznej jako pierwsza próba przeszczepienia na grunt polski idei dramatu wagnerowskiego¹⁴, szereg utworów Ludomira Różyckiego, Apolinarego Szeluty, Feliksa Nowowiejskiego, Henryka Mikołaja Góreckiego dowodzącego, że Słowacki jest dla niego „poetą od serca, na każdy dzień”, którego kompozytor „nigdy nie przestanie czytać”¹⁵, świadczą, że w historii muzyki polskiej funkcjonują nie tylko „kawałki”, ale też całe kompozycje inspirowane dziełem Juliusza Słowackiego. Nie da się jednakże przy tym zaprzeczyć, że często są to kompozycje bądź nieidentyfikowane z twórczością Słowackiego (niekoniecznie pamięta się na przykład, że tekst pieśni *Skąd pierwsze gwiazdy* pochodzi z poematu *W Szwajcarii*), bądź też znane dzisiaj tylko wąskiej grupie muzykologów i melomanów. Z oczywistych względów mało kto, poza stosunkowo nielicznymi słuchaczami „Warszawskiej Jesieni”, miał okazję wysłuchać *Fragmentów Zygmunta Mycielskiego do urywków [Góry się ozłociły – szafiry mórz*

¹² M. Troszyński, op. cit., s. 211.

¹³ B. Wallek-Walewski, *Słowacki w muzyce polskiej*, „Gazeta Literacka” 1927, s. 7.

¹⁴ W artykułach utrwalonych na mikrofilmie w Bibliotece Narodowej (mf. 6231) zachowały się pierwsze prasowe reakcje na nowatorstwo *Mindowego*: „Dzieło to było pierwszą wybitną operą od czasu Moniuszki, która zwróciła uwagę całego kraju na jej twórcę”; „Opera ta w 4 aktach posiada dla dzisiejszego słuchacza niezwykle bogactwo innowacji melodyjnej. Są tam piękne i ciekawe efekta choralne, nadzwyczajne ujęcia nastroju, podkreślone instrumentacją; napięcie dramatyczne, obejmujące całą operę od początku, aż do imponującego epilogu IV aktu (...). 4 przedstawienia tej opery we Lwowie w r. 1880, cieszyły się również powodzeniem, choć krytycy uważali muzykę za „innowację wagnerowską” i mało zrozumieli. Jednak liryzm melodyki był oryginalny i dziś jedynie w użyciu blachy i w traktowaniu chórów można by przypuszczać wpływ muzyki nie wagnerowskiej, ale zachodniej, na litewsko-polską psychikę kompozytora”. Teza o wpływach Wagnera na specyfikę opery Jareckiego utrwalita się w literaturze przedmiotu. Przeciwstawia się jej Elżbieta Wąsowska, stwierdzając, że stosowanie przez Jareckiego motywów przewodnich i przypominających „nie ma nic wspólnego z rozwiniętą, konsekwentną techniką motywów przewodnich dramatów Wagnera” (E. Wąsowska, *Twórczość operowa Henryka Jareckiego*, „Muzyka” 1989, z. 4, s. 22).

¹⁵ H. M. Górecki, *Powień państwu szczerze...*, „Vivo” 1999, nr 1, s. 46.

ciemniej...]. Niewielu osobom znana też będzie *Audycja VI* Andrzeja Krzanowskiego, czy – sporadycznie grywany na koncertach, lecz niepublikowany – *Rapsod* na sopran i orkiestrę Tadeusza Szeligowskiego, w przejmujący sposób interpretującego fragmenty czwartej pieśni czwartego rapsodu *Króla-Ducha*. Przykłady tego typu współczesnych kompozycji muzycznych inspirowanych twórczością Słowackiego, funkcjonujących w zasadzie poza popularnym nurtem, a dowodzących, że ani płyta Korszyńskiej nie jest takim znowu ewenementem, jakby się mogło wydawać, ani też dzieło Słowackiego nie znajduje się „jakby poza zasięgiem zainteresowań znanych i doświadczonych kompozytorów”, można by mnożyć. Dziełem wykonywanym w salach koncertowych, ale pozostającym w rękopisie, jest kantata na baryton solo i małą orkiestrę *Listy do Matki* Romana Palestra, w rękopisach pozostają pieśni Witolda Friemanna, Jana Adama Maklakiewicza, spośród czterech pieśni do słów Słowackiego Henryka Mikołaja Góreckiego, wydano tylko dwie¹⁶. Ale przecież także w przeszłości funkcjonowały dzieła muzyczne cenione niegdyś i spotykające się z niezwykle pozytywnymi opiniami krytyków, a dzisiaj spoczywające w pokrytych kurzem archiwach muzycznych. Tryumfy święciły przede wszystkim opery (*Mazepa* Adama Münchheimera¹⁷, *Goplana* Władysława Żeleńskiego, *Beatryks Cenci* Ludomira Różyckiego) oraz poematy symfoniczne (*Lilla Weneda* Henryka Opieńskiego, *Anhelli* Ludomira Różyckiego, *Pożegnanie Ellenai* Feliksa Nowowiejskiego), kantaty i pieśni. O *Dumie ukraińskiej* Henryka Jareckiego do słów młodzieńczego wiersza Słowackiego recenzent „Kuriera polskiego” pisał z en-

¹⁶ Państwowe Wydawnictwo Muzyczne wydało dwie pieśni z op. 3: *Do matki* ([*W ciemnościach postać mi stoi matczyzna...*]) i *Jakież to dzwoni grobowy* do fragmentu *Ody do wolności*. W rękopisie pozostały *Śpiewy do słów Juliusza Słowackiego*, op. 68 (1. *Wé łzach, Panie, ręce podnosimy do Ciebie*, 2. *Panie, o którym na niebiosach słyszę*), będące obecnie w posiadaniu kompozytora (Henryk Mikołaj Górecki w prywatnej rozmowie z autorką niniejszej pracy wyjawiał, że zamierza wkrótce opublikować także op. 68).

¹⁷ A. Lisowska pisze: „(...) uznawano ją za jedną z lepszych oper doby pomoniuskowskiej. Operę zakupiła dyrekcja opery w Antwerpii, jednak wskutek bankructwa instytucji nie doszło do wykonania. Wydaniem *Mazepy* interesował się także Ricordi, a ocena partytury dokonana przez Julesa Masseneta była bardzo pozytywna. Massenet pisał w liście do kompozytora „Jest ona piękną, dramatyczną, melodyjną, a ja jestem nią bardzo zachwycony”. Prasa włoska po wystawieniu *Mazepy* w Turynie podkreślała mistrzostwo instrumentacji i włoską melodykę” (A. Lisowska, A. Żórawska-Witkowska, *Twórczość operowa kompozytorów warszawskich*, [w:] *Kultura muzyczna Warszawy drugiej połowy XIX wieku*, red. A. Spóz, Warszawa 1980, s. 199).

tuzjazzem, który z dzisiejszego punktu widzenia może wydawać się nadmierny, ale przecież nie całkowicie bezzasadny:

W niektórych jej miejscach pan Jarecki złożył dowód tak wielkiego talentu, że jak zapewniają nas znawcy, możemy nawet ten utwór postawić na równi z drugą na przykład częścią *Snu nocy letniej* (słowa V. Szekspira), Felixa Mandelssohna-Bartholdy¹⁸.

Tymczasem *Duma ukraińska*, zapomniana przez wykonawców, a przez to także niedostępna dla słuchaczy, powiększa jedynie cenne zbiory Biblioteki Narodowej, podobnie zresztą jak wiele innych interesujących rękopisów muzycznych – w tym *Dziesięć pieśni do słów Słowackiego* op. 136-9 Apolinarego Szeluty.

Zasygnalizowane zjawiska decydujące o utrudnionym dostępie i percepcji kompozycji inspirowanych dziełem poety sprawiają, że zacytowana wypowiedź Troszyńskiego z powodzeniem stanowić może modelowy przejaw tego, co zwykło się mniemać nie tylko na temat związków poezji Słowackiego z muzyką, ale też muzycznej recepcji twórczości poety. Odrębną kwestię stanowi przy tym dość intrygujące, ale i niepokojące zjawisko. Mianowicie muzyczne opracowania tekstów Słowackiego w zasadzie nigdy nie budziły głębszego zainteresowania badawczego. To zaniedbanie tak ważnego – bo stanowiącego przecież istotny współczynnik badań nad szeroko rozumianą recepcją dzieła poety – działu literatury muzycznej jest szczególnie zdumiewające w kontekście muzycznej twórczości „mickiewiczowskiej”, którą zajął się już w XIX wieku Władysław Wszelaczyński¹⁹, a następnie rzesza wybitnych badaczy, by wymienić tylko Arthura i Marion Colemanów, Zdzisława Jachimeckiego, Zofię Liszę, Jana Prosnaka, Karola Musioła, Kornela Michałowskiego, Mieczysława Tomaszewskiego²⁰. Ponadto stan badań jest tu

¹⁸ Biblioteka Narodowa – mf. 83083.

¹⁹ W. Wszelaczyński, *Adam Mickiewicz w muzyce. Szkic muzyczno-bibliograficzny*, Lwów 1890.

²⁰ A. P. i M. M. Coleman, *Mickiewicz in music*, New York 1947; Z. Jachimecki, *Poezja Adama Mickiewicza w utworach polskich i obcych kompozytorów*, „Wiedza i Życie” 1949, nr 4, s. 363-371; Z. Lissa, *Adam Mickiewicz i muzyka*, „Życie Spiewacze” 1949, nr 1/2, s. 14-16; J. Prosnak, *Ze studiów nad twórczością muzyczną do słów A. Mickiewicza*, Warszawa 1955; *Adam Mickiewicz w pieśni polskiej i obcej*, oprac. Z. Lissa, O. Łada, Kraków 1963; K. Musioł, *Mickiewicz w muzyce europejskiej*, „Poradnik Muzyczny” 1976, nr 7/8, s. 7-10; K. Michałowski, *Poezja Mickiewicza w kompozycjach muzycznych*, [w:] A. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, pod red. K. Górskiego, t. 1, cz. IV, oprac. Cz. Zgo-

stale aktualizowany, dyskutowany na sesjach naukowych²¹, a pieśni do słów Mickiewicza są publikowane w zbiorowych edycjach²² oraz nagrywane na płytach stanowiących rodzaj „monografii tematycznych” poświęconych „Mickiewiczowi w muzyce” i muzycznym natchnieniom wieszcz²³. Tym silniej zaskakuje zatem ogromna dysproporcja znajdująca wyraz w tym, co dotychczas powiedziano na temat „muzycznej” spuścizny Mickiewicza i Słowackiego – poetów, których nazwiska, gdy mowa o polskim romantyzmie, wypowiedane są przecież niemal jednym tchem. O ile więc kompozycje do słów Mickiewicza są znane i rozpowszechniane, to kwestia muzycznej recepcji dzieła Słowackiego, była – i jest nadal – niemal całkowicie pomijana²⁴. Przyjmuje się raczej milcząco, że – jak to ujął Adolf Chybiński –

rzelski, Wrocław 1987; M. Tomaszewski, *Mickiewicz*, hasło [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. M, pod red. E. Dziębowskiej, Kraków 2000, s. 242-248 (tutaj także wykaz niezwykle obfitej literatury przedmiotu).

²¹ Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu zorganizował np. sesję *Mickiewicz i muzyka*, której pokłosiem jest książka *Mickiewicz i muzyka. Słowa – dźwięki – konteksty*, pod red. T. Brodniewicz, M. Jabłońskiego, J. Stęszewskiego, Poznań 2000.

²² Jedne z najnowszych to zbiory *Pieśni solowe do słów Adama Mickiewicza*, wybór, redakcja i opracowanie E. Wąsowska, Warszawa 1998; *Mickiewicz w pieśni na głos i fortepian. Pamięci wielkiego poety Adama Mickiewicza w dwusetną rocznicę urodzin*, oprac. B. Stryszewska, Kraków 1998. Pieśni do słów Mickiewicza publikowane są także w bardziej popularnych edycjach, np. dziewiąty rozdział śpiewnika opracowanego przez Zbigniewa Adriańskiego (*Złota księga pieśni polskich. Pieśni, gawędy, opowieści*, Warszawa 1997) nosi tytuł *W kręgu Mickiewicza i Chopina*.

²³ Przykładem jest chociażby płyta *Romantyczność. Polskie Radio Białystok w dwóch-setlecie urodzin Adama Mickiewicza*, DUX 1998 (DUX 0113). Na płycie tej utrwalone zostały nie tylko kompozycje do słów Mickiewicza (*Romantyczność, Słowiczku mój, Świtezianka*), ale też – wirtuozowsko wykonane przez Zespół Muzyki Dawnej ARS NOVA pod kierunkiem Jacka Urbaniaka i solistów: Joannę Kasperek, Marię Krupowies, Apolonię Nowak – m.in. pieśni białoruskie z okolic Kowna i Wilna. Śpiewana tu „białym” głosem przez Apolonię Nowak ballada *Maliny* ma oczywiście większy związek z twórczością Słowackiego aniżeli Mickiewicza.

²⁴ W pierwszym trzdziestoleciu XX wieku, przy okazji obchodów rocznicowych 1909 i sprowadzenia prochów Słowackiego do kraju w 1927 roku, ukazały się zaledwie cztery krótkie artykuły prasowe (A. Chybiński, *Juliusz Słowacki w muzyce polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1909; B. Wallek-Walewski, op. cit.; F. Starczewski, *Muzyka do słów Słowackiego*, „Teatr Ludowy” 1927, nr 5; J. Głowacki, *Juliusz Słowacki w muzyce*, „Dziennik Polski” 1927, nr 159-160) dowodzące rzekomego braku istotnego zainteresowania kompozytorów twórczością Słowackiego i tłumaczące ten fakt specyfiką jego języka poetyckiego, który – w przeciwieństwie do wierszy autorów zasilających rozmaite śpiewniki – nastroża muzykom wiele problemów natury formalnej, szczególnie ze względu na zróżnicowany tok wersyfikacyjny, będący niedogodny dla kompozytora chcącego napisać pieśń opartą na budowie okresowej.

Słowacki w przeciwieństwie do Mickiewicza i Krasińskiego tworzył stosunkowo bardzo niewiele utworów lirycznych, odpowiednich dla techniki kompozytorskiej, właściwej liryce muzycznej, wiersz zaś jego tchnący pierwiastkiem muzycznym, posiada cechy niedogodne dla wokalizmu muzycznego, zawiera bowiem stosunkowo niewiele samogłosek podatnych dla wymowy w śpiewie. Oczywiście to samo odnosi się do tekstów dramatycznych Słowackiego. (...) wiersz Słowackiego nie znosi uzupełniania go muzyką, jako mający w sobie tyle muzycznego (w literackim tego słowa znaczeniu) pierwiastka (...) ²⁵.

Prawomocna naukowo, opierająca się na intuicyjnych przesłankach, ale też czerpiąca z dostępnych powszechnie kompendiów encyklopedycznych i bibliograficznych weryfikacja takiego stanowiska była praktycznie niemożliwa, ponieważ brakowało aktualnej bibliografii kompozycji do słów Słowackiego, bądź inspirowanych twórczością poety. Wydany w 2000 roku poświęcony Słowackiemu XI tom *Bibliografii literatury polskiej „Nowy Korbut”* (red. H. Gacowa) działu takiego nie wyodrębnił, stąd nadal najważniejszy punkt odniesienia stanowiła bibliografia sporządzona przez Wiktora Hahna, dołączana sukcesywnie do kolejnych tomów *Dzieł wszystkich* pod redakcją Juliusza Kleinera. Jakkolwiek niezwykle cenna, stała się już ona w znacznym stopniu zdezaktualizowana. Dlatego też podjęłam się próby sporządzenia aktualnej dokumentacji tematu na podstawie dostępnych źródeł bibliograficznych, lecz – przede wszystkim – kwerend zbiorów muzycznych polskich bibliotek i archiwów. Jako owoc tych poszukiwań powstała *Bibliografia kompozycji muzycznych do dzieł Słowackiego*, która zawiera tytuły utworów muzycznych (wraz z ich opisami i lokalizacją bibliograficzną) do słów Słowackiego i inspirowanych jego poezją, muzykę teatralną i radiową oraz kompozycje „ku czci” poety – łącznie 528 pozycji ²⁶. Analizom statystycznym i jakościowym ową *Bibliografię...* poddałam w rozprawie *Poezja „...nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego* i choć próby ustaleń pozwalających wyróżnić fazy muzycznej recepcji twórczości poety były

²⁵ A. Chybiński, op. cit., s. 225, 227.

²⁶ Stanowi ona drugą część, znajdującej się w tej chwili w maszynopisie, rozprawy doktorskiej *Poezja „...nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego* (Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin 2005).

zadaniem niezwykle interesującym, to kwestią najbardziej frapującą okazała się lektura tekstów Słowackiego odnajdywanych w nutach. Kompozytorzy bowiem nie tylko – jak łatwo się domyślić – uwspółcześniają niektóre formy leksykalne i gramatyczne, dokonując przy tym niejednokrotnie przesunięć semantycznych, ale także tworzą nowe jakości z fragmentów jednego bądź kilku tekstów (niekoniecznie autorstwa tylko Słowackiego). Co więcej, zdarza się, że dopisują swoje własne słowa do fragmentu zaczerpniętego z dzieł poety, przy czym nadają tym przetworzonym wedle gustu i wrażliwości tekstom własne tytuły. Jest to zjawisko fascynujące szczególnie dla historyka literatury, gdyż pokazuje, mówiąc nieco trywialnie, „co kompozytorzy robią ze Słowackim”. Wskazuje także, w jakim kierunku zmierza recepcja wybranego przez kompozytora utworu poety.

Oto jeden z bardziej intrygujących przykładów: dzieło Romana Palestra, dodekafoniczna kantata na baryton i małą orkiestrę (flet, obój, klarnet, fagot, waltornia, trąbka – harfa, fortepian, czelesta – kotły, wibrafon, marimba, dzwony, trójkąt, kwintet smyczkowy) do listów Słowackiego²⁷:

Na wstępie rozważań dotyczących *Listów do Matki* wypada zaznaczyć, że kompozytor do wielkiej tradycji romantycznej miał stosunek dosyć niechętny, stąd i Juliusz Słowacki nie należał do jego ulubionych poetów. W pozostałej po Palestrze spuściźnie nie znajdziemy żadnej wzmianki, która choćby w ogólnym zarysie przypominała wyznanie Góreckiego określającego Słowackiego jako „poetę od serca”. Napotkamy natomiast – owszem – formułę „Słowackiusz”. Teksty do swoich kompozycji wokalnie-instrumentalnych kompozytor czerpał bądź od autorów staropolskich (Wespazjan Kochowski, Szymon Szymonowicz, Jan Kochanowski), bądź sobie współczesnych (Kazimiera Iłakowiczówna, Stefan Zeromski, Rainer Maria Rilke, Czesław Miłosz, Oskar Miłosz, Kazimierz Sowiński). Wyjątek na tym tle stanowi Schiller. Zdarzało się Palestrowi pisać, najprawdopodobniej na zamówienie, muzykę do inscenizacji

²⁷ R. Palester, *Listy do Matki*, kantata na baryton i małą orkiestrę, skomponowane: 1984-1987; nie wydany, rękopis: partytura, autograf – Archiwum Kompozytorów Polskich XX i XXI wieku sygn. Mus. CXCIII rps 2; mf. 14447; wyciąg fortepianowy (szkice) – także mf. 14448. Kopia autografu partytury ponadto w Centralnej Bibliotece Nutowej, sygn. 66614 oraz 67471; tu także głosy orkiestrowe, sygn. 66613 [a] oraz głosy solowe wokalne, sygn. 66613 [gł. s.].

teatralnych dramatów romantycznych (*Samuela Zborowskiego, Kordiana*, dwa razy do *Ballady, Dziadów*) oraz do audycji radiowych (*Tukaj, albo próba przyjaźni*)²⁸.

Słowacki nie był też dla Palestra, jak się wydaje, poetą ważnym. Na ostatniej stronie pozostałej w rękopisie autobiograficznej – niedokończonej niestety – opowieści *Śluch absolutny*, w jednym z punktów żartobliwej autocharakterystyki mającej w zamierzeniu stanowić element współtworzący zakończenie (luźną kartką rękopiśmienna), można przeczytać taką oto „charakterystykę Palestra”:

Lubił – wino (burgundzkie), blondynki i szatynki, śmiać się, gadać [przekreślone], Brzozowskiego, Chateaubrianda, Dantego, *Odyseję, Zemstę* Fredry, Toqueville’a, Arona. Uwielbiał: – Mozarta – *Wesele Figara*, kilka pieśni Schuberta, *Trystana, Dafnis et Chloe* i in. Ujemne: Przekraczał we wszystkim miarę!!! [podkreślone]. Mylił się zawsze w polityce. [Ponizej: karta tytułowa i spis rozdziałów]²⁹.

Lektura całości autobiografii utwierdza w przekonaniu, że poezja romantyczna kojarzyła się kompozytorowi raczej z patetycznie deklamowaną na szkolnych akademiach *Redutą Ordona*, którą uczniowie chętnie „wyrzucili” z repertuaru, zastępując „kilkoma krótszymi lirykami”, skostniałą dydaktyką szkolną i maturą, na której Palester wybrał „temat poświęcony stosunkowi Wyspiańskiego do wielkich poetów romantycznych” po czym to „wieszczów” – jak pisze – „zjechał”. Ciepłego słowa doczekał się tu tylko Norwid³⁰.

Kantata Palestra jawi się także jako dzieło pod wieloma względami niezwykle tajemnicze. Wiadomo, że kompozytor ukończył ją ostatecznie najprawdopodobniej latem 1987, taką informację podał bowiem w liście do Zofii Helman³¹. Kiedy natomiast zaczął tworzyć? I czy właśnie od tej kompozycji rozpoczął swoją muzyczną przygodę z listami Słowackiego? Na te pytania jednoznacznej odpowiedzi udzielić nie sposób. Pierwsze wzmianki dotyczące pracy Palestra nad tekstami Słowackiego odnajdujemy już w „Ruchu Muzycznym” z 1959 roku, gdzie w szpalcie *Muzyka i muzycy polscy za granicą* czyta-

²⁸ Zob., Z. Helman, *Roman Palester. Twórca i dzieło*, Kraków 1999.

²⁹ R. Palester, *Śluch absolutny*, maszynopis w Archiwum Kompozytorów Polskich XX i XXI wieku (bez sygnatury), s. 129, 137.

³⁰ Ibidem.

³¹ Z. Helman, op. cit., s. 321.

my „W związku z «Rokiem Słowackiego» przygotowuje Palester cykl *Pieśni* z fortepianem do tekstu listów naszego wielkiego poety”. Sam kompozytor w liście do Bronisława Horowicza z 20 lipca 1959 informuje: „(...) napisałem niezmiernie dodekafoniczną kantatę do tekstów Słowackiusza pt. *Listy do Matki*”³². „Pieśni do tekstów Słowackiego” wymieniają Jerzy Gajek³³ i Adam Sutkowski, który dookreśla obsadę wykonawczą – baryton i zespół instrumentalny oraz datę powstania – 1957 (!), zaliczając przy tym kompozycję do najważniejszych wśród „kameralnych utworów wokально-instrumentalnych” Palestra³⁴. Małgorzata Janicka-Słysz z kolei w *Spisie utworów Romana Palestra* zamieszcza następujące pozycje: „*Listy do Matki*, kantata na baryton i małą orkiestrę, śl. J. Słowacki (1984)” oraz „*Matka*, kantata na baryton i małą orkiestrę, śl. J. Słowacki (1984!)”³⁵. Pojawia się zatem zagadka, przed którą ja muszę skapitulować. Czy powstały dwie kompozycje do słów Słowackiego: pierwsza z nich ukończona w 1959, a druga w 1987 roku? Nawet jeśli przyjmemy za Zofią Helman, że Palester „podawał tytuły dzieł projektowanych, ewentualnie istniejących w postaci luźnych szkiców, ale niezrealizowanych w wersji ostatecznej”³⁶, co wprowadziło pewną dezinformację wśród uczonych, znamieny jest fakt, że listy Słowackiego towarzyszą kompozytorowi przez 30 lat. Pojawiwszy się nieco przypadkowo (wszak bezpośrednim impulsem do sięgnięcia po nie stały się najprawdopodobniej obchody 150. rocznicy urodzin poety), odrzucone być może, powróciły „oswojone” jako temat kompozycji u schyłku życia Palestra.

Tekst kompozycji tworzą skompilowane przez Palestra fragmenty *Listów do matki* Słowackiego. Tak też kompozytor – *Listy do Matki* – dzieło swoje tytułuje, zaznaczając wyraźnie proveniencję tekstu „centralizującego” warstwę słowną, wskazując grupę hipotekstów włączonych w muzyczny hipertekst³⁷. Łatwo jednakże zauważyć, że właśnie ze względu na spójność połączonych w logiczną

³² Cyt. za: jw., s. 320.

³³ J. Gajek, *Muzyka Romana Palestra*, „Kultura” Paryż 1966, nr 10/228, s. 101.

³⁴ A. Sutkowski, *O twórczości muzycznej Romana Palestra*, „Kultura” Paryż 1977, nr 3/370-8/371, s. 184.

³⁵ M. Janicka-Słysz, *Krakowskie lata Stefana Kisielewskiego i Romana Palestra*, [w:] *Krakowska szkoła kompozytorska 1888-1988*, red. T. Małecka, Kraków 1992, s. 97.

³⁶ Z. Helman, op. cit., s. 320.

³⁷ Koncepcję „intertekstualności intersemiotycznej” w odniesieniu do kompozycji muzycznych rozwijam w rozprawie (*Poezja „...nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, op. cit.).

całość, semantycznie ze sobą powiązanych fragmentów składających się na warstwę słowną kompozycji, bardziej adekwatny byłby może tytuł *List do Matki*. Już Zofia Helman pisała:

Podstawą tekstową są pojedyncze zdania i urywki zdań zaczerpnięte z listów Słowackiego. Wyrwane z kontekstu, składają się na nową całość o jednolitym nastroju³⁸.

Na nastrój ten, dyktowany semantyką tekstu, zdaniem badaczki interpretującej kantatę w kontekście biografii kompozytora, składają się „tęsknota za krajem, wspomnienia przeszłości, miłość do nieobecnej, wyobcowanie, smutek, rezygnacja, znużenie, przecucie śmierci”³⁹. Już to krótkie, dość trafne wyliczenie sugeruje, że uwaga Palestra dokonującego centonizacji fragmentów listów Słowackiego, skierowana była tylko na ściśle określone w swojej ekspresji ustępy, potraktowane w sposób – można by rzec – użytkowy, to znaczy mający stanowić ewokację stanu ducha kompozytora, któremu ani dzieła Słowackiego, ani też twórczość innych poetów romantycznych nigdy nie była szczególnie bliska.

A oto tekst słowny kompozycji Palestra⁴⁰:

Najdroższa moja! nad oceanem odebrałem Twój list, najukochańszy, najmiłszy z listów, bo pełny wesela, z rozradowanej duszy całej wyjęty, otwartymi ustami śpiewany Bogu, [prawdziwie taki hymn, jaki się od duchów aniołów Bogu należy].

[Odebrałem go w pierwszych dniach pobytu mojego nad morzem i] z tym listem poszedłem na wietrzne pola, [stepom naszym podobne], tęczą białych nadmorskich kwiatów malowane, szerokim morza błękitem obwiedzione, gdzie mi wszystko, smętne i miłe [i szeroko błękitne], listowi Twojemu wtórowało. [Spostrzegłeś więc nareszcie, droga moja, że wszystko, co nam karą się zdawało, jest błogosławieństwem Bożym, że więcej odebraliśmy od Niego, niż nam się należy, bo obejrzyj się na ludzi – oto są niektórzy szczęśliwsi niby od nas, ale im serc nie staje, i nieszczęśliwsi od nas, a dusz nie mają] (...).

(Pornic, 12 sierpnia 1844)

³⁸ Z. Helman, op. cit., s. 321.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ W nawiasach kwadratowych zamieszczam wyrazy i zdania poddane przez kompozytora elipsie, uwzględniając przy tym najbliższy kontekst dla poszczególnych fragmentów tekstu słownego kantaty.

Matko moja [czy myśmy starzy, czy my przespali wiele lat, że tak nam wiele osób brakuje?] Czy nas Bóg złączy kiedyś [dlatego] abyśmy przed śmiercią mogli sobie powiedzieć, żeśmy żyli... abyśmy na zmienionych twarzach naszych wyczytać mogli to samo słowo... żyliśmy... [Matko moja – uśmiechnij się – niech ci przyjdą wesołe myśli, wesołe marzenia].

(Genewa, 27 października 1833)

Tymczasem żyję w przeszłości bardziej, niż w teraźniejszości. Stało przede mną wiele dawnych marzeń, obraz ściemniały i płowy, pełen twarzy pobladłych, i dopóty nalegały te znajome niegdyś widziadła, aż oddałem im władzę nad myślami moimi i posłuszny, usiłując na nowo stwarzać rzeczy umarłe i bezpowrotne pamięci przekazywać (...) a przeszłość taką ma moc nade mną, że nawet cudze usiłując nakreślić dzieje, razem i swój wywołuję smutek (...)

(fragment fikcyjnego listu Słowackiego; w edycji Piniego figuruje on jako autentyczny i datowany jest na ok. 1835 rok)

[Nieweseli my wszyscy i tą niewesołością wzajemnie się trudzimy i męczymy, bo nie mamy rodzin, nie mamy związków rodzinnych – każdy do pustych ścian wraca...] odzwyczailiśmy się płakać nad nieszczęściami drugich, jak mnichy; rzadko kto zachował serce bijące i dar życia z ludźmi, ale inaczej być nie może [a inni na naszym miejscu może by byli gorszymi]. Gdy więc może się wam wydaje, że nasz los godzien zazdrości, myślcie, że w głębi jest to najsmutniejsza garstka ludzi, już bez nadziei i bez żadnych [prawie] wstrząśnień serdecznych... Co do mnie, zda mi się, że mię promień wracającej wiosny najbardziej cieszy – tak nie mam nic, co by mnie gwałtownie ucieszyć mogło... [Pomyśl więc, jakie to musi być święto dla mnie, kiedy w tym bezbarwnym świecie i stanie duszy odbieram wiadomość od Ciebie, choćby najkrótszą, choćby słów parę, znaczek tylko, żeś się papieru ręką Twoją dotknęła]. (...)

(Paryż, wiosna 1842)

A teraz bez egzaltacji ci powiem, że Ty zajmujesz pierwsze miejsce w sercu moim [gdybym umierał, kazałbym spalić i odnieść Ci serce moje, bo jego popiół do nikogo innego nie należy. Zawsze czegoś brakowało tym, którym je oddać chciałem]. Najpiękniejszej z córek moich dam imię Twoje [chrzestne] i to imię długo będzie brzmiało, owonione

zapachem konwalii, co rośnie na Czerczy – to jedno mogę – dźwięk, głos, echo dać naszemu smutkowi.

[Całuję Ciebie, droga moja, niech Cię smutek tego listu nie smuci, ale uspokoi i wiosnę uczyni miłszą i zieleńszą. Niech przez okno Twoje wchodzi kwiatów zapachy, a przeze drzwi Twoje wychodzi na ulice zapach święconego; niech girlanda szarych żebraków z obwarzankami w ręku odchodzi od progów Twoich – mój duch będzie wszędy i z Tobą na zawsze. Chrystus przyrzekł, że do skończenia świata].

(Paryż, 16 lutego 1841)⁴¹.

Charakterystyczny jest sposób, w jaki kompozytor dokonał kompilacji wybranych przez siebie fragmentów, zdań, urywków zdań, nie troszcząc się o chronologię powstawania poszczególnych tekstów, która ma znaczenie, gdyby chcieć postrzegać poszczególne passusy w kontekście ewolucji duchowej poety: Słowacki „lat ostatnich” i młody Słowacki jawi się niemalże jako dwie różne osoby.

Rozpoczyna zatem Palester zdaniem z listu będącego relacją poważnie już chorego poety z pobytu w Pornic (1844 rok), gdzie w celach leczniczych „cały miesiąc kąpał się w morzu”, będąc w harmonijnym stanie ducha, pełnym „wnętrznej radości”, co wyraża się już w zacytowanym w nawiasie kwadratowym zdaniu, następującym po fragmencie uwzględnionym przez kompozytora. Poeta w dalszej części listu konsekwentnie przekonuje matkę, by „utrzymywała wysoki stan ducha”, chwile „smętne i rozpaczne” bowiem „rozhartowują ducha”. Myśl przewodnia całej epistoły streszcza się niemalże w zdaniu „Błogostawieni Wy jesteście, bo życie sercem i smutkiem jużście się przesyćili”⁴². Smutkiem nie przesyćili się jednakże Roman Palester, bo oto za chwilę przywołuje „smętny” i ewokujący znamienne dla młodego poety „melancholiję” fragment listu genewskiego, powstałego jedenaście lat

⁴¹ Pominęte przez kompozytora fragmenty czerpię z wydania J. Słowacki, *Dzieła*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. VI, *Listy do matki*, oprac. Z. Krzyżanowska, Wrocław 1983; tekst fikcyjnego listu jest zgodny z wersją zawartą w edycji *Dzieła Juliusza Słowackiego*, wydał i wstępem krytycznym poprzedził Tadeusz Pini, t. III, *Pisma prozą – Listy. Z czterema ilustracjami i sześciu podobiznami autografów*, Warszawa 1933, s. 367. List ten w dziale *Listy do matki i rodziny* został umieszczony jako ostatni. W przypisie adnotacja: „List bez początku i końca, pochodzący najprawdopodobniej z r. 1835, a mówiący o genezie *Horsztyńskiego*. Ogłoszono go bez podania źródła w „Czasie”, z dnia 15 kwietnia 1933 r.”.

⁴² *List do matki z 12 sierpnia 1844 [Pornic]*, op. cit., s. 376-379.

wcześniej. Potem następuje ów fikcyjny list, mylnie przypisywany Słowackiemu, dalej przeskok do fragmentu z roku 1842, dyktowanego rozgoryczeniem wywołanym niesnaskami wśród emigrantów i – na koniec – smutny, ale pozbawiony przecież poczucia bez nadziei, list z lutego 1841. Ta dezynwoltura w traktowaniu chronologii, połączona ze znamienym dążeniem do eliminacji wyrazów, zdań wprowadzających akcenty bardziej pogodne sprawia, że w kontekście całej spuścizny po Słowackim tak ukształtowany tekst brzmi fałszywie, prowadząc jedynie w kierunku odsłonięcia stanu ducha kompozytora. Jest jego listem utkanym ze zdań pisanych piórem poety, bądź zdań, które za napisane piórem Słowackiego kompozytor uważał – nie rekonstrukcją dziejów wpisanych w teksty autora *Króla-Ducha*. Tekst poety, ów tekst idealny, został zatem rozbity. Nie stanowi już tym samym więzi pośredniczącej pomiędzy horyzontem czytelnika a horyzontem świata pisarza⁴³. Rozbity przy tym w sposób, który mógłby świadczyć o – jakby powiedział Gadamer – nieudanej „fuzji horyzontów” (*Horizontverschmelzung*) poety i kompozytora. Jeśli włączam na marginesie niniejszych rozważań aspekt hermeneutyczny to dlatego, że w owej rozbieżności, zgrzycie, jaki niesie ze sobą porównanie hipertekstu z hipotekstem, upatruję przyczynę niesprecyzowanego bliżej niezadowolenia Palestra z ostatecznego efektu. W cytowanym już liście do Zofii Helman z 2 września 1987 roku Palester pisał:

Listy do Matki są fix und fertig, ale jeszcze trzeba przepisać na czysto. Nie jest to specjalnie udane, coś tam jest fałszywego, nie wiem co [podkr. A. S.]. Ot, los...⁴⁴.

Zaś Zofia Helman, w przywoływanej tu wielokrotnie monografii twórczości kompozytora, na zakończenie fragmentu poświęconego interesującej nas kantacie stwierdza:

Trudno wyjaśnić, dlaczego kompozytor uznał utwór za mało udany, a w dodatku stwierdził, że jest w nim „coś fałszywego” [podkr. A. S.]. Kantata nie przynosi wprawdzie nowych pomysłów brzmieniowych i rozwiązań formalnych, a pod względem stylistycznym przypomina raczej wcześniejsze utwory Palestra, ale równocześnie aura melancholii,

⁴³ Por. P. Ricoeur, *Wyjaśnianie i rozumienie*, [w:] tegoż, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wybór i wstęp K. Rosner, przeł. P. Graff i K. Rosner, Warszawa 1989, s. 185.

⁴⁴ Z. Helman, op. cit., s. 321.

znużenia, zamierania, zda się wyraźnie i szczerze korespondować ze stanem psychicznym kompozytora z ostatnich lat⁴⁵.

Właśnie pytanie o to, w czym tkwi przyczyna niesprecyzowanego niezadowolenia Palestra ze świeżo napisanego dzieła, skoro – jak dowodzi chociażby sąd subtelnej znawczyni jego spuścizny kompozytorskiej – nie jest ono pozbawione pewnej obiektywnej wartości, nie przestawało mnie nurtować, a odpowiedzią wydaje się być właśnie nieudana *Horizontverschmelzung*.

Roman Palester pisze zatem swój list, posiłkując się formułami Słowackiego, które czyni „swoimi”, wykreślając także z oryginału niektóre bardziej osobiste wzmianki poety o stronach rodzinnych („wietrzne pola” są dla Słowackiego „stepom naszym podobne”), czy szczególnie intymne, skierowane do matki słowa („gdybym umierał, kazałbym spalić i odnieść Ci serce moje...”).

W obserwacji tej nie zawiera się bynajmniej postulat, aby twórcy słowny skonstruowany przez Palestra współbrzmiał konsonansowo ze swoim hipotekstem (czy raczej hipotekstami); kompozytor miał prawo – i poniekąd obowiązek – zrekontekstualizować go wedle własnego pomysłu. Pomysłu, jak się okazuje, dość klarownego, bo dobór odpowiednich, pozostających w kręgu jednego pola semantycznego zdań, został dodatkowo przypieczętowany przez współistniejącą z nowym tekstem-centonem, dookreślającą go, komentującą, modyfikującą jego znaczenie – bądź dyskutującą z nim – warstwę muzyczną.

Słowo „Czerczy” wymawia baryton solo bez udziału instrumentów, po czym następuje trzykrotnie powtórzone współbrzmienie instrumentów o przytłumionej matowej barwie z rytmicznym Beethovenowskim motywem losu.

– zauważyła Zofia Helman⁴⁶, a dalej cytuje fragment listu, jaki otrzymała od Palestra w marcu 1988 roku:

Te nuty „o śmierci”, które były w *Trenach* (...), a głównie 3 nuty, tj. *gis, h, g* (czyli tercja i seksta), powtarzają się w tym wspomnieniu o *Lugim* [w *Espressioni*], a ostatnio nawet trafiły do *Listów do Matki* (tak pod koniec robi się smutno)⁴⁷.

⁴⁵ Ibidem, s. 325.

⁴⁶ Z. Helman, op. cit., s. 322.

⁴⁷ Ibidem, s. 323.

Dlaczego przy słowie „Czerczy” pojawia się pauza generalna w partii instrumentalnej (coś na kształt retorycznej figury *aposiopesis*)? Czyżby było to słowo-klucz? Czy Palester przebywał może w okolicach Krzemieńca, czy znał ukochane miejsca Słowackiego, czy ma to związek z jego „krajem lat dziecińczych”? Otóż nie – faktów takich nie odnotowują ani biografie, ani autobiografia kompozytora, który emocjonalnie związany był raczej z „wielką prowincją galicyjsko słowicką”⁴⁸. Przyczyn pojawienia się pauzy generalnej w tym miejscu należy upatrywać raczej w chęci wykorzystania eufonicznych właściwości tego brzmiącego zgrzytliwie słowa. Ma ono zwrócić uwagę słuchacza na Beethovenowski „motyw losu”, czy – jak chciał – Constantin Floros, „motyw śmierci” powtórzony u Palestra trzykrotnie przez czeleść i harfę. Odbiorca, którego uwadze umkną „nuty o śmierci”, nie może nie zauważyć wyraźnego, tak mocno przecież skonwencjonalizowanego motywu z *V Symfonii*.

Te dwa motywy, różnorako przekształcane (pojawiają się w dyminucji, augmentacji, inwersji...), są w warstwie muzycznej *Listów do Matki* wszechobecne, piętnując dzięki konotacjom związanym z wyraźnie nacechowanym polem semantycznym poszczególne słowa⁴⁹. Już w tym momencie pojawia się zatem pewna redundancja, „dolewanie smętku do smętku”, które Słowacki tak wyraźnie potępił w kontrowersyjnym liście do matki krytykującym polonezy Chopina⁵⁰. Redundancja ta jest jednak znacznie większa, bo oto w taktach 98-99 kwintet smyczkowy przywołuje „motyw westchnień”, a analizując uważnie rysunek linii melodycznej kantaty, przekonać się można, że jej falisty charakter związany jest ze stałym nawracaniem, zarówno w partii wokalne, jak i instrumentalnej, figury muzyczno-retorycznej *imaginatio crucis*, opierającej się

⁴⁸ R. Palester, *Słuch absolutny...*, op. cit., s. 32.

⁴⁹ „Motyw losu”, grany przez harfę i fortepian, pojawia się między innymi w takcie 79 przy słowach „a przeszłość taką [ma moc nade mną]”; w takcie 84 mamy z kolei do czynienia z wariacjami na temat „motywu losu” w partii fletu („wywołuję [smętek]”); w takcie 158 podejmują go marimba i harfa („Czerczy”), w takcie 161 („to jedno mogę”) przetwarzany jest on rytmicznie na motywy triolowe. „Nuty o śmierci” w postaci czystej występują w partii fortepianu (takty 64-65 „tymczasem żyję w przeszłości bardziej niż w teraźniejszości”; takty 70-71 – „i dopóty nalegały te znajome...”) oraz w partii altówki (takt 88), skrzypiec (takt 121) i oboju (takty 162-163 „dźwięk, głos...”), ale – jak twierdzi Zofia Helman – „wywodzące się z «motywu śmierci» rotacyjne tercjowe komórki stanowią podstawę konstrukcyjną całego utworu” (op. cit., s. 323).

⁵⁰ J. Słowacki, *List do matki z lutego 1845 roku*, op. cit., s. 391.

na „wyraźnie prefigurowanym przez symbole notacji muzycznej czterodźwiękowym wyobrażeniu leżącego krzyża”⁵¹. Maciej Gołąb, pisząc o skomplikowanej metodologii związanej z „motywem krzyża”, zauważa wprawdzie, że figura ta pozbawiona „poparcia” w tekście słownym (na przykład w pieśni Chopina *Posel* pojawia się przy słowach „tego krzyża”) lub strukturze kompozycji (stanowi otwarcie i zamknięcie dzieła), traci swe nacechowanie semantyczne⁵². Wydaje się jednak, że jest to stwierdzenie jeśli nie zbyt pochopne, to dość dyskusyjne. Nawet jeżeli logika kierunku linii melodycznej sprawia, że motyw odwołujący się do *imaginatio crucis* powraca w wielu miejscach kompozycji, być może bez świadomości kompozytora, ucho uważnego odbiorcy kantaty *Listy do Matki* – znającego chociażby motyw B-A-C-H – z dużym prawdopodobieństwem ją wychwyci i przyłączy do innych figur, które wraz z „motywem losu”, „motywem westchnień” i „nutami o śmierci” tworzą jedno pole semantyczne.

Wydawać by się mogło, że w tej dodekafonicznej przeciwieństwie kompozytor, tworząc nowy, jednoznacznie elegijny tekst słowny i włączając go w strukturę literacko-muzyczną tak silnie naznaczoną konwencjonalnymi motywami ewokującymi melancholię, smutek, lęk przed śmiercią, tragizm – paradoksalnie, staje się bardziej „romantyczny” niż sam Słowacki. Zaś zrekontekstualizowane w ten sposób listy poety tworzą nową jakość, odmienną nie tylko pod względem strukturalnym, lecz także semantycznym. Pozostając w relacji intertekstualnej ze swoimi hipotekstami, jakość ta staje się jednocześnie świadectwem specyficznej, muzycznej recepcji dzieła Słowackiego, pokazując dobitnie, że takie odczytania twórczości poety bywają zjawiskiem fascynującym. Warto uwagą badawczą objąć także tę część literatury muzycznej, pamiętając, że nie tylko Mickiewicz, ale też „najsztubtelniejszy muzyk w poezji” budził zainteresowanie kompozytorów.

⁵¹ M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wrocław 2003, s. 214.

⁵² *Ibidem*, s. 214-222.

R. Palester, *Listy do Matki*, fragment partytury ze słowami „owoniane zapachem konwalii, co rośnie na Czerczy”. Przy słowie „Czerczy” pojawia się pauza generalna, potem Beethovenowski „motyw losu” – w partii marimby (Mrb.).

The image shows a page of a musical score for R. Palestrina's 'Listy do Matki'. The score is written for voice and marimba. The top system is numbered 155. The vocal line (C) has the lyrics: "a-wo-ni-d-ze za-pa-chem kon-wa-lii, co ros-tie na Cz-er-czy". The marimba part (Mrb.) features a prominent section starting with a 'Solo' marking and a 'ff' dynamic, which is identified in the text as the 'Beethovenian 'fate' motif'. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and articulation marks. The bottom system is numbered 156.

152

Fl. *pp*

Ob. *pp*

Cl. *pp*

Cl. B. *pp*

Viol. I. *pp*

Viol. II. *pp*

Vcl. *pp*

Cel. *pp*

Dob. u. B. A. *pp*

perc. *pp*

sempre tranquillissimo, ♩ = 36

4

C. *pp*

Czer. ocy. *pp*

To jed no mo. ge. *pp*

dwiekt. *pp*

pp

pp

pp

pp

pp

pp

158