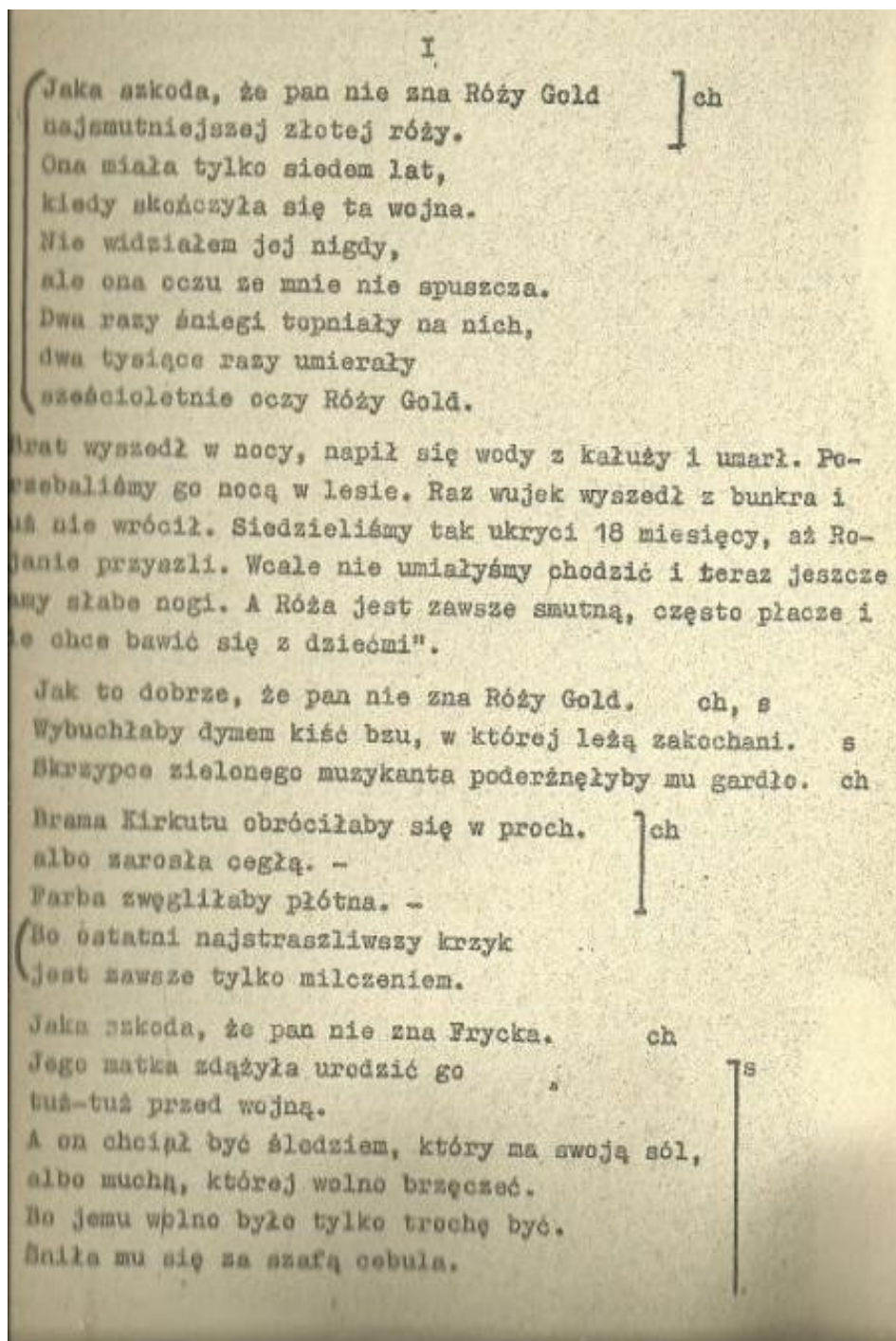


List do Marca Chagalla Stanisława Wiechowicza

Barbara Cisowska



no to jak miał nie płakać z takich snów?]

! "Siedziałem za szafą, kolacji nie jadłem. Jak ktoś przycho-
! dził, siedziałem cichutko, nawet nigdy nie byłem na stole.
! Przykrywałem się kołdrą, w której było pełno wszy. Myślałem,
! że zawsze już tak będę. Oni mówili, że pojedą do Ożestochowy,
! a mnie zostawią. Już chciałem płakać, ale myślałem, co tam,
! jak oni wyjadą, to wyjdę z za szafy".

Jak to dobrze, że pan nie zna Frycka,
co udawał za szafą pajęczynę.

] s

Siedzi cōreczka w zielonym oknie.

] ch, s

Szumi przez lata samowar z Witebska.

Kopca senne lampy naftowe.

Skrzydlaty śledź jarmarkom błogosławi z nieba

(Zresztą po co wierzyć we Frycka?

Przecież Frycek nie jest Panem Bogiem.

II

! "I pewnego dnia przyszła mamusia i zabrała mnie do innego
! mieszkania, gdzie musiałem do mamusi mówić "pani". Czasem
! zapomniałem mówić do mamusi "pani" i wtedy mamusia była
! bardzo zdenerwowana. Ale mnie było tak trudno przyzwyczaić
! się do tego, tak ciężko, że czasami musiałem szepnąć na ucho
! mamusi kilka razy: "Mamusiu, mamusiu, mamusiu". I pytałem:
! "Mamusiu a jak się skończy wojna, to czy będę mógł mówić
! do ciebie głośno "mamusiu"?"

Oto wersety z Najnowszego Testamentu,
W nim sześć milionów kart zwęglonych,
a w ocalałych przegląda się od lat
czerwony świecznik pożaru.

] s

A są też świadectwem rzeczy.

W lustrze fryzjera

brodaty przestkach

wzbudził kręgi coraz szersze, szersze, - - ch

jak w smutnej wodzie zielonej,

i rozsadyły tamten świat.

Nie zostało nawet odbicie.

Posłałbym panu, panie Chagall,
 choćby mały odłamek lustra,
 ale one są już głęboko
 w warstwie umarłej ery,
 a koło nich dostatek kości,
 którym bardzo na tym zależy,
 aby trochę pomilczeć o nich,
 leżących we wszystkich niewiadomych miejscach
 i odmawiać za nie głośno słowo: "Mamele". ch

"Dziecko bardzo bało się śmierci. Tulilo się do matki i pyta-
 ło: "Mamusiu, czy śmierć bardzo boli?" Matka płakała i mówiła:
 "Nie, tylko chwileczkę" - i tak ich zastrzelili".

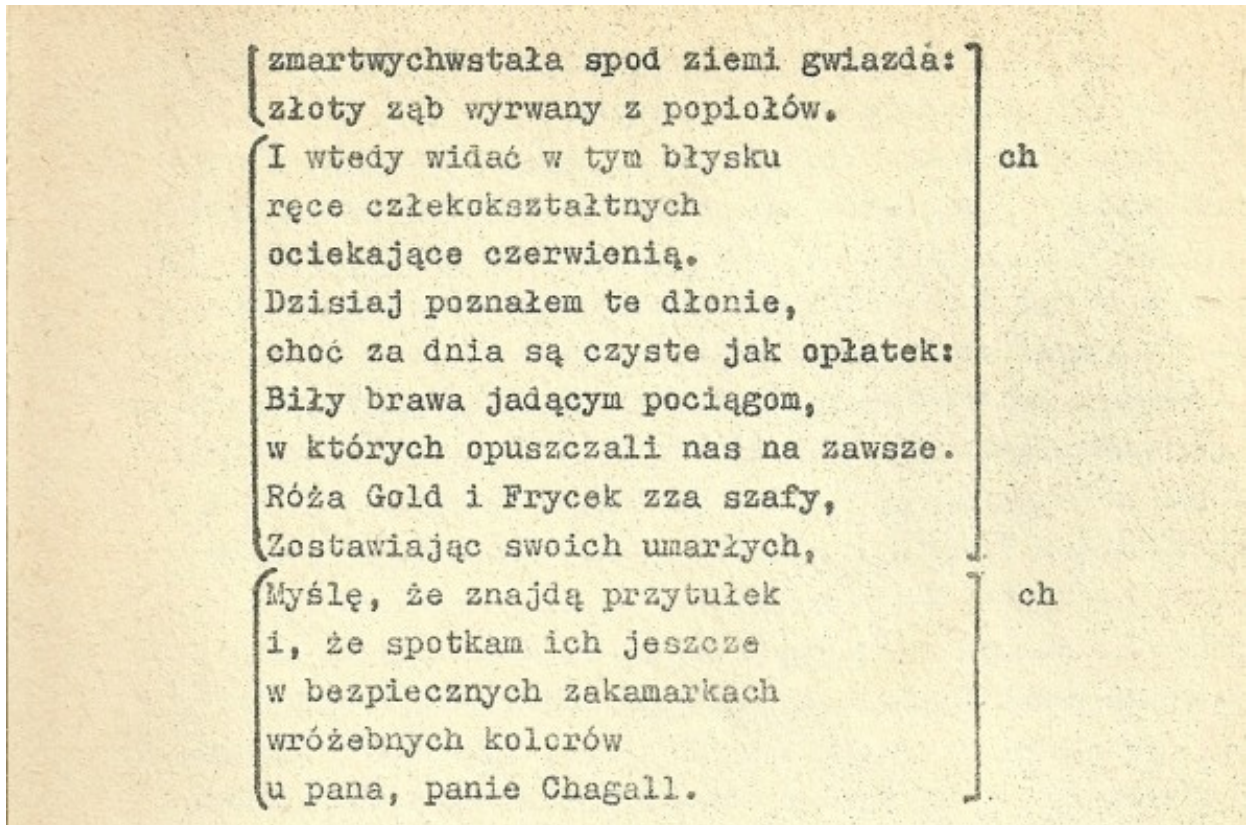
I powstały nowe pustynie: ch
 piaski Majdanka, Sobiboru,
 Wydmy Treblinki i Bełżca,
 gdzie wiatr układa na wieczny spoczynek
 nie krzemień, mikię, piaskowce -
 zmielone w żarnach starych mórz -
 ale wapień i węgiel
 ludzkiego rodu zrównanego z ziemią.

Ja - człowiek, - ja - syn tej ziemi,
 ja - nie spalony ich brat
 jeszcze widzę, jak pana kogut oślepiły
 chroni ogryzki ludzkich spraw
 i w ostatnim dniu zniszczenia
 unosi się nad popiołami.

III

"Na terenach byłych obozów zagłady grasują bandy rabunkowe,
 szukające złota w pokładach popiołu pozostałego po spalonych
 więźniach".

W ciemności popioły s
 płyną przez durszłakowe klepsydry.
 I jest w powietrzu tak,
 jakby oddychało ich ostatnim tchnieniem.
 Czasem noc rozświeci ch



Powyższe zdjęcia: Jerzy Ficowski, *List do Marca Chagalla*¹

List do Marc Chagalla zajmuje w bogatej twórczości Stanisława Wiechowicza pozycję szczególną przede wszystkim dlatego, że jako jeden z jego ostatnich utworów stanowi syntezę doświadczeń kompozytorskich; jest także odbiciem szerokich zainteresowań Wiechowicza współczesnym mu warsztatem kompozytorskim². Jak wiadomo z relacji przyjaciół i uczniów oraz korespondencji Wiechowicza³, *List do Marc Chagalla* jest pozycją szczególną również pozycją szczególną również ze względu na wartości pozamuzyczne - to znaczy wagę tematu i doniosłość treści, jakie w odczuciu kompozytora zawierał wiersz Jerzego Ficowskiego, złożony w hołdzie 6 milionom ofiar hitlerowskiego ludobójstwa.

Myślę, że *List do Marca Chagalla* stanowi swego rodzaju credo, w którym Wiechowicz zawarł cały swój głęboko humanistyczny stosunek do człowieka. Nieprzypadkowo kompozytor

¹ Na powyższych zdjęciach recytacja zaznaczona została po lewej stronie tekstu - linią ciągłą recytacja głosu męskiego, linią przerywaną zaś recytacja głosu „kobiecego”. Przeznaczenie obsadowe danych fragmentów tekstu zaznaczono po jego prawej stronie.

² Mam tutaj na myśli krąg inspiracji i wpływów, zwłaszcza, które uwidoczniły się w utworze Wiechowicza, zwłaszcza stylu Strawińskiego i Honeggera.

³ W relacji Marii Dziewulskiej Wiechowicz uważał ten utwór za odmienny od swej dotychczasowej twórczości.

zadedykował utwór Januszowi Korczakowi, tak jak nieprzypadkowe jest poczucie ogromnej odpowiedzialności i pokora, z jaką kompozytor mówi w liście do Jerzego Ficowskiego o „udźwignięciu tak wielkiego tematu”⁴.

List do Marca Chagalla jest jednym z nielicznych dzieł Wiechowicza nie zainspirowanych przez folklor i znajdujących się poza muzyką chóralną - głównym nurtem jego zainteresowań kompozytorskich. Powstał w roku 1961, niespełna dwa lata przed śmiercią kompozytora⁵. Dystans 17 lat, jaki dzieli nas od jego stworzenia, pozwala nam dzisiaj na widzenie go w perspektywie niejako historycznej, a także w szerszych kategoriach stylistycznych i estetycznych. Ta okoliczność wpłynęła na mój wybór tematów w niniejszym artykule. Dotyczą one:

1. tzw. „życia utworu”, czyli okoliczności powstania i dalszego funkcjonowania dzieła w poprzez wykonania i interpretacje muzykologiczne
2. specyfiki tekstu słownego, a zwłaszcza jego warstwy semantycznej i strukturalnej
3. stosunku muzyki do tekstu
4. przynależności gatunkowej utworu.

I

List do Marca Chagalla - rapsod dramatyczny na 2 głosy solowe (sopran i mezzosopran), dwoje recytatorów (głos żeński i męski), chór mieszany i orkiestrę symfoniczną, do słów Jerzego Ficowskiego⁶ - powstał na zamówienie Polskiego Radia w roku 1961. Począwszy od roku 1956 zamawianie utworów było jedną z form szeroko zakrojonej akcji polskiej radiofonii, mającej na celu ożywienie środowiska muzycznego i popieranie współczesnej twórczości muzycznej. Propozycja skomponowania muzyki do wiersza Ficowskiego została przedstawiona Wiechowiczowi w 1959 r. przez Mirosława Dąbrowskiego, ówczesnego Dyrektora ds. Muzyki

⁴ W liście do Ficowskiego pisze Wiechowicz: „Obawiam się, że nie udźwignę tak wielkiego tematu. Może Szymanowski podobałby temu lepiej” (ze zbioru listów Jerzego Ficowskiego).

⁵ Stanisław Wiechowicz zmarł 12 V 1963 r. Po *Liście do Marca Chagalla* powstał w latach 1962-63 jeszcze tylko jeden utwór - kantata na sopran solo, chór i orkiestrę *Zstąp gołębic*, do słów Stanisława Wyspiańskiego.

⁶ Jerzy Ficowski, (1924-2006) - poeta, prozaik, publicysta, badacz folkloru cygańskiego, tłumacz (m. in. poezji Federico Garcii Lorki). Poemat *List do Marc Chagalla* powstał w r. 1956, ukazał się w tomie *Moje strony świata* w r. 1957.

w Polskim Radiu⁷.

Praca nad utworem, przerywana często chorobą kompozytora, trwała do wiosny 1961 roku. W wywiadzie dla „Życia Literackiego” z dnia 26 III tego roku kompozytor podaje: „Piszę ostatnie takty *Listu do Marca Chagalla*”. Jest to czteroczęściowa kantata do tekstu Ficowskiego. Zamówienie Polskiego Radia. Tok myśli i obrazy poetyckie wstrząsające, chociaż pisane najprostszymi słowami i najzwyczajszymi zdaniami”.

Prawykonanie utworu odbyło się 24 IX 1961 r. w ramach V Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, przy udziale Haliny Łukomskiej -sopran, Krystyny Szostek-Radkowej -mezzosopran, Zofii Rysiówny i Gustawa Holoubka -recytatorów oraz Chóru i Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Narodowej pod dyrekcją Stanisława Wisłockiego⁸. Nagranie studyjne dla Polskiego Radia zostało dokonane w 1962 r. przez tych samych artystów.

Kolejne po prawykonaniu prezentacje *Listu do Marc Chagalla* miały miejsce m.in.:

- w 1962 r. w Katowicach i Rybniku pod dyrekcją Karola Stryi
- w 1963 r. ponownie w Katowicach pod dyrekcją Karola Stryi -
- w 1965 r. w Krakowie pod dyrekcją Jerzego Gerta; w tym samym roku Gert przedstawił utwór Wiechowicza w Jerozolimie (tekst w języku hebrajskim), z udziałem tamtejszych artystów, na koncercie z okazji Światowego Zjazdu Filozofów. Tam również dokonano nagrania płytowego utworu;
- w 1974 r. w Poznaniu pod dyrekcją Renarda Czajkowskiego;
- w 1975 r. po raz drugi w Krakowie pod dyrekcją Jerzego Katlewicza (obok III Symfonii Arthura Honeggera), podczas koncertu z okazji 30. rocznicy zakończenia II wojny światowej.
- Należy dodać, że utwór Wiechowicza był wielokrotnie prezentowany słuchaczom przez Polskie Radio⁹.

⁷ Według relacji żony kompozytora - Krystyny Wiechowiczowej.

⁸ Nagranie archiwalne utworu znajduje się w Polskim Centrum Informacji Muzycznej w Warszawie.

⁹ [Ważnym wydarzeniem w recepcji dzieła było także wykonanie pod dyrekcją Antoniego Wita, na inaugurację sezonu koncertowego w Filharmonii Narodowej, 14-15 IX 2006 - informacja redaktora tekstu, Michała Klubińskiego]. Informacje dotyczące wykonania utworu pochodzą z ewidencji materiałów nutowych w Centralnej Bibliotece Nutowej PWM w Warszawie [obecnie Oddział Warszawski PWM SA. -MK] oraz z programów koncertów krakowskich, recenzji Izabeli Sosnowskiej w „Kurierze Polskim” z koncertu w Jerozolimie (6 IV 1965) oraz relacji Anny Gertowej żony Jerzego Gerta - dyrygenta, który poprowadził to wykonanie. [Ta część przypisu autorstwa BC.]

Za *List do Marca Chagalla* Stanisław Wiechowicz otrzymał Nagrodę I stopnia Ministra Kultury i Sztuki.

Partytura utworu została wydana przez PWM już po śmierci kompozytora, w 1966 roku.

Piśmiennictwo na temat twórczości Wiechowicza jest bardzo skromne a dotyczące *Listu* - prawie żadne. Poza studium Józefa Chomińskiego *Kujawiak-ballada Stanisława Wiechowicza* w V tomie „Studiów Muzykologicznych”¹⁰, wzmiankami tego autora w jego artykule: *Muzyka polska po 1956 roku*, zamieszczonym w pracy zbiorowej *Polska współczesna kultura muzyczna 1944-1964*¹¹, kilkoma artykułami: Bohdana Pocięja w „Przeglądzie Kulturalnym” z 1956 r., Henryka Schillera w „Ruchu Muzycznym” z 1960 r. i artykułami Stefana Kisielewskiego, Józefa Boka i uczniów, które ukazały się po śmierci kompozytora w 1963 roku - nie ukazało się dotychczas żadne obszerniejsze studium teoretyczne, dotyczące twórczości Wiechowicza. Dla ścisłości dodać należy, że istnieje szereg nie publikowanych prac dyplomowych studentów Wydziałów Wychowania Muzycznego PWSM oraz praca dyplomowa Witolda Sebyły *Kantaty Stanisława Wiechowicza*, obroniona w Instytucie Muzykologii UW w 1970 r.¹².

Sam *List do Marca Chagalla* omawiany był dotychczas tylko jeden raz w krótkiej i ogólnej recenzji Tadeusza Kaczyńskiego po prawykonaniu utworu¹³. Może zastanawiać fakt znikomego zainteresowania krytyków muzycznych nowym polskim utworem oratoryjnym, zaprezentowanym słuchaczom w tak znakomitym wykonaniu. Może ładunek tematu był zbyt wielki aby narażać utwór na pospieszne opinie, wzięwszy pod uwagę i to, że podczas V „Warszawskiej Jesieni” zbiegły się prawykonania polskie trzech innych wybitnych dzieł o podobnej wymowie: *Trenu* Pendereckiego (1960), *Il Canto sospeso* Luigię Nona (1956) - kantaty, której tekst jest oparty na listach dziesięciu członków komunistycznego ruchu oporu, którzy zostali skazani na śmierć, i VIII Kwartetu smyczkowego c-moll Dmitrija Szostakowicza (1960), poświęconego ofiarom faszyzmu. Myślę jednak, że odpowiedzi na to pytanie należy upatrywać również w tym, że w latach 60. uwaga

¹⁰ Józef Chomiński, *Kujawiak-ballada Stanisław Wiechowicza*, „Studia Muzykologiczne”, t. 5, Kraków 1956, s. 402-425.

¹¹ Józef Chomiński, *Muzyka polska po 1956 roku*, w: *Polska współczesna kultura muzyczna 1944-1964*, pod red. Elżbięty Dziębowskiej, PWM, Kraków 1967, s. 61-119.

¹² Od roku ukazania się księgi z artykułem Barbary Cisowskiej wyszły drukiem następujące pozycje: Adam Mrygoń, *Stanisław Wiechowicz*, 2 t.: t. 1 *Działalność*, Kraków 1982; t. 2: *Twórczość*, Kraków 1989; *S. Wiechowicz in memoriam*, materiały z sympozjum w 100-lecie urodzin i 30-lecie śmierci S. Wiechowicza, red. Jerzy Kurcz, Kraków 1996; *S. Wiechowicz – by czas nie zaćmił i niepamięć*, red. Ewa Mizerska-Golonek, Kraków 2005. [przyp. MK]

¹³ Tadeusz Kaczyński, „*List do Marca Chagalla*” *Stanisława Wiechowicza*, „Ruch Muzyczny”, 1961 nr 21, s. 12.

środowiska muzycznego zwrócona była raczej na zagadnienia nowatorstwa samej techniki kompozytorskiej (dodekafonia, punktualizm, aleatoryzm, sonorystyka). Utwór Wiechowicza, jakkolwiek najnowocześniejszy z jego dotychczasowej twórczości, utrzymany był raczej w duchu Strawińskiego i Honeggera. Nie zdołał więc wzbudzić silniejszego rezonansu u teoretyków i muzykologów.

Spośród nie publikowanych materiałów dotyczących *List do Marca Chagalla* należy wymienić pracę dyplomową z zakresu teorii, *Warsztat kompozytorski Stanisława Wiechowicza w "Liście do Marc Chagalla"*, napisaną w 1965 r. przez Irenę Paszkiewicz pod kierunkiem doc. dr. Aleksandra Frączkiewicza w PWSM w Krakowie. Praca ta w założeniu dotyczy dość wąskich zagadnień instrumentacji i harmoniki utworu w aspekcie tonalnym, bez uwzględnienia stosunku tych zagadnień do warstwy słownej co ogranicza jej zakres.

Zestawienie powyższych materiałów, oprócz rejestracji faktów z tzw. „życia utworu”, miało na celu również ukazanie niedostatecznego stanu badań nad twórczością kompozytora, którego muzyka jest ciągle żywa w praktyce wykonawczej i percepcji społecznej.

II

Przechodzę teraz do problemu, który wzbudził szczególne moje zainteresowanie. Jest to pewien niecodzienny kontekst artystyczny, w jakim znalazł się utwór Wiechowicza - zespół trzech dzieł sztuki:

- malarstwo wybitnego artysty Marca Chagalla,
- poemat Jerzego Ficowskiego
- utwór Stanisława Wiechowicza
- ponownie dzieło Marca Chagalla - pięć oryginalnych akwafort, które powstały po przeczytaniu przez malarza wiersza Ficowskiego¹⁴.

¹⁴ Jerzy Ficowski w artykule *Dzieje listu* („Polska”, 1971 nr 1) pisze, że wysłał do Marca Chagalla przekład francuski swego poematu i wkrótce otrzymał list od artysty, pisany ręcznie, po rosyjsku (list ten przytaczam za autorami): „Szanowny Panie Jerzy Ficowski, przepraszam, że piszę do Pana po rosyjsku. Byłem bardzo wzruszony listem Pana i poematem *List* - do mnie... Bardzo dobrze odczuwam Pańskie przeżycia. Jestem wzruszony, że Pan myślał o mnie. Chciałbym bardzo zasłużyć na Pana zaufanie do mnie jako malarza. Jest to dla mnie wielką zachętą. Ale przede wszystkim życzę Panu szczęścia w pracy i odnalezienia swej „personalité”. Jest Pan na dobrej drodze. Z serdecznym



pozdrowieniem - Marc Chagall - Vence 1960". Wkrótce potem Marc Chagall powiadomił Ambasadę Polską w Paryżu o swoim postanowieniu zilustrowania poematu Ficowskiego w bibliofilskim wydaniu znanego francuskiego wydawcy i właściciela galerii sztuki Adriana Maeghta. Tak powstała w roku 1970 edycja bibliofilska, licząca zaledwie kilkaset egzemplarzy numerowanych, podpisanych przez Ficowskiego i ozdobionych pięcioma oryginalnymi akwafortami Chagalla (powyżej i na s. następnej).



Każde z wymienionych dzieł egzystuje oddzielnie, a jednocześnie wszystkie funkcjonują we wspólnym kontekście, w różnorodnych relacjach i zależnościach. Poemat Ficowskiego powstał m.in. pod wpływem obrazów Chagalla i w dalszej kolejności sam stał się inspiracją dla twórczości Wiechowicza. Z mojego punktu widzenia najbardziej interesujące są relacje zachodzące między wypowiedzią malarską, literacką i muzyczną w zakresie gatunku wypowiedzi, języka i ekspresji. Zaczniemy od okoliczności powstania i analizy tekstu Ficowskiego, które pozwalam sobie przytoczyć z jego wypowiedzi¹⁵:

Poemat *List do Marca Chagalla* powstał w roku 1956, w wyniku zespolenia się trzech osobnych do tej pory elementów, które złożyły się na ostateczny kształt utworu. Są to: malarstwo Marca Chagalla, żywa pamięć lat zbrodni hitlerowskiej dokonanej na Żydach polskich i relacje dzieci ocalałych z Zagłady (fragmenty autentycznych listów). Oglądane wielokrotnie reprodukcje obrazów Chagalla sprawiły, że stałem się entuzjastycznym wyznawcą Chagallowskiej baśni. Takie obrazy, jak *Zielony muzykant*, *Czerwony kogut*, *Czas nie ma brzegów*, *Córka w oknie*, weszły do poematu, zstąpiły niejako w czas nieludzki, stowarzyszyły się z popiołami krematoriów. *Zielone lustro fryzjera*, *Świecznik pożaru* - to już obrazy nie z muzeów; to zachowane na kliszy pamięci barny i kabaty przedmiotów, które znałem osobiście, to lustro, które zginęło wraz z tym wszystkim, co się w nim odbijało przez lata; pożar prawdziwy, który pochłaniał Nowolipki wraz z ich mieszkańcami.

Nie ma takich odpowiedzialnych, dojrzałych słów, które sprostalyby ciężarowi tej zbrodni i tragedii. Ale są słowa nie dojrzałe, najprostsze, bezbronne aż do bólu - słowa dzieci. One to właśnie, te pozornie malutkie słowa zdołały w sobie zawrzeć najwięcej. I tak *List do Marca Chagalla* mówi także ustami ocalałych dzieci...

¹⁵ Zob. przypis 14.

Poemat Jerzego Ficowskiego utrzymany jest w swoistej konwencji listu. Listu adresowanego do wyjątkowego adresata. Jest nim Marc Chagall, wybitny malarz rosyjskiego pochodzenia, żyjący od roku 1922 w Paryżu - stylistycznie zbliżony do kręgu surrealistów. Artysta, który stworzył swój oryginalny styl posługując się charakterystycznym językiem poetyckiej metafory, czerpanej ze wspomnień dzieciństwa. Powtarzają się stale w jego obrazach motywy rodzinnego miasteczka Witebska - zima, cerkiewki, szumiący samowar, modlący się Żyd, brama kirkutu, sylwetki ludzi i zwierząt, np. koń, krowa, czasem kogut, ryba. Elementy te przedstawia deformując ich kształty, w ustawieniu niezgodnym z rzeczywistością, jakby w oderwaniu od planu i ich naturalnych proporcji (np. obraz *Ja i wieś*, *Skrzypek*, *Kochankowie w bzach*). Do charakterystycznych środków wyrazu malarstwa Chagalla należy także umiejętność dozowania i równoważenia barw - pojawia się tu zarówno ekspresyjny koloryt z przewagą żywych czerwieni, błękitów i zieleni, jak i cała gama barw przygnionych: niebieskości, różów, srebrzystości – „wróźebnych kolorów” (jak mówi w swym wierszu Jerzy Ficowski) - wszystko to układa się w świat snów i bajkowych niesamowitości, na zasadzie „tylko dziwność jest piękna”, i przemawia tylko do jednostek o pokrewnym stanie duszy¹⁶.

Poemat Ficowskiego skojarzony jest z malarstwem Chagalla przede wszystkim przez wspólny klimat pewnej powściągliwości uczuć, refleksyjność oraz wspólny obu twórcom dystans do rzeczywistości, który Chagall realizuje poprzez ucieczkę do świata baśni i wspomnień z dzieciństwa, Ficowski zaś - nawiązując do poetyki obrazów Chagalla i stwarzając sytuację listu poetyckiego. Jest to pewien zabieg czysto formalny, który pozwala autorowi tekstu przyjąć wyrażać uczucia nie bezpośrednio, jednocześnie przekazać treść jakby stylizowaną za pomocą symboli i metafor. Stwarzają one pożądany dystans i odbierają słowom ich bezpośrednią, semantyczną trywialność. Relacja nadawca - adresat poetyckiego listu wiąże się ponadto z pozornie sprzecznymi w stosunku do siebie dwiema figurami retorycznymi, które zaczynają utwór i stanowią kanwę pierwszej części tekstu:

Jaka szkoda, że pan nie zna Róży Gold

i

Jak to dobrze, że pan nie zna Róży Gold .

¹⁶ Jeden z elementów estetyki surrealistów. Zob. Nela Samotyhowa, *Malarstwo zachodnio-europejskie*, Warszawa 1967.

Podobnie dalej:

Jaka szkoda, że pan nie zna Frycka

i

Jak to dobrze, że pan nie zna Frycka .

Anna Kamińska, autorka niesłychanie trafnej i głębokiej analizy wiersza wskazuje, że nie są to przypadkowe i wyłącznie merytoryczne sprzeczności. Cały utwór Ficowskiego rozpięty jest właśnie między tymi sprzecznościami. Może to właśnie stanowi o jego sile i dramatyzmie¹⁷. Dwubiegunowość jest w samym zamyśle poematu i sięga w głąb materii poetyckiej. Można to odczytać następująco: jaka szkoda, że poetycki świat Chagalla trwa w swoim pięknie i zjawiskowości, tak jakby się nic nie stało, jakby nie było milionów zastrzelonych Róż, Frycków i ich matek. A jednocześnie: jak to dobrze, że choćby w obrazach Marc Chagalla trwa nadal baśniowy świat z lat dzieciństwa, świat, do którego można się zawsze odwołać.

Zestawienie tych dwóch punktów odniesienia stanowi pierwszy kontrast wyrazowy, który zaskakuje czytelnika już na początku utworu. Jednocześnie ujawnia napięcie, tkwiące wewnątrz samego zamiaru poetyckiego: chronić mit przed wtargnięciem prawdy historycznej („jak to dobrze, że pan nie zna...”) czy pozwolić na rozbitcie mitu, odsłaniając prawdę wydarzeń i tragedię narodu („jaka szkoda, że pan nie zna...”). Wahanie wyrażone w tych zwrotach odbija się w dalszej w dwutorowości utworu.

Poemat Ficowskiego zbudowany jest z oddzielonych od siebie, a przeplatających się dwóch warstw: warstwy poetyckiej i dokumentalnej relacji listów dzieci (fragmenty zapisków, wspomnień). Mamy więc następne źródło napięć, powstających w samym zderzeniu dwóch rodzajów literackich: prozy i poezji, niezależnie od treści w nich zawartej. Czytelnik - słuchacz utworu przekonuje się, że każde słowo wydaje się nieprawdziwe i błahe wobec prostych, dziecięcych zdań oznajmiających śmierć najbliższych.

I wreszcie oscylacja między krzykiem a milczeniem wprowadza następny konflikt pojęć, tym razem pojawiający się na płaszczyźnie ekspresji poetyckiej. Krzyk - wypowiedziany czy też nie - trwa w każdej relacji zbrodni, zaś milczenie towarzyszy „popiołom leżącym we wszystkich niewiadomych miejscach”. Słowo „krzyk i milczenie” pojawia się tylko raz czy dwa w poemacie,

¹⁷ Anna Kamińska, *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 1974.

lecz można by powiedzieć, że poemat Ficowskiego, zewnętrznie zbudowany z dwóch warstw meldunków: poezji i dokumentu, jest cały utworzony z dwóch elementów: z krzyku i milczenia. Krzyk jest nieustannie dławiony wzruszeniem i świadomością jego bezradności, a milczenie jest znowu ciągle podniecane do krzyku, doświadczenia, do przekazywania prawdy¹⁸. To najgłębsze ludzkie doznanie uświadamiają nam słowa wiersza: „Bo ostatni najstraszliwszy krzyk jest zawsze tylko milczeniem”.

Druga część poematu wnosi dalszy rozwój napięć, jakby w spotęgowaniu. Obraz zagłady, apokalipsa żydowskiego świata, ukazana została w wizji Chagallowskiej: świecznik rytualny odbijający łuny pożarów, strzaskane lustro fryzjera i oślepy kogut unoszący się nad popiołami. Jest to wizja „Najnowsze Testamentu, w nim sześć milionów kart zwęglonych..., nowe pustynie: piaski Majdanka i Sobiboru...” Wizji tej przeciwstawiony jest głos dziecka, uczącego się na nowo wymawiać słowo „mamusiu”. Ta druga część stanowi punkt kulminacyjny całego poematu. Nie zauważamy tu pojawiającej się w I i III części powściągliwości uczuć. Panuje groza, symbolicznie przedstawiana apokaliptycznymi obrazami. W tej części dochodzi do dramatycznej, osobistej wypowiedzi-eksklamacji podmiotu lirycznego w obronie eksterminowanego narodu:

Ja - człowiek, ja - syn tej ziemi,
ja - nie spalony ich brat
jeszcze widzę jak pana kogut oślepy
chroni ogryzki ludzkich spraw
i w ostatnim dniu zniszczenia
unoszą się nad popiołami.

Część trzecia jest nawiązaniem do części pierwszej i stanowi jej epilog w słowach: „opuszczali nas na zawsze Róża Gold i Frycek z za szafy, zostawiając swoich umarłych...”. Ostatnie słowa wiersza, dedykowane Markowi Chagallowi, spinają klamrą cały utwór. Dopiero w tych ostatnich wierszach poematu rozstrzyga Ficowski wahanie, zawarte w pierwszym fragmencie utworu:

Myślę, że znajdą przytułek
i, że spotkam ich jeszcze
w bezpiecznych zakamarkach
w różebnych kolorów
u pana, panie Chagall.

Do wymienionych powyżej napięć, wynikających z założeń dramaturgicznych tekstu, dochodzi

¹⁸A. Kamińska, op. cit.

jeszcze cała warstwa językowa, wywodząca się z Chagallowskiej nastrojowości. Nadaje ona elementom codzienności charakter baśniowej wizji.

Jest to np. liryczny, kołysankowy obraz:

Siedzi córeczka w zielonym oknie.
Szumi przez lata samowar z Witebska.
Kopcą senne lampy naftowe.
Skrzydlaty śledź jarmarkom błogosławi z nieba.

Są również pełne tkliwości i serdeczności zwroty o humorystycznym zabarwieniu, np. przedstawiające Frycka, co „udawał za szafą pajęczynę”, „chciał być śledziem, który ma swą sól, albo muchą której wolno brzęczeć”, czy podobnie - nazywające siedmioletnią Różę Gold „najsmutniejszą złotą różą”. Nie ma w tych słowach niczego sentymentalnego bądź infantylnego. Znajdujemy natomiast charakterystyczne dla postawy Ficowskiego zastępowanie postawy emocjonalnej intelektualną, zdobywanie dystansu wobec problemów i przedmiotów. Kult rzeczy, fascynacja materią - to znamieny rys twórczości Ficowskiego. Wydaje się, że jest on jeszcze jednym skutkiem pokoleniowych doświadczeń poety: zaufanie do trwałości materii stanowi konsekwencję doświadczalnie zdobytej wiedzy o kruchości życia, świadectwo gorącej afirmacji istnienia. Stąd wynika, podobnie jak u Białoszewskiego, mitologizacja codzienności, domowych sprzętów, stąd konkretyzacja i urzeczowienie abstrakcji - czynności i pojęć, eksperymenty językowe, polegające na jednoczesnym wykorzystaniu znaczeń podstawowych i przenośnych, wreszcie najważniejsze - koncepcja poezji jako rekonstrukcji rzeczywistości¹⁹.

I jeszcze jedno o poezji Ficowskiego: w *Liście do Marca Chagalla* spotykamy się z „refleksyjnością nie mającą nic wspólnego z biernym zapisywaniem nastrojów czy skojarzeń; z wierszem w miarę potrzeby wizualnym (wizualność to czasem wręcz surrealistyczna), wierszem w miarę potrzeby słyszalnym (o muzycznych walorach poezji), z filozoficznym niepokojem, z którym potrafi Ficowski podejmować wszystkie najistotniejsze problemy ludzkiej egzystencji...”²⁰.

III

W *Liście do Marca Chagalla* realizuje Stanisław Wiechowicz różne sposoby interpretacji tekstu

¹⁹ Jadwiga Zacharska, *Magia poetyckiego słowa*, „Nowe Książki”, 1971 nr 18.

²⁰ Adam Włodek, *Wiersze niektóre*, „Życie Literackie”, 1972 nr 9.

słownego. Wyraźne wyodrębnienie w muzyce warstwy znaczeniowej, wyrażeniowej (ekspresyjnej) i strukturalnej świadczy o wrażliwym odczytaniu tekstu przez kompozytora. Niewątpliwie zasadą podstawową jest tu z góry zamierzona nadrzędność słowa nad muzyką.

Wynika to z następujących założeń kompozycyjnych:

Tekst wiersza Ficowskiego eksponowany jest w utworze w całości i nie podlega zabiegom dekompozycji²¹ ani w sensie formalnym, ani semantycznym. Z założenia wszystkie słowa wiersza są wyraźnie słyszalne i mogą oddziaływać na słuchacza zgodnie z intencją ich autora. Realizacja tego założenia wiąże się z doбором aparatu wykonawczego - prawie cały tekst jest recytowany, a niektóre jego części dodatkowo dublowane przez chór i solistki²².

Podstawowy problem strukturalny tekstu - kontrast rodzajów literackich prozy i poezji - przedstawiony został w utworze Wiechowicza poprzez zróżnicowanie rejestru i barwy głosu recytatorów, a przede wszystkim dzięki różnym sposobom podania i „instrumentacji” tekstu. Fragmenty poematu o charakterze epickim pisane prozą (listy dzieci), recytuje głos żeński solo, w zasadzie bez orkiestry (niekiedy tylko na tle szmerów perkusji - timpani, tamburo - lub długich, trzymany dźwięków w smyczkach). Te fragmenty tekstu obywają się bez muzyki, skupiają uwagę słuchacza wyłącznie na sferze semantycznej, funkcjonują na zasadzie komunikatu, jakby celowo ograniczając się do prostego, naturalnego relacjonowania wydarzeń w czasie przeszłym i nie dopuszczając do podmiotowego wyrażania uczuć.

Natomiast w tekście poetyckim, o ogromnym bogactwie odcieni lirycznych, dominuje funkcja ekspresywna. Stąd też w utworze, obok partii recytatorskich (głos męski i żeński) pojawiają się partie wokalne solowe i chóralne, działające tutaj na rzecz wzbogacenia palety brzmieniowej, wzmocnienia miksturowego, powtórzeń i antycypacji bądź wyodrębniania całości syn taktycznych i poszczególnych słów. Taki jest np. wers „jaka szkoda, że pan nie zna Róży Gold” - antycypowany przez chór i następnie wprowadzony przez recytatora wraz z całym fragmentem tekstu, i odwrotnie – „Mamele” wprowadzone przez recytatora w tekście, a następnie powtórzone wielokrotnie przez chór i tym samym wzmocnione, wydłużone w czasie i przestrzeni (jednocześnie w wielu rejestrach). Nie mniej, właśnie recytatorom powierza tu kompozytor najważniejszą funkcję:

²¹Mam tu na myśli selekcję fragmentów tekstu, przestawianie kolejności słów czy zacieranie ich znaczenia.

²²Zob. s. 110-113.

- 1) przekazania wątku „jaka szkoda...” i całego przesłania listu, należącego do liryki inwokacyjnej,
- 2) przekazania wszystkich najważniejszych refleksji osobistych podmiotu lirycznego (recytowanych bez muzyki w najgłębszej ciszy), np. „Zresztą po co wierzyć we Frycka, przecież nie jest on Panem Bogiem”, czy dalej – „Bo najstraszliwszy ostatni krzyk jest zawsze tylko milczeniem”,
- 3) przekazania dramatycznego wyznania: „Ja - człowiek, ja - syn tej ziemi, ja - nie spalony ich brat...” środkami ekspresyjnymi: eksklamacją na określonej wysokości e¹ , skandowaniem sylab w określonym rytmie na tle tutti orkiestry, w ostrym i przenikliwie brzmiącym akordzie złożonym wyłącznie z sekund małych - c, cis, d, dis, e, f - nałożonych homorytmicznie na dźwięki recytacji, w dynamice ekstremalnej *fff* i ostrej akcentuacji.

Pesante

fl^{sr.} II
fl^{sr.} III
fl^{sr.} IV
cl I
tr I
tr II
tr III
tr IV
cr I
cr II
cr III
cr IV
tn I
tn II
e.tb.
tmp
tmb
s.c.
grc
pto
tamt
pf
recit.
voce
maschile

(braps)
(exclamation)

Ja czo-wiek, ja sijn tej sie - ni,
Moi - han - me, mi - fils de cet - te ter - re.

Pesante

vn I
vn II
vl
vc

Przedstawione przykłady liryki bezpośredniej, inwokacyjnej bądź refleksyjnej, dopełnia warstwa opisowo-przedstawiająca, mająca swe źródło w poetyce Chagalla. Muzyka ewokuje „wyglądy rzeczy” zaczerpnięte z obrazów mistrza. Niesłychanie sugestywna „malarskość muzyki” występuje na przykład po słowach „jeszcze widzę, jak pana kogut oślepiły chroni ogryzki ludzkich spraw i unosi się nad popiołami”, gdzie pojawia się fragment orkiestrowy przywołujący reminiscencje zakończenia *Kołysanki* z baletu *Ognisty ptak* Strawińskiego.

Jest to w utworze Wiechowicza wznoszące i opadające tremolando smyczków w wysokim rejestrze, oparte na kwartowej miksturze harmoniczej b-es, przesuwanej równolegle w dwóch planach (vn I, II, vl, vc) w górę i w dół, najpierw o sekundę małą (b-es na a-d i h-e), następnie o tercję wielką (gis-cis na e-a) – z trylem i glissandem, aż do kwarty (f-b na f-c i w górnym planie dis-gis na gis-cis), w połączeniu z dwuoktawowym glissandem harfy i dynamiką *pp*, *cresc.* – *decresc.* Z tej fluktuacji współbrzmień wyłania się akord złożony z dwóch septym wielkich as-g, e-dis. I tutaj następuje diametralna zmiana barwy: z bogato nasyconego brzmienia smyczków i rozwibrowanej, gęstej (tremolando, tryle, glisanda) płaszczyzny brzmieniowej - na fortepianowe, pusto brzmiące „szklane dźwięki”²³ akordu złożonego z dwóch septym wielkich (as-g, e-dis) przesuwanych w kierunku opadającym od dźwięku centralnego as po rozłożonym trójdźwięku zwiększonym (linia basu as-e-c-As).

²³ „Szklany dźwięk” – zamieszczona w partyturze uwaga wykonawcza dotycząca rodzaju dźwięku fortepianu odwołuje się do podobnego określenia jakie Strawiński wprowadził do końcowych taktów kantaty *Wesele*..

18 - 130 -

Fl. I
Fl. II
Cl. I
Cl. II
Tmb. I
Tmb. II
tr
at
recd.
vn I
vn II
vi
vc

-cazar-na u - no - si sic ad po - pu - la - m.
- ites ple - as au - tem - tes dat con - dno.

19

lunga

lunga

* schieng dnoich
sup de verry

70

8 9

Fl. fr.

Oboe

Fag.

Arpa

Vcl. I.

Vcl. II.

Viola

Vcl. III.

C. B.

pp pp niente

laissez vibrer

sur la touche

sul tasto sino al segno (+)

sul tasto sino al segno (+)

sul tasto sino al segno (+)

sul tasto sino al segno (+)

10

Arpa

Vcl. I.

Vcl. II.

Viola

Vcl. III.

C. B.

laissez vibrer

noo div.

senza sord.

senza sord.

div. a 4 a 2 sul tasto

sul tasto sino al segno (+)

sul tasto sino al segno (+)

sul tasto sino al segno (+)

J. W. C. 17

Igor Strawiński, *Ognisty ptak* – zakończenie *Kołysanki*

Zestawienie tych dwóch struktur jest równocześnie zestawieniem dwóch wartości brzmieniowych: tajemniczych, bajecznych w swej kolorystyce współbrzmień (znanych nam z *Ognistego ptaka*) i pięknych w swym ascetyzmie i spokojnym opadaniu akordów, kojarzących się ze słynnymi „szklanymi akordami” z *Wesela* Strawińskiego. Dzięki skojarzeniom z muzyką Strawińskiego możemy dopowiedzieć, że jest to symboliczne przedstawienie z jednej strony świata baśni i z drugiej „ludzkich spraw”, które w poemacie Ficowskiego splatają się w jeden dramatyczny ciąg wydarzeń.

Warstwa Chagallowska w wierszu Ficowskiego istnieje jednak przede wszystkim w funkcji ekspresywnej. Autor wydobywa z lirycznej poetyki Chagalla nowe elementy - elementy grozy.

Obrazy Chagalla jakby dynamizują się, ożywiają, zostają wprowadzone w ruch, stając się w wierszu czasem świadkami a czasem. nosicielami grozy zniszczenia. Dzieje się to poprzez spiętrzenie obrazów poetyckich, dramatyzację ich wymowy i nadaniem rangi symbolu czasu i ludzkich przeżyć. Najdobitniejszym przykładem takiego właśnie odczytania tekstu jest fragment części II. Tutaj właśnie, po refleksyjnym stwierdzeniu „jak to dobrze, że pan nie zna Róży Gold” pojawia się punkt kulminacyjny, w słowach:

Wybuchłaby dymem kiść bzu, w której leżą zakochani.
Skrzypce zielonego muzykanta poderznięłyby mu gardło.
Brama kirkutu obróciłaby się w proch -
albo zarosła cegłą. -
Farba zwęgliłaby płótna. -

--

sopran solo:

espress. parlando *mp* *ff impetuosamente*

Jak to do-brze, że pan nie zna Ró-ży Gold!
Que c'est bien que vous ne connaissez pas Ro-se Gold!

Wy-buch - ła-by dy - mem kiść bzu,
Ce li - las ex-plo-se-raît en fu - mé-

affettuoso

w któ - rej le - żą za - ko - cha - ni, w któ-rej le - żą za - ko - cha - ni, za - ko - cha -
cet - te bran-che de li - las où re - po - sent les a-moureux -, les a-moureux - -, les a - moureux _____

Wraz z tymi słowami następuje gwałtowna zmiana nastroju. Cała faktura muzyczna „burzy się”; intonacja poszczególnych linii melodycznych zaostrza się. Następuje gwałtowny wybuch dynamiki *ff* wraz z określeniem *impetuosamente* w dramatycznej recytacji „wybuchłaby dymem kiść bzu” w partii sopranu, opartej na akcentowanych interwałach septymy wielkiej (g^2 - gis^1) i trytonu (f^2 - h^1). W dalszym ciągu utworu pojawia się kontrastowy wyrazowo pochód opadających półtonów, obejmujący swym zasięgiem skalę g^2 - cis^1 , czyli cały ambitus partii sopranowej. Ta sytuacja dźwiękowa zostaje zwielokrotniona w kanonicznym prowadzeniu motywu półtonowego w chórze, na słowach „skrzypce zielonego muzykanta” (poprzednio w sopranie solo), w pięciogłosie wokalnym, podpartym miksturowo głosami smyczków i instrumentów dętych. Zwracają tutaj uwagę: stretto pięciogłosowe wraz z kanonem rytmicznym oraz imitacja głosów w odległości trytonu, co wprowadza szereg napięć rytmicznych i melodycznych a wraz z głosami instrumentalnymi daje jednorodne pole brzmieniowe wznoszących się i opadających struktur półtonowych. Jest to również przykład zastosowania przez Wiechowicza typowej faktury polifonicznej, służącej tu do zdynamizowania i powiększenia masy brzmieniowej, z jednoczesnym podkreśleniem rysunku melodycznego motywu, który odzwierciedla tutaj intonację wzburzonej mowy.

impetuosamente

Woodwinds: fl. nr. I, II, III, IV; cl. I, II; fg. I, II; cfb.

Brass: tr. I, II, III, IV; cr. I, II, III, IV; tn. I, II; etb.

Strings: cel.; ar.; pf.

Vocal Soloists: soprano solo; S.; A.; T.; B.

Coro: Soprano, Alto, Tenor, Bass.

String Instruments: vn I; vn II div.; vl div.; vc div.; cb.

Lyrics:
 Skrzy-pecz zie-lo - ne-go mu-zy-kan-ta, mu-zy - kan-ta po-der-żnę-ty - by mu
 Le vio-lon du mé-né-trier, du mé-né-trier plus vert qu'un buis, lui cou-pe-rai-ta
 Skrzy-pecz zie-lo - ne-go mu-zy-kan-ta, mu-zy - kan-ta, mu-zy-kan-ta, po-der-
 Le vio-lon du mé-né-trier, du mé-né-trier plus vert qu'un buis, lui
 Skrzy-pecz zie-lo - ne-go mu-zy-kan-ta, mu-zy-kan-ta, mu-zy-kan-ta, po-der-żnę-ty - by
 Le vio-lon du mé-né-trier, du mé-né-trier plus vert qu'un
 Skrzy-pecz zie-lo - ne-go mu-zy-kan-ta, mu-zy-kan-ta, po-der-żnę-ty - by mu
 Le vio-lon du mé-né-trier, du mé-né-trier plus

Nagle przerwanie Chagallowskiej wizji zniszczenia łączy się z kolejną zmianą faktury. Tworzy ją

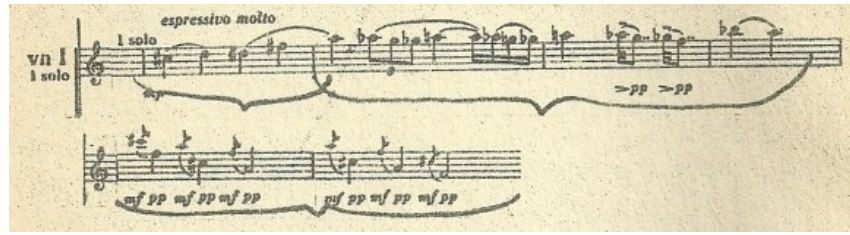
linia opadających pianissimo małych, sekund, oddzielonych od siebie pauzami w głosach fortepianu i altówki (podobnie jak poprzednio w sopranie) na tle współbrzmienia sekund małych fis-g-as, cis-d, stopniowo wybrzmiewających aż do pauzy generalnej I tutaj pośród kompletnej ciszy zostaje wypowiedziana najgłębsza i najtragiczniejsza myśl ludzka: „ostatni, najstraszliwszy krzyk jest zawsze tylko milczeniem”. Kompletna redukcja środków wyrazowych, stworzenie sytuacji jakby antyekspresyjnej, przybliżyła nam zawarty w tej myśli, nieprzekładalny na żaden język artystyczny fakt zbiorowej śmierci. Kompozytor zdaje się w tej sytuacji na słowo, nie wkraczając na teren rzeczy ostatecznych. „Krzyk i milczenie” nabierają teraz u każdego ze słuchaczy znamion indywidualnych wspomnień, przeżyć i sensów.

W utworze Wiechowicza spotykamy jeszcze jedną sytuację wywiedzioną z poetyki Chagalla. Jest to specyficzny klimat stworzony w *Introdukcji*, kołysankowym fragmencie części II oraz hymnicznym zakończeniu utworu. Każdą z tych sytuacji kompozytor wykreował przy pomocy innych środków warsztatowych.

Introdukcja²⁴ wprowadza nas w liryczny świat Chagalla za pomocą motywów nawiązujących do folkloru rosyjskiego (np. motyw z przednutką, ostatni fragment tematu wprowadzonego przez skrzypce solo, będący wyraźną aluzją do śpiewu panny młodej na początku *Wesela* Strawińskiego), czy też opadających pochodów półtonowych z charakterystycznym rozdrobnieniem rytmicznym, opisujących dźwięk centralny a² - jako stylizowanych lamentacji żydowskich (środkowy fragment tematu).

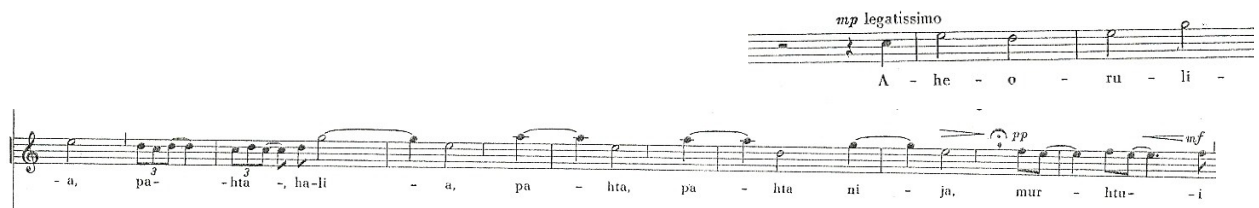
Początkowy fragment tematu natomiast antycypuje sytuację „pośłania listu”. Jest to motyw rozwijający się w kierunku wznoszącym, zbudowany wyłącznie z sekund małych i tercji małych w ćwierćnutach, użyty w dalszych częściach utworu jako temat odcinków imitacyjnych „jaka szkoda...” i „jak to dobrze...”. Dalej będzie się pojawiał każdorazowo w innym przekształceniu interwałowym i polifonicznym, np. w postaci raka, inwersji, inwersji raka:

²⁴ Introdukcja jest częścią bez tekstu; wiersz Ficowskiego zostaje wprowadzony w cz. II.



W *Introdukcji* pojawia się również czwarty motyw (wokaliza sopranu na asemantycznych zbitkach głosek),

sopran solo:



oparty na przebiegach diatonicznych gamy C-dur, nałożony na warstwę orkiestrową, utrzymany w tonacji Es-dur. Przebijająca spoza bitonalnej harmoniki durowość, czystość i jasność melodii, oczyszczonej z interwałów trytonu, septymy i chromatycznych pochodów półtonowych z poprzednich motywów, znajdzie odbicie we fragmencie końcowym utworu przy słowach:

Myszę, że znajdą przytułek
i że spotkam ich jeszcze
w bezpiecznych zakamarkach
wróźebnych kolorów
u pana, panie Chagall.[,]

tyle tylko, że w *Introdukcji* narzuca się wrażenie ludowości tej melodii (znanej nam może ze *Słopiewni* czy *Pieśni kurpiowskich* Szymanowskiego) zaś we fragmencie końcowym panuje podniosły nastrój hymniczny, z wyraźną tendencją ku oczyszczeniu tonalnemu. Pojawia się tu nowa wartość wyrazowa muzyki, idealnie odnosząca się do spokoju i nadziei, które przenikają ostatnie słowa wiersza. Zarówno z tego względu jak i ze względów czysto warsztatowych, zakończenie utworu Wiechowicza jest wyraźnym nawiązaniem do *Alleluja. Laudate Dominum* – trzeciej części *Symfonii psalmów* Strawińskiego (zob. s. 150:16 i 16a)²⁵.

²⁵ Roman Vlad, *Strawiński*, Kraków 1974.

Tak więc świat Chagalla staje się również światem znanym nam z *Ognistego ptaka*, *Wesela* i *Symfonii psalmów* Igora Strawieńskiego.

Na zakończenie tej części rozważań chciałabym podać przykład nawiązujący bezpośrednio do myśli poprzednio sformułowanej. Chodzi tu o piękny, liryczny fragment II części utworu ze słowami:

Siedzi córeczka w zielonym oknie.
Szumi przez lata samowar z Witebska.
Kopcą senne lampy naftowe.
Skrzydlaty śledź jarmarkom błogosławi z nieba.

W obrazie poetyckim utworzonym z motywów Chagalla wyczuwa się niczym nie zmacony spokój, niemal bezruch, ciepłą, bezpieczną atmosferę domową. W muzyce ponadto jakby kołysankowy nastrój: w wahadłowych wychyleniach małych sekund uporczywie powtarzanych we wszystkich planach orkiestry (smyczki, harfa, instrumenty dęte) a następnie w chórze - w ostinatowym, hieratycznym ruchu łagodnie dysonujących dwóch płaszczyzn brzmieniowych Es-dur i Ces-dur - niemal identycznie jak w *Kołysance* z *Ognistego ptaka* Strawieńskiego.

The image shows a musical score for strings and woodwinds. The top staff is for the first violin (I) and the bottom staff is for the oboe (ob). Both parts are marked with a dynamic of *p molto espress.* and feature a melodic line with a repeating rhythmic pattern of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some notes beamed together and slurred across measures.

Berceuse

Zaskakuje tutaj bliźniacze podobieństwo motywów, instrumentacji (harfa, smyczki), form ostinatowych, zasady formalnej utworu i płaszczyzn brzmieniowych z dźwiękiem centralnym es (u Strawińskiego es-moll, tutaj Es-dur i Ces-dur), z oscylującą tercją mollową i durową es-ges, es-g. Tyle tylko, że „czarodziejska melodia” zamiast w fagocie, jak w *Kohysance* Strawińskiego, pojawia się tutaj w partii fletu i oboju, a następnie przejmuje ją sopran solo i chór.

Odcinek kołysankowy oddziałuje na nas swym uwodzicielskim pięknem, wnosi spokój i statyczny klimat baśni z lat dzieciństwa, rekompensuje wyrazowe uczucia wahania („jaka szkoda..., jak to dobrze...”), żalu (lamentacje) i lęku (motyw z przednutką), jakie pojawiły się w pierwszej części utworu.

Wszystkie stany napięć i punkty kulminacyjne wynikające z założeń konstrukcyjnych wiersza zawarte są przede wszystkim w samym języku brzmieniowym, w zmianach faktury, w sposobie kształtowania utworu Wieniawskiego. Odnajdujemy tu znamienne dla twórczości chóralnej kompozytora ewolucyjne operowanie wąskimi kręgami tworzywa interwałowego, gdzie drobne, często embrionalne struktury interwałowe o wyrazistym rysunku melodycznym a zarazem zdeterminowanym obliczu wyrazowym, różnorodnie relacjonowane i profilowane, stają się jądrami tematycznymi i źródłem całej konstrukcji muzycznej²⁶. Występujący w *Introdukcji* (która jest załącznikiem konstrukcyjnym całego utworu - zob. s. 136), pierwszy motyw tematu: cis²-d²-dis²-fis²-a² - o charakterystyce małosekundowej i małotercyjowej oraz pośrednio trytonowej (dis²-fis²-a²), kierunku wznoszącym i równomiernym ruchu (ćwierćnuty), - pojawi się następnie:

²⁶ Por. Henryk Schiller, *Wieniawski – pedagog i kompozytor*, „Ruch Muzyczny”, 1960 nr 12, s. 6.

- w partii fletu i klarnetu równocześnie w postaci oryginalnej i inwersji,

The image displays two systems of musical notation. The first system features three staves: Flute I (fl^p I), Flute II (fl^{gr} II), and Clarinet I (cl I). The flute parts are marked 'solo' and 'p espress.', while the clarinet part is marked 'solo' and 'p espress.'. The second system shows a more complex arrangement with multiple staves for Flute I, Flute II, and Clarinet I, illustrating the simultaneous original and inverted lines mentioned in the text.

- w kanonicznych wejściach głosów chóralnych w skróconej, zmodyfikowanej postaci inwersji (ruch opadający) oraz w równoczesnej augmentacji (dzwony). Kwestia „jaka szkoda...” staje się wtedy tematem, w dalszym toku utworu opracowywanym polifonicznie:

The musical score consists of five staves. The top staff is for the cymbal (cnp), marked 'bacchetta di feltro morbido' and 'mf'. The vocal soloist (S.) and choir (A., T., B.) parts are in the middle, with lyrics: 'Ja - ka szko - da / Quel dom - ma - ge'. The violin I (vn I) part is at the bottom, marked 'Piu mosso - comodo' and '♩ = ca 140'. The score includes dynamic markings (mf, mp) and articulation marks.

- w równoczesnym, miksturowym (odległość sekundy wielkiej) wprowadzeniu przez chór i orkiestrę przetworzonych motywów, w postaci oryginalnej i raka (ruch wznoszący i opadający); uwypuklenie interwału trytonu i tarcia sekundowe poszczególnych linii głosu nadają temu lirycznemu motywowi nowe, ostrzejsze zabarwienie wyrazowe:

The musical score is arranged in several systems. The top system includes:

- trb (trumpet) and pto (trombone) parts.
- cmp (cornet) part with the instruction "bucchetta di feltro morbido" (soft felt muffle).
- cel (cello) and ar (double bass) parts.
- pf (piano) part with dynamic markings *ff*, *mf*, *pp*, and *mf en dehors*.
- recit. voce maschile (recitative male voice) part with the instruction "(okrzyk) (exclamation) I-Jah to" and the text "Que c'est".

The middle system features the vocal parts:

- S. (Soprano): "Jah: to da - lirze, że pan nie zna ró - ży Gold" / "Que c'est bien que vous ne connais siez pas Ro - se Gold"
- A. (Alto): (no lyrics shown)
- Coro (Chorus): "Jah to da - lirze, że pan nie zna ró - ży Gold" / "Que c'est bien que vous ne connais siez pas Ro - se Gold"
- T. (Tenor): (no lyrics shown)
- B. (Bass): (no lyrics shown)

The bottom system includes the string parts:

- vn I (Violin I) and vn II (Violin II) parts.
- vl (Viola) and vc (Violoncello) parts.

- w jeszcze dalej idącym przekształceniu motywu: - w zawężeniu go do tercji małej zestawionej z septymą wielką - jako powrót sekundy małej, która maksymalnie zaostrza komunikat ze strony melodii, zbliżając ją do wzburzonego wykrzykiwania słów „wzbudził kręgi coraz: szersze”.

The musical score consists of the following parts:

- Soprano Solo:** Starts with a forte (*f*) dynamic. Lyrics: "wzbu - dził krę - gi, é-veil-la des cer - cles, wzbu - dził krę - gi, é-veil-la des cer - cles de".
- Coro (Soprano, Alto, Tenor, Bass):** Starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. Lyrics: "wzbu - dził krę - gi, é-veil-la des cer - cles, wzbu - dził krę - gi, é-veil-la des cer - cles co - raz szer - sze de plus en plus lar - ges".
- Violin I (vn I):** Starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, marked *espress.*
- Violin II (vn II):** Starts with a piano (*p*) dynamic, marked *sul pontic.*
- Viola (vl):** Starts with a piano (*p*) dynamic, marked *sul pontic.*
- Violoncello (vc):** Starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, marked *pizz.*
- Contrabass (cb):** Starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

O ile pierwszy motyw tematu *Introdukcji* związany wyrazowo z sytuacją „posłania listu” został przedstawiony w fakturze polifonicznej i miksturowej harmonice, o tyle drugi motyw tematu – „motyw lamentacji” z wyraźnym konturem półtonowym i drobną, nieregularną rytmiką, - motyw bezrozwojowy skupiony wokół dźwięku centralnego, eksploatowany będzie wszędzie tam, gdzie kompozytor chce stworzyć sytuację statyczną lub jednorodną wyrazowo na przestrzeni dłuższego odcinka czasu.

W poniższym fragmencie obserwujemy przestrzenne rozłożenie sekund w obrębie tercji małej wokół dźwięku centralnego f na słowie „mamele”. Charakterystyczne jest tutaj linearne i wertykalne wykorzystanie materiału motywu.

4/4 Poco meno mosso morendo e allargando molto

tmb s.c.
pto
grc
tamt

cmp bacchette di feltro morbido

S.
I
II
Ma - me - le, ma - me - le, ma - me - le

Coro A.
I
II
Ma - me - le, ma - me - le

T.
I
II
Ma - me - le, ma - me - le

vn I unis.
vn II unis.

Struktura drobnointerwałowa może służyć również do sukcesywnego, linearnego zagęszczania pola brzmieniowego i wtedy nabiera nowych właściwości wyrazowych. We fragmencie do słów: „w której leżą zakochani...” skrzypce zielonego muzykanta” (zob. s. 132, 134) opadające pochody półtonowe w obrębie ambitusu $as^2 - cis^1$, wprowadzone w kanonie rytmicznym, dynamizują fakturę dłuższego odcinka.

Odwrotne ujęcie fakturalne (zob. s.128), polegające na wertykalnym spiętrzeniu sekund małych c-cis-d-dis-e-f w układzie homorytmicznym, pojawia się w punkcie kulminacyjnym utworu i stanowi najsilniejszy kontrast wyrazowy dzięki skupieniu (skoncentrowaniu) wszystkich środków fakturalnych w jednym punkcie. Działa przez to jak ostre, przenikliwe uderzenie.

W poniższym przykładzie obserwujemy podobne wykorzystanie ścierających się płaszczyzn brzmieniowych: chóru (fis w trzech oktawach - jako dźwięk centralny na słowach „biły brawo”)

i orkiestry, która tworzy całą siatkę dysonujących współbrzmień małosекundowych, w oparciu o nakładające się 12 półtonów.

The image shows a page of a musical score. At the top, there are staves for woodwinds: Flute I and II, Clarinet I and II, Bassoon I and II. Below these are staves for brass: Trumpet I and II, Trombone I and II, Tuba, and Tom-tom. The percussion section includes Snare Drum and Cymbals. The string section consists of Violin I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. In the lower half of the page, there is a vocal choir section with four parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The lyrics are in French and describe a train journey. The music is written in a complex, dissonant style with many microtonal intervals.

W *Introdukcji* tkwi również załączek języka harmonicznego utworu. Nie ulega wątpliwości, że kompozytor zestawiał współbrzmienia - podobnie zresztą jak i motywy melodyczne - z uwagi na ich brzmieniową wartość wyrazową. Pod takim kątem należałoby więc rozpatrywać pojawianie się w utworze całych odcinków miksturowych złożonych z współbrzmień o budowie kwartowej, trytonowej czy sekundowej, bitonalnie nakładanych płaszczyzn brzmieniowych z określonym centrum brzmieniowym (najczęściej wyznaczanym przez nutę utrzymaną lub ostinato), czy wreszcie akordów tercyjnych o określonych relacjach funkcyjnych.

W *Liście do Marca Chagalla* projekcja motywów linearnych o swoistej odrębności interwałowej (małotercyjowej, sekundowej itp.), wyraźnie kształtuje zawartość współbrzmień

harmonicznych. Dzieje się tak najczęściej na skutek linearnego, mikstrowego prowadzenia głosów (tzn. równoległego przesuwania struktury harmoniczej) lub celowego selekcjonowania współbrzmień ze względu na ich pokrewieństwo interwałowe z określonym motywem linearnym i stwarzania tym samym jednorodnej płaszczyzny brzmieniowej.

Bardzo istotne wydaje się w tym miejscu zestawienie pierwszego i trzeciego motywu tematu *Introdukcji* (zob. s. 136/1). Daje ono bowiem zderzenie trójdźwięku małotercjowego dis-fis-a z trójdźwiękiem wielkotercjowym (zwiększonym) cis-f-a, ze wspólnym dźwiękiem centralnym, a ścierającą się sekundą wielką cis-dis i małą f-fis, co w dalszym ciągu utworu zaważy na bitonalnych stosunkach płaszczyzn brzmieniowych. Z zasady będą one oparte na pokrewieństwie mediantowym z podwójnym ukośnym brzmieniem sekund małych. (Np. w kołysance - Ces-dur i Es-dur przy wspólnym dźwięku es ścierające się sekundy małe ces-b oraz ges-g/a; także np. w ostatnim taktie utworu w układzie kwartowym, „zabarwionym” sekundowo b-es-f-g-a-d, występują dwa plany tonalne oparte na pokrewieństwie sekundy: d-f-a i Es-g-b, przy dźwięku centralnym g, ukośnym brzmieniu sekund małych d-es, a-b i sekundy wielkiej f-g -zob.przykład poniżej oraz na s.137.

(a 2) 22

fl¹ I II

cl I II

fg I II

cfg

cr I II III IV

tn I II III

tmb
s.c.

pto

tamt

cel

recit.
voce
maschile

vn I
unis.

vn II

vl

vc

cb

Mysle, ze znajda przytulak i ze spotkam ich jeszcze w bezpiecznych zakamarkach
uradzonych kolorow u pana, panie Chagall.

*Je crois qu'ils trouvent un asile et que je les rencontre un jour dans les recoins
surs de vos couleurs divinatoires, Monsieur Chagall.*

Wydawnictwo Muzyczne im. Fryderyka Chopina w Warszawie

W *Liście do Marca Chagalla* zarysowuje się pewna generalna linia rozwojowa języka harmonicznego. Wiedzie ona od stopniowego nasycania i zagęszczania tkanki brzmieniowej utworu współbrzmieniami o dużej intensywności i zwartości akordów - do nieoczekiwanego „oczyszczenia” w postaci akordu tercjowego Es-dur, podkreślonego kadencją w tonacji Es-dur. Dodam, że to jedyne w utworze pojawienie się odcinka tonalnego o harmonice funkcyjnej (myślę tu o absolutnie czystej postaci trójdźwięków), przypadające na słowa: „zostawiając swoich umarłych”, nadaje temu odcinkowi wyraźnie elegijny charakter (zob. przykład na s. 149). Po tym następuje utrzymany w tonacji G-dur hymn: „Myślę, że znajdą...” śpiewany przez chór unisono. W muzyce tego odcinka, pomimo nakładających się akordów Es-dur i c-moll z formułą ostinatową a-d-g, panuje w dalszym, ciągu wyraźna tonalność planu „melodycznego”. Wraz z nią panuje podniosły nastrój hymniczny, ożywiony nieśmiałym uczuciem nadziei, analogicznie do III cz. *Symfonii psalmów* Strawińskiego²⁷ (Zob. przykład na s.150). Jest to jeszcze jeden przykład wyrazowego i materiałowego powiązania tkanki brzmieniowej utworu z motywem o charakterystyce tonalnej, który jako czwarty pojawia się w *Introdukcji*.

W utworze Wiechowicza zwraca uwagę pewien zamysł stylizacyjny, funkcjonujący tutaj jako jeden z elementów konstrukcji dzieła. Przejawia się on głównie w nawiązaniu do niektórych elementów techniki kompozytorskiej Igora Strawińskiego (rytmika, ostinata, bitonalność) a zwłaszcza do specyficznego klimatu brzmieniowego i wyrazowego takich utworów jak *Ognisty ptak*, *Wesele*, *Symfonia psalmów*. Można by również mówić o swoistej „archaizacji” barokowej, na podstawie chociażby linearnego, polifonicznego prowadzenia głosów chóru i orkiestry, miksturowej instrumentacji i oratoryjnego wyodrębniania poszczególnych planów wiersza. W *Liście do Marca Chagalla* wszystkie te elementy pojawiają się w zestrojeniu z głęboko emocjonalną postawą Wiechowicza i jego bogatym, indywidualnym językiem kompozytorskim.

²⁷ Podobieństwa do *Alleluja. Laudate Dominum* z *Symfonii psalmów*:

- a) komórka małotercjowa wypełniona sekundami w ruchu opadającym jako wspólny motyw melodyczny: es-c-*Alleluja. Laudate Dominum*; d-h – „Myślę, że znajdę przytułek...”
- b) kwartowa formuła ostinatiowa f-b-es - w *Symfonii*; a-d-g, w *Liście*; podobnie ustawiona w stosunku do linii melodycznej;
- c) stosunek płaszczyzn tonalnych - w *Symfonii* Es/As, w *Liście* G/c;
- d) charakter hymniczny, uczucie nadziei:–„nadziei spełnionej” w *Symfonii*, poprzez rozwiązanie na jasny akord C-dur w zakończeniu utworu; w *Liście* utrzymana do końca oscylacja między trybem mollowym i durowym (C/g, C/c, G/c, Es/d) i ta sama kategoria wyrazowa (hymniczność, nadzieja).

poco cresc. *allargando*

Fig - cek zsu sza ig.
le pe - til Fritz,
nas na zsu - sze
do der - vil - re Far - moi - re

Fig - cek zsu sza ig. zsu - te wia - juc sso - ich u - ma -
le pe - til Fritz, en a - ban - don - nant leurs ma -
nas na zsu - sze zsu - te wia - juc sso - ich u - ma -
do der - vil - re Far - moi - re en a - ban - don - nant leurs ma -

poco cresc. *allargando*

17

ob I
cl II
fg I II
cfg
cr II
cr III IV
tn I II
e tb
tmp
cel
ar
pf
A.
Coro. T.
B.
vn I
vn II
vl
vc
cb

Coro T. *pp* *falsetto molle*

Mj - ślę, że znoj - dą przy - tu - lek i że spot - kam ich je - szcze w bez -
 crois -, qu'ils trou - vent un a - si - le et que je les ren - con - tre un

Andante, tranquillo espress.

vn I *pp*

vn II *pp* *sim.*

vl *pp* *sim.*

vc *espress. molto, en dehors* *mf* *pp*

cb *mf* *pizz.* *p*

p subito r. ben cantabile

Lau - da - te E - um in cym - balis, be - ne - so - nan - ti - bus,

p subito

Lau - da - te E - um in cym - balis, be - ne - so - nan - ti - bus,

p subito

Lau - da - te E - um in cym - balis, be - ne - so - nan - ti - bus,

p subito

Lau - da - te E - um in cym - balis, be - ne - so - nan - ti - bus,

mf

8^o *basso*

mf

8^o *basso*

cant. ma non f

cant. ma non f

Igor Strawiński, *Symfonia psalmów* –cz. III (fragment)

IV

Warto byłoby jeszcze zatrzymać się przy problematyce gatunkowej utworu. W wywiadzie dla „Życia Literackiego” (cytowanym uprzednio) kompozytor mówił o nim jako o „czteroczęściowej kantacie”. Od momentu prawykonania, w programach koncertów pojawia się nazwa „rapsod dramatyczny”. Józef Chomiński pisze, iż Wiechowicz „nadał swemu utworowi formę epicką, stworzył rodzaj oratoryjnej kantaty”. Natomiast Jerzy Ficowski nazywa swój wiersz „poematem”.

Określenie utworu muzycznego terminem literackim rapsod dramatyczny:

- wskazuje na intencję przesunięcia w utworze muzycznym punktu ciężkości na **słowo** i to słowo mówione, recytowane, śpiewane co odsyła do praktyki greckich rapsodów, recytujących fragmenty poematów przy akompaniamencie instrumentu;
- sugeruje połączenie w poemacie kilku odmian gatunkowych: poematu epickiego, lirycznego, dygresyjnego²⁸, przede wszystkim w kategoriach epickich - w kategoriach dziejów narodu i jego dramatycznych, wstrząsających przeżyć.
- sugeruje tendencje do przekazywania treści poematu w patetycznym tonie i podniosłym stylu, co skądinąd wynika z powiększenia kręgu odbiorców w stosunku do pojedynczego czytelnika wiersza i wykorzystania znacznie wzbogaconego aparatu wykonawczego.

Już sam fakt nowego sposobu istnienia wiersza w utworze słowno-muzycznym pociąga za sobą szereg zmian. Powiększają się rozmiary czasowo i ekspresyjne wiersza, zwiększa się skala ekspresji. Poemat Ficowskiego czyta się (recytuje) najwyżej kilka minut, zaś utwór Wiechowicza trwa ok. 40 minut. Wynika z tego jasno, iż wiersz w utworze muzycznym tekst ten musi być podany „w innej skali”, musi dojść nie tylko do wydłużenia w czasie ale i do pogłębienia, poszerzenia „przestrzeni wiersza” drogą wyostrenia kontrastów, powiększenia i pogrubienia linii wyrazowych (np. pogłębiona lamentacja - patetyczna eksklamacja), a nawet wprowadzenia nowych kategorii wyrazowych (kołysanka - hymn).

²⁸ Wg *Słownika terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, Wrocław 1976.

Z powyższych rozważań wynika, że zastąpienie przez Wiechowicza nazwy poemat nazwą rapsod dramatyczny kieruje również uwagę interpretatora i odbiorcy w stronę różnic w rodzaju i sposobie wypowiedzi, które proponują oba gatunki.

Na marginesie chciałabym dodać, że zainteresowanie Wiechowicza samym gatunkiem literackim rapsodu prawdopodobnie jest zrodziło się w związku z jego ówczesnymi lekturami. Mam tu na myśli zwłaszcza *Rapsody* Stanisława Wyspiańskiego, wydane w jednym tomie poezji z hymnem *Zstąp gołębico*, wykorzystanym następnie przez Wiechowicza w kantacie, nad którą pracował równoległe z *Listem do Marca Chagalla*.

Zastanawiając się nad określeniem gatunku muzycznego *Listu do Marca Chagalla*, należy stwierdzić, że Chomiński niesłychanie trafnie scharakteryzował pierwiastek oratoryjny tego dzieła. Dla mnie utwór Wiechowicza bliższy jest oratorium niż kantacie, ze względu na bardziej dramatyczny niż kontemplacyjny wyraz oraz różne zastosowanie aparatu wykonawczego. Wreszcie zderzenia warstw językowych prozy i poezji oraz czasów, w jakich rozgrywa się dramat (czas przeszły, teraźniejszy, przyszły i tryb przypuszczający), przemieszanie elementów epickich tekstu z dramatycznymi i lirycznymi oraz ujęcie tekstu w szeroko rozumiany styl dialogowy, z niezaprzeczalnie istotną rolą recytacji i chóru – wszystko to ma swoje korzenie w oratoriach baroku. (...)

Warto tutaj wspomnieć także o zainteresowaniu Wiechowicza twórczością oratoryjną Arthura Honeggera. Zaczyna się ono około 1926 roku, w którym Wiechowicz dyrygował pierwszym polskim wykonaniem *Króla Dawida*, na koncercie koła śpiewaczego w Poznaniu²⁹. *List do Marca Chagalla* w kilku przynajmniej cechach stylistycznych jest bliski oratorium *Król Dawid* i *Joanna d'Arc na stosie*. Szerokie, freskowe ujęcie tematu, łączne traktowanie w oratorium elementów gatunku scenicznego i estradowego, wprowadzenie partii recytowanych z jednej strony³⁰, z drugiej strony skłonność do bezpośredniej ekspresji, łączą utwór Wiechowicza z dawnymi oratoriami.

²⁹ Henryk Opieński, recenzja z koncertu Koła Śpiewaczego w „Przeglądzie Muzycznym”, 1926 nr 3; Mira Zielińska-Kabenduńska: „*Sinfonischer Psalm*”; „*König David*”. *II Sinfoniekonzert im Teatr Wielki*, „Posener Tagelblatt”, 7 III 1926.

³⁰ *Król Dawid* jest psalmem symfonicznym, *Joanna d'Arc* oratorium scenicznym, *List do Marca Chagalla* rapsodem dramatycznym.

Sztuka towarzyszy człowiekowi w jego wszelkich dążeniach i zmaganiach życiowych. Odzwierciedla i wyraża stosunek człowieka niekiedy do spraw małych, codziennych, niekiedy jednak podejmuje tematy największe, najistotniejsze, wobec których człowiek pozostaje bezradny. Do tych ostatnich należy temat śmierci narodu.

I tutaj najbardziej jaskrawo widzimy ową nieprzekraczalną granicę między życiem a sztuką, która „o sprawach zasadniczych dla człowieka może mówić jedynie za pośrednictwem metafor i symboli, osłoniętych ponadto warstwą ochronną języka...”³¹. Inaczej mówiąc, „sztuka kończy się tam gdzie zaczyna prawdziwy realizm”³².

W *Liście do Marca Chagalla* ową warstwę ochronną stanowi zespół środków językowych, poetyckich, kompozycyjnych, wreszcie stylizacyjnych – literackich i muzycznych, które zestrojone ze sobą bądź na prawach autonomii słowa i dźwięku bądź częściej na zasadzie podporządkowania muzyki tekstowi dają w całości dzieło głęboko emocjonalne.

Przypomina ono o prawie człowieka do życia.

Pierwotna publikacja w: *Muzyka instrumentalno-wokalna kompozytorów krakowskich. Materiały Ogólnopolskiej Sesji Naukowej w XXX-lecie PWSM w Krakowie 3-4 III 1976 (wybór). Zeszyt Naukowy, PWSM, Kraków 1979, s. 110-154. Republikacja dzięki uprzejmości Akademii Muzycznej w Krakowie.*

³¹ Ludwik Erhardt, *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*, Kraków 1975.

³² Zygmunt Mycielski, *Nieporozumienie* (recenzja z wykonania *Brygady śmierci* Pendereckiego), „Ruch Muzyczny”, 1964 nr 5, s. 9.