

## *Elegia żydowskich miasteczek* Szymona Laksa

---

Z o f i a H e l m a n

*Elegia żydowskich miasteczek* do Antoniego Słonimskiego powstała w 1961 roku. O swych kontaktach z poetą nawiązanych właśnie w związku z napisaniem *Elegii* wspomina Laks w książce *Epizody, epigramy, epistoły*:

Nie znałem go osobiście przez długie lata. Miłowałem go z daleka, pochłaniałem wszystko, co pisał, wierszem czy prozą. Zetknąłem się z nim dopiero w latach sześćdziesiątych, kiedy napisałem pieśń do jego *Elegii żydowskich miasteczek*. Zamieniłem z nim wtedy parę listów, w związku z upoważnieniem, jakie było potrzebne do opublikowania *Elegii* wraz przekładami tekstu na francuski i angielski. W jakiś czas potem Słonimski przyjechał do Paryża i odwiedził mój dom.

Posiadałem już wtedy nagranie magnetofonowe tej pieśni w dwóch różnych wersjach, polskiej w wykonaniu Haliny Szymulskiej i francuskiej. Ogarnęło mnie zdumienie, gdy po wysłuchaniu *Elegii* po polsku Słonimski złamanym głosem wykrztusił, że nie poznaje własnego tekstu! Po wysłuchaniu jednak francuskiej wersji uspokoił się i z zadowoleniem wyraził uznanie dla oprawy muzycznej, jaką nadałem jego słowu.

Staraliśmy się razem wytłumaczyć owo zagubienie się przy słuchaniu własnego wiersza. Okazało się, że za pierwszym razem muzyka przeszkodziła autorowi wejść w kontakt z własnym polskim słowem. Za drugim razem francuskie słowo nie przeszkodziło mu zbliżyć się do muzyki, którą sobie teraz wyobrażał jako nałożoną na oryginalny tekst. Każde z nas spotkało się pierwszy raz z tego rodzaju zjawiskiem i było to bardzo pouczające\*.

Trzyczęściową formę pieśni wyprowadził kompozytor z układu i treści wiersza, wykorzystując nawiązanie do słów pierwszej zwrotki - w dwóch ostatnich zwrotkach. Powtarzającego się zwrotu poetyckiego „Nie ma już tych miasteczek” i jego wariantów nie traktuje bowiem jako muzycznego refrenu, lecz jako podstawę ujęcia reprzyzowego. W ten sposób pary zwrotek tworzą muzyczne części z wewnętrznym podziałem każdej na okresy odpowiadające poszczególnym zwrotkom tekstu: A (a+a<sup>1</sup>) + B (b+b<sup>1</sup>) + A<sup>1</sup> (a+a<sup>2</sup>). Materiał muzyczny części skrajnych wywiedziony został z głównej frazy melodycznej pojawiającej się w partii wokalne w taktach 11-13 i powtórzonej w partii fortepianu w taktach 15-18 na słowach „i śpiewu nasłuchiwał z drewnianej bóżnicy”. W reprzyzie fraza ta powraca w identyczny sposób w taktach 85-87 z odpowiedzią w partii fortepianu na słowach „opłakiwali święte mury Jeruzalem”. Melodię tę cechuje zabarwienie

---

\* Szymon Laks, *Epizody, epigramy, epistoły*, Londyn 1976, s. 132-133.

orientalne, uzyskane przez jej opadający kierunek, ornamenty i interwał sekundy zwiększonej. Oparta jest ona wszakże na harmoniczej skali d-moll, zmienionej na skutek centralizacji dźwięku g i wyeksponowania w ten sposób kwarty zwiększonej g-cis. Z tej frazy wyprowadzone są też niektóre inne odcinki melodyczne partii wokalne w częściach skrajnych. Jednolitość materiałowa skorelowana jest z tekstem, dotyczy bowiem głównie tych fragmentów, w których odżywa wspomnienie żydowskich miasteczek („zapalone świece”, „śpiew z bóżnicy”, „starzy Żydzi w sadach pod cieniem czereśni”). Zrozumiała więc staje się niekompletność owej frazy na słowach: „i cień ten kłaść się będzie między nasze słowa”.

Podobna jednolitość cechuje też partię akompaniamentu fortepianowego, gdzie figura szesnastkowa poprzedzona przednutką pełni funkcję nie tylko tła, ale i motywu spajającego wszystkie części. W części B na początku ukazuje się ona zmieniona rytmicznie i z odwróceniem kierunku interwału tercji małej, później w kolejnych wariantach, zaś w taktach 71-74 powraca w augmentacji, zanim wejdzie w postaci zasadniczej w reprzyzie części A. Wielokrotnie powtarza się zarówno w partii wokalne, jak i akompaniamentem interwał opadający tercji małej, pełniący rolę motywu czołowego (można by go określić „motywem oplakiwania”) otwierającego różne frazy melodii. W niektórych fragmentach przybiera on charakter „zawołania” przed recytatywnym powtarzaniem słów na jednym dźwięku (np. w t. 20-29 i 94-97).

Kontrast części środkowej rodzi się z treści trzeciej i czwartej zwrotki wiersza przez akcentowanie „teraz”, a więc momentów obcości, oddalenia, chłodu. W muzyce panuje powolne tempo, przyciszenie, jednostajny rytm, powtarzanie figur akompaniamentu. Dramatyczny akcent położony jest na słowach „nie odnajdą dwu złotych księżyców Chagalla” (kulminacja melodii, fortissimo), przy czym litery nazwiska odczytano jako dźwięki pojawiają się w pochodzie  $c^2-h^1-a^1-g^1$ ... opadającej linii melodycznej.

Martyrologii narodu żydowskiego poświęcono niejednen utwór muzyczny, by wspomnieć kantatę *Ocalały z Warszawy* Schönberga, *Egzortę* Bairda czy *List do Marc Chagalla* Wiechowicza. *Elegię żydowskich miasteczek* można zestawić jednak z tymi utworami tylko ze względu na wątek tematyczny, na główną ideę. W swych założeniach gatunkowych utwór Laksa różni się od tamtych kantat przeznaczonych dla wielkich zespołów wykonawczych i niemal porażających dramatyczną ekspresją. Zgodnie ze swą nazwą gatunkową *Elegia* jest utworem lirycznym, pieśnią. Zarówno w słowach, jak w muzyce, odnaleźć można pewną dyskrecję w wyrażaniu uczuć i intymność wypowiedzi. Wyeksponowane są momenty wspomnienia tych miasteczek, „gdzie szewc był poetą,

zegarmistrz filozofem, fryzjer trubadurem”, a silniejsze akcenty dramatyczne przesłania dystans czasowy, bo „krew piaskiem przysypano, ślady uprzątnięto”. Laks uchwycił nie tylko nastrój, ale i swoistą „muzyczność” poezji Słonimskiego, stworzył niejako dźwiękowy klimat „tych miasteczek, gdzie biblijne pieśni wiatr łączył z polską piosenką i słowiańskim żalem”. I te właśnie słowa najlepiej charakteryzują jego muzykę.

**Posłowie Zofii Helman do drugiego polskiego wydania *Elegii żydowskich miasteczek* Szymona Laksa, PWM („Muzyka Polska XX Wieku”. Antologia), Kraków 1983, s. 15-16. Republikacja dzięki uprzejmości Autorki oraz Wydawnictwa.**