

Modesta Musorgskiego metoda recytatywnego tekstu:

Scenariusz intonacyjny^[i]

I z a N i e m i r o w s k a

Musorgski miał zadziwiającą skłonność do dramatycznych przeobrażeń podyktowaną m.in. specyficznym postrzeganiem sytuacji życiowych. Widział je jako swoiste scenki, które można odwzorować z teatralną wyrazistością i precyzją. Władimir Stasow charakteryzował tę cechę twórczej metody kompozytora jako „najściślejszą bliskość naturze.”^[ii]

Wskutek tego powstało mnóstwo utworów wokalnych, w których autor szkicował to, czemu się przyjrzał, bądź tylko zauważył. Ich skala rozciąga się od miłej i naiwnej scenki (pieśni o dzieciach z cyklu *W izbie dziecięcej* oraz *Na daczy* do tragedii (na przykład, zniekształcona i budząca litość groteskowa postać „chorego na umyśle Wani Bożego” w pieśni *Swietik Sawiszna*). W tego rodzaju utworach są wyraziście zarysowane główne i drugorzędne postacie, istnieją swoje specyficzne sytuacje i dramaturgiczne prawidłowości.

Wskazane właściwości miniatur wokalnych Musorgskiego pozwoliły na rozpatrywanie ich w kategoriach „teatru wokalnego.”^[iii] Idea ta nie tylko zadomowiła się w muzykologii, ale okazała ponadto bardzo owocna.

Czyż może istnieć teatr bez reżysera? Jak wiadomo z historii sztuki dramatycznej, liczne próby stworzenia takiego teatru zakończyły się klęską. Istnieje wprawdzie teatr jednego aktora, ale i w nim obecny jest reżyser, ewentualnie tę rolę bierze na siebie sam wykonawca. Czy zatem wokalne miniatury Musorgskiego stanowią wyjątek od reguły? Czy użycie terminu „teatr wokalny” jest w tym przypadku naciągane?

Od razu powiem, że w użyciu tego terminu nie ma żadnej przesady, jest też reżyser w tym teatrze, ale zupełnie szczególnego rodzaju. Łącząc funkcję scenarzysty i inscenizatora takim ukrytym, anonimowym reżyserem staje się sam autor, który pozostawił nam szczegółowe wskazówki do wykonywania swoich pieśni. Dość często, a z pewnością znacznie częściej i konsekwentniej niż u poprzedników, rolę wskazówek reżyserskich w wokalne, kameralnej muzyce Musorgskiego spełniają didaskalia. Zawierają one bezpośrednie „podpowiedzi” do tworzenia przez aktora-śpiewaka scenki teatralnej. Na przykład: „żywo- gadatliwie” (*Kot Marynarz*); „kapryśnie, z pokrzykiwaniem” (*Ożeż, pijany ty cietrzewie!*); „staruszek śpiewa i popłąsuje”, „kłótliwie”, „z podejściem” (*Hopak*); „zawzięcie, ostro”, „gorliwie, na całe gardło” (*Rajok*) oraz inne^[iv].

Tego rodzaju didaskalia, choć nie w takiej ilości i nie tak sugestywne, można spotkać i przed Musorgskim, zwłaszcza u Aleksandra Dargomyżskiego. Unikalna zaś metoda artystyczna, pojawiająca właśnie u autora cyklu *W izbie dziecięcej*, polega na konsekwentnej realizacji zamysłu reżyserskiego za pośrednictwem nie werbalnego, lecz muzycznego tekstu, ściśle powiązanego z tekstem literackim. W tym celu Musorgski opracował specyficzną, właściwą tylko sobie, wyjątkową w swojej wyrazistości technikę recytatywu.

W swoich kulminacyjnych przejawach technika ta polega na tym, że muzyka „śledzi” najmniejsze załamania stanów emocjonalnych bohaterów, finezyjną grę ich ciągle zmieniających się nastrojów, dążeń i pobudek na krańcowo małych odcinkach czasu, w wymiarze jednej frazy, czasami nawet jednego słowa lub wykrzyknika. Neutralnego pod względem intonacyjnym materiału muzycznego nie ma wcale. Tak skrupulatną fiksację intonacyjną można upodobnić do *scenariusza intonacyjnego*. W kameralno- wokalnym teatrze Musorgskiego staje się on głównym środkiem tworzenia scen teatralnych.

Taka metoda pisania całkowicie odpowiada estetycznym dążeniom kompozytora, który nie raz podkreślał myśl o konieczności ściślejszego odtworzenia w muzyce intonacji żywej mowy, a przez nią sensu wydarzeń. Na przykład przy formułowaniu autorskiego głównego zadania w *Ożenku*: „Chcę przypieczętować Gogoła do miejsca i przypieczętować aktora, czyli **powiedzieć muzycznie w taki sposób, że inaczej nie powiesz**, powiedzieć tak, **jak chcą mówić** gogolowskie postacie.”^[v] Albo: „moja muzyka ma być artystycznym odwzorowaniem ludzkiej mowy we wszystkich jej subtelnych załamaniach, czyli *dźwięki ludzkiej mowy*, jako zewnętrzne przejawy myśli i uczucia, powinny, bez uproszczeń i pogwałcenia, stać się *muzyką* prawdziwą, dokładną, lecz wysoce artystyczną. Oto ideał, do którego dążę (*Sawiszna, Sierotka, Kołysanka Jeriomuszki, Dziecko*)^[vi].

Zanim przejdziemy bezpośrednio do badania istoty metody scenariusza intonacyjnego, krótko zatrzymamy się na historii zagadnienia. Nową metodę kompozytor dopracowywał stopniowo, i to przeważnie w utworach poświęconych dzieciom (trzy pieśni z czterech wymienionych w liście do L.I. Szestakowej). Nie jest to sprawa przypadku, gdyż mowa dzieci wyróżnia się szczególną wyrazistością. Dzieci bowiem poznają świat z niezwykłą intensywnością, wszystko ich ciekawi, uwaga przeskakuje z przedmiotu na przedmiot. Dziecięca intonacja za każdym razem się zmienia w zależności od nastroju, od ledwie zauważalnych poruszeń duszy, od mowy rozmówcy, od tematu rozmowy, od tego, do kogo adresowane są te czy inne słowa itd. Z tego powodu zmiany intonacji w ich portretach muzycznych dokonuje się niemal w mgnieniu oka, czasami bardzo niespodziewanie.

Wszystko wskazuje na to, że Modest Piotrowicz był najbardziej usatysfakcjonowany pieśnią *Dziecko*.^[vii] Bezpośrednio po jej ukończeniu (data autorska: 24.04.1868) Musorgski rozpoczął pracę nad *Ożenkiem* (autorska data rozpoczęcia pracy: 11.06. 1868), a następnie nad *Borysem Godunowem* (październik 1868).

Tak wygląda nieprosta droga twórczości Mistrza: od nieskomplikowanej piosenki dziecięcej (*Dziecko*) przez eksperyment w dziedzinie opery recytatywnej (*Ożenek*) ku najważniejszemu dziełu życia – operze *Borys Godunow*. Te zdawałoby się dziwne wędrówki były uwarunkowane przez logikę procesu twórczego, w którym pierwszoplanową rolę odegrała krystalizacja metody scenariusza intonacyjnego. Innymi słowy, odkrycia dokonane przy pracy nad piosenką dziecięcą umożliwiły kompozytorowi rozpoczęcie pracy nad złożonymi koncepcjami scenicznymi.

W czym więc konkretnie przejawiają się podstawowe zasady scenariusza intonacyjnego?

·Tekst muzyczny od początku do końca stanowi „kondensat wyrazistości”, w nim nie ma żadnych „miejsz wspólnych”, żadnej muzyki o „charakterze ogólnym”, każda intonacja przekazuje jakiś psychologiczny niuans.

·„Jednostką” znaczeniowo – intonacyjną staje się nie fraza, lecz krótki motyw, zawierający połączenie 2-3 wyrazów, jeden wyraz, czasami tylko wykrzyknik. W ten właśnie sposób wyraża się zmiana nastrojów i stanów zachodząca w jednej chwili.

·Osiągnięciu wyrazistości każdego konkretnego momentu sceny wokalnie- teatralnej podporządkowane są wszystkie środki języka muzycznego (włącznie z tymi, które wcześniej wydawały się kompozytorom drugorzędnymi) w ich kompleksowym oddziaływaniu^[viii].

W dużych utworach Musorgski nie mógł oczywiście poprzestać na jednej, choćby i bardzo udanej metodzie wyrażenia treści artystycznej. Z tego powodu najłatwiej będzie rozpatrzeć ją na przykładzie cyklu *W izbie dziecięcej*, do kontynuacji którego kompozytor powrócił po zakończeniu pracy nad pierwszą redakcją *Borysa* w 1870.

Na początku przytoczymy przykłady nietypowego (a zdaniem niektórych współczesnych kompozytora – nawet niepoprawnego) zastosowania przez autora niektórych środków języka muzycznego. Tak oto w pieśni *Z nianią* pierwszoplanową rolę odgrywa metroritmika oraz akcentowanie (w ciągu 24 taktów rozmiar zmienia się 17 razy). Szlifowanie tych środków odbywało się z górami dwa lata (od pierwszego wariantu pieśni *Dziecko* do drugiego – *Z nianią* (1868-1870). Polegało ono przede wszystkim na poszukiwaniu nieregularnego, zmiennego rozmiaru, niezwykłego dla zapisu muzycznego XIX wieku, lecz niezbędnego dla adekwatnego wyrażenia psychologii oraz stanów emocjonalnych dziecka. A ponieważ autorem tekstu literackiego był również Musorgski, praca dotyczyła całości kompozycji literacko-muzycznej.

Fabuła pieśni jest prosta. Dziewczynka opowiada niani bajki, które wcześniej od niej usłyszała. Naśladuje przy tym manierę mówienia dorosłych: długie literacko – muzyczne wersety z wierszowaniem tonicznym, jak w sztuce ludowej (siedmio-, dziewięcio-, jedenastozgłoskowe itd.) Jednakże stateczna mowa zostaje rozbита przez nadzwyczaj bezpośredni, emocjonalny styl wypowiedzi dziecka: długie wersety zostają rozbite przez krótkie, nieregularnie zmieniające się motywy (choreiczne, amfibrachiczne, daktyliczne itd.). Balansowanie między dobrze zapamiętaną intonacją niani, a potrzebą wypowiedzenia się po swojemu odsłania indywidualność małej bohaterki, jej „po-dziecięcemu filozofującą świadomość.”^[ix]

„Indywidualizacja obcego” pozwala w szczególny sposób we wszystkich niuansach odczuć, co dziecko w tej konkretnej chwili przeżywa, jakby ujrzyć to, o czym mówi, podsłuchać jego intonację. Na przykład czułość, serdeczne ciepło i pełną miłości ufność ujawnia charakterystyczne naruszenie statecznego wersetu tonicznego przez osobliwe zaakcentowanie wyrazu *miłaja*:

Zamiast „Rasskaży mnie nianiuszka, / rasskaży mnie miłaja” (normalne akcentowanie dla opowieści epickich), brzmi: Rasskaży mnie nianiuszka, / rasskaży mnie *miłaja*” (akcentowanie nieregularne).

Mieszankę lęku i fascynacji odtworzono przy pomocy nieoczekiwanych pauz, przeciągania dźwięku w wyrazie „*strasznego*”, padających – „lecących w przepaść” – trzytonowych motywów. Można realistycznie wyobrazić sobie mimikę dziecka, jego rozszerzające się i pełne przerażenia oczy.

Zamiast epicznego, „nianinego” wiersza: „pro *togo*, pro buku *strasznego*” (zwyczajne akcentowanie), brzmi: „Pro *togo*, pro *buku strasznego*” (przez nieregularność akcentowania osiąga się tu intonacja sztywniejszej ze strachu dziewczynki).

Przestraszony działaniami „strasznego buki” oddaje przede wszystkim mnóstwo „zbędnych” (w stosunku do zwykłej intonacji narracyjnej) akcentów, sprzyjających odczuwaniu nerwowego drżenia, emocjonalnego napięcia:

Zamiast spokojnej intonacji „I kak gryz on ich biełyje *kostoczki*, / i kak dieti kriczali, *plakali*” (zwyczajne akcentowanie), brzmi: I kak *gryz* on ich biełyje *kostoczki*, / i kak *dieti kriczali*, / *plakali*” (akcentowanie nieregularne, sprężona tu z rysunkiem melodii – przekroczeniem pokrywających się z każdym nowym akcentem wewnątrz motywów).

Również w pieśni *Modlitwa przed snem (Na son griaduszczyj)* mamy wyraźnie nakreślony scenariusz intonacyjny. Podobnie jak w poprzednim utworze urzeczywistnia się on głównie poprzez nadzwyczaj „ruchliwą” metroritmikę, oraz zmianę tempa. Właśnie te środki w najwyższym stopniu „śledzą” zmiany emocjonalno-psychologicznego stanu dziewczynki podczas modlitwy wieczornej. Początkowa miarowość jej mowy (dosyć regularne następowanie fraz muzycznych, choreicznych i amfibrachicznych stóp, podkreślona przez prostą harmonijną sukcesywność z jawnymi oznakami modulacji, stwarza podobieństwo psalmodii (T – II – T – III – S – D). Zwraca to uwagę na powtarzające się każdego dnia, doprowadzone do rutyny działanie (*Gospodi, / pomiłuj / papu / i mamu / <...> bratca / Waseńku / i bratca / Miszeńku*...). Przyśpieszenie pulsacji metroritmicznej przy wzroście tempa wykazuje dążenie „dobrej, grzecznej dziewczynki” by o nikim nie zapomnieć (przecież modlitwa, z jej punktu widzenia, choćby i była zwyczajną czynnością, jest w życiu rzeczą ważną), a zarazem by szybciej wykonać codzienną powinność. Stateczność i miarowość stopniowo zanikają, mowa ulega przyśpieszeniu. Dziecko zaczyna „trajkotać”: ćwierci, triole ćwierćnutami, ósemki, triole ósemkami, szesnastki. Akcentów wewnątrz fraz jest coraz więcej, sylab wewnątrz stopy – coraz mniej: cztery, trzy, dwie:

„*Hospodi / pomiłuj / babuszku / stareńkuju*...

I *Filku*, / i *Wańku*, / i *Mi*t'ku, / i *Piet*'ku,

I *Daszu*, / *Paszu*, / *Soniu*, / *Duniaszku*...”

Zakończenie pieśni jest jednym z najjaskrawszych przykładów dokładnie nakreślonego scenariusza. Niania i jej podopieczna wypowiadają te same słowa, obleczone w prawie identyczne motywy wokalne. Dziewczynka powtarza zapomnianą i podpowiedzianą przez nianię niezbędną końcową formułę modlitwy: „Gospodi pomiluj i mienia griesznuju!” Jednakże przy całym zewnętrznym podobieństwie ukazują się nam dwie zupełnie różne postacie: kobieta z charakterem i światopoglądem w pełni uformowanym oraz dziecko, które dopiero poznaje ten świat pełny wiecznej tajemnicy. Zasadnicze różnice ich muzycznych portretów zostały oddane przy użyciu środków harmonii, rozmaitych szczegółów i po części melodii. Kobieta odznacza się pewnością (w odróżnieniu od dziewczynki) - jej modlitwa porusza się ustalonym torem, jako część stale odmawianych modlitw wieczornych. Jej wiara przyjęta raz na zawsze, nie doświadcza w tym momencie żadnych wątpliwości (harmonizacja „kanoniczna”; *f*). U dziewczynki słychać niepewność, pytanie, „tajemnicę zamiast postulatu” – według I. W. Stiepanowej[x]. Intonacja wyszczególnia słowo „griesznuju”. Jest dla dziecka zagadkowe. Wyrażają to niestabilność niepewnie zawieszzonego zakończenia (zstępująca zmniejszona kwarta w melodii), tajemniczo brzmiące *r*, chybotliwość harmonii romantycznej (D9 oraz wprowadzająca DD w dominantowym organowym punkcie) oraz poetycko potraktowana semantyka As-dur (w duchu *Snu Elzy z Lohengrina* Richarda Wagnera albo *Marzeń miłosnych* Ferencza Liszta).

Przeanalizowane fragmenty pieśni Musorgskiego dają nam pewne pojęcie odnośnie zasad scenariusza intonacyjnego, lecz nie jest ono pełne. Dla bardziej dokładnego przedstawienia o tej metodzie artystycznej potrzebujemy przeanalizowania całego utworu. Tylko w tym przypadku będą zaznaczone wszystkie właściwości metody Musorgskiego, między innymi zupełny brak neutralnego w sensie intonacyjnym materiału. Jako przykład przytoczymy nasz odczyt intonacyjnego scenariusza drugiej pieśni cyklu *W izbie dziecięcej – W kącie*.

Treść jej jest nieskomplikowana: niania wysyła w kącie chłopczyka, który właśnie narozrabiał. On zaś uważa się za niesłusznie ukaranego, więc najpierw się usprawiedliwia, a gdy to nie skutkuje, obraża się na nianię. A zatem rozwój akcji dzieli się na cztery etapy:

Etap I. Rozgniewana niania

Besztając dzieciaka, niania usiłuje ukryć sympatię i czułość w stosunku do małego urwisa. Jej mowa jest emocjonalnie napięta, przypomina oddzielne, nie zawsze powiązane za sobą okrzyki.

Jej stan wyraża nieustanną zmianę stóp metrycznych (przypomnę, że tekst napisany jest rytmizowaną prozą, jego autorem jest sam Musorgski).

1. *Ah ty, prokazanik!* 2. *Klubok razmotal*, (*Rozrabiaka! Rozmotałeś kłębek*,)

– YY | – YY | – YY | – (Y); Pierwszy i drugi wersety stanowią razem 4 stopowy daktyl z męskim zakończeniem.

3. *Prutki rastierial* (*Pogubiłeś prątki*)

Y – | YY – |; Jamb + anapest (według metrum – powtórzenie 2 wersetu)

4. *Ach-ti!*

–Y |; chorej

(Wykrzyknik rozbija identyczne pod względem metrum trzeci i piąty wersety)

5. *Wsie pietli spustil!* (*Wszystkie pętle rozpuściłeś*)

Y – | YY – |; Jamb + anapest (według metrum – powtórzenie 2 i 4 wersetu)

6. *Czulok wies' zabryzgal czernilami* (*Ochlapałeś pończochę atramentem*)

Y – | Y – Y | Y – YY |; 2- stopowy amfibrach + drugi peon.

* * *

7. W ugo! (do konta!)

–Y |; chorej

8. W ugo!

–Y |; chorej

9. Poszoł w ugo! (marsz do konta!)

Y – | – Y |; jamb + chorej

10. Prokaznik! (Rozrabiaka!)

Y – Y |; amfibrach.

Nieustannie przyspieszająca zmiana stop rytmicznych[xi], doprowadza w końcu do nie rytmizowanej ciągłej mowy prozaicznej (wersety 7-10), co w tym przypadku podkreśla wzrost emocjonalnego napięcia w wypowiedziach bohaterki.

Mowa niani jest „porozrywana” również muzycznie: długie pauzy, krótkie strzępki fraz, oddzielne wyrazy i wykrzykniki. Wszystko to zostało szczegółowo ujęte w scenariuszu intonacyjnym.

1. Ah ty, prokaznik! (m.m. 3-4)

Nastrój	Intonacja mowy	Środki języka muzycznego
Groźący okrzyk, efekt emocjonalnego „ataku”	Wydzielenie początkowego „ach”, które słyszymy jak przesywające, „z podjazdem”, „w-a-ach”. „Ciężość” natarczywie- rozkazującej mowy.	Intensywność akcentowania (silna dola taktu jest wydzielona przez zmianę faktury na akordową) Dysonansowość harmonii (VII $\frac{3}{4}$ z obniżoną tercją) dynamika f i sf.

2. Klubok razmotal (m.m. 5-7)

Nastrój	Intonacja mowy	Środki języka muzycznego
Demaskująca konstatacja „faktu zbrodni”	W intonacji wokalnej swobodnie parafrazuje się Beethovenowski „motyw losu” (twierdzący, zstępujący, tercjowy chód, z czterokrotnym powtórzeniem jednego dźwięku)	Intonacja jest zaostrowana przez natarczywe metrum (jamb + anapest), sf na każdej silnej doli (Fortepian), przez dysonujący kompleks dźwiękowy w warunkach syntezy modalnej.

3. Prutki rastierial (m.m. 9-11)

Nastrój	Intonacja mowy	Środki języka muzycznego
Pełne oburzenia i zdumienia pytanie	Jeszcze jedna, tym razem pytająca, parafraza „Motywu losu” w partii wokalnej.	Zasady harmonii faktury i akcentowania takie same jak w drugiej frazie. Podobnie we fazach 3,4,5 i częściowo 6[xii]

4. *Ach-ti!* (m.12)

Nastrój	Intonacja mowy
Okrzyk- groźba	Podobnie jak w pierwszej frazie akcentowanie „ach” wywołuje efekt zastraszającego wycia, „W-a-acch-ti!” Można z łatwością wyobrazić sobie towarzyszące mu gesty w rodzaju potrząsania pięścią lub tupania.

5. *Wsie pietli spustil!*

Nastrój	Intonacja mowy
Bohaterka jest wściekła	Niestosowny w spokojnej mowie rytmiczny i tessiturowy akcent na słowie „Wsie”. Intonacja jakby kreśli ruch uderzającej ręki – „wsie” (w górę)/ „petli spustil” (w dół) .

6. *Czułok wies' zabryzgal czernilami*

Nastrój	Intonacja mowy
Mentorski ton, besztanie z uczuciem głębokiego oburzenia, mowa pełna irytacji z nieprzyjemną manierą mówienia sylabami.	„Wybuchy” pogardliwie – oburzonych intonacji z niespodziewanymi „wykrzykami” (wzlatująca w górę septyma, zmniejszona i zwiększona kwarta), największa ilość akcentów we frazie

7. *W ugoł...W ugoł!*

Nastrój	Intonacja mowy
Rozpaczliwe rozkazy wydawane przechodzącym w krzyk głosem, „z efektem koguta”.	Nietypowe skoki na dużą i małą septymę stosunkowo wysokiej tessiturze z przewyższeniem górnego dźwięku; „Wykrzykiwanie pierwszego dźwięku, przy prawie nie słyszonym drugim.

8. *Poszoł w ugoł!*

Nastrój	Intonacja mowy	Środki języka muzycznego
Rozkaz wydany mechanicznym tonem. Prosi się wyraźne wizualne skojarzenie: wskazujący palec niani i posłuszne kroki dziecka ponuro maszerującego w kąt.	Nienaturalność sylabizującej mowy.	Akcenty na każdym dźwięku, pauzy między nimi, niezmiennie równomierne chody [KROKI] na małe tercje, twarde unisony.

9. *Prokaznik!*

Nastrój	Intonacja mowy
Intonacja znamionuje główny zwrot psychologiczny: ujawnia się miłość niani do małego rozrabiaki	Miękka amfibrachiczna „intonacja metrycznej fali” z „głaszczącym” sekundowym poślizgiem.

Etap II. Usprawiedliwiający się dziecko

Chłopczyk jest szczerze obrażony, płacze, marudzi, usiłuje rozczulić nianię, chce natychmiast przywrócić jej miłość i w tym celu „puszcza” najbardziej wzruszające intonacje.

Wzruszająca miękkość, swobodna bezpośredniość i improwizowany charakter jego mowy, płynącej z samego serca, w tekście literackim podkreśla rytmiczowana proza, gdzie w sposób zawily mieszają się lub płynnie przekształcają się jedna w drugą przeciwstawne w swoim wyrazie stopy metryczne – jamb i chorej:

1. *Ja niczego nie sdiellał, nianiuszka, (niczgom nie uczynił, nianiusiu)*

Y – | Y – | Y – | Y – | Y – |; pięciostopowy jamb

2. *Ja czuloczek nie trogał, nianiuszka, (pończoszki nie ruszałem, nianiusiu)*

–Y | –Y | Y – | Y – | Y – |; chorej + jamb

3. *Kłuboczek razmotał kotionoczek, (klębek rozmotał koteczek)*

Y – | Y – | Y – | Y – | Y – |; pięciostopowy jamb

4. *I pruteczki razbrosał kotionoczek. (i prąteczki porozrzucił koteczek)*

–YY | Y – | Y – | Y – | Y – |; daktyl +jamb

5. *A Miszeńka był paińka, (Miszeńka był grzeciuteńki)*

Y – | Y – | Y – | Y – | Y – |; czterostopowy jamb

6. *Miszeńka był umnica. (Miszeńka był dobry)*

–Y | –Y | –Y | – (Y) |; czterostopowy chorej (z męskim zakończeniem)

W aspekcie muzycznym mowę jego wyróżniają nie naturalne dla zwykłego mówienia specyficzne akcenty. Powstają one dzięki rytmicznemu wydłużeniu sylab na końcu fraz i są odbierane jako szlochanie, zaś przedłużenie ich przez pauzy – jako pociąganie nosem: „*Ja niczego nie sdiellał, nianiuszka-a-a, Ja czuloczek nie trogał, nianiuszk-a-a!*” Na dodatek początkowe sekundowe intonacje lamento są praktycznie identyczne z płaczem Jurodiwego (m. m. 34-38).

Wzrastająca w miarę rozwoju monologu dziecka ekspresywność – natęczywe i namiętne pragnienie usprawiedliwienia się – wyrażona została w dużej mierze przez zagęszczenie pauz - szlochów, aż do wyodrębnienia każdego słowa (m.m. 38-42):

„*Kłuboczek / razmotał / kotionocze-e-ek /, i pruteczki / razbrosał / kotionoczek*”.

Chaotyczność mowy dziecka oddaje również usunięcie cesur, swoiste zrastanie się słów. Została tu świetnie odwzorowana specyficzna kapryśna, infantylna maniera mówienia, mówienia, zachłystując się słowami w niepowstrzymanym pragnieniu wszystko jak najprędzej opowiedzieć, wyjaśnić jak było „naprawdę”:

„*A Miszeńka-a-a / był paińka, Miszeńka-a-a / był umnica*”.

W rezultacie Musorgski odtworzył rozkapryszoną manierę mówienia dziecka, usiłującego rozczulić nianię, zmusić ją by potraktowała go „sprawiedliwie”. Jednocześnie dokonuje się tu osobliwy zwrot psychologiczny: zbyt jaskrawie Miszeńka odmalowuje swoje zalety, od skargi przechodzi do zachwyty nad sobą, rozkładając ogon niczym mały paw. Muzyka reaguje odpowiednio: urzeka nas romantycznym kolorytem w duchu najbardziej poetyckich utworów mistrza: pretensjonalnie – zawiłe zwroty melodyjno rytmiczne w partii wokalne, piękno harmonii i faktury, delikatna tonalność i wyszukane zestawienia (A-dur – po a-moll - F-dur i C-dur).

Etap III. Dzieciak przechodzi do kontrnatarcia.

W jego mowie obserwujemy zasadniczy kontrast wypowiedzi: chłopczyk gderliwie belkocze o niani, natomiast o sobie peroruje ładnie i plastycznie. Odpowiednio autor przeciwstawia jambiczne (1 i 2) i choreiczne frazy (3 i 4).

1. *A niania zła, staraja, (niania jest zła i stara)*

Y – | Y – | Y – | YY |; trzystopowy jamb + pirrich,

Y – | Y – | Y – YY |; lub inaczej: Jamb +drugi peon.

2. *U niani nosik to zapaczkannyj; (niania ma nosek ubrudzony)*

Y – | Y – | Y – | YY |; trzystopowy jamb + pirrich,

Y – | Y – | Y – YY |; lub inaczej: Jamb +drugi peon.

(Identycznie jak w pierwszej frazie).

3. *Misza czystieńskij, priczosannyj; (Miszeńka jest czyściutki, uczesany)*

– Y | –Y | –Y | – Y | –(Y)| pięciostopowy chorej (z męskim zakończeniem).

4. *A u niani czepczyk na boku. (A niania ma czepek na bakier)*

–Y | –Y | –Y | – Y | –(Y)| pięciostopowy chorej (z męskim zakończeniem).

(Identycznie jak w trzeciej frazie).

Gdy chłopiec mówi o niani, mowa jego jest jakby „szczekająca” przez obfitość akcentów. Na początku akcenty padają na każdym słowie, rzucanym jak cios, boleśnie, ze złością, „zza rogu”. Frazy toczą się nierówno, szarpnięciami, popychane krótkimi impulsami. Ich długość zwiększa się w progresji: jeden wyraz, dwa, trzy. Jak zaszczyty mały wilczek, chłopiec na początku z trudem wyciska z siebie pierwsze słowo, a potem z rosnącym zapałem wymyśla pod adresem niani coraz to nowe oskarżenia, dając upust poczuciu krzywdy i jednocześnie nabierając pewności siebie. Struktura frazy przypomina rozwijającą sprężynę, do której upodabnia się nasz moralnie prostujący się bohater (*m.m. 46-52*):

„*A niania złaja, staraja, u niani nosik to zapaczkannyj;*”

Trzecia fraza, o sobie ukochanym, wyróżnia się zaokrągloną intonacją, szerokością oddechu, miękką wokalną kantyleną, legato. Czwarta jest praktycznie identyczna z trzecią, ale mówi znowu o niani. Brzmi jak parodia poprzedniej: niby to samo, a jednak coś innego – wszystko spaczone przez staccato. Misza drażni się złośliwie (*m.m. 49-52*). Zgodnie z klasycznym, ogólnoludzkim („dorosłym”) schematem walki psychologicznej on jasno określa, na czym polega jego przewaga nad „przeciwnikiem” i porównuje siebie dobrego i zadbanego z niechlujną nianią. Porównanie wypada wyraźnie na jego korzyść:

„*A niania złaja, staraja, u niani nosik to zapaczkannyj;*

Misza czystieńskij, priczosannyj, a u niani czepczyk na boku.”

Etap IV. Wyrok

Urażona duma dyktuje sprawiedliwą, zdaniem chłopca, karę: „*Misza bolsze nie budiet lubit’ swoju nianiuszku, wot czto!...*” (*Misza nie będzie więcej kochał swojej niani, ot co!*) Jego mowa płynie spokojnie, nieco refleksyjnie, zgodnie z doniosłością momentu, która podkreśla swobodne przeplatanie stóp metrycznych, zlewających się w rytmizowaną prozę. Przeważają tu miętko brzmiące chorej i amfibrach. Końcowy wniosek – wyrok oznaczony twardym jambem i anapestem. Jednakże w ostatniej frazie powraca chorej, co nadaje jej brzmienie skargi- westchnienia:

1. *Niania Miszeńku obidiela, (niania Miszeńkę skrzywdziła)*

– Y | – Y | – Y | – YY |; trzystopowy chorej + daktyl.

2. *Naprasno w ugoł postawiła: (w kąt postawiła)*

Y – Y | – YY | – YY|; amfibrach + dwustopowy daktyl.

3. *Misza bolsze nie budiet (Misza nie będzie więcej)*

– Y | – Y | Y–Y |; dwustopowy chorej + amfibrach.

4. *Lubit' swoju nianiuszku (kochał swojej niani,)*

Y–| YY–| YY|; jamb, anapest i pirrich.

5. *Wot czto! (ot co!)*

– Y |; chorej.

W muzyce jednak nie ma nawet cienia złości lub tryumfu. Elegijny charakter mowy dziecka przejawia się w nieśpiesznym charakterze fraz melodyjnych, w rytmicznej improwizacyjności, w ogólnej chromatyczności kanwy, zbudowanej na połączeniu zasad harmonii romantycznej i nowej modalności, w powrocie lamento, podobnego do płaczu Jurodiwego. W zakończeniu pieśni spotykamy rozjaśniony major i intonację westchnienia – przecież za zwycięstwo trzeba było zapłacić zbyt wielką cenę (m. m. 53-59).

„*Misza bolsze nie budiet lubit' swoju nianiuszku, wot czto!*”

Na podstawie scenariusza intonacyjnego u Musorgskiego można odpowiedzieć na pytanie, na które, zdawałoby się nie ma odpowiedzi: czy Misza mówi prawdę o swojej niewinności, czy się wykręca?

W tym celu porównamy jego mowę na przykład z mową Grigorija Otriepiewa podczas czytania carskiego dekretu (druga odsłona pierwszego aktu opery *Borys Godunow*). Dorosły, chytry i przebiegły człowiek, który wkroczył na drogę twardej walki politycznej, na początku jąka się zaskoczony: „А лет ему... Гришке... от роду...” (spogląda na Warłaama), a następnie, upewniwszy się w słuszności obranej taktyki, tak samo nienaturalnie trajkocze: „*boroda siedaja, bruicho tolstoje, nos krasnyj...*”. Maniera mówienia zdradza Grigorija całkowicie.

W przypadku malca wszystko jest całkowicie naturalne. Usprawiedliwia się, złości, obraża się, oskarża kotka, ale przy tym szlocha i pociąga nosem. Najwidoczniej sam uwierzył w swoją fantazję, ale jest w tym szczerzy, niczego nie udaje. Taką samą szczerzość słyszymy w muzyce Musorgskiego.

Proces detalizacji intonacji języka muzycznego został doprowadzony przez Musorgskiego do perfekcji intonacyjnego scenariusza. Ta metoda stanowi jedno z głównych osiągnięć twórczych kompozytora i leży u podstaw jego dążeń artystycznych, zaspokajając pragnienie dokładnego i pełnego wyrażenia prawdy życiowej.

W aspekcie historycznym scenariusz intonacyjny jest zjawiskiem unikalnym dla muzyki rosyjskiej XIX wieku. Przygotowany jeszcze przez Dargomyżskiego, różni się on zasadniczo od metod stosowanych przed i w czasach Musorgskiego. Dążenie jego poprzedników i współczesnych do „skondensowania” wyrazistości osiągnęło u Musorgskiego nową jakość. Wszystkie zwroty psychologiczne dokonujące się w ciągu utworu odtąd były dosłownie określane przez intonację muzyczną, podobnie jak w scenariuszu teatralnym bądź kinowym wypisane są nie tylko kwestie bohaterów, lecz również zachowania, wygląd, stany emocjonalne i wiele innych rzeczy.

O unikalności tej metody świadczy też to, że wymaga ona również wykonawcy nowego typu, który powinien łączyć w sobie umiejętności śpiewaka, aktora i deklamatora. Jeszcze Cezar Cui napisał o tym: „Owe obrazki (cykl *W izbie dziecięcej* – I. N.) (...) *trzeba mówić, ale mówić, ściśle przestrzegając intonacji nut, napisanych przez autora*[xiii].

Uwaga Cui nie tylko idealnie odzwierciedla zrealizowane przez Musorgskiego twórcze marzenie – „umuzyczniona” mowa – ale w sposób paradoksalny chwytła w teoretycznym sformułowaniu jedną z istotnych tendencji w historii muzyki, której rezultaty ostatecznie skryształizowały się mniej więcej pół stulecia po wypowiedzi krytyka w Sprechstimme Arnolda Schönberga, i szerzej, w ekspresywnej manierze pisma wokalnego w ogóle. Trzeba przy tym zaznaczyć, że konkretne techniczne sposoby stosowania intonacji mowy przez Musorgskiego i Schönberga są pod wieloma względami przeciwstawne: u Musorgskiego wysokość dźwięku jest ściśle określona, natomiast u Schönberga jest dziedziną improwizacji wykonawcy, choćby i w ograniczonym zakresie. W pewnym sensie czysto techniczne zadanie, które miał do wykonania rosyjski mistrz, było znacznie trudniejsze niż to, które postawił przed sobą założyciel nowej wiedeńskiej szkoły. Stwarzając bowiem Sprechstimme, autor *Księżycowego Pierrotta* w dużej mierze przełożył problem wyrazistości muzycznej mowy na barki wykonawcy.

Metoda scenariusza intonacyjnego była intensywnie rozwijana w XX wieku. Rzecz charakterystyczna – dotyczy to głównie spektakli operowych i muzyki wokalnie –kameralnej, wprost lub pośrednio związanych z tematyką dziecięcą. Należą do nich niewątpliwie niektóre sceny z oper *Dziecko i czary* Maurice’a Ravela, *Mały kominiarczyk* Benjamina Brittena, *Budujemy Miasto* Paula Hindemitha oraz poszczególne pieśni Carla Orffa (z cyklu *Orff-Schulwerk*), Hanna Eislera (dla dziecięcego lub żeńskiego chóru a capella), Zoltána Kodály’a (*Chóry dziecięce*) itd.

Jednakże twórcze idee rosyjskiego mistrza okazały się szczególnie bliskie jego rodakom. W jakiejś mierze przejawiały się one w teatrze operowym Władimira Rebikowa, Borysa Asafiewa, Cezara Cui. W sposób najbardziej dobitny zostały rozwinięte przez Sergiusza Prokofiewa (*Gadula, Brzydkie kaczątko*), Igora Strawieńskiego (*Rymy dziecięce*), Słonimskiego (*Wesołe pieśni* do słów D. Charmsa), Knajfla (*Głupia szkapka*) i wielu innych naszych współczesnych.

Przeł. P. Nikolski

[i] W muzykologii rosyjskiej pojęcie „intonacja” zostało w sposób najbardziej gruntownie opracowane przez akademika B. W. Asafiewa w drugiej części książki *Музыкальная форма как процесс* (Moskwa 1971). W tej pracy, podobnie jak we współczesnej, krajowej muzykologii, w dużej mierze rozwijającej idee Asafiewa, jako intonacje określa się krótkie melodyczno – rytmiczne zwroty, wpisane w łądo – harmoniczny, fakturowy kontekst, oraz w kontekst dynamiki i artykulacyjnej manieri wydobywania dźwięku.

[ii] В. В. Стасов, *Статьи о музыке*, wyd. 3, Moskwa, 1977, s. 77.

[iii] Е. Е. Дурандина, *Вокальное творчество Мусоргского*, Moskwa 1985.

[iv] Ważność tego rodzaju didaskaliów podkreśla R. E. Berczenko w książce *Композиторская режиссура М. П. Мусоргского*, Moskwa 2003.

[v] List do L. I. Szostakowej z 30 lipca 1868 r w: М.П. Мусоргский, *Письма*, Moskwa 1982, s. 68.

[vi] Tamże.

[vii] *Dziecko (Дитя)* – to tytuł pierwszej wersji pieśni *Z nianią*, rozpoczynającej cykl *W izbie dziecięcej*. Niekiedy w korespondencji Musorgskiego i jego przyjaciół ten utwór figuruje jako *Ребёнок*. Warto odnotowania, że ten właśnie utwór kompozytor zdecydował się dedykować muzykowi, którego ubóstwiał, artystyczne koncepcje którego uważał za najbardziej obiecujące i starał się wszechstronnie rozwijać. Wymowna jest też dedykacja umieszczona na podarowanym egzemplarzu: „Wielkiemu mistrzowi muzycznej prawdy, Aleksandrowi Sergejewiczowi Dargomyżskiemu”. Z kolei Dargomyżski, po wysłuchaniu pieśni (w pierwszym, niedoskonałym wariacie), rzekł proroczko: „No, ten to mnie za pas zatknął” (Н.Н. Римская-Корсакова, *Из моих воспоминаний об А.С. Даргомыжском* w: М. П. Мусоргский в воспоминаниях современников, Moskwa 1989, s. 97.

[viii] Teoria kompleksowego oddziaływania środków wyrazu muzycznego została opracowana przez L. A. Mazela oraz W. A. Zuckermana jako jeden z głównych aspektów metody analizy całościowej.

[ix] Б.В. Асафьев, *Русская музыка о детях и для детей* в *Избранные труды*, t. IV, Moskwa 1955, s. 101.

[x] И.В. Степанова, *Слово и музыка. Диалектика семантических связей*, Moskwa 1999, s. 173.

[xi] Aby pokazać zasady tworzenia rytmizowanej prozy przez Musorgskiego, celowo rozdrabniam wersety literackie na bardzo małe części.

[xii] Środki poetyki muzycznej tu i dalej rozpatruję w mniejszym stopniu, ponieważ podstawowe zasady ich analizy zostały pokazane wystarczająco przejrzysto na przykładzie pierwszych dwóch fraz.

[xiii] Ц.А. Кюи, *Избранные статьи*, Ленинград 1952, s. 213. Kursywa I. Niemirowskiej.