Katarzyna Chacińska

ZNACZENIE TECHNIKI *BEL CANTO* W STYLIZOWANYCH PIEŚNIACH LUDOWYCH



Słupsk 2012

Katarzyna Chacińska

ZNACZENIE TECHNIKI *BEL CANTO* W STYLIZOWANYCH PIEŚNIACH LUDOWYCH

Akademia Pomorska w Słupsku

Katarzyna Chacińska

ZNACZENIE TECHNIKI *BEL CANTO* W STYLIZOWANYCH PIEŚNIACH LUDOWYCH

Słupsk 2012

Recenzenci
dr hab. prof. AM w Poznaniu Anna Jeremus-Lewandowska
dr hab. prof. AM w Gdańsku Leszek Skrla

699

Projekt okładki
Monika Zawierowska-Łozińska

Redakcja
Elżbieta Pieprzyk-Bagińska

Korekta
Magdalena Stawecka

Publikacja udostępniona nieodpłatnie na podstawie licencji
CC BY-NC-ND 3.0 PL
Pełny tekst licencji:
https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/pl/

W przypadku umieszczania pliku książki na innych serwerach
prosimy o zaznaczenie źródła pochodzenia pliku:
https://www.wydawnictwo.apsl.edu.pl

ISBN 978-83-7467-192-7

Wydawnictwo Naukowe Akademii Pomorskiej w Słupsku ul.
K. Arciszewskiego 22a, 76-200 Słupsk
tel. 59 84 05 378, 59 84 05 375; faks 59 84 05 378
www.wydawnictwo.apsl.edu.pl e-mail: wydaw@apsl.edu.pl

Druk i oprawa: PPHU TOTEM s.c.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław
www.totem.com.pl; tel. 52 35 400 40

Obj. 8,7 ark. wyd., format B5

Wstęp

Zasadniczą częścią mojej działalności artystycznej są koncerty i recitale kameralne. Wśród wykonywanych przeze mnie utworów znajdują się zróżnicowane stylistycznie pieśni artystyczne polskie i zagraniczne. Repertuar ten stawia przed wokalistą wysokie wymagania warsztatowe i interpretacyjne.

Ostatnio moje zainteresowania skupiły się na poszerzeniu dorobku wokalnego o artystyczne pieśni kultur muzycznych różnych narodów. Kultury ludowe były sferą różnorodnych odniesień do *artystycznej stylizacji* podejmowanej przez wielu kompozytorów. W mojej działalności koncertowej i dydaktycznej spotykałam się z takimi utworami, a jednocześnie odczuwałam dotkliwy brak literatury specjalistycznej, która tłumaczyłaby te zagadnienia od strony muzykologicznej i teorii wykonawstwa muzycznego.

Moją uwagę zwróciły kultury muzyczne należące do europejskiego dorobku kulturowego, które w istotny sposób przyczyniły się do rozwoju pieśni artystycznej. W toku studiów na ten temat zauważyłam wielką różnorodność pierwotnego źródła tej muzyki, wpływającej na różne ludowe typy wykonawstwa muzycznego. Dobrałam zróżnicowane pieśni, które reprezentują odmienne, chociaż przenikające się kręgi kulturowe, a co za tym idzie – różnorodne maniery wykonawcze. Dla kultury hiszpańskich *Gitanos* jest to *cante hondo* i *cante chico* z wpływami *flamenco,* krąg cygańsko-węgierski reprezentowany jest przez *czardasza.* W pieśni żydowskiej można zaobserwować językowy i wokalny wpływ *śpiewu synagogalnego* oraz pieśni i tańców *chasydzkich*, natomiast kulturę wschodniosłowiańską (ukraińską) charakteryzuje *wielogłosowość* i *biały śpiew.*

Moje zainteresowania naukowe skoncentrowały się wokół artystycznych pieśni, skomponowanych przez wielu wybitnych kompozytorów, stylizujących muzykę etniczną różnych narodów (jak Johannes Brahms, Dymitr Szostakowicz, Manuel de Falla, Federico Garcia Lorca). Przedmiotem badań stały się zatem pieśni inspirowane hiszpańską, cygańską, żydowską i ukraińską muzyką ludową. Ze stylizowanymi pieśniami hiszpańskimi zetknęłam się już w okresie studiów, podczas pracy nad cyklem *Pieśni hiszpańskich* op. 100 D. Szostakowicza, będących częścią recitalu dyplomowego. Zainspirowało to mnie do wnikliwszego badania i poszukiwania ciekawych pieśni innych autorów w kręgu kultury hisz-

pańskiej. To wszystko zaowocowało koncertami z akompaniamentem gitary klasycznej, która w sposób wyjątkowy oddaje istotę i klimat *flamenco* – duszę narodu hiszpańskiego.

Będąc pod szczególnym wrażeniem kolorytu brzmienia i ciekawych wpływów cygańskich w cyklu *Zigeunerlieder* op. 103 J. Brahmsa, postanowiłam włączyć je do swojego repertuaru i poszerzyć wiedzę o kulturze romskiej.

Istotne znaczenie dla budowania mojej osobowości artystycznej miało uczestnictwo w warsztatach kultury żydowskiej, które prowadzili Aaron Eckstaedt i Wolfgang Martin Stroh[1].

Kolejnym nurtem moich zainteresowań stało się wykonawstwo pieśni ludowych w artystycznym opracowaniu współczesnych kompozytorów ukraińskich. Bodźcem do tych badań była analiza programów nauczania dla studentów Wydziału Wokalnego Uniwersytetu Sztuk w Charkowie. Na Ukrainie zaobserwować można silny związek ogólnej kultury narodowej z folklorem, który ujawnia się częstą obecnością muzyki ludowej w artystycznym repertuarze wokalistów i adeptów wokalistyki.

Kompozytorzy, którzy podejmowali zagadnienia związane ze *stylizacją* muzyki ludowej, czynili to w sposób urozmaicony. Jedni przenosili wiernie *cytaty,* inni traktowali związek z kulturą etniczną bardziej swobodnie, jako materiał wyjściowy własnych inspiracji twórczych.

Śpiewak – wokalista decydujący się na wykonanie tego typu repertuaru staje przed problemem konieczności dogłębnej analizy obu obszarów, czyli wokalnej muzyki ludowej oraz pieśni artystycznej wykonywanej techniką *bel canto.* Model takiego postępowania analitycznego zawiera następujące elementy:

- charakterystykę podłoża kulturowego i funkcji muzyki ludowej,
- inspiracje i motywacje twórcze kompozytorów podejmujących się stylizacji wokalnej muzyki ludowej,
- ocenę stopnia zgodności zachowania oryginału ludowego z jego obrazem stylizowanym,
- ludowe wykonawstwo muzyczne ze szczególnym uwzględnieniem ludowej muzyki wokalnej (maniery wykonawcze),
- ocenę przydatności techniki *bel canto* w wykonawstwie *stylizowanych* pieśni ludowych.

Taki repertuar muzyczny stanowi część mojej działalności koncertowo-artystycznej.

Dzieło artystyczne zarejestrowane na nośniku CD oraz jego opis tworzą łącznie wieloaspektowe omówienie tematu. Opis dzieła zawiera wiedzę o sposobach adaptowania rozmaitych wpływów etnicznych na potrzeby warsztatu wy-

[1] Warsztaty kultury żydowskiej dla studentów Akademii Pomorskiej w Słupsku – wrzesień 2005 roku.

konawczego koncertującego wokalisty, aby zachowując konwencję śpiewu *bel canto,* jednocześnie nie tracić cennych elementów muzycznej sztuki ludowej. Dzięki temu kreowane dzieło nabiera cech oryginalności, zaś odtwórca podąża drogą wyznaczoną intencją kompozytora. Opis dzieła może posłużyć jako swoiste źródło informacji dla śpiewaka, podejmującego się opracowania takiego repertuaru.

1. TECHNIKA BEL CANTO

Określenie *bel canto* wywodzi się z języka włoskiego (*bel* – piękny, ładny, szlachetny; *canto* – śpiew, pieśń, melodia)[1]. Zatem *bel canto* oznacza *piękny śpiew*. Jest to „termin stosowany na określenie włoskiej techniki wokalnej rozwiniętej w XVIII wieku, wysuwającej na pierwszy plan piękno śpiewu i sprawność techniczną"[2].

Wobec tego, na czym polega *piękny śpiew*? Jakim wymaganiom należy sprostać, ażeby osiągnąć ten szczytny cel?

Praca nad kształceniem głosu obejmuje celową, świadomą i skoordynowaną pracę aparatu głosotwórczego. W zakres tej pracy wchodzą: oddychanie, fonacja, rezonans, artykulacja, dykcja, postawa. W wokalistyce pracę nad emisją nazywamy procesem *ustawiania głosu.* Poprawna emisja powinna uwzględniać między innymi właściwości instrumentalno-techniczne aparatu głosowego, korektę wadliwych nawyków, rozbudowywanie skali. Na temat wymienionych zjawisk była już mowa w skrypcie mojego współautorstwa: „Uzyskanie dźwięczności głosu możliwe jest przy skoordynowaniu zjawisk rezonansu z prawidłowym oddechem. Mowa o tak zwanym podparciu oddechowym, warunkującym stabilność oraz jednolitość wydobywanego dźwięku. Umiejętne łączenie oddechu, fonacji i rezonansu w procesie śpiewu z prawidłową dykcją i ekspresją słowa, to niezbędne warunki uzyskania pięknego i sugestywnego głosu"[3].

Wraz z rozwojem kulturalnym ludzkości pojawiał się śpiew artystyczny, który przybierał coraz doskonalszą formę. Jego rozkwit przypadł na wieki XVII i XVIII. W okresie tym najbardziej rozwinięta była włoska kultura muzyczna. Rodząca się w tym czasie opera wypracowała *bel canto,* które opanowało całą Europę i jest do dziś głównym sposobem wykonywania wokalnej muzyki klasycznej. Czasy

---

[1] S. Soja, C. Zawadzka, Z. Zawadzki, *Mały słownik włosko-polski, polsko-włoski*, Warszawa 1989, s. 43, 56-57; por. *Historia muzyki powszechnej*, red. J. Chomiński, *Barok, Klasycyzm*, Kraków 1965, t. 2, s. 105.

[2] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 2001, s. 91.

[3] J. Chaciński, K. Chacińska, *Podstawy emisji głosu w procesie kształcenia nauczycieli muzyki,* Słupsk 1999, s. 29; por. M. Gawrońska, *Podstawy wymowy i impostacji głosu*, Wrocław 1997, s. 19-23.

najbujniejszego rozkwitu opery oraz form oratoryjno-kantatowych zdominowali swoim kunsztem wokalnym kastraci. Jednak stosowanie przez nich dużej ilości ozdobników wokalnych powodowało przerost w kierunku formy. Dopiero wiek XIX przywrócił równowagę pomiędzy warstwą muzyczną a słowną. W tym czasie nastąpił również rozwój orkiestry symfonicznej, powstała nowa dramaturgia operowa. Śpiewacy musieli być słyszalni w wielkich salach koncertowych, wobec tego należało zadbać o większą nośność głosu, warunkującą pokonanie przestrzeni, oraz traktować tekst słowny z dużą precyzją i ekspresją. Wiek XX sprowadził problemy emisyjne na płaszczyznę rozważań naukowych. Zajęto się badaniami nad budową i mechaniką aparatu głosotwórczego oraz jego akustycznymi podstawami.

Zasadniczo każdy głos ludzki może być poddany szkoleniu, jednak jego głównymi walorami są ciekawa, interesująca barwa oraz wydolność, czyli siła brzmienia i głośność.

Nie bez znaczenia jest postawa, jaką przyjmuje śpiewak w czasie swojego występu. Jego twarz powinna wyrażać treść i nastrój utworu. Właściwą postawę cechuje więc swoboda, otwartość na emocje związane z prezentowanym dziełem, estetyka.

Podstawowym warunkiem zaistnienia *pięknego śpiewu* jest prawidłowe, dynamiczne i kontrolowane oddychanie[4]. Charakteryzuje je oddech całościowy, pełny, z udziałem mięśni dolnych żeber i przepony. Wydatne ruchy żeber w połączeniu z ruchem ściany brzusznej i najniższym ułożeniem przepony pozwalają na maksymalne rozszerzenie się klatki piersiowej i zwiększenie objętości płuc. To wszystko umożliwia głęboki wdech, warunkujący podparcie oddechowe, zwane *appoggio.* Prawidłowe *appoggio* daje poczucie stałego napięcia mięśni oddechowych i pewności emisji. *Zamknięcie oddechu* jest wewnętrzną koncentracją skupiającą energię oddechową i przygotowaniem do rozpoczęcia czynności emisji głosu. Głęboki wdech, intensywna praca mięśni tłoczni brzusznej, wzmożone ciśnienie podgłośniowe, niskie położenie krtani, to wszystko warunkuje duży opór akustyczny nasadni, co z kolei pozwala na osiągnięcie nośności i dużej siły głosu, tak potrzebnej w śpiewie teatralnym oraz w wielkich salach koncertowych. Obok głębokiego wdechu, który gwarantuje pobranie dużej ilości powietrza, ważne też jest ekonomiczne gospodarowanie tym powietrzem. Doświadczony śpiewak dostosowuje typ oddychania do zadań wykonawczych, do rodzaju utworu, jego stylu, budowy, ekspresji.

Równie ważnym elementem techniki *bel canto* jest fonacja, ściśle związana z ruchami krtani, miękkiego podniebienia, żuchwy i języka. Proces ten polega na uformowaniu kopuły akustycznej, czyli obniżeniu krtani z jednoczesnym uniesieniem miękkiego podniebienia i językiem leżącym na dnie jamy ustnej. Tak

[4] Por.: *Higiena głosu śpiewaczego*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1990, s. 104-106.

powstała szeroka przestrzeń rezonacyjna, kojarzona z odczuciem ziewania, jest nieodzowna przy prawidłowym atakowaniu dźwięku. Głosy wartościowe i wykształcone charakteryzują się mniejszym ruchem krtani. Najniższe jej położenie osiągają barwy mezzosopranowe, altowe, basowe.

Nie ma *pięknego śpiewu* bez udziału przestrzeni rezonacyjnych. O barwie, sile, nośności i pięknie głosu decyduje dobry rezonans. Głos znajduje swoje wzmocnienie w przestrzeniach rezonacyjnych głowy i klatki piersiowej. „Fala akustyczna rozchodzi się kuliście, wytworzony w krtani dźwięk rozchodzi się więc we wszystkich kierunkach: dochodzi zarówno do jamy podgłośniowej, tchawicy i klatki piersiowej, jak i do jamy ustnej czy nosowej”[5]. Rezonator głowowy obejmuje gardło, jamę ustną i nosową z zatokami obocznymi, natomiast piersiowy wypełnia słup powietrza zawarty w drzewie oskrzelowym i tchawicy. W celu uzyskania szlachetnej barwy głosu wokalista kieruje falę akustyczną „na maskę”, czyli koncentruje ją na przedniej części twardego podniebienia i obszarze, jaki obejmuje „maseczka arlekina nałożona na oczy”. Mówimy wówczas o *bliskiej pozycji głosu.* Umiejętne aktywizowanie wyżej wymienionych przestrzeni oraz zachowanie łączności akustycznej z rezonatorem piersiowym gwarantuje prawidłową emisję.

Problem rezonansu łączy się ściśle z zagadnieniem rejestrów. Głos śpiewaka wyszkolonego cechuje „wyrównanie”, „zmieszanie” rejestrów, polegające na „stopieniu” i zachowaniu na całej skali jednolitej barwy głosu. Umożliwia to przechodzenie w niezauważalny sposób z jednego rejestru do drugiego, co pozwala na dowolne rozjaśnianie lub przyciemnianie barwy wokalnej do celów artystycznych. Dźwięki oparte wyłącznie na rejestrze piersiowym (całościowym) mają ciemne, głuche, dudniące zabarwienie i są mniej nośne, natomiast brzmiące w rejestrze głowowym (brzeżnym) są jaśniejsze, nie wymagają wysiłku, sprawiają śpiewającemu zadowolenie. Wówczas nawet głos o niewielkim wolumenie staje się nośny, zyskuje pełnię i blask oraz zdolność do zmian dynamicznych. Zatem dźwięk na każdej wysokości musi mieć domieszkę rejestru brzeżnego, w wyniku czego głuche brzmienie piersiowe nabiera jasnego, metalicznego blasku.

Piękny śpiew musi być bez trudu rozumiany przez słuchaczy. Warunkiem tego jest poprawna artykulacja i dykcja. Nasuwa się zatem pytanie: Czy możliwe jest pogodzenie techniki wokalnej z właściwą danym głoskom artykulacją? Otóż tak. Doświadczony śpiewak przekazuje tekst słowny z dużą precyzją, unika jednak przesady w artykułowaniu głosek. Wokalista śpiewa na samogłoskach, które nie wymagają zwarcia narządów artykulacyjnych, natomiast spółgłoski realizuje możliwie jak najszybciej, gdyż zawierają szmer, a tym samym powodują przerwę we właściwej fonacji. Prawidłowo uformowana samogłoska powinna mieć wy-

[5] B. Tarasiewicz, *Mówię i śpiewam świadomie,* Kraków 2003, s. 153.

soką i bliską pozycję, ponieważ na niej spoczywa cała *impostacja głosu* i z tego względu jest odbiciem i sprawdzianem prawidłowości emisji. Przy przejściu z dźwięku na dźwięk należy więc utrzymywać to samo brzmienie śpiewanej samogłoski, która jako dźwiękotwórcza nadaje słowom wolumen, siłę i blask. Spółgłoska natomiast odpowiedzialna jest za kształt i znaczenie słów, decyduje o wyrazistości i zrozumiałości przekazywanych treści. Blisko i energicznie wypowiedziana spółgłoska ma niezwykłą nośność, warunkującą pokonanie przestrzeni. Z poprawną dykcją w śpiewie wiąże się sprawność i ruchliwość całego aparatu artykulacyjnego, w szczególności warg. Jest to konieczne przy wymawianiu, w szybkich tempach, kolejno po sobie następujących sylab, które często zawierają trudne do wykonania połączenia samogłosek ze spółgłoskami. Artysta–śpiewak powinien tak zaprezentować utwór, ażeby zarówno tekst muzyczny, jak i literacki stał się warunkiem pełnowartościowej percepcji, pozwalającej na swobodne śledzenie przekazu zawartego w kolejnych frazach i zdaniach muzycznych.

Oprócz wyżej omówionych elementów techniki wokalnej bardzo ważna jest kontrola czuciowa, a następnie słuchowa. Z anatomicznego punktu widzenia pola czuciowe to szczególnie unerwione okolice, obejmujące rejon twarzoczaszki, krtani, klatki piersiowej i powłok brzusznych. Wokalista zapamiętuje wrażenia czuciowe związane z powstaniem prawidłowego dźwięku i stale odwołuje się do nich. Słuch jest również dobrym doradcą i kontrolerem głosu, powodującym jego rozwój. Poza tym kształcenie wokalne rozwija słyszenie nie tylko muzyczne, ale i fizjologiczne.

Walorem decydującym o pięknym głosie jest *vibrato*. Głos bez tej cechy staje się płaski, niemelodyjny i pozbawiony życia, natomiast wibracja obdarza go indywidualną i szlachetną barwą. Dźwięki stają się pełne i bogate, a śpiew nabiera wartości ekspresyjnej.

Powyższe rozważania dają odpowiedź na zadane na wstępie pytania dotyczące *bel canto*. Istota *pięknego śpiewu* leży w skoordynowaniu i uzyskaniu harmonii tych wszystkich elementów, warunkujących sprawne posługiwanie się omawianą techniką. Predyspozycje psychiczne, osobowość, spontaniczność w kontaktach międzyludzkich, silna motywacja, przeżycie muzyki wynikające z wrażliwości śpiewaka, to wszystko stanowi podstawę sztuki wokalnej. Wykształcony słuch i pamięć muzyczna, znajomość stylów, wyczucie frazy, ogólna kultura muzyczna, umiejętność indywidualnej interpretacji wpływają na kreowanie dzieła i buduje wewnętrzną relację artysta–odbiorca. *Piękny śpiew* przenosi słuchacza w krainę ukojenia, dostarcza niezapomnianych przeżyć, wrażeń i emocji oraz na długo pozostaje w jego sercu i umyśle.

2. PROBLEMY ARTYSTYCZNEJ STYLIZACJI MUZYKI LUDOWEJ

Według autorów *Encyklopedii muzyki stylizacja* to „wykorzystanie przez kompozytora we własnym utworze pewnych środków kompozytorskich, charakterystycznych dla stylu innej epoki, środowiska, czy też indywidualnego stylu innego kompozytora"[1].

W rozdziale tym rozważania skupiają się na wykorzystaniu przez twórców niektórych cech folkloru danych grup etnicznych. Według etnomuzykologa z PAN Piotra Dahliga „Porównanie muzyki ludowej z twórczością kompozytorów może mieć charakter historyczny – tzn. można śledzić wzajemne wpływy i zależności muzyki ludowej i twórczości kompozytorskiej w kolejnych epokach i okresach historii muzyki – lub systematyczny, gdzie szuka się przede wszystkim prawidłowości bądź stałych sposobów współistnienia pierwiastków ludowych z warsztatem kompozytora"[2]. Związek elementów etnicznych z kompozycjami twórców datuje się na wiek XVI. Wówczas z połączenia tańca dworskiego, mieszczańskiego i chłopskiego powstały rytmy mazurkowe. Utworami, które zawierały elementy ludowe, były taneczne piosenki świeckie oraz melodie religijne – kolędy. Wiek XVII i XVIII przeniósł ludowość do muzyki instrumentalnej, wokalno-instrumentalnej (kościelnej), a nawet symfonicznej. Występowała ona również w polskich operach i baletach. Polonezy, mazurki, kujawiaki stały się tańcami narodowymi. W późniejszym okresie wspomniane tańce sceniczne (narodowe) gościły w salonach mieszczańskich, nabierając charakteru użytkowego. Były to między innymi kompozycje polskiego etnografa Oskara Kolberga – jego pieśni solowe i utwory fortepianowe. Jednak zasadniczą dziedziną działalności etnografa było gromadzenie pieśni ludowych, które opracował z towarzyszeniem fortepianu. Elementów tańców narodowych można doszukać się również w twórczości Fryderyka Chopina.

W dziewiętnastowiecznej, artystycznej pieśni solowej bardzo często zauważalne są zależności od pieśni ludowej. Przykładem jest *Śpiewnik domowy* Stani-

[1] *Encyklopedia muzyki...*, s. 848.

[2] P. Dahlig, *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie,* Warszawa 1987, s. 75.

sława Moniuszki, który zawiera zarówno dumki (pieśni sielskie), jak i pieśni oparte na motywach tańców ludowych (taneczne). Folklor podhalański i kurpiowski przetwarzał artystycznie Karol Szymanowski. Powstaniem licznych opracowań pieśni ludowych na chór zaowocował przełom XIX i XX wieku.

Po II wojnie światowej nastąpił ilościowy rozwój twórczości muzycznej czerpiącej z ludowości. Nowa polityka kulturalna (klasy robotniczej) popierała uproszczoną twórczość narodową, przeznaczoną dla szerokich mas. W Związku Radzieckim D. Szostakowicz, pragnąc utrzymać się w zawodzie, pisał prymitywne utwory o zabarwieniu politycznym, za które przyznano mu tytuły: Artysty Ludowego Republiki Rosyjskiej (1948), Artysty Ludowego ZSRR (1954) oraz Bohatera Pracy Socjalistycznej (1966)[3]. Oczywiście chodziło tu o socjalistyczną twórczość ludową, utożsamianą z narodową, a nie opartą na artystycznych stylizacjach.

Wielu kompozytorów czerpało i nadal czerpie z folkloru muzycznego. U jednych ludowość występuje w całym dorobku z różnym nasileniem, inni traktują ją epizodycznie. Należałoby się zastanowić, w jaki sposób twórcy korzystają z muzyki etnicznej. P. Dahlig proponuje następujące ujęcie: „Można by wyróżnić trzy ogólne rodzaje tego zastosowania: *cytat, stylizację* i *syntezę. Cytowanie* jest częste w utworach użytkowych. Do melodii zbliżonej do oryginału ludowego dodaje się dość schematyczny akompaniament, wstęp, zakończenie. […] Z *cytowaniem* łączy się niekiedy pomysłowość i odkrywczość towarzyszących współbrzmień, faktury, dynamiki […]. Wreszcie *cytowanie* melodii może mieć znaczenie zupełnie podstawowe w kompozycji”[4].

W XIX i XX wieku wielu twórców inspirujących się muzyką ludową okazywało większe potrzeby artystyczne niż wspomniane *cytowanie.* Chcieli oni komponować w duchu tej muzyki, wnosząc do powstających dzieł „powiew świeżości”, nowe brzmienie, harmonię, motoryczność, dynamikę i ekspresję. Chodziło o to, aby muzyka obrazowała daną kulturę i dawała odczuć charakter i ducha narodu. Takie kompozycje są *stylizacją. „*Jest to świadoma twórczość w duchu ludowym, a nie bezpośrednie nawiązywanie do folkloru. Takie formy muzyczne, jak: fantazja, suita, wariacja, rapsodia często nadają ramy *stylizacjom* melodii ludowych”[5]. W tym okresie kompozytorzy europejscy sięgali do tradycji narodowych, zwłaszcza ludowych, ukształtowanych w rozwoju historycznym i kulturowym, łącząc je z indywidualnym stylem twórczym. Potwierdzeniem tego są kompozycje artystów hiszpańskich: M. de Falli oraz F. Garcii Lorki. J. Brahms i D. Szostakowicz w swojej twórczości muzycznej dążyli do odrębności narodowej, ale poznając muzykę innych narodów, tworzyli także w jej duchu.

---

[3] Źródło: *Encyklopedia muzyczna,* red. E. Dziębowska, Kraków 2007, t. 10, s. 251.
[4] P. Dahlig, *Muzyka ludowa…*, s. 80.
[5] Tamże.

Ciągłe odwoływanie się kompozytorów do tradycji ludowej świadczy o jej żywotności i głębokiej więzi twórcy z narodem. Harmonijne połączenie zbiorowej twórczości ludu (środowiska) z artyzmem jednostki (kompozytora) daje według P. Dahliga *syntezę* stylu narodowego.

W twórczości artystów na emigracji ujawniała się szczególnie głęboka więź z folklorem muzycznym rodzimego kraju. Przykładem może być sentymentalna, liryczna i nostalgiczna twórczość F. Chopina na obczyźnie.

Czysto estetyczne wartości muzyki ludowej w XIX wieku były łączone z twórczością narodową, natomiast w XX wieku inspiracja ludowością stała się kanonem międzynarodowej mody. Nastąpiło to pod wpływem twórczości węgierskiego kompozytora, pianisty i etnografa muzycznego – Béli Bartóka. Warto poświęcić więcej uwagi temu twórcy, gdyż przeprowadził on wnikliwe badania i systematyzację folkloru muzycznego oraz jako autor prac teoretycznych z tego zakresu stał się jednym z najwybitniejszych i najoryginalniejszych twórców współczesnej etnografii muzycznej na świecie. Po raz pierwszy z autentyczną węgierską muzyką chłopską zetknął się w 1904 roku[6], zaczął ją rejestrować, badać i propagować. Zainteresował się również folklorem słowackim, krajów bałkańskich, arabskim i tureckim. Jego celem było stworzenie nowoczesnego stylu narodowego w muzyce węgierskiej, co skłoniło go do *stylizacji* rytmów i motywów popularnych, autentycznych melodii wsi węgierskiej. Zerwał więc z tradycyjną dziewiętnastowieczną estetyką romantyczną i systemem dur-moll, wprowadzając indywidualny, oryginalny język muzyczny, przejawiający się śmiałością dysonansowych współbrzmień harmonicznych, przetworzeniem i wtopieniem motywów ludowych we własny język dźwiękowy. Jego kompozycje niosą ze sobą duży ładunek ekspresji i dynamizmu, wynikający z żywiołowej rytmiki ludowej.

W związku z problematyką rozdziału o *artystycznej stylizacji muzyki etnicznej* trzeba przedstawić formy wpływu muzyki ludowej na profesjonalną (według B. Bartóka)[7]. Po pierwsze: kompozytor może wykorzystać melodię ludową bez zmian lub z niewielkimi zmianami, opatrując ją akompaniamentem, niekiedy wstępem i zakończeniem, jednak elementy te powinny współgrać z charakterem tej melodii. Im prostszy temat ludowy, tym bogatsze mogą być akompaniament i harmonizacja. Jednak temu zadaniu może sprostać tylko wytrawny kompozytor. Podobny pogląd wyraził (*cytat*) P. Dahlig. Po drugie: zamiast wiernego motywu melodii ludowej twórca pisze jej *imitację*, czyli wariacyjne przetworzenie. Często kompozytorzy nie ujawniali, czy jest to oryginalny temat ludowy, czy też jego przetworzenie. Igor Strawiński uważał, że jeżeli wie, jak dany motyw wykorzystać, to jest to jego duchowa własność, natomiast K. Szymanowski podkreślał

---

[6] Źródło: *Encyklopedia muzyczna,* red. E. Dziębowska, Kraków 1979, t. 1, s. 197; por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, Kraków 1990, cz. 2, s. 207, 208.

[7] B. Bartók, *Sbornik statej*, Moskwa 1977, s. 246-249.

swoją obojętność wobec wierności *cytatu* ludowego w kompozycji. Po trzecie: w powstającym dziele nie ma ani *cytatów*, ani *imitacji*, ale jest ono przepełnione atmosferą ludowości. B. Bartók ujął to w sposób poetycki, podkreślając, że „język muzyki ludowej stał się kompozytorowi tak bliski, jak dla poety jego język ojczysty”[8]. Zbieżnych określeń *stylizacja* czy *synteza* użył P. Dahlig. Zarówno B. Bartók, jak i P. Dahlig uważali, że jest to przejaw kunsztu kompozytorskiego.

Zdaniem B. Bartóka muzyka ludowa stała się nowym impulsem do rozwoju muzyki profesjonalnej. Ludową muzykę cechuje „doskonałość i różnorodność formy, […] jest wolna od sentymentalności, […] prosta, ale nie prymitywna”[9]. W kompozycji nie wystarczy odtworzyć motyw ludowy lub jego *imitacja*, gdyż byłoby to tylko zewnętrzną ozdobą. Najważniejsze, aby twórca usłyszał i umiał przekazać wewnętrzny charakter i atmosferę muzyki ludowej.

Należałoby jeszcze wspomnieć o innym spojrzeniu na stylizację, o *obiektywnym i subiektywnym* traktowaniu tworzywa ludowego przez kompozytorów[10].

Obiektywna strona łączenia czynnika ludowego z artystycznym nadaje całej kompozycji nastrój płynący wprost z wykorzystanych elementów ludowych. Główny urok takiego utworu polega na bezpośredniości i prostocie oraz rezygnacji z „ekshibicjonizmu uczuciowego” twórcy. Takie podejście można znaleźć w twórczości J. Brahmsa, o czym będzie mowa w ostatnim rozdziale (analiza *Zigeunerlieder*).

Subiektywne, egotyczne traktowanie pierwiastka ludowego było natomiast charakterystyczne dla romantyków i neoromantyków, którzy w pieśniach i tańcach ludowych szukali uczuciowej nuty, odpowiadającej ich własnym nastrojom. Dzięki takiej interpretacji (obnażaniu uczuciowemu) kompozycje nabierały nader subiektywnego wyrazu i bardzo osobistej wypowiedzi. Jest to zauważalne na przykład u M. de Falli czy D. Szostakowicza.

Zainteresowanie się kompozytora ludowością może wypływać z jej samodzielności, niezależności, estetyki i piękna. Może też być wyrazem oczarowania dawnością i prostotą. Tematy ludowe wnoszą więc do rozwijającej się muzyki element stałości. Przede wszystkim chodzi o prawdę przeżycia artystycznego wyrażoną w dziełach muzycznych, o przetrwanie kultury ludowej we współczesnym społeczeństwie, o ciągłość historyczną danego narodu.

---

[8] Tamże, s. 249.

[9] Tamże, s. 245.

[10] Za: S. Łobaczewska, *Zarys historii form muzycznych. Próba ujęcia socjologicznego*, Kraków 1950, s. 250-253.

3. WIELOKULTUROWOŚĆ NA PRZYKŁADZIE FOLKLORU: HISZPAŃSKIEGO, CYGAŃSKIEGO, ŻYDOWSKIEGO I UKRAIŃSKIEGO

Każdy naród ma własne zwyczaje, obyczaje, obrzędowość, muzykę i tańce, przekazy, legendy, a także stroje, artykuły codziennego użytku oraz styl budownictwa, czyli własny folklor. Cała ta twórczość ludowa, która wypływa z głębi serca oraz z ducha danego narodu, jest autentyczna, tworzona dla siebie, dlatego pozostaje wiarygodna.

3.1. Kultura hiszpańska

Pierwsza grupa pieśni poddanych analizie w następnym rozdziale inspirowana była folklorem południowej Hiszpanii – *flamenco*.

Flamenco to filozofia życia wyrażona poprzez śpiew, taniec i muzykę ludu, który zamieszkuje Andaluzję. To fenomen artystyczny, który narodził się, czerpiąc z doświadczeń ludzi prostych, biednych i prześladowanych. *Flamenco*[1] powstało z mieszaniny wpływów odmiennych religii, ras i kultur, takich jak: perska, arabska, żydowska, mauretańska, egipska, hinduska. Pierwsze systemy muzyczne przywozili ze sobą starożytni osadnicy greccy, kartagińscy, rzymscy, bizantyjscy. Następnie rozwinęła się gotycka pieśń hiszpańska, a w czasach dominacji islamu – perska. Wraz z rozszerzaniem się chrześcijaństwa (od XIII wieku) pojawiła się liturgia gregoriańska z jej wspaniałymi śpiewami. Ośmiowiekowe panowanie Maurów również odcisnęło swoje piętno na kulturze andaluzyjskiej. Także Cyganie wnieśli do tej kultury wiele elementów systemów muzycznych z krajów, które napotkali na drogach swojej wędrówki. Nie mniej ciekawa jest historia wpływów latynoamerykańskich. Z portów andaluzyjskich do Ameryki „wypływały" tak zwane „pieśni odjazdu", które – wzbogacone o elementy latynoskie – „powracały" do Hiszpanii.

[1] Za: K.P. Zgraja, *Flamenco: historia, teoria, praktyka,* Warszawa 1987, s. 3; por. B. Muszkalska, *Flamenco – muzyka duszy*, „Operomania" 2004-2005, nr 4, s. 3-5.

Andaluzja zajmuje południowo-zachodnią część Hiszpanii, podzielona jest na osiem prowincji: Almerię, Granadę, Huelvę, Kadyks, Kordobę, Jaen, Malagę i Sevillę. Jest to kraina różnorodności geograficznej i termicznych kontrastów. W dolinie rzeki Gwadalkiwir temperatura przekracza 40°C, natomiast grzbiety Sierra Nevada pokryte są wiecznym śniegiem. W ciągu roku przeważają bezchmurne, słoneczne dni oraz gwieździste noce. Nawet nazwa Costa del Sol (Wybrzeże Słońca) odzwierciedla klimat Andaluzji. Tę krainę zamieszkują ludzie o południowym, ognistym temperamencie (niesforni, gwałtowni, wybuchowi, brawurowi), zawsze rozśpiewani, skorzy do zabawy i tańca oraz otwarci (hojni, gościnni, wielkoduszni), akceptujący i wykorzystujący obce wpływy kulturowe. Na taki grunt w XV wieku trafili Cyganie[2], którzy wcześniej byli rozproszeni po Europie i tu spotkali się ze swoimi rodakami wędrującymi przez Afrykę Północną. Osiedlali się głównie w górach Andaluzji, gdzie przed prześladowaniem chronili się również Maurowie (Moryskowie), Arabowie i Żydzi.

Gitanos (hiszpańscy Cyganie) przynieśli z indyjskim rodowodem i tradycjami muzycznymi *cante gitano* (śpiew cygański). Z połączenia *cante gitano* i *cante andaluz* (ludowej muzyki południa Hiszpanii) ukształtowało się ostatecznie *cante flamenco*[3].

Jedna z kategorii śpiewu *flamenco* – *cante jondo (jondo* – po cygańsku, *hondo* – po hiszpańsku)[4] ma swoje korzenie w pierwotnym śpiewie andaluzyjskim. Poeta F. Garcia Lorca[5] uzasadniał ten pogląd następująco: „Chodzi tu o śpiew czysto andaluzyjski, gdyż zanim Cyganie wkroczyli do naszego regionu, istniał już tutaj jego zarodek. […] I ludzie ci, przybywszy do Andaluzji, połączyli nasze prastare elementy rodzime z tymi, równie prastarymi, jakie sami nosili w sobie, i nadali ostateczne formy temu, co my dziś nazywamy *cante jondo.* Im więc zawdzięczamy stworzenie tych śpiewów, które są duszą naszej duszy; im zawdzięczamy wydrążenie tych kanałów liryki, którymi płyną wszystkie cierpienia i rytualne gesty naszej rasy. […] *Cante jondo* przybywa od ras odległych, przekroczył cmentarz lat i listowia zwiędłych wiatrów. Przybywa od pierwszego płaczu i od pierwszego pocałunku. […] śpiewa jak słowik pozbawiony oczu, śpiewa na ślepo […] rzuca swe złote strzały, które wbijają się w nasze serca”[6].

Muzykę *flamenco* dzieli się na *cante hondo*, *cante chico* i *cante intermedio*[7]. *Cante hondo*, zwane również *cante grande*, to śpiew głęboki, wielki, gardłowy, szorstki, zachrypły, przejmujący, pełen dynamizmu i siły wyrazu. Potwierdzenie

---

[2] Na temat Cyganów, ich wędrówek i kultury będzie szerzej mowa w następnej części rozdziału.
[3] Za: A. Rogalska-Marasińska, *Magiczny świat flamenco,* Kraków [1999], s. 39.
[4] F. Garcia Lorca, *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich (wiersze, proza, listy, wypowiedzi)*, tłum. Z. Szleyen, Kraków 1987, s. 244.
[5] Szerzej o tej postaci mowa będzie w dalszej części rozprawy.
[6] Tamże, s. 236, 239, 247, 248.
[7] Za: K.P. Zgraja, *Flamenco…*, s. 7.

znajdujemy w słowach F. Garcii Lorki: „Jest to śpiew naprawdę głęboki, głębszy od wszystkich studni i wszystkich mórz obejmujących ziemię, o wiele głębszy niż serce, które w danej chwili go czuje, i głos, który go śpiewa; posiada on bowiem prawie nieskończoną głębię”[8]. *Cante hondo* oparty jest na takich formach, jak: sequiriya, soleares, saeta i inne. Wyrażone są w nim ponadczasowe, ogólnoludzkie i tragiczne treści, które niechętnie się wspomina, jak śmierć, cierpienie, samotność, rozpacz, prześladowanie, ucisk, rezygnacja. Te przygnębiające pieśni, w których dominują łzy, krew, nieszczęśliwa miłość, były zapewne oczyszczeniem (z greckiego *katharsis*) dla wykonujących je ludzi. Najczęściej zaczynały się typowym *zaśpiewem* „Ajjj” z melodycznymi wariacjami wokalnymi. Z czasem z *cante hondo* zaczęło konkurować *cante chico* (*liviano*), które przybierało lżejszą formę, odzwierciadlając jaśniejszą, bardziej pogodną stronę życia, wyrażającą się w zabawach, uciechach, szczęściu, miłosnym spełnianiu, dumie, jednym słowem w zadowoleniu z życia. Te radosne strony życia przedstawiały: bulerias, alegrias, sevillanas, rumba. Formę pośrednią, czyli pozycję pomiędzy śpiewem *hondo* a *chico*, stanowi wspomniane wyżej *cante intermedio*.

Ambiente flamenco, czyli nastrój i atmosferę buduje nie tylko śpiew, ale i taniec (*baile*), *toque* (gra na gitarze techniką flamenco), *palmas* i *pitos* (klaskanie w dłonie i pstrykanie palcami) oraz *taconeado* (wystukiwanie skomplikowanych rytmów obcasami). A tak skomentował to wirtuoz gitary Paco de Lucia: „To nie jest coś, czego można się nauczyć z nut. My nie czytamy nut. To się chłonie zmysłami, intuicją. Trzeba się po stokroć, przez wiele nocy upijać winem i żyć, żyć flamenco”[9]. Hiszpanie powiadają, że muzyka *flamenco* musi posiadać *duende*, czyli ducha, pasję i tak jak roślina czerpie korzeniami pokarm z gleby, tak *duende* przenika z ziemi andaluzyjskiej do serca jej mieszkańców poprzez stopy.

Pierwotny śpiew andaluzyjski wykonywał *cantor* (wokalista) bez akompaniamentu, jedynie wystukiwał rytm laską. Z czasem śpiewom zaczął towarzyszyć akompaniament najważniejszego hiszpańskiego instrumentu narodowego – gitary oraz grupy rytmicznej z *palmas* i *pitos*, a także taniec.

Taniec w sztuce flamenco jest w pewnym sensie wizualnym odwzorowaniem śpiewu; tancerka (*bailaora*) i tancerz (*bailaor*) odgrywają w nim odmienne role. *Bailaora*, w długiej, szerokiej, falbaniastej sukni, gorsecie i kolorowej chuście, z grzebieniem lub kwiatem we włosach, dominuje nad tancerzem, roztaczając swój urok. Dystynkcja i wyniosła poza, wygięcie tułowia do tyłu, odpowiednia mimika twarzy i wyraz oczu fascynują i wprowadzają widzów w zauroczenie. Elementów tańca hinduskiego można dopatrzyć się w charakterystycznych ruchach rąk, delikatnej grze dłoni i palców. Do akcentowania poszarpanego rytmu tancerki wykorzystują kastaniety, cymbałki ręczne (mocowane w dłoni) i tambury-

[8] F. Garcia Lorca, *Od pierwszych…,* s. 244.
[9] K.P. Zgraja, *Flamenco*…, s. 11.

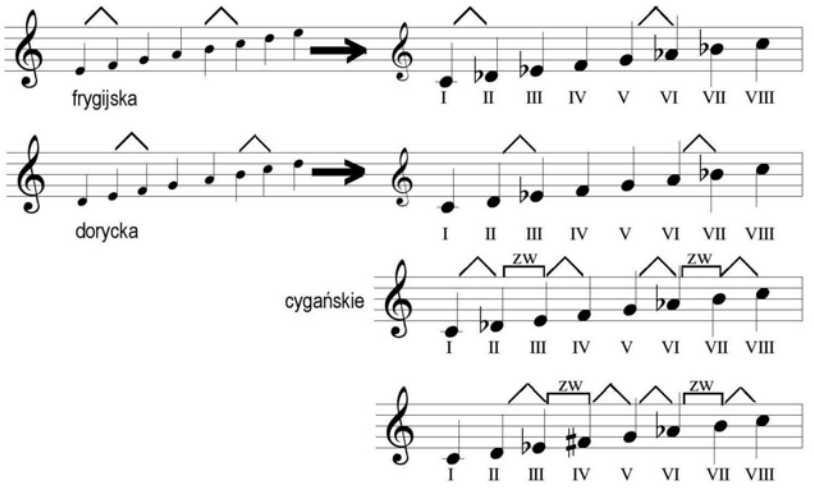
na. *Bailaor*, w ciemnych, obcisłych spodniach i kamizelce, białej koszuli, apaszce pod szyją, wysokich butach i płaskodennym kapeluszu, wije się jak wąż i z niebywałą witalnością wykonuje wysokimi obcasami *taconeado*.

Ażeby poczuć *ambiente flamenco*, nieodzowne jest porozumienie dusz artystów i publiczności. Zarówno wykonawcy, jak i słuchacze, dla podgrzania atmosfery wykorzystują zawołania: „Ole", „Anda", „Asi se baila" itp., zwane *jaleos.* Takie okrzyki występują również w słowach andaluzyjskich pieśni ludowych. Przykładem jest tekst pieśni *Anda, jaleo!* ze zbioru *Starych pieśni hiszpańskich* w artystycznym opracowaniu F. Garcii Lorki (szerzej na temat zbioru będzie mowa w rozdziale czwartym).

Yo me alivié a un pino verde
por ver si la divisaba,
por ver si la divisaba
y sólo divise el polvo
del coche que la llevaba,
del coche que la llevaba.
Anda, jaleo, jaleo:
ya se acabó el alboroto
y vamos al tiroteo,
y vamos al tiroteo.

W muzyce *flamenco* linie melodyczne opierają się na trzech typach skal[10]:

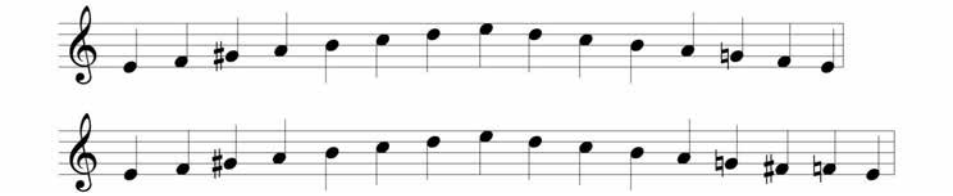
1. nawiązujących do skal greckich, frygijskiej lub doryckiej, czyli:



2. majorowych i minorowych;

[10] Za: A. Rogalska-Marasińska, *Magiczny*…, s. 46-47.

3. bimodalnych (połączenia wyżej wymienionych typów z odstępstwami):



Pozostałością wschodniej ornamentyki są ozdobniki: ciężkie i lekkie, wznoszące i opadające. W śpiewie ludowym ich wysokość jest trudna do określenia, gdyż obejmują *mikrotony.*

Cechą charakterystyczną muzyki *flamenco* jest również stosowanie techniki polimetrii. Niedokładności rytmiczno-metryczne w śpiewie wynikają z częstego zastosowania techniki *parlando – rubato,* stąd też *cante hondo* może sprawiać wrażenie śpiewanej prozy.

Andaluzyjczycy to naród, który cechuje umiłowanie zabawy, szaleństwa, rozrywki. Każde święto religijne, jarmarki i fiesty Hiszpanie obchodzą żywiołowo, dzień i noc żyjąc i bawiąc się na ulicach. Organizują procesje i pielgrzymki, którym towarzyszą fajerwerki, tańce, jarmarczne kramy oraz corridy. Największym ośrodkiem tych uciech jest Sewilla. W czasie takich uroczystości dostojeństwo religijne miesza się z nieokiełznaną rozrywką i maskaradą, czyli *sacrum* z *profanum*.

Początkowo zabawa z ulic przenosiła się do prywatnych *patios*. Były to piękne i tajemnicze miejsca, obszerne dziedzińce domów bogatych mieszczan z kamienną studnią i drewnianymi ławami. Dziedziniec okalały marmurowe słupy i pnący się po nich pachnący jaśmin oraz drzewa cytrusowe i bananowce. W takiej scenerii, przepełnionej odurzającym zapachem roślin, spotykali się *artyści flamenco* ze swoją publicznością, wywodzącą się z najniższych warstw społecznych. Z początkiem XIX wieku *muzykę flamenco* zaczęto przenosić z prywatnych domów i ulic do *café cantantes*. Kawiarnie koncertowe odegrały ogromną rolę w rozwoju tej muzyki. Artystów zaczęto wynagradzać (w przeciwieństwie do występów w *patios*), a słuchaczami stawali się przedstawiciele coraz to wyższych sfer społecznych. Miejsca te przesycone były zapachem dymu tytoniowego i wina, co stwarzało dogodne warunki dla królowania *duende*. Po stu latach istnienia rolę *café cantantes* przejęły *tablos flamencos* (estrady flamenco) i sceny teatralne. Pod wpływem komercjalizacji, pozbawiona korzeni i tradycji, prawdziwa *sztuka flamenco* zaczęła podupadać, tracąc słuchaczy. Próbę ratowania rdzennej, ludowej pieśni andaluzyjskiej podjęli miłośnicy rodzimego folkloru, wręcz jego fanatyczni wielbiciele – kompozytor M. de Falla i poeta F. Garcia Lorca (szerzej o tych postaciach będzie mowa w rozdziale czwartym). Dwaj przyja-

ciele zorganizowali w Granadzie (13-14 czerwca 1922 r.) *festiwal Cante hondo*[11], na którym prezentowano typowy, andaluzyjski styl wykonawczy.

Współcześnie w Hiszpanii odbywa się wiele festiwali i konkursów. *Artyści flamenco* podbijają estrady niemal całego świata. Widowiska dla turystów preferują taniec, zapominając o śpiewie, a to coraz bardziej odcina *flamenco* od jego korzeni. Wynikiem wzajemnego oddziaływania tradycyjnego *flamenco* i muzyki innych kultur z elementami rocka, jazzu, bluesa, salsy jest powstanie ruchu muzycznego pod nazwą *nuevo flamenco.* Nowe *flamenco* ma jednak coraz mniej wspólnego z pieśniami płynącymi z gett andaluzyjskich *Gitanos*, którym towarzyszyły cierpienie, ból i łzy.

3.2. Kultura cygańska

Cyganie to grupa etniczna żyjąca w wielu krajach świata. Opuścili oni Indie prawdopodobnie w końcu pierwszego tysiąclecia naszej ery i ruszyli przez Persję, Armenię i Grecję do Europy południowo-wschodniej. W Europie rozprzestrzenili się na początku XV wieku, następnie dotarli do północnej Afryki, natomiast w XIX wieku znaleźli się w Ameryce Północnej i Południowej oraz w Australii[12].

Romowie mówią językiem *romani*, który ma liczne dialekty i bardzo dużo zapożyczeń z języków tych ludów, wśród których przebywali. Charakteryzuje ich więź plemienna i poczucie solidarności oraz silne więzy rodzinne. Żyją w większych zgrupowaniach złożonych z wielu rodzin, czyli *hordach*, które nazywają *kumpaniami.* Nie mają poczucia wielkiej historycznej przeszłości ani żadnych bohaterów mitycznych czy legendarnych.

W przeszłości prowadzili koczowniczy tryb życia, który następnie zmieniał się na półkoczowniczy i osiadły. W czasie swych wędrówek przemierzali całe kontynenty, co powodowało ustawiczne przemieszanie kulturowe i zapewniało wciąż przypływające siły odnowy. Koczowniczy tryb życia powodował, że Romowie posiadali środki transportu i przenośne domostwa. Początkowo poruszali się pieszo, mieszkali w szałasach i namiotach. W XIX wieku zaczęli podróżować wozami (drabiniastymi, z budą, mieszkalnymi). W tym czasie rozwinęła się artystyczna twórczość zdobnicza, która przejawiała się zdobieniem wozów ornamentami roślinnymi, motywami fantastycznych postaci, jak syreny i gryfy, oraz zwierzęcymi. Osiadli Romowie budowali domy na peryferiach miast i wiosek. Ich

---

[11] Źródło: *Encyklopedia muzyczna*, red. E. Dziębowska, Kraków 1987, t. 3, s. 58.

[12] Za: *Inni to także my. Mniejszości narodowe w Polsce: Białorusini, Cyganie, Litwini, Niemcy, Ukraińcy, Żydzi,* red. B. Weigl, B. Maliszkiewicz, Gdańsk 1998, s. 44; por. J. Ficowski, *Cyganie w Polsce. Dzieje i obyczaje*, Warszawa 1989, s. 9, 10.

pożywienie było tradycyjne i proste, przygotowywane w kociołkach umieszczonych na trójnogach ustawionych nad ogniskiem.

Poczucie odrębności i ciągłość kulturowa są dla Cyganów bardzo istotne, dlatego przestrzegają swojego kodeksu i zazdrośnie strzegą swoich tajemnic, np. wróżbiarstwa. Wróżbiarstwo było głównym sposobem zarobkowania kobiet. Wróżąca Cyganka wytwarza wokół siebie magiczną aurę budzącą niepokój.

Aktywność Romów najbardziej przejawia się w dwóch dziedzinach kultury: kowalstwie i muzyce. Rozprzestrzenianie się tej grupy wzdłuż Karpat sprzyjało rozwojowi kowalstwa artystycznego i użytkowego (w gospodarce pasterskiej) i było sposobem zarobkowania. Cyganie wytwarzali: łańcuchy, dzwonki dla bydła i owiec, kociołki do produkcji bryndzy i gotowania jedzenia oraz trójnogi do ich zawieszania nad ogniem, także siekiery i składane noże z ozdobną rękojeścią zwane „cygankami". Artystyczne kowalstwo Cyganów hiszpańskich widoczne jest w postaci ozdobnych krat, ogrodzeń produkowanych dla kościołów, pałaców oraz domostw mieszczan. Innymi zajęciami były: wyplatanie koszy, wyrób sit i łyżek, tłuczenie kamieni, tresura zwierząt (niedźwiedzi i małpek), handel złotem oraz końmi.

Cyganie potrafili zniechęcić do siebie *Gadżów* (nie-Cyganów) swoim nieporządnym wyglądem, nagminnym żebractwem kobiet i dzieci oraz drobnymi kradzieżami dla zdobycia środków do życia.

O ciągłości kulturowej Romów stanowi ich ubiór, który w ciągu wieków podlegał znacznym przemianom. Zachowały się jednak trzy stałe cechy w ubiorze kobiet. „Są to: długa i fałdzista spódnica, chusta przewieszona przez jedno ramię i *ozdobność*, będąca wynikiem zamiłowania do błyskotek i jaskrawych barw. W zależności od tego, czy Cyganie są biedniejsi, czy bogatsi, strój bywa okazalszy lub uboższy, ozdoby są złote, srebrne albo miedziane, a nawet składające się z kolorowych szkiełek"[13]. Ubiór Cyganów – mężczyzn charakteryzuje węgierski krój, barwne, jaskrawe koszule, srebrne guzy lub guziki przy kamizelkach i marynarkach, długie spodnie wpuszczone w wysokie buty, na głowie często czarny, pilśniowy kapelusz.

Artystyczna działalność ludu cygańskiego przejawia się w pieśni ludowej, a więc w poezji i muzyce, baśniach i przysłowiach, czyli w niepisanej, bezimiennej literaturze, przekazywanej z ust do ust. „Z przysłowiową wielką muzykalnością Cyganów wiąże się fakt, że na czele ludowej twórczości cygańskiej stoi muzyka. Każdy Cygan śpiewa, wielu gra na różnych instrumentach. Muzyka jest głównym żywiołem tego ludu"[14].

Romowie śpiewają w swoich rodzimych dialektach, śpiewając tworzą poezję,

---

[13] Tenże, *Cyganie na polskich drogach,* Kraków-Wrocław 1986, s. 166; por. L. Mróz, *Cyganie*, Warszawa 1971, s. 43-52.

[14] J. Ficowski, *Cyganie na polskich*..., s. 250; por. A. Bartosz, *Nie bój się Cygana*, Sejny 1994, s. 125--128.

a mówiąc wiersze, improwizują do nich melodię. Najbardziej autentycznym i archaicznym przejawem ich folkloru jest śpiew *a cappella*. Autentyczny folklor miał swoje korzenie w naturalnym środowisku poszczególnych szczepów i rodów cygańskich, a więc w rodzinie, przy pracy, podczas obrzędów – tam, gdzie pieśni towarzyszyły codziennemu, prywatnemu życiu.

Stara pieśń *halgató*[15] – wykonywana jeszcze przez koczowniczych Cyganów – pochwalała doskonałość wędrownego życia zgodnego z naturą, sławiła cygańską swobodę, wolność i nieskrępowanie zakazami. Pieśni o charakterze epicko-balladowym, składające się z wielu zwrotek i wykazujące pokrewieństwo ze starymi bałkańskimi pieśniami epickimi, opowiadają o umiłowaniu życia gromadnego, społecznym upośledzeniu i biedzie, cygańskich obrzędach. Częstym motywem była również tematyka zawodowa, antyżołnierska, kradzież, sąd i więzienie, miłość rodzicielska, przywiązanie dzieci do rodziców. Bohaterem pieśni nierzadko bywał koń, pochwała jego mądrości i wyższości nad innymi zwierzętami. Pojawiały się także tematy obyczajowe, takie jak: miłość, honor, zachowania dotyczące kodeksu etycznego lub żartobliwe (pijackie, związane ze świętowaniem przy stole). Pieśni rzewne, smutne, nastrojowe, lamentacyjne (wykonywane najczęściej przez kobiety) były dla Cyganów swoistym *katharsis*. Pieśni te miały formę wspominania, dominował w nich śpiew solowy, płynęły prosto z serca, jak modlitwa. Najbardziej wzruszające pieśni – lamenty popłynęły zza drutów hitlerowskich obozów koncentracyjnych. Jedynie one zawierają elementy historyczne. Niektóre *halgató* mają nieregularny rytm ze względu na emocjonalne zaangażowanie śpiewającego i wtrącenia typu: joj, mamo! (och, mamusiu!); joj, Dewla! (O, Boże). Słuchacze odpowiadają soliście, wykrzykując odpowiednie zwroty w przerwach między zwrotkami i przyłączają się do jego melodii, dośpiewując ostatnie słowa wersów.

Podstawę wielu pieśni stanowi tzw. *Skala cygańska*[16], minorowa (połączenia oznaczają odległość trytonu):

g, as, h, c, d, es, fis, g,

g, a, b, cis, d, es, fis, g,

Przeważnie jest to muzyka jednogłosowa, połączona z akcentowaniem rytmu przez wystukiwanie go obcasami, klaskanie w dłonie, pstrykanie palcami.

Pieśni taneczne Romów różnią się od innych ich pieśni, są zazwyczaj krótsze, kilkuwersowe, łączone w dłuższe bloki. Trudno czasami wychwycić mo-

[15] Za: J. Ficowski, *Cyganie na polskich*…, s. 231-251.
[16] Tamże, s. 250. Porównaj ze skalami cygańskimi przedstawionymi w kulturze *flamenco*.

ment przejścia od jednej melodii do drugiej, gdyż nie zmienia się styl wykonania, tonacja i rytm. Tematyka tych pieśni jest lżejsza, środek ciężkości przesuwa się z tekstu na rytm, dodaje się akompaniament instrumentów, najczęściej wykonują je mężczyźni. Widoczny jest tu większy wpływ kultur muzycznych różnych szczepów i narodów, dlatego pojawiają się zwroty pochodzące z innych języków i wspomniane już *zaśpiewy*, które uzupełniają rytmikę i melodykę, przechodząc w improwizacje. Najstarsze pieśni taneczne oparte były na dwumiarowym rytmie oraz opadającej melodii, obejmującej oktawę. Miały one prezentować wewnętrzny ogień tancerzy, możliwości śpiewaków i instrumentalistów.

„Taniec kobiet jest bardzo odmienny od tańca mężczyzn. Cyganka drobno przebiera stopami, niekiedy unosi je wyżej, przy czym korpus jest wyprostowany, głowa niemalże nieruchoma, wzniesiona. Głównie, zwyczajem tancerek Wschodu, tańczą ramiona, ręce, dłonie – wzniesione w górę, i palce rąk. Ręce unoszą się nad głową, łagodnym, miękkim ruchem opadają ku dołowi, bywają składane razem i rozłączane. Tancerki cygańskie zwracają przy tym uwagę na grę dłoni i palców: stulających się, rozchylających – nieco podobnie jak to czynią tancerki Indii”[17]. Natomiast mężczyźni tańczą szybciej, gwałtowniej, wybijając rytm obcasami i uderzając dłońmi o piersi, uda i podeszwy.

Obecnie charakter folkloru muzycznego Cyganów zmienił się. Cygańscy artyści starają się utrafić w oczekiwania i gusta przeciętnych słuchaczy, wykonując dla „nieromskiej” publiczności (*Gadżów*) stylizowane utwory, czerpiące z ich korzeni, we współczesnych aranżacjach. Powszechnie wykorzystują również instrumenty muzyczne, takie jak: skrzypce, akordeony, mandoliny, gitary, kontrabasy, tamburyna.

Pochodzenie i dzieje muzyki cygańskiej pozostają kwestią sporną po dzień dzisiejszy. B. Bartók, fanatycznie uwielbiający rodzimy folklor, twierdził, że muzykalność cygańska polega głównie na czerpaniu, przyswajaniu i przekształcaniu obcych treści muzycznych, napotkanych na drogach ich wielkiej wędrówki. Cyganolodzy – Andrzej Mirga i Lech Mróz – nie przypisywali Cyganom roli wyłącznie biorących, korzystających z tego, co wypracowali inni. „Także Cyganie oddziaływali na otoczenie – bądź bezpośrednio, drogą wprowadzania nowych treści, przyniesionych przez siebie, bądź pośrednio, wpływając na wyobraźnię, powodując powstawanie skojarzeń, obrazów, idei, które potem wprowadzane były przez otoczenie do własnej kultury”[18].

Wątki i motywy romskie były inspiracją dla pisarzy, poetów, malarzy, rzeźbiarzy, a nawet uznanych kompozytorów. W okresie romantyzmu pojawili się bohaterowie – Cyganie w literaturze, stając się postaciami pierwszoplanowymi, wyra-

[17] Tamże, s. 250-251.
[18] A. Mirga, L. Mróz, *Cyganie. Odmienność i nietolerancja*, Warszawa 1994, s. 275.

żającymi wartości ogólnoludzkie. Motywy cygańskie występują w twórczości Johanna Wolfganga Goethego, Wiktora Hugo, Adama Mickiewicza (*Pan Tadeusz*, *Dziady*), Juliusza Słowackiego (*Beniowski*). W czasach modernizmu styl wolnego, nieskrępowanego życia Cyganów miał ogromny wpływ na środowiska twórcze, określane terminem *bohema* artystyczna (w języku polskim – *cyganeria*), pochodzącym od *Bohémiens* (w języku francuskim – Cyganie)[19]. W literaturze międzywojennej wątki hiszpańskich Romów wykorzystywał w swojej poezji wspomniany już F. Garcia Lorca.

XIX wiek zaczął obfitować kompozycjami stylizującymi muzykę cygańską, gdyż pojawiła się moda na cygańskość. Z muzycznej sceny europejskiej zaczęły dochodzić dźwięki *Rapsodii węgierskich* Ferenca Liszta oraz *Tańców węgierskich* i *Pieśni cygańskich* J. Brahmsa. Cyganie stali się również tematem takich operetek, jak: *Baron cygański* i *Zemsta nietoperza* Johanna Straussa, *Cygańska miłość* Ferenca Lehara oraz *Hrabina Marica* i *Księżniczka czardasza* Imre Kálmána. W tym czasie Georges Bizet skomponował operę *Carmen*, której libretto zostało oparte na prozie Prospera Mériméego pod tym samym tytułem. Inspiracją dla S. Moniuszki do napisania opery *Cyganie* (*Jawnuta*) była sielanka Franciszka Dionizego Kniaźnina (*Cyganie*), natomiast bodźcem do powstania kompozycji Ignacego Paderewskiego stała się powieść Józefa Ignacego Kraszewskiego *Chata za wsią*, która w całości jest związana z Cyganami.

3.3. Kultura żydowska

Następna grupa pieśni, która zostanie poddana szczegółowej analizie w kolejnym rozdziale, wywodzi się z kręgu kultury żydowskiej. Kultura ta liczy ponad trzy tysiące lat, czyli sięga swymi korzeniami czasów biblijnych. Najwcześniejsza historia Żydów znana jest ze *Starego Testamentu*. *Biblia* jest więc unikalnym i podstawowym źródłem informacji. Żydowska kultura muzyczna w najdawniejszych czasach była pomostem pomiędzy Mezopotamią a Egiptem, Grecją a Egiptem oraz Azją a Europą.

Historię narodu żydowskiego i jego kultury można przedstawić następująco[20]:

- okres pasterskich koczowników (około 1000 r. p.n.e.),
- okres świętego miasta i Pierwszej Świątyni (około 1000-586 r. p.n.e.),
- powrót z niewoli babilońskiej i rozkwit Drugiej Świątyni (około 583-433 r. p.n.e.),
- okres władzy grecko-persko-rzymskiej do zburzenia Świątyni; powstanie synagogi (433 r. p.n.e. do 70 r. n.e.),

[19] Za: tamże, s. 282.
[20] Za: A. Czekanowska, *Kultury muzyczne Azji,* Kraków 1981, s. 167-168.

– diaspora (od 135 do 1947 r.),
– powstanie państwa Izrael (od 1947 r. do czasów obecnych).

W zamierzchłej przeszłości plemiona hebrajskich koczowników (Hebrajczykami nazywano wówczas Żydów), wędrując po terenach Bliskiego Wschodu, przyczyniły się do powstania muzyki starohebrajskiej, w której widać wyraźnie wpływy kultury babilońskiej, asyryjskiej i egipskiej. Muzyka, śpiew i taniec odgrywały ogromną rolę w życiu narodów Wschodu, towarzysząc wszystkim ważnym wydarzeniom: świętom religijnym, ślubom, pogrzebom.

O przypisywaniu muzyce magicznego znaczenia i nadziemskiej mocy świadczą liczne wzmianki w *Biblii.* W *Księdze Psalmów* mowa jest o misteriach, którym towarzyszyły tańce, marsze, korowody, muzyka instrumentalna. Wzmianki o instrumentach muzycznych znajdują się na przykład w psalmie 150[21], są to: trąby, rogi, harfy i liry, bębny i cymbały. Boga chwalono również, grając na lutni, fujarce, *szofarze* (róg barani), piszczałce, trójkącie, dzwonkach. Wiele psalmów mówi o wielbieniu Pana poprzez śpiew: „Chwalcie Jahwe, bo dobrze jest śpiewać", „Śpiewajcie Jahwe pieśń dziękczynną", „Pieśń nową śpiewajcie Jahwe"[22]. Śpiewano solo i z chórami przy akompaniamencie instrumentów, czasami tworzono korowód taneczny, niekiedy klaskano w dłonie.

Na muzykę świętego miasta wpłynęła kultura starożytnej Mezopotamii oraz świątyni egipskiej. Dalszy rozwój muzyki Świątyni nastąpił po okresie niewoli babilońskiej. Ostatecznie wykształciła się forma śpiewu *responsorialnego* z hymnami i pieśniami chwalebnymi, a także błagalnymi i żałobnymi. Śpiewy *antyfonalne* przybierały formę dialogu solisty i chóru.

Muzyka wokalna i instrumentalna owych czasów miała charakter nie tylko sakralny, ale i świecki. Towarzyszyła obrzędom dworskim, uroczystościom narodowym i rodzinnym, miała charakter rozrywkowy (taneczny, weselny, miłosny) oraz triumfalny (pochody wojenne). Uprawiali ją miejscowi i wędrowni muzykanci. Uważano, że śpiew i muzyka są środkiem leczniczym, gdyż działają zbawiennie na psychikę, przynoszą wytchnienie i ukojenie, są więc lekarstwem strapionej duszy.

Przełomowym okresem w historii narodu żydowskiego były lata od 70 do 135 r. n.e., to znaczy zburzenie *Świątyni Jerozolimskiej,* ostateczna likwidacja praw Żydów na terytorium rodzimym i wygnanie ich z Jerozolimy. Od tego momentu rozpoczęła się *diaspora*, czyli rozproszenie Żydów po całym świecie. Zostali oni zasymilowani z narodami Azji (Indie, Iran, Jemen), Europy (Hiszpania, Włochy, Niemcy, Holandia, Wschodnia Europa) i innych kontynentów.

Muzykę żydowską kształtowała muzyka synagogalna (sakralna), muzyka chasydów, folklor oraz muzyka artystyczna i rozrywkowa.

---

[21] Źródło: *Księga Psalmów,* [w:] *Pismo Święte (Stary Testament),* red. ks. M. Peter, Poznań 2008, s. 823.
[22] Tamże, s. 821, 823.

Powstanie *synagogi* zaowocowało rozwojem nowych form muzyki *synagogalnej.* Wokalistykę sakralną, jej rytm, melodykę, formę i styl tworzyli *kantorzy,* którzy odgrywali główną rolę podczas nabożeństw i uroczystości świątecznych. „Nabożeństwa stawały się swego rodzaju koncertami, gdzie kantor z chórem tworzyli wspólnie imprezę o zaskakujących walorach estetycznych”[23]. Sztuka kantorska, tzw. *chazanat* (z hebrajskiego *chazan* – kantor)[24], kwitła dzięki kantorom o wielkiej muzykalności i wykształceniu seminaryjnym oraz muzycznym, a także pobieraniu nauk praktycznych u wybitnych *chazanów*. Kantorzy wyróżniali się pięknym, silnym głosem, często lirycznym lub bohaterskim tenorem, barytonem czy basem. Ich emocjonalność i uduchowienie wpływały na niepowtarzalną interpretację i improwizację wykonywanych utworów. Swoim kunsztem wokalnym, czystością intonacji, mistrzostwem ornamentyki, słodyczą głosu dorównywali najlepszym śpiewakom operowym, a także cieszyli się światową sławą. Do takich kantorów na przełomie XIX i XX wieku, związanych z Polską, ale znanych na całym świecie, należeli: Gerszon Sirota, Mosze Kusewicki, Josef Rosenblatt i inni[25]. W *synagogach* kantorom towarzyszyły wspaniałe chóry, natomiast w *bóżnicach* i domach modlitwy kilku chórzystów, kwartet lub trio wokalne. Takie wykonania były ucztą duchową dla miłośników śpiewu *a cappella*. Na uwagę zasługują dwa chóry[26] działające na terenie Polski na początku XX wieku. Pierwszy z nich to żydowski chór Wielkiej Synagogi na Tłomackiem w Warszawie, który miał ogromny repertuar religijny i świecki, wykonywał utwory wielkich kompozytorów: Johanna Sebastiana Bacha, Giovanniego Palestriny, Antonia Vivaldiego, Josepha Haydna. Drugi to warszawski Żydowski Chór Ludowy, który ocalił od zapomnienia żydowską kulturę muzyczną i żydowskie śpiewactwo. Oprócz eksponowania żydowskiej pieśni ludowej i artystycznej, na koncertach chóru gościły dzieła Felixa Mendelssohna, Charlesa Gounoda, Georga Friedricha Haendla. Na poszczególne święta byli zatrudniani tzw. wędrowni kantorzy, przynoszący ze sobą oryginalne melodie, które cechowały naleciałości folklorystyczne.

W tej części rozdziału dużo uwagi poświęcono Żydom, którzy znaleźli schronienie na ziemi polskiej, gdyż Polska była największym skupiskiem Żydów na świecie i głównym ośrodkiem ich kultury[27].

Żydzi w okresie *diaspory* to naród składający się z wielu etnicznych społeczności, rozprzestrzenionych w licznych krajach świata. Największa grupa *aszkena-*

---

[23] M. Fuks, *Muzyka ocalona: judaica polskie,* Warszawa 1989, s. 47.

[24] Tenże, *Muzyka*, [w:] *Żydzi w Polsce – dzieje i kultura. Leksykon,* red. J. Tomaszewski, A. Żbikowski, Warszawa 2001, s. 357; por. A. Unterman, *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, tłum. O. Zienkiewicz, Warszawa 1994, s. 56-57.

[25] Za: M. Fuks, *Muzyka ocalona…*, s. 49.

[26] Tamże, s. 51-54.

[27] Za: *Inni to także my…,* s. 67.

zyjczyków zamieszkiwała Europę, Amerykę Południową i Łacińską, Afrykę Południową i Australię. Żydzi *sefardyjscy* żyli w Hiszpanii, na Półwyspie Bałkańskim, Bliskim Wschodzie, w Maroku, natomiast Żydzi *perscy* w Iranie, Azji Środkowej[28].

W okresie rozproszenia wystąpiły wyraźne różnice pomiędzy muzyką ludową Żydów orientalnych a muzyką artystyczną powstałą pod wpływem kultur: hiszpańskiej, włoskiej, niemieckiej i holenderskiej. W muzyce artystycznej dominowała zarówno liryka religijna (psalmy), jak i dworska (podobna do pieśni trubadurów). Muzykę Żydów orientalnych charakteryzowały natomiast modele melodyczne, element ostinatowy – zasada *maqamu*, rozległy ambitus, liczne melizmaty i chromatyka. Prastary, autentyczny folklor zachowali Żydzi jemeńscy: pieśni kobiece z towarzyszeniem bębenka, wąski ambitus, wielorakie, ciekawe maniery wykonawcze, ograniczoną melizmatykę.

Muzyka artystyczna Żydów Europy Zachodniej oraz muzyka ludowa Żydów orientalnych stanowi rodzaj „naczyń połączonych", wzajemnie na siebie wpływających, z których powstała muzyka Żydów wschodnioeuropejskich.

W Europie Wschodniej Żydzi mieszkali w małych miasteczkach zwanych *sztetł.* Nieodłącznymi elementami osadnictwa w *sztetł* były: synagoga, *mykwa* (rytualna łaźnia), dom wędrowców, rytualna rzeźnia i *kirkut* (oddzielny żydowski cmentarz). Sposób życia charakteryzowała tradycyjna, pobożna ortodoksja. Podstawę społeczności stanowiła liczna rodzina.

Z początkiem XVII wieku pojawił się nowy ruch religijny, którego założycielem był Israel ben Elizer, zwany *Baal Szem Tow* (*Pan Dobrego Imienia*). Zwolenników tego ruchu nazywano *chasydami* (od hebrajskiego *Chasid* – pobożny, bogobojny)[29]. *Chasydzi* głosili radość życia poprzez wielbienie jedynego Boga ekstatycznym śpiewem, muzyką i tańcem. W porównaniu z muzyką *synagogalną* melodie *chasydów* odznaczały się optymizmem i witalnością. Były to modlitwy bezpośrednio śpiewane przez wiernych, często bez słów, ale o emocjonalnym zabarwieniu.

Na czele lokalnych grup *chasydów* stanęli świętobliwi i charyzmatyczni przywódcy religijni – *cadycy* (od hebrajskiego *caddik* – sprawiedliwy). Posiadali oni okazałe dwory, do których na *szabat* przybywali *chasydzi.* Odbywały się tutaj zbiorowe modły i radosne biesiady z pieśniami zastolnymi, przy akompaniamencie łyżek, noży, widelców i talerzy. Euforycznej, rytmicznej i pełnej wigoru muzyce towarzyszyły *korowody taneczne,* złożone z mężczyzn i chłopców, oraz klaskanie w dłonie i przytupywanie. Formy muzyki chasydzkiej to *nigunim* (melodie śpiewane) i *rikudim* (melodie do tańca)[30], z wpływami motywów ludowych (np.

---

[28] Tamże, s. 63.

[29] Za: L. Cohn-Sherbok, *Historia cywilizacji żydowskiej,* tłum. J. Pierzchała, M. Dziekan, Warszawa 1999, s. 136.

[30] Za: M. Fuks, *Muzyka ocalona*…, s. 359.

słowiańskich, bałkańskich), popularnych i rozrywkowych. Na ogół melodie metryczne śpiewano unisono, a solo sopranowe i altowe wykonywali chłopcy.

Ku takiej filozofii życia *chasydów* zwróciła się żydowska społeczność Europy Wschodniej i szybko przejęła jej idee.

Żydowskie normy religijne miały wpływ na kształtowanie się ubioru. Charakterystyczne elementy stroju Żydów *ortodoksyjnych* to[31]: czarne, długie *chałaty*, kaftany, obowiązkowe nakrycie głowy (*kippa – jarmułka*, czarny kapelusz), wełniane, modlitewne szale i chusty z frędzlami (*tałes, talit*). Mężczyźni zapuszczali brody i baki (*pejsy*), natomiast żydowskie kobiety (mężatki) goliły głowy i wkładały peruki, spełniając w ten sposób nakaz stałego zakrywania głowy, ubierały się skromnie.

Religią Żydów jest *judaizm*, czyli wyznanie mojżeszowe. Wyznawcy *judaizmu* odmawiają codziennie trzy półgodzinne modlitwy. Żydowski sposób życia[32], od narodzin do śmierci, wyznaczają liczne obrzędy. Po ukończeniu ósmego dnia życia dziecko zostaje *obrzezane,* przez co zaczyna przynależeć do ludu żydowskiego, otrzymuje również hebrajskie imię. W wieku 13 lat chłopcy stają się pełnoletni i otrzymują *tałes* oraz pudełko z wersetami biblijnymi (*tefillin*), natomiast dziewczynki osiągają pełnoletność religijną w wieku 12 lat i są przygotowywane do roli żydowskiej żony i matki. Małżeństwa zawierane są pod ślubnym baldachimem (*chupa*), który symbolizuje dach, i odtąd małżonkowie żyją wspólnie pod jednym dachem. U kresu życia, przy łożu zmarłego, jego dzieci odmawiają jedną z najważniejszych modlitw liturgii żydowskiej – *kadisz.* Odmawianie *kadiszu* za zmarłych rodziców staje się codziennym obowiązkiem.

Nieodzownym elementem życia jest pożywienie przygotowywane w specjalny, *koszerny* sposób, z mięsa zwierząt czystych, czyli jadalnych, z rytualnego uboju. Żydzi nie jadają wieprzowiny, koniny, dziczyzny, mięsa królika.

W żydowskim kalendarzu świąt najważniejszy jest *szabat*, zaczynający się w piątek wieczorem i trwający całą sobotę. Poświęca się go modlitwie i życiu rodzinnemu, w którym ważną rolę sprawuje matka. To ona zapala szabasowe świece, przygotowuje świąteczne jedzenie: plecioną *chałę*, przaśne paschalne *mace* oraz trójrogie pierożki z makiem (*gomentaszn*). Do uroczystych świąt zalicza się: *Rosz Ha-Szana* (żydowski Nowy Rok), *Jom Kipur* (Święto Pojednania), *Pesach* (żydowska Pascha), *Chanuka* (święto światła) i inne.

Oprócz omawianej muzyki *sakralnej* (*synagogalnej*) i muzyki *chasydów*, żydowską kulturę muzyczną tworzył folklor, a w szczególności pieśń ludowa. „Żydowska pieśń ludowa jest odbiciem duszy ludu, burzliwych i tragicznych losów jednostek i zbiorowości, owego odwiecznego smutku, który przewija się nawet w piosenkach wesołych i żartobliwych. Na podstawie żydowskiej pieśni ludowej

[31] Za: L. Cohn-Sherbok, *Historia cywilizacji*…, s. 139.
[32] Źródło: J. Eisenberg, *Judaizm*, tłum. I. Stąpor, E. Wolańska, Warszawa 1999, s. 101-117.

można odtworzyć dzieje narodu […]. Jest odbiciem zarówno materialnego, jak i duchowego bytu narodu”[33]. Na żydowską kulturę świecką, a także pieśń ludową miał wpływ folklor krajów diaspory. Świadczą o tym motywy słowiańskie (polskie, rosyjskie, białoruskie, ukraińskie), również niemieckie i romańskie, na które muzykanci żydowscy wykazywali niezwykłą otwartość. „Udało się przy tym narodowi żydowskiemu […] pozostawić nienaruszoną swoją religię, swoje obyczaje, tradycje i pewne właściwości życia codziennego […]. Wpływów tych nie dopuszczono jednakże w obszarze muzyki religijnej, kultowej”[34].

Żydowscy pieśniarze i *klezmerzy*[35] (z hebrajskiego *klezmer* – muzykant) do obcej melodii ludowej dodawali własny tekst i aranżowali ją po żydowsku. W taki sposób pieśń ludowa nieżydowska wchłaniała motywy żydowskie i razem z *klezmerami* i cymbalistami obecna była w karczmach, na jarmarkach, weselach zarówno żydowskich, jak i nieżydowskich, na pańskich dworach, w *sztetł* Europy Wschodniej. Pieśni te śpiewano w języku żydowskim i w jego różnorodnych dialektach, czyli etnicznych adaptacjach języków otaczających narodów. W Europie Środkowej i Wschodniej rozpowszechniony był *jidysz*[36] (język mieszany na pograniczu germańsko-słowiańskim, z silnym wpływem hebrajskim).

Większość pieśni ludowych tworzono bezimiennie i zbiorowo oraz przekazywano z pokolenia na pokolenie, pielęgnowano jako tradycję i własność narodu żydowskiego. Twórcami innych byli kompozytorzy i autorzy tekstów. Takie utwory wokalne poprzez swoją treść, formę, stylistykę, muzykę i poetykę upodabniają się do twórczości ludowej i przez badaczy muzyki żydowskiej nazywane są „folklorem autorskim”[37]. Przykładem pieśni autorskiej jest twórczość Mordechaja Gebirtiga (1877-1942), stolarza, ludowego barda, niezawodowego muzyka nieznającego pisma nutowego, żyjącego na krakowskim Kazimierzu.

Pieśni w *jidysz* towarzyszyły codziennemu życiu, odzwierciedlając jego warunki oraz ukazywały pragnienia i aspiracje jednostek. Jedna z pieśni, *Diregełt*, mówi o ubóstwie i losie biedoty żydowskiej, której nie stać nawet na jedzenie, a co dopiero na opłacenie komornego. Powstała ona najprawdopodobniej pod zaborem rosyjskim, gdyż występują w niej charakterystyczne rusycyzmy.

Diregełt (z: *Jiddische Volkslieder, Berufs- und Ständelieder,* oprac. A. Asriel, Berlin 1978, s. 16-17, tłum. J. Chaciński)

Diregełt un oj oj oj!	Czynsz płacić, aj aj aj!
Diregełt un bože moj!	Czynsz płacić, na Boga!

[33] M. Fuks, *Muzyka ocalona…,* s. 22.
[34] Z. Stoljar, *A yiddische Doyne – Jüdische Volksmusik in Osteuropa. Lieder und Melodien,* Wien 2000, s. 10.
[35] Za: M. Fuks, *Muzyka ocalona…*, s. 22.
[36] Źródło: E. Geller, *Jidysz,* [w:] *Żydzi w Polsce…*, s. 204.
[37] Za: Z. Stoljar, *A yiddische Doyne…,* s. 14.

Diregełt un gradovoj, diregełt muz men cołn!	Czynsz płacić, policja! Czynsz trzeba zapłacić!
Kumt arajn der struż, nemt er arop dos hitł; un az men cołt kejn diregełt, hengdt er arojs a kvitł.	Wchodzi stróż, zdejmuje z głowy czapkę; i gdy się nie zapłaci czynszu, „wisi" się na kwitku.
Dire – gełt…	Czynsz płacić…
Kumt arajn der bałebos mit dem grobń štekń; un az men git im kejn dire – gełt, štełt er arojs di betń.	Przychodzi właściciel domu z grubą laską, i gdy się nie zapłaci czynszu, wystawia łóżko (bety) na zewnątrz.
Dire – gełt…	Czynsz płacić…
Farvos zoł ix ajx gebń dire – gełt, az di kix iz cebroxń? Farvos zoł ix ajx gebń dire – gełt, az ix hob ništ af vos cu koxń?	Za co chcecie ten czynsz? Ten piec jest przecież popękany. Za co mam płacić czynsz? Nie mam nawet co do garnka włożyć.
Dire – gełt…	Czynsz płacić…

Głównym motywem wielu pieśni żydowskich jest tematyka religijna i świąteczna. Pieśni te nastrojem i melodyką przypominają utwory synagogalne. Ich teksty to często bezpośrednie cytaty z liturgii lub pokrewne modlitwie, śpiewane z powagą i namaszczeniem, w sposób uroczysty.

Egzystencja w biedzie oraz asceza ortodoksyjnych Żydów bywa przedstawiana w pieśni ludowej także w sposób żartobliwy i kpiarski. Ostrze satyry dotyka nawet osoby *rabina,* człowieka o wysokiej pozycji społecznej, który w życiu religijnym Żydów odgrywa ważną rolę. Przykładem takiej pieśni jest *Ba majn rebń,* czyli kąśliwa kpina z biedy *rabina* oraz jego siedmiu niezbyt urodziwych córek.

Ba majn rebń (z: *Jiddische Volkslieder*…, s. 12-13, tłum. J. Chaciński)

Ba majn rebń iz gevezń a genejve: Zibń łajter, vi di berń, draj on fis un fir on rerń; ba majn rebń…	U rabina doszło do wielkiej kradzieży: Siedem świeczników, jak niedźwiedzie, Trzy bez nóg, cztery bez ramion, U rabina doszło do wielkiej kradzieży!
Ba majn rebń… Zibń hemder,vi di bexer, draj mit łates, fir mit łexer, ba majn rebń…	U rabina doszło do wielkiej kradzieży: Siedem koszul jak kielichy, Trzy z łatami, cztery z dziurami, U rabina doszło do wielkiej kradzieży!

Ba majn rebń…
Zibń hener, vi di cigł
draj on kep un fir on fligł;
ba majn rebń…

U rabina doszło do wielkiej kradzieży:
Siedem kur jak cegły (dachówki),
Trzy bez głowy, cztery bez skrzydeł,
U rabina doszło do wielkiej kradzieży!

Ba majn rebń…
Zibń mojdń, vi di sosnes,
draj on cejn un fir on josłes;
ba majn rebń…

U rabina doszło do wielkiej kradzieży:
Siedem wspaniałych dziewcząt,
Trzy bez zębów, cztery bez włosów,
U rabina doszło do wielkiej kradzieży!

Wśród żydowskich pieśni ludowych znajdziemy również utwory o tematyce historycznej (żołnierskie, partyzanckie, pieśni getta), ulicznej, dziecięcej, rzemieślniczej, rodzinnej, miłosnej. Teksty piosenek dziecięcych pisane były przez dorosłych, ale także układane przez same dzieci. W szkółkach religijnych dla chłopców powstawały piosenki szkolne, służące religijnemu wychowaniu.

Treści związane z wykonywanym zawodem często przewijają się w pieśniach żydowskich, gdyż głównym zajęciem Żydów było rzemiosło, handel, drobna przedsiębiorczość (np. pożyczanie pieniędzy na duży procent – *lichwa*) oraz uprawianie wolnych zawodów (np. *klezmerstwa*). Teksty ukazują ciężko i rzetelnie pracującego Żyda, ale za niską zapłatę, żyjącego w nieustannej biedzie. Obraz ten odnajdziemy w pieśni o krawcu – *Ot asoy neyt a sznajder* (*Tak szyje krawiec*), cieśli i stolarzu – *Hemerl* (*Młotek*), kowalu, szewcu, piekarzu, stróżu – *Słušaj!* (*Słuchaj!*), furmanie – *Vjo, vjo* i innych.

Z pieśni rodzinnej dowiadujemy się o życiu licznej, wielopokoleniowej rodziny żydowskiej. Ojciec jest głową rodziny, wydaje polecenia, karze, udziela błogosławieństwa, jest odpowiedzialny za nauczanie dzieci *Tory* i wykształcenie synów. W domu natomiast niepodzielne rządy sprawowała matka. Zajmowała się wychowaniem dzieci, przygotowywała koszerne jedzenie, uczyła córki prowadzenia gospodarstwa domowego, przysposabiając je w ten sposób do roli dobrej żydowskiej żony i matki.

W *judaizmie* rodzenie dzieci było obowiązkiem i błogosławieństwem. Pochwałę macierzyństwa znajdziemy w kołysankach, które są cennym historyczno-etnograficznym materiałem. Wyśpiewane jest w nich całe wzruszenie, ciepło i dobroć matczyna. Matka nad kołyską dziecka rozmyśla o jego przyszłości. Z jej pieśni wypływa optymizm na przemian z obawami o los potomka. Najbardziej znana kołysanka *Rožinkes mit mandlen* (*Rodzynki z migdałami*) Abrahama Goldfadena wyraża życzenie, by dziecko pilnie uczyło się *Tory*, było dobre i pobożne. Kołysanki kultury *jidysz* emanują mistyką, otaczają kultem osobę matki, przenoszącą na potomstwo tożsamość, gdyż według norm judaistycznych – za Żydów uznaje się tylko urodzonych z matki Żydówki.

W muzycznym folklorze żydowskim bardzo ważne miejsce zajmuje pieśń miłosna, związana z zawieraniem małżeństw, kojarzonych przez profesjonalną

swatkę. Zatem nie było raczej mowy o miłości, ale chodziło o poprawę bytu rodziny. Z czasem „w sztetl, choć nadal małżeństwa były aranżowane przez rodziny, a względy majątkowe odgrywały istotną rolę, to zwłaszcza wśród prostych Żydów, którzy i tak nie mieli majątku, którym należałoby dysponować, małżeństwa coraz częściej zawierane były z miłości, a rodzice sankcjonowali jedynie wybór dokonywany przez młodych. W konsekwencji, także wśród bogatszych małżeństw, zaczęło się pojawiać oczekiwanie miłości romantycznej między małżonkami”[38]. To piękne, czyste uczucie odnajdziemy w pieśni *Rejzele* autorstwa wspomnianego już M. Gebirtiga.

Z tematyką miłosną wiążą się pieśni o narzeczonych. W jednej z nich, o humorystycznym zabarwieniu, *Łomir zix iberbetń,* jedno z narzeczonych prosi o rychłe pogodzenie się, aby nie denerwować matki. Widać tu odrobinę żartobliwej ironii, zwróconej ku żydowskiej *mame* – zwolenniczce zgodnego i religijnego życia.

Łomir zix iberbetń (z: *Jiddische Volkslieder, Liebeslieder*, oprac. A. Asriel, Berlin 1978, s. 14-15, tłum. J. Chaciński)

Łomir zix iberbetń,	Daj się przeprosić (Pogódźmy się),
šteł dem samovar,	Postaw samowar,
łomir zix iberbetń,	Daj się przeprosić,
zaj że nist kejn nar.	Nie bądź głupcem.
Łomir zix iberbetń	Daj się przeprosić (Pogódźmy się),
vos štejstu ba der tir,	Nie stój za drzwiami,
łomir zix iberbetń,	Daj się przeprosić (Pogódźmy się),
gib a kuk ojf mir.	Zajrzyj tu do mnie.
Łomir zix iberbetń,	Daj się przeprosić (Pogódźmy się),
x’ bet dix zaj mir mojxł,	Nie martw się już więcej,
łomir zix iberbetń,	Daj się przeprosić (Pogódźmy się),
gib cu mir a šmejxł.	Uśmiechnij się w końcu.
Łomir zix iberbetń,	Daj się przeprosić (Pogódźmy się),
łoz di mame visń,	Czy mama ma się dowiedzieć,
łomir zix iberbetń,	Daj się przeprosić (Pogódźmy się),
łomir zix cekušń.	Chodź, pocałujmy się.

Liryka miłosna zajmuje poczesne miejsce w żydowskiej twórczości ludowej. Miłosne pieśni w *jidysz* są dziedzictwem perły światowej literatury miłosnej – *Pieśni nad pieśniami* (z hebrajskiego *Szir haszszirim*)[39], pochodzącej od Salomona. Tematyka ta jest także kanwą pieśni weselnych – kupletów aluzyjno-

[38] K. Gebert, *Rodzina,* [w:] *Żydzi w Polsce…*, s. 394.
[39] Źródło: *Pieśń nad pieśniami,* [w:] *Pismo Święte…,* s. 911.

-moralizatorskich, wyśpiewywanych przez improwizatorów (zabawiaczy, wodzirejów, klezmerów). Te żartobliwe przyśpiewki dotyczyły młodych, ich teściów, gości i hojnych ofiarodawców weselnych.

Muzyka *klezmerska* była usługową działalnością muzyków dla mieszkańców *sztetł.* W klezmerskich orkiestrach prym wiodły skrzypce, otaczane czułością i kultem. Uważano, że mają duszę, która potrafi wyśpiewać najskrytsze ludzkie namiętności, pragnienia i tęsknoty. Żydowscy grajkowie prezentowali wirtuozostwo skrzypcowe pełne śpiewności i uczucia oraz brawurową technikę, niepozbawioną wigoru i temperamentu. Ulubionym instrumentem były także cymbały. Liczni cymbaliści przygrywali na zabawach ludowych i w karczmach, w miasteczkach i wsiach: polskich, rosyjskich, białoruskich i litewskich. Cymbalistów cechował wysoki kunszt muzyczny, dlatego również zabawiali gości w czasie uczt i balów na pańskich dworach.

W latach trzydziestych XIX wieku na międzynarodowej scenie muzycznej pojawił się polski Żyd Józef Michał Guzików, wirtuoz gry na harmonice słomianej. Ten genialny muzykant – samouk, nieznający nut, sam skonstruował prymitywny instrument składający się z drewnianych płytek, ułożonych na trąbkach z plecionej słomy. Uderzając pałeczkami w płytki tego instrumentu, wydobywał fenomenalne dźwięki polskich melodii ludowych i prezentował własne transkrypcje dzieł wielkich kompozytorów. Niezwykłością brzmienia, bogactwem inwencji oraz mistrzostwem gry zachwycał zarówno publiczność, jak i specjalistów – muzyków. „Potomkowie licznych klezmerów zostawali sławnymi wirtuozami, dyrygentami, kompozytorami. Te muzyczne predyspozycje zakodowane cudem natury we krwi i mózgu przechodziły z pokolenia na pokolenie”[40].

Osobliwością kultury żydowskiej stała się muzyka uliczna, podwórkowa, żebracza, nacechowana specyficznym klimatem i smaczkiem. Grajkowie i śpiewacy – anonimowi artyści i twórcy, wywodzący się ze skrajnej biedoty żydowskiej, za nędzne, zawinięte w papierki pieniążki rzucane z okien wykonywali żydowskie piosenki ludowe, szlagiery oraz piosenki polskie z żydowskim kolorytem. Ciekawostkę stanowili kataryniarze ze swoimi katarynkami. Orkiestry żebracze składały się z przypadkowo dobranych instrumentalistów, grających na: skrzypcach, mandolinie, trąbce, harmonii, bębenku. Dużym powodzeniem cieszyły się pieśni zawierające aktualności dnia oraz improwizacyjna muzyka, z motywami chasydzkimi i synagogalnymi, operetkowymi i operowymi. Wykonawstwo oscylowało między amatorstwem a profesjonalizmem. Bezrobotni muzycy w latach wielkiego kryzysu (lata dwudzieste i trzydzieste XX wieku) zmuszeni byli do takiej formy zarobkowania. Artyści ci grali z kunsztem na skrzypcach, wiolonczeli, gitarze, trąbce, a nawet harfie.

Świecka twórczość muzyczna rozwijająca się w okresie diaspory w Europie

[40] M. Fuks, *Muzyka ocalona…,* s. 37.
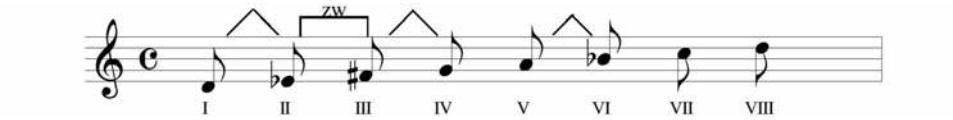
Środkowej i Wschodniej stanowi konglomerat wschodniej muzyki religijnej i zachodniej muzyki rozrywkowej. Cechami tej twórczości są zazwyczaj tonacje molowe, liczne rytmy synkopowane, melizmatyka oraz charakterystyczne maniery śpiewacze.

Ludowe pieśni żydowskie oraz instrumentalna muzyka klezmerska oparte są często na skalach modalnych. Każda ze skal ma nazwę w języku hebrajskim (pierwsza także w języku jidysz)[41].

Ahava Raba (hebr. *Wielka miłość*) lub *Frejgisz* (jid. *frygijska*)

Skala ta nie może być jednak identyfikowana z modalną kościelną skalą frygijską. Charakterystyczne dla tej skali są interwały, które nadają muzyce żydowskiej łatwo rozpoznawalną cechę. Te interwały to:

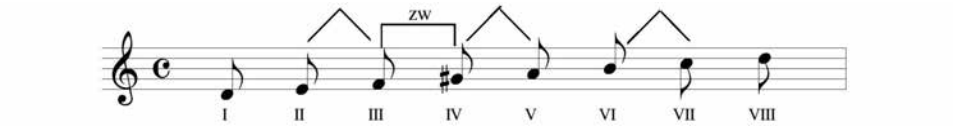
– półtony między I a II st., III a IV oraz V a VI,
– sekunda zwiększona między II a III st.



Miszeberach (hebr. *Ten, który błogosławi*)

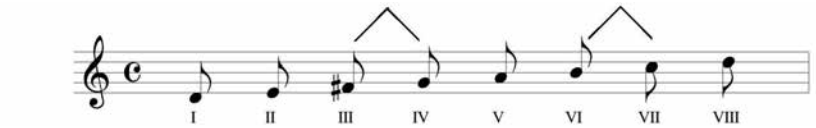
Skala ta jest rozpoznawalna poprzez podwyższenie czwartego stopnia. W literaturze bywa również określana jako *ukraińsko-dorycka.* Interwały charakterystyczne w tej skali to:

– półtony między II a III st., IV a V st. oraz VI a VII st.,
– sekunda zwiększona między III a IV st.,
– kwarta zwiększona między I a IV st.



Adoszem moloch (hebr. *Panuje na wieki*)

Skala ta odpowiada kościelnej skali miksolidyjskiej. Półtony występują tu między III a IV st. oraz VI a VII st.



[41] Źródło: F. Lilienfeld, *Die Musik der Juden Osteuropas – lomir ale singn,* Zürich 2002, s. 142.

Z twórczością muzyczną był również mocno związany teatr żydowski, który odgrywał zarazem rolę teatru muzycznego. Jego podwaliny stanowiły muzyka, śpiew i taniec z wpływami zarówno sakralnymi, jak i chasydzkimi oraz ludowymi.

Inwencja twórcza żydowskich kompozytorów dotknęła także tzw. lekkiej muzy. Miało to odbicie w muzyce rozrywkowej, tanecznej, filmowej, w dziedzinie operetki i musicalu. Do najbardziej znanych autorów takich kompozycji należeli: Jerzy Petersburski, Henryk Wars, Jakub Offenbach, Emerich Kálmán, George Gershwin, Leonard Bernstein, Jerry Bock i inni. Tej bujnej działalności kompozytorskiej położył kres wybuch II wojny światowej.

W tym miejscu pozwolę sobie na mały wątek wspomnieniowy – moich dziadków, żyjących w okresie międzywojennym oraz wojny i okupacji w małym miasteczku – Janowcu nad Wisłą (Lubelszczyzna), którzy byli w pewnym stopniu świadkami minionej epoki. Opowiadali mi oni o współżyciu Polaków z Żydami, o drobnej żydowskiej produkcji, handlu i usługach skupionych wokół rynku miasteczka. „Historię Janowca tworzyli również Żydzi. Piękna synagoga wybudowana była już w 1578 r. Cała wschodnia część Janowca w większości zamieszkana była przez wyznawców religii mojżeszowej, którzy w XIX i początkach XX wieku stanowili około 30% ludności miasteczka. Zachodnia część Janowca kończyła się cmentarzem katolickim, a wschodnia żydowskim”[42]. W podobny sposób przebiegało życie w wielu miastach i miasteczkach polskich, jednak ten dawny świat należy już do przeszłości.

Jedna z ostatnich tragicznych kart w dziejach kultury żydowskiej zapisała się martyrologią w muzyce, *pieśniami getta* i *Holokaustu.* Przerażający, nieludzki zamysł Hitlera o panowaniu rasy aryjskiej nad światem doprowadził między innymi do likwidacji znacznej części narodu żydowskiego, odebrania mu nie tylko wszelkiego mienia, ale przede wszystkim zniszczenia jego dziedzictwa duchowego – kultury. Eksterminacja rozpoczęła się od brutalnego zamknięcia ludności żydowskiej w gettach: Warszawy, Łodzi, Krakowa, Lwowa, Białegostoku, Wilna i innych, do których zwożono także Żydów z krajów okupowanej Europy. Mimo całego tragizmu sytuacji, muzycy w gettach uprawiali swój zawód. W getcie warszawskim Żydowska Orkiestra Symfoniczna dawała regularne koncerty. W okresie tym narodził się nowy rodzaj pieśni ludowej. Najpopularniejsze stały się pieśni Hirsza Glika, napisane do melodii rosyjskich: *Sztil, di nacht iz ojsgeszternt* (*Cicho, noc jest pełna gwiazd*), *Sog niszt kejnmoł az du gejst dem lectn weg* (*Nie mów nigdy: oto jest ostatnia z dróg*). Los niewinnie mordowanych przedstawił w sposób metaforyczny Icchak Kacenelson w pieśni *Dos Kelbł* (*Cielątko*). Hymnem walczących gett stała się dramatyczna pieśń M. Gebirtiga *S'brent undzer sztetł brent* (*Gore nasze miasteczko gore!*). Pieśń – modlitwa *Szma Isroel* (*Słuchaj narodzie Izraela*), odmawiana

[42] L. Kwasek, *Pomnik na dawnym cmentarzu żydowskim w Janowcu,* „Notatnik Janowiecki” 1996, nr 2, s. 18.

w chwilach grozy już od czasów Świątyni, towarzyszyła idącym na śmierć w obozach koncentracyjnych. W okresie poprzedzającym wojnę na firmamencie muzycznej kultury żydowskiej rozbłysło wiele gwiazd, jednak hitlerowska, ludobójcza machina nie pozwoliła im rozświetlić się pełnią blasku.

Począwszy od XVI wieku po czasy współczesne, liryczna, miłosna perła poezji biblijnej *Pieśń nad pieśniami* oraz *Psalmy* stały się natchnieniem dla wielu wybitnych kompozytorów. G. Palestrina, Orlando di Lasso, Wacław z Szamotuł, Mikołaj Gomółka stworzyli dzieła *a cappella* do tekstów psalmów, natomiast Benedetto Marcello napisał muzykę na głos solowy z towarzyszeniem instrumentów. *Psalmy* były również inspiracją kompozycji: J.S. Bacha, G.F. Haendla, J. Brahmsa, F. Mendelssohna, I. Strawińskiego, Antonina Dvořáka, Franza Schuberta. Poezja *Biblii* stała się bodźcem do napisania kilku pieśni religijnych przez S. Moniuszkę. Współcześnie w *Canticum Canticorum* Krzysztofa Pendereckiego oraz w cyklu *Pieśni biblijnych* (na sopran i 9 instrumentów) Augustyna Blocha doszukać się można fragmentów *Psalmów* oraz *Pieśni nad pieśniami. Szir haszszirim* przez stulecia była natchnieniem nie tylko kompozytorów, ale i poetów, malarzy, rzeźbiarzy. Inną modlitwą wywodzącą się z liturgii synagogalnej, która znalazła swoje odbicie w arcydziełach wielkich twórców, jest *Kol Nidre* (*Wszelkie ślubowania*), rozbrzmiewająca w synagogach w święto *Jom Kippur* (*Dzień Pojednania*). Jej modlitwę charakteryzuje dramaturgia, emocjonalność, wzruszenie. To intymna rozmowa z Bogiem, prośba o darowanie win i o przebaczenie krzywoprzysięstwa. Modlitwa ta towarzyszyła *Marranom (Żydom portugalskim i hiszpańskim*), którzy pod przymusem (inkwizycja – XV w.) nawracani byli na katolicyzm, a następnie w *Jom Kippur* błagali Boga o wybaczenie. *Kol Nidre* to obraz dziejów narodu żydowskiego, jego prześladowania, męczeństwa, ale także przetrwania i nadziei. Ta pieśń modlitewna stała się źródłem inspiracji dla Arnolda Schönberga do napisania dzieła *Kol Nidre* (*op. 39*) na głos mówiony, chór i orkiestrę oraz dla Ludwika van Beethovena w kompozycji *Kwartetu smyczkowego nr 14, op. 131.*

Do aktów twórczych pobudzała licznych kompozytorów, między innymi E. Blocha, Maurycego Ravela, Modesta Musorgskiego, melodyka chasydzka. Z popularnych musicali *Yentl* i *Skrzypek na dachu,* opartych na opowiadaniach Szołema Alejchema, wyłania się obraz życia w *sztetł* na tle przetworzonej muzyki chasydzkiej. Melodie tańców chasydzkich można usłyszeć w *Rondzie C-dur, op. 73,* a także w *Mazurku a-moll, op. 17 nr 4* (popularnie zwanym „Żydek") F. Chopina. Ze skarbnicy żydowskiej muzyki ludowej czerpali także Camille Saint-Saëns, Richard Strauss, Mikołaj Rimski-Korsakow, F. Liszt i inni.

Na skutek *Holocaustu* dawny świat Żydów – wschodnioeuropejskie *sztetł* należy już do przeszłości. Świat ten nie zaginął jednak bez śladu, ocalały nieliczne skarby kultury, w tym muzyka. Współcześnie muzyka klezmerska nie jest już autentycznym zjawiskiem. Przestała być usługową działalnością muzyków dla mieszkańców *sztetł.* Dowolność i uproszczenie muzyki w utworach klezmerskich

„nie odpowiadają prawdzie historycznej tej niegdyś wysoce rozwiniętej, światowej, uroczystej muzyki żydowskiej wschodniej Europy, z której wyrosły liczne szeregi i elita klasycznych wirtuozów XX w."[43]. Obecnie zaobserwować można kultywowanie żydowskiej pieśni ludowej (również w *jidysz*) oraz muzyki klezmerskiej w wielu miejscach świata (Izraelu, Ameryce, Rosji, Niemczech, Polsce), przez wykonawców żydowskich i nieżydowskich. Zdarza się więc, że potomkowie Żydów poznają swoją kulturę od *gojów.* Urzekające, autentyczne piękno żydowskiego folkloru inspiruje do wykonawstwa utworów zarówno oryginalnych, jak i stylizowanych.

3.4. Kultura ukraińska

Ponadtysiącletnie burzliwe, zmienne koleje losu i historii, sięgające korzeniami Rusi Kijowskiej i piastowskiej Polski, ukształtowały kulturę ukraińską, w tym także muzyczną. Kultury obu narodów – polskiego i ukraińskiego, blisko ze sobą spokrewnionych, przemieszanych w strefie pogranicza, trwających w dobrych i złych chwilach na przestrzeni dziejów – w naturalny sposób ulegały infiltracji. Dziesięć wieków sąsiedztwa, kilkaset lat życia we wspólnym państwie spowodowało przemieszanie języków, wyznań i poczucia tożsamości. W ten sposób ukształtowany ukraiński folklor stał się podwaliną swoistej, osobliwej muzyki artystycznej.

Powstałe w IX wieku wczesnoukraińskie państwo – Ruś Kijowska – przeżywało swój rozkwit na przełomie X i XI wieku pod rządami Włodzimierza Wielkiego i Jarosława Mądrego[44]. Najważniejszym wydarzeniem, które wpłynęło na rozwój kultury ukraińskiej, było przyjęcie chrześcijaństwa z Bizancjum przez księcia Włodzimierza w 988 roku. Istotną cechę obrządku greckiego, wpływającą na kształtowanie się kultury muzycznej, stanowił *monodyczny śpiew cerkiewny.* Z czasem wielogłosowość z muzyki ludowej przenikała do śpiewu cerkiewnego i w związku z tym przestawał on być wyłącznie jednogłosowy. W taki sposób wykształcił się swoisty *cerkiewny śpiew kijowski*[45]. Związane to było z ustanowieniem w Kijowie metropolii i rozwinięciem szkolnictwa cerkiewnego przez Jarosława Mądrego.

Epicki folklor religijny oraz świecki repertuar ludowy prezentowali *lirnicy*[46] (ukraińscy ludowi muzykanci – śpiewacy, akompaniujący sobie na lirze) i *kobzia-*

[43] R. Ottens, J. Rubin, *Klezmer-Musik,* Kassel 1999, s. 12.
[44] Rys historyczny – źródło: W.A. Serczyk, *Historia Ukrainy,* Wrocław 2001, s. 20-389.
[45] Za: O. Popowicz, *Pieśń solowa w twórczości kompozytorów ukraińskich XIX i pierwszej połowy XX wieku,* Rzeszów 2009, s. 17.
[46] Za: W.K. Lebediew, *Vykorystannja narodnych muzyčnych instrumentiv u zagalnoosvitnij školi,* Winnycia 2004, s. 62.

rze[47] (ukraińscy wędrowni śpiewacy – muzykanci wykonujący swoje pieśni i dumy przy akompaniamencie kobzy lub bandury). Osobliwością okresu średniowiecza był także *skomoroch*[48] – wędrowny ludowy aktor, muzykant, śpiewak, akrobata występujący na rynkach. Rozwijały się wówczas pieśni obrzędowe, również *epos heroiczny,* czyli *byłynny*[49] – ludowa pieśń bohaterska, opowiadająca o wydarzeniach historycznych i współczesnych.

Muzyka instrumentalna i wokalna towarzyszyła także życiu dworskiemu. Grano na instrumentach dętych, strunowych, perkusyjnych. Dowodem na to są XI-wieczne freski, przedstawiające muzykantów z różnego rodzaju instrumentami, które obejrzeć można w soborze Mądrości Bożej w Kijowie.

W 1132 roku nastąpiło rozbicie Rusi na kilka księstw, a następnie podbicie przez Tatarów Złotej Ordy (1240 r.). Te wydarzenia spowodowały osłabienie pozycji Kijowa, a co za tym idzie – kultury. Po raz pierwszy nazwę Ruś Kijowska zastąpiono mianem Ukraina, a Rusinów zaczęto nazywać Ukraińcami.

Wiek XIV przyniósł ograniczenie rozwoju kultury muzycznej Ukrainy, ale za to została ona ubarwiona obcymi wpływami, gdyż ziemie te przeszły pod panowanie Polski i Litwy. *Monodyczne śpiewy cerkiewne* stawały się coraz bardziej wielogłosowe i zaczęto stosować zapis nutowy.

Na zacieranie się granic kulturowych pomiędzy wschodnią a zachodnią Ukrainą miała wpływ unia lubelska (1569 r.), w wyniku której większość ziem wschodnich została przyłączona do Korony Polskiej.

Korona Polska należała do kościoła rzymskokatolickiego, zaś Ukraina do obrządku wschodniego. W wyniku unii brzeskiej (1595 r.) powstało nowe wyznanie – *greckokatolickie* (*unickie*)[50]. Kościół wschodni przyjął dogmaty katolickie, równocześnie zachowując wschodnią liturgię, hierarchię, kalendarz i prawo kanoniczne. Odegrał również dużą rolę w utwierdzaniu Ukraińców w przynależności do własnego narodu. *Grekokatolik* było często tożsame z pojęciem *Ukrainiec*, pozostawało wyróżnikiem odrębności w czasie niewoli rosyjskiej.

W omawianym okresie nowe tendencje w muzyce religijnej i świeckiej świadczyły o ukraińskim odrodzeniu. W dalszym ciągu doskonaliła się *monodia cerkiewna* oraz muzyka świecka w kręgach arystokratycznych, także muzyka *użytkowa* (*rzemieślnicza*) w miastach i wsiach z różnymi formami muzykowania: solowymi i zespołowymi, instrumentalnymi i wokalnymi. Folklor natomiast wzbogacił się o wiele nowych gatunków. Popularnością cieszyły się *dumy*[51] i wspomniane już *pieśni historyczne*, stanowiące śpiewane obrazy narodu ukraińskiego.

---

[47] Tamże, s. 60.
[48] Tamże, s. 66.
[49] I. Kołodub, *O narodnopesennych tradicyjach ukrainskoj vokalnoj školy*, Kyjiw 1984, s. 8.
[50] Za: D. Sochacka, *Sprawy wyznaniowe,* [w:] *Pamiątki i zabytki kultury ukraińskiej w Polsce*, red. A. Saładiak, Warszawa 1993, s. 22.
[51] Za: I. Kołodub, *O narodnopesennych tradicyjach…,* s. 8.

XVII stulecie i początek XVIII to niespokojne i pełne zamętu lata w historii Ukrainy. Wiąże się to z powstaniem na Zaporożu legendarnej i bitnej społeczności kozackiej, którą Rzeczypospolita wykorzystywała w wyprawach przeciwko Turkom i Tatarom. Wchłanianie państwa ukraińskiego przez Polskę oraz sianie niezgody (podsycane przez Moskwę) między Ukraińcami i Polakami na tle religijnym doprowadziło do powstania Kozaków pod przywództwem Bohdana Chmielnickiego (1648 r.). Powstanie to i późniejsze starcia wykrwawiły obie strony, jednocześnie wpływając na rozbudzenie tożsamości i świadomości narodowej Ukraińców, co skutkowało rozwojem oświaty i kultury.

Ukraiński barok zaowocował rozkwitem malarstwa, ikonografii, architektury, budownictwa miejskiego. Bujny wzrost osiągnęła również kultura muzyczna[52], zarówno ludowa, jak i artystyczna (duchowna i świecka). Muzyka stała się przedmiotem obowiązkowym we wszystkich szkołach. Nauczano wielogłosowego *śpiewu partesnego* (cztero-, pięcio-, sześcio-, ośmio- i dwunastogłosowego), który wykorzystywany był w cerkwiach podczas liturgii i *koncertów partesnych.*

Z kalendarzem cerkiewnym były związane *kanty* duchowne, natomiast świeckie opowiadały o ludzkich losach i miłości. Charakteryzowały się one dwuczęściową formą i wierszową stroficznością, wielogłosowością oraz akompaniamentem instrumentalnym. Na *kantach* wzorowały się późniejsze *pieśni – romanse.* W muzyce ludowej doskonalił się *epos ukraiński – pieśni historyczne* i *dumy*, oparte na skalach ludowych. Wykonywano je przy akompaniamencie *lir korbowych*[53] (ludowych instrumentów strunowych, w którym funkcje smyczka pełni kółko poruszane korbą), *kobz*[54] (to starodawny, ludowy, strunowy instrument szarpany, rodzaj lutni krótkoszyjkowej 16-strunowej, ulubiony instrument Kozaków) oraz *bandur*[55] (ten ukraiński ludowy instrument strunowy, szarpany składa się z owalnego korpusu ze stroikami do strun od 40 do 50, gryfu ze stroikami do 10-14 basowych strun, wykorzystywany głównie do akompaniowania śpiewakowi).

Innym rodzajem muzykowania był *teatr szkolny* z muzyką instrumentalną, wokalną (solową i chóralną) oraz tańcami.

Podczas świąt ludowych i na uroczystościach rodzinnych *cechy muzyczne* prezentowały się w solowej i zespołowej *użytkowej* muzyce instrumentalnej. Kozaccy kobziarze, trębacze, cymbaliści i inni instrumentaliści uprawiali *muzykę pułkową*, którą wykonywali podczas pochodów wojskowych. Środowisko to również dało początek tańcom kozackim, takim jak *kozak* czy *hopak.*

Druga połowa XVIII wieku to rozbiory Polski, które były także rozbiorami Ukrainy. W obrębie imperium rosyjskiego znalazła się prawobrzeżna Ukraina,

---

[52] Za: O. Popowicz, *Pieśń solowa…,* s. 25-29.
[53] Za: W.K. Lebediew, *Vykorystannja narodnych*…, s. 62.
[54] Tamże, s. 60.
[55] Tamże, s. 51.

natomiast w granicach monarchii austro-węgierskiej mniejsza część Ukrainy ze Lwowem i Przemyślem. W interesie zaborców nie leżał kulturalny rozwój Ukrainy, lecz podporządkowanie sobie jej mieszkańców, co skutkowało zastojem w oświacie, kulturze i myśli narodowej. W carskiej Rosji Ukraińcy byli obywatelami drugiej kategorii, zaś w zaborze austriackim mieli sporo swobody. W dalszym ciągu we wszystkich typach szkół obowiązywała muzyka i śpiew. Przy klasztorach prawosławnych utrzymujących chóry nauczano *śpiewu cerkiewnego*, seminaria duchowne kształciły *śpiewaków cerkiewnych* i *diaków.* Głównymi ośrodkami kształcenia muzycznego były kolegia – czernichowskie, perejesławskie i charkowskie oraz Akademia Kijowsko-Mohylańska, natomiast w Galicji ośrodkiem muzyki cerkiewnej stał się Lwów[56].

„W drugiej połowie XVII wieku twórczość ludowa, bogata we wszystkie jej gatunki (epos heroiczny, pieśni liryczno-epickie – ballady, pieśni kozackie, czumackie, burłackie, miłosno-liryczne, żartobliwe, satyryczne, taneczne oraz tańce i utwory instrumentalne), uformowała pewien klasyczny całokształt ukraińskiego folkloru muzycznego […]. W okresie tym rozwinął się także gatunek pieśni – romansu, występujący w środowiskach miejskich i wiejskich. Ich teksty miały pochodzenie ludowe lub literackie. Te autorskie utwory, które dzięki dużej popularności folkloryzowały się, zatracały swoje autorstwo”[57].

Ukraińskie pieśni ludowe, *kanty* i *pieśni–romanse* oraz towarzysząca im muzyka wykonywana na ukraińskich ludowych instrumentach charakteryzowały domowe muzykowanie. Ozdobą takiego muzykowania często były improwizacje wokalne z intuicyjnym wyczuciem wielogłosowości.

Wybitnymi kompozytorami ukraińskimi omawianego okresu byli: Maksym Berezowski, Dmytro Bortniański oraz Artem Wedel, którzy wznieśli na artystyczne wyżyny formę *cerkiewnego koncertu wokalnego.*

Pierwsza wojna światowa oraz rewolucja w Rosji spowodowały, że zachodnia część ziem etnicznie ukraińskich znalazła się od 1920 do 1939 roku w granicach Polski, a pozostałe w granicach Związku Sowieckiego. W Polsce do 1939 roku mniejszość ukraińska stanowiła jedną piątą ludności całego państwa. Władze sowieckie na wschodzie Ukrainy dopuszczały się okrutnych prześladowań, a w latach trzydziestych wywołały sztuczny głód, w wyniku którego śmierć na Ukrainie zebrała ogromne żniwo. W tym samym okresie życie kulturalne i twórczość muzyczna były sterowane i cenzurowane przez władze państwowe.

Druga wojna światowa przyniosła powstanie w granicach Związku Radzieckiego Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Ukraina już po raz drugi znalazła się w sowieckich okowach. W dalszym ciągu kultura, w tym także twórczość kompozytorska, była podporządkowana ideologii komunistycznej i podle-

[56] Za: O. Popowicz, *Pieśń solowa*…, s. 33.
[57] Tamże, s. 36.

gała ścisłej kontroli, co stanowiło ogromną przeszkodę w procesie kulturotwórczym. Dopiero rok 1990 zapoczątkował suwerenność Ukrainy.

Początek XIX wieku stał się zalążkiem nowej, romantycznej ukraińskiej twórczości muzycznej, która była syntezą muzyki ludowej i nowych prądów z Europy Zachodniej. Tragizm, waleczność oraz heroizm narodu ukraińskiego, wciąż obecne w bogatej twórczości ludowej, spowodowały przebudzenie narodowe. Ze skarbca ludowości czerpali natchnienie ukraińscy romantycy. W okresie tym powstawała muzyka instrumentalna i liryka wokalna inspirowana ludową pieśniowością oraz muzyka symfoniczna.

Swój wkład w rozwój profesjonalnej liryki wokalnej w XIX i pierwszej połowie XX stulecia wnieśli kompozytorzy zarówno wschodnio-, jak i zachodnioukraińscy[58]. Większość z nich, oprócz własnej twórczości pieśniarskiej, dokonywała opracowań ukraińskich pieśni ludowych. Wiele pieśni solowych powstawało do twórczości wybitnych poetów ukraińskich, takich jak: Taras Szewczenko (1814--1861) czy Łesia Ukrainka (1871-1913, prawdziwe nazwisko Łarysa Kosacz--Kwitka)[59].

Mykoła Markewicz (1804-1860) to wschodnioukraiński autor pierwszej artystycznej pieśni solowej, który zapoczątkował twórczość do tekstów ukraińskiego wieszcza narodowego T. Szewczenki. Petro Niszczyński (1832-1896) oraz Petro Sokalski (1832-1887) w akompaniamentach do swoich pieśni stosowali imitacje gry na kobzie, lirze korbowej i bandurze.

Za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli kultury ukraińskiej i twórcę ukraińskiej szkoły narodowej uważany jest Mykoła Łysenko (1842-1912)[60]. Poprzez swoją twórczość budził ducha w narodzie, podobnie jak Łesia Ukrainka i T. Szewczenko. Skupiał wokół siebie ówczesne środowisko intelektualne i artystyczne. Poprzez działalność etnograficzną (zbierał, zapisywał, opracowywał) propagował ludowe pieśni ukraińskie. Ich oryginalność, właściwości muzyczne, charakterystyczne układy tonalno-skalowe, cechy intonacyjne, rytmiczne i harmoniczne – to wszystko fascynowało M. Łysenkę oraz rozbudzało zapał twórczy. „Problem ludowości w muzyce Łysenki nie sprowadza się do cytowania (chociaż zdarza się to czasami) folkloru muzycznego, kompozytor dążył bowiem do stylistycznej jedności własnej muzyki z muzyką ludową”[61]. W jego utworach solowych występuje różnorodność tematyki i melodyki. Są to *pieśni liryczne, dramatyczne, historyczne, narodowe, opisowe, pejzażowe, taneczne* z wykorzystaniem motywów ludowych tańców ukraińskich. W późniejszym okresie twórczym sięgnął do psychologicznych, emocjonalnych, osobistych przeżyć człowieka, zajął się sferą ludzkiej egzystencji i jej wartościami moralnymi. Ważne miej-

[58] Tamże, s. 79-164.
[59] Źródło: W.A. Serczyk, *Historia Ukrainy*…, s. 250.
[60] Źródło: *Encyklopedia muzyczna,* red. E. Dziębowska, Kraków 1997, t. 5, s. 471-472.
[61] Tamże, s. 472.

sce w twórczości M. Łysenki zajmuje muzyka wokalno-instrumentalna napisana do *Kobziarza* T. Szewczenki oraz opery o charakterze: historycznym – *Taras Bulba*, obrzędowym – *Noc Bożego Narodzenia*, liryczno-fantastycznym – *Topielica*. W wypracowanym, indywidualnym stylu wzorował się na niemieckiej liryce wokalnej, wykorzystując ją w przetworzeniach ukraińskiego folkloru.

Innymi przedstawicielami ukraińskiej szkoły narodowej, spadkobiercami i kontynuatorami twórczych osiągnięć M. Łysenki byli: Kyryło Stecenko, Jakiw Stepowyj, Mykoła Łeontowicz i inni. W liryce wokalnej K. Stecenki (1882-1922) można dopatrzyć się wielu elementów ludowości, np. ukraińskiej lirycznej kantyleny o dużym ambitusie, opartej na ludowych skalach diatonicznych. Nowością były pieśni o zabarwieniu *komiczno-satyrycznym.* W twórczości J. Stepowego (1883--1921) pojawiają się *miniatury wokalne* o dużym ładunku emocjonalnym, w których kompozytor wykorzystuje *kantylenowy, deklamacyjny* i *recytatywny* typ melodyki.

Twórcy wschodnioukraińscy pierwszej połowy XX wieku: Lew Rewucki, Borys Latoszyński i Wiktor Kosenko śmielej wykorzystywali w swoich utworach osiągnięcia kompozytorów zachodnioeuropejskich, ich twórczość była więc bardziej nowatorska. Barwne efekty brzmieniowe uzyskiwali dzięki zastosowaniu skal ludowych w połączeniu z wyszukaną harmonią.

Na terenach Ukrainy Zachodniej (Galicji) w XIX stuleciu ośrodkiem życia i twórczości muzycznej stał się Przemyśl, z tak zwaną „szkołą przemyską”[62]. W kształtowaniu się nowego stylu najważniejszą rolę odegrali Mychajło Werbycki oraz Iwan Ławriwski. Innowacją w liryce wokalnej muzyki zachodnioukraińskiej stały się pieśni z towarzyszeniem gitary, autorstwa M. Werbyckiego (1815-1870). Charakterystyczne dla jego twórczości są też wpływy muzyki teatralnej, operowej, ludowej oraz tanecznej. Skomponowana przez M. Werbyckiego pieśń do patriotycznego tekstu Pawło Czubynskiego *Jeszcze nie umarła Ukraina* stała się z czasem ukraińskim hymnem państwowym.

Kontynuatorami „szkoły przemyskiej” byli Isydor Worobkewicz, Ostap Nyżankiwski i inni. Wypracowali oni własne style kompozytorskie, oparte na tendencjach wschodnioukraińskich oraz zachodnioeuropejskich. I. Worobkewicz (1836--1903) sięgał nie tylko do folkloru rodzimego, ale czerpał też ze źródeł różnych grup etnicznych. Inspiracje muzyką operową O. Nyżankiwski (1863-1919) przeniósł do kompozytorstwa, stosując np. wywierające niezwykłe wrażenie kadencje wokalne z kulminacjami w wysokim rejestrze. Sięganie do ludowości uwidaczniało się natomiast w smutnym, tęsknym, rzewnym melosie ukraińskim komponowanych pieśni.

Twórczość Stanisława Ludkiewicza, Wasyla Barwinskiego i Nestora Nyżankiwskiego, którzy komponowali w pierwszej połowie XX wieku, reprezentowała

[62] Za: O. Popowicz, *Pieśń solowa*…, s. 58.

poziom europejskiej kultury muzycznej. Rozbudowane partie fortepianowe oraz orkiestrowe w pieśniach solowych w sposób doskonały interpretowały tekst poetycki. Z wielkim wyczuciem przetwarzali oni elementy folkloru ukraińskiego, dochodząc do mistrzostwa w stylizacji pieśni ludowej. Szczególnie S. Ludkiewicz wzniósł swoją lirykę wokalną na wysoki poziom artystyczny, dokonując syntezy pierwiastków ludowych z indywidualnymi cechami stylu, jak np. dodająca kolorytu nowatorska harmonia.

Ukraińcy żyją w diasporze[63] niemalże na wszystkich kontynentach, jednak głównie w Europie Wschodniej: na Ukrainie, w Rosji, Mołdawii, Białorusi; także w Kazachstanie, Kirgizji i Uzbekistanie oraz w Słowacji, Rumunii, Jugosławii, Chorwacji. Poza tym można ich spotkać w Kanadzie, Stanach Zjednoczonych, Argentynie, Brazylii, Australii, Paragwaju, Urugwaju. W Polsce w 1947 roku zostali masowo wysiedleni z terenów południowo-wschodnich, które od dawna zamieszkiwali, na tak zwane Ziemie Odzyskane, czyli zachodnie i północne, w ramach akcji „Wisła".

Ukraińcy posługują się językiem ukraińskim (małoruskim)[64], należącym do wschodniosłowiańskiej grupy języków indoeuropejskich, natomiast subetniczne grupy, np. Hucułów, Bojków, Łemków – gwarami tegoż języka. Większość wierzących Ukraińców to wyznawcy *prawosławia,* część z nich to *grekokatolicy* (*unici*).

Wiejskie osadnictwo Ukraińców było związane z ich głównymi zajęciami[65], takimi jak: rolnictwo, sadownictwo, hodowla (bydła, trzody chlewnej, drobiu, owiec i koni), rybołówstwo, pszczelarstwo. Zajmowali się również rzemiosłem: garncarstwem, tkactwem, ciesielstwem, garbarstwem itp. Uprawiali różne zboża, len i konopie, także kukurydzę i tytoń oraz warzywa. Charakterystyczne były przydomowe sady z jabłoniami, gruszami, śliwami i winoroślami – co znalazło odzwierciedlenie w omawianych pieśniach. Podczas prac polowych i innych związanych z rolnictwem popularna była pomoc sąsiedzka.

Chłopska chata (*chyża*)[66], bielona, kryta słomą, składała się przeważnie z izby, sieni i komory. Wewnątrz izby znajdował się piec z miejscem do spania (*zapiecek*), stół lub skrzynia z ławami do siedzenia i *misnyk* na naczynia. Centralną ścianę zdobiono motywami kwiatowymi.

Kobiecy strój ludowy[67] składał się z wyszywanej koszuli (*soroczki*), spódnicy i fartucha – zapaski oraz kamizelki. Dziewczęta wplatały w warkocze ułożone wkoło głowy wstążki i kwiaty, natomiast mężatki nosiły czepce lub chustki. Mężczyźni ubierali się w charakterystyczne koszule ze stójką, ozdobione przy rozcię-

---

[63] Za: *Inni to także my*…, s. 57.
[64] Tamże, s. 57-58.
[65] Za: O. Kolberg, *Dzieła wszystkie*, Kraków 1974, t. 49, s. 92-101.
[66] Tamże, s. 86-92.
[67] Tamże, s. 67-82.

ciu haftem krzyżykowym, spodnie, kamizele, szerokie pasy. Na głowę wkładali słomiane kapelusze lub baranie czapki, natomiast na nogi buty z niegarbowanej skóry czy łapcie z łyka (*łyczaki*). Noszono też siermięgi, opończe, wyszywane kożuchy.

Głównymi składnikami pożywienia na Ukrainie były produkty wytwarzane we własnym gospodarstwie, takie jak: warzywa, mąka, kasze, z których robiono różnorodne pierogi, kluski, barszcze, kisiele. W okresie świątecznym jadano wieprzowinę, wypiekano pierniki, makowce, *bubliki,* paschy (paski) wielkanocne, przygotowywano *kutie.*

Święta i doroczne zwyczaje wiązały się z obowiązującym kalendarzem oraz porami roku, którym towarzyszyła ludowa obrzędowość. Z obrzędowości zaś wykształciły się różne rodzaje ludowej pieśni – *narodna pisnia*[68] (utwór poetycko-wokalny, zwykle niewielkich rozmiarów kuplet, stworzony na zasadzie zgodności słowa z melodią, nieznanego autorstwa, przekazywany ustnie z pokolenia na pokolenie lub zapisywany w śpiewnikach, często mający formę przyśpiewki). O Bożym Narodzeniu i Nowym Roku opowiadały *koliadky*[69] (starosłowiańskie obrazowe pieśni) i *szczedriwky*[70] (powinszowania noworoczne śpiewane przez kolędników). Dorocznym zwyczajom wiosennym, oprócz obrzędowości, towarzyszyły *wesnianky*[71] (starodawne opisowe pieśni, mówiące o radości świętowania płynącej z nadejścia wiosny oraz zawierające prośbę o urodzaj podczas wykonywanych prac polowych). Charakterystyczny również był *żurawel*[72], czyli ukraińska pieśń taneczna (metrum 2/4 lub 4/4) z towarzyszeniem korowodu i narastającym tempem.

Z obyczajem obchodzenia wigilii św. Jana wiązało się wykonywanie pieśni sobótkowych. Oto fragment tekstu takiej pieśni[73]:

Na Iwana, na Kupana
kupała sia greczna panna,
kupajuczy, zatapaczy,
i na batejka zawołała:
Podaj ruku, podaj obie,
pryhołuby mene k' sobe.

Codzienną tematykę życia rodzinnego obrazowały pieśni miłosne, zalotne, małżeńskie, mówiące o pracy na roli, o spędzaniu wolnego czasu (np. w karcz-

[68] Za: W.K. Lebediew, *Vykorystannja narodnych*…, s. 63.
[69] Tamże, s. 61.
[70] Tamże, s. 71.
[71] Tamże, s. 53.
[72] Tamże, s. 58.
[73] O. Kolberg, *Dzieła*…, t. 49, s. 266.

mie), religijne, weselne, pogrzebowe i inne. A oto fragment pieśni miłosno-zalotnej[74]:

Polubyła Petrusia,
zaczepyty boju sia,
hej, łycho, ne Petruś,
biłe łyczko, czorny us.

Życiu ludności wiejskiej towarzyszył również „świat nadzmysłowy" (podania, legendy, czary, przesądy). Jedna z legend mówi o rusałkach[75], nimfach rzecznych o zielonych włosach. Rusałkami nazywano też dusze zmarłych. Stąd wzięły się lamentacyjne *śpiewy rusałkowe,* które wykonywano podczas odprowadzania dusz zmarłych na cmentarz. Korowód prowadzący dusze tworzyły kobiety z umajonymi zielonością głowami.

W wielu pieśniach ludowych przewijają się motywy różnych ukraińskich folklorystycznych tańców[76], takich jak: *arkan, hopak, kołomyjka, trepak, kozak.* Arkan to huculski taniec górskich bohaterów, rytmiczny, szybki, dziarski, zbójecki. Hopak tańczony jest przez mężczyzn w szybkim, stopniowo przyspieszanym tempie, figury tańca obrazują sztukę walki. Innym huculskim tańcem jest kołomyjka, której nazwa pochodzi od słów: „koło" (obrotowe figury) oraz „mykatysia" (szybko ruszać się). Najbardziej charakterystyczne figury w trepaku to szybkie kroczki i przytupy. Do najpopularniejszych tańców ukraińskich należy kozak, podczas którego mężczyźni dają popisy solowe w postaci podskoków, wyrzutów nóg, przysiadów. Taniec ten cechuje żywe, narastające tempo.

Pieśni i tańce wykonywane są przy akompaniamencie charakterystycznych dla Ukrainy instrumentów ludowych[77]. Oprócz wymienionej już liry korbowej, kobzy i bandury, używana jest *sopiłka* (dęty drewniany instrument z grupy fletów), *okaryna* (rodzaj naczyniowego, owalnego, glinianego fletu), *bałałajka* (instrument szarpany o trójkątnym korpusie) oraz *bajan* (odmiana guzikowej harmonii ręcznej), *baraban* (uderzany instrument z grupy membranofonów o nieokreślonej wysokości dźwięku), *cymbały* (strunowy, uderzany instrument dawnego pochodzenia o drewnianej podstawie w kształcie trapezu) i wiele innych.

Ukraińską lirykę wokalną cechuje ludowy melos z jego niuansami skalowymi. Skale[78] te zawierają w pochodach dźwiękowych charakterystyczne interwały sekundy zwiększonej i kwarty zwiększonej. Sekundy zwiększone występują między III a IV i VI a VII albo między II a III stopniem skali. Specyficznego kolorytu

---

[74] Tenże, *Dzieła wszystkie,* Poznań 2002, t. 84, s. 95.
[75] Tamże, s. 337.
[76] Za: W.K. Lebediew, *Vykorystannja narodnych*…, s. 50, 55, 61.
[77] Tamże, s. 51, 61, 64, 70.
[78] Za: I. Kołodub, *O narodnopesennych tradicyjach*…, s. 15.

dodaje występowanie choć jednej sekundy zwiększonej. Podwyższony IV stopień w gamie molowej powstał jako środek zwiększenia wyrazu emocjonalnego w lamentach, płaczach ludowych. W twórczości artystycznej profesjonalnych kompozytorów podwyższony IV stopień służy nie tylko nasileniu dramatyzmu, ale także wyrażeniu nastrojów lirycznych, wówczas ma trochę inny charakter niż w muzyce ludowej. Odmianą gamy doryckiej molowej z podwyższonym IV i VI stopniem jest tak zwana „skala dla dum", która patetyczny, wzniosły charakter wypowiedzi harmonijnie łączy z emocjonalnie wyeksponowanym płaczem. Wobec tego stwarza ona bogate możliwości wypowiedzi artystycznej.

Do osobliwości stylizowanych folklorem ukraińskim pieśni, oprócz wykorzystania skal ludowych, zaliczyć można otwartość emocjonalną, liryczno-kantylenową, smętną linię melodyczną. Melodia linii wokalnej może być również taneczna, deklamacyjna czy recytatywna. Nierzadko pieśni charakteryzował żart. Często faktura akompaniamentu fortepianowego imitowała grę na instrumentach ludowych, np. kobzie, bandurze, lirze.

Wykonawstwo pieśni wywodzącej się z ukraińskiej szkoły wokalnej ma głęboki związek z ludową manierą wykonawczą, jednak nie można jej dokładnie naśladować. Należałoby wyśpiewać filozofię życia ludu ukraińskiego – mądrego i jasnego patrzenia na świat. Istotą działalności wokalnej jest więc budowanie muzyki poprzez wyrazistość emocjonalną.

Połączenie epickości z głębokim dramatyzmem zdecydowanie odróżnia *dumy* od wspomnianych już ludowych, bohaterskich *eposów byłynnych.* W dumach, tak jak w lamentach, powinno się przekazać uczucie głębokiego wewnętrznego bólu – bólu duszy. W *romansach*, które są pokrewne dumom, można odnaleźć całą gamę uczuć, charakterystyczną dla lirycznego i otwartego ludu ukraińskiego. Podczas wykonywania takich pieśni bardzo ważna jest szczerość wypowiedzi śpiewaka, przekazująca wiele odcieni smutku, ale i serdecznego ciepła, marzycielskiej kontemplacji świata.

W ukraińskiej muzyce ludowej charakterystyczna jest zmienność tercji w tonice z durowej na molową. Dla podkreślenia nastroju tekstu literackiego śpiewacy ludowi świadomie zaniżają małą tercję, a podwyższają wielką. Wobec tego wykonawca klasyczny powinien być wyczulony na takie zmiany zwrotów melodycznych, podkreślając je, np. barwowo czy dynamicznie, podczas prezentacji w opracowaniu artystycznym pieśni wywodzących się z tradycji ludowej. Śpiewak ludowy, w zależności od funkcji półtonu (naturalny półton skali, wprowadzający ton, przejście chromatyczne), zmienia jego stopień intonowania. Sekunda oprócz półtonu może być jedną trzecią, a nawet jedną czwartą tonu. Taka tendencja do zawężania interwałów powoduje, że są one bardziej charakterystyczne. Podobną tendencję można zauważyć u andaluzyjskich śpiewaków *cante hondo*, których śpiew daje wrażenie „zabrudzonego", szorstkiego, ochrypłego. Można pokusić się o stwierdzenie, iż śpiewacy ci słyszą półtony w taki właśnie

zawężony sposób. Dla maniery ukraińskiego wykonawcy ludowego charakterystyczne jest różnicowanie intonowania stopni skali: III, IV, VI, VII. Jednak najczęściej odnosi się to do III i IV stopnia[79]. Podstawą przemyślanej, wyrazistej interpretacji jest więc przeniknięcie, zrozumienie źródeł ludowej melodii, psychologicznego podtekstu intonacji muzycznej. Współczesny wokalista nie zawsze czuje te niuanse, gdyż jest przyzwyczajony do systemu dur-moll i ograniczają go również ramy równo temperowanych instrumentów. W pieśniach artystycznych spotyka się fragmenty, gdzie głos występuje bez wsparcia harmonicznego. Wówczas profesjonalny wykonawca ma większą swobodę intonowania i może wprowadzić elementy ludowej maniery, polegającej na różnicowaniu wysokości intonacji. „Nie przypadkiem podczas konkursów wokalnych (na Ukrainie) weszło już w tradycję włączanie do ich programów pieśni ludowej bez akompaniamentu. Przy takim wykonaniu bardziej wyczuwalny jest związek śpiewaka z ludową muzyczną kulturą, z jej tradycją wykonawczą”[80].

W ukraińskiej muzyce bardzo ważną rolę odgrywa melizmatyka wywodząca się z *dum* i *lamentów*[81], która jako ludowy sposób wykonawczy służy do podkreślenia słów i zwiększenia ekspresji ich brzmienia. Dużą różnorodność interwałową mają stosowane przednutki czy mordenty. Melizmatyka w ukraińskiej liryce wokalnej szczególnie związana jest z dramatycznymi miejscami tekstu literackiego, w odróżnieniu od wokalnej muzyki innych narodowości, gdzie zdobnictwo kojarzy się z kręgiem radosnych emocji.

Szczególną cechą ukraińskiej pieśni są fermaty. Jeżeli występują na końcu fraz, mogą naruszać płynny ruch rytmu, dlatego wykonawca powinien sam poczuć konieczność i długość zastosowania fermaty oraz jej znaczenie w kształtowaniu całej muzycznej formy. Najważniejsze jest, aby śpiewak zapełnił fermatę myślą i uczuciem. Współcześni wokaliści często lekceważą fermaty w ludowych pieśniach, uważając, że jeżeli długo ciągnie się dźwięk (nie w górnym rejestrze i nie na forte), wówczas będzie to nieciekawe wykonanie.

W *romansach* w formie *dumy* kompozytorzy (np. M. Łysenko) piszący do tekstów T. Szewczenki (i innych poetów) często wykorzystują wariacyjny sposób rozwoju pieśni[82]. Jest to związane z treścią i formą poezji oraz kompozytorskimi metodami twórczymi. W założeniach muzycznej formy opartej na wariacjach leży improwizacyjność. Ta improwizacyjność była podstawową zasadą ludowej twórczości i miała też szerokie zastosowanie w profesjonalnej muzyce minionych wieków, kiedy nie było jeszcze wyraźnego podziału na muzyków kompozytorów i muzyków wykonawców. Z czasem wykonawca przestał uczestniczyć w procesie powstawania utworu, co doprowadziło do tego, że współcześnie

[79] Tamże, s. 19.
[80] Tamże.
[81] Tamże, s. 22.
[82] Tamże, s. 27.

wśród zawodowych śpiewaków nie zawsze spotyka się muzyka z twórczą inicjatywą, a przecież bez takiej umiejętności nie można stworzyć iluzji rodzenia się muzyki na oczach słuchaczy. Ta cecha jest wysoko rozwinięta w tradycji wykonawczej ukraińskich i rosyjskich śpiewaków. Tacy profesjonalni wokaliści umieją zachować w pieśniach ludowych naturalność śpiewu, prostotę, prawdę, bezpośredniość i jednocześnie ciepłą serdeczność. Wówczas słuchaczowi wydaje się, że to śpiewa prosty, wiejski człowiek, a nie doświadczony i zawodowy artysta.

„Folklor jest tym artystycznym podłożem, z którego powstała i rozwinęła się profesjonalna kultura muzyczna narodu ukraińskiego. Z pieśni i tańców ludowych natchnienie czerpali twórcy oper, symfonii, kantat, pieśni chóralnych, romansów oraz miniatur instrumentalnych”[83]. Tematyka folklorystyczna znalazła swoje odzwierciedlenie w operach: *Jarmark soroczyński* M. Musorgskiego, *Noc majowa* i *Noc wigilijna* M. Rimskiego-Korsakowa, *Trzewiczki* Piotra Czajkowskiego oraz *Kniaź Igor* Aleksandra Borodina. Ukraińskie pierwiastki można dostrzec także w twórczości L. van Beethovena oraz Michała Glinki. L. van Beethoven ciekawie opracował pieśń *Jechał kozak za Dunaj* na głos solowy, skrzypce, wiolonczelę i fortepian. W pieśniach M. Glinki *Huczy bardzo wiatr w polu* i *Nie szczebiocz słowiku* widoczny jest wpływ ukraińskiego romansu.

Muzykalność jest na trwałe wpisana w księgę narodu ukraińskiego. Mimo licznych wstrząsów dziejowych i towarzyszącej im dewastacji kulturowej, naród ten potrafił wznieść się na wyżyny kultury muzycznej, co świadczy o jego twórczym artystycznym fenomenie. Niewiele jest bowiem ludów na świecie, które mogłyby porównać się z Ukraińcami pod względem talentów muzycznych i śpiewaczych. Obecnie jednak tradycyjne obrzędy ludowe nie mają już swojego pierwotnego znaczenia. Nie wszystko jednak stracone. Ukraińcy zawiązują koła śpiewacze oraz zespoły taneczne, starając się odtworzyć widowiska obrzędowe. Związek Ukraińców w Polsce organizuje między innymi: Festiwale Kultury Ukraińskiej, Festiwal Ukraińskich Zespołów Dziecięcych, Festiwal Sztuki Sakralnej.

3.5. Podsumowanie

Mało która nacja na świecie może poszczycić się tolerancją wobec mniejszości kulturowych. Akceptować daną kulturę to znaczy zrozumieć ją, a zrozumieć to znaczy poznać.

Muzyka tymczasem nie zna granic. Ma te same cechy na znacznie odległych od siebie terenach: skale, rytmy, zwroty melodyczne. Granice polityczne czy językowe nie stanowią barier w jej przepływie.

[83] N.M. Gordijczuk, *Pro folklor*, Kyjiw 1979, s. 47-48.

Romowie, Żydzi, Ukraińcy, a także Cyganie andaluzyjscy, żyjący w diasporze niemalże na całym świecie, wprowadzali do swojej muzyki elementy folkloru narodów, wśród których żyli, jednocześnie wnosząc istotny wkład w kulturę muzyczną tychże narodów. Tak więc owe kultury muzyczne kształtowały się przez wieki w tyglu tradycji chrześcijańskich, judaistycznych, arabskich, cygańskich, dając konglomerat bardzo wielu odmiennych wpływów kulturowych, religijnych i rasowych.

Każda z omawianych nacji szczyci się swoją dziejową misją i poczuciem wielkiej historycznej przeszłości. Cywilizacja żydowska charakteryzuje się najdłuższą historią w przedstawionym kręgu kultur i mesjanistycznym posłannictwem, w związku z czym przypuszczalnie należy do najbogatszych.

Bardzo ważną rolę w życiu Żydów, Cyganów i Ukraińców odgrywa rodzina. Cyganie i Żydzi mają kodeksy moralne, których skrupulatnie przestrzegają. Codziennemu życiu towarzyszy muzyka związana z kalendarzem, pracą, uroczystościami rodzinnymi.

Archaiczne pieśni ludów prezentowanych kręgów kulturowych wyrastały z najbardziej ludzkich doświadczeń, z prostego folkloru ludzi biednych i prześladowanych. Tragizm tematyki zapewne miał działanie podobne do greckiego *katharsis*. Stąd zauważalne podobieństwo cygańskich pieśni *halgato'* i andaluzyjskich *cante hondo,* w których nieszczęśnicy wyśpiewywali cały swój ból, cierpienie oraz miłość i śmierć. Pieśni te charakteryzuje poszarpana rytmika i wtrącenia emocjonalne. Podobne oczyszczające znaczenie miała żydowska *Kol Nidre*. Marrani (hiszpańscy Żydzi) jej słowami błagali Boga o darowanie wymuszonych na nich ślubowań. Zapewne analogiczną rolę odgrywały ukraińskie *lamentacyjne śpiewy rusałkowe*, wyrażające rozpacz po stracie bliskiej osoby, oraz *dumy* i *romanse,* obrazujące miłość aż po grób, często nieszczęśliwą. Najbardziej tragiczną wymowę, przedstawiającą ogrom cierpienia i niemożność wyjścia z sytuacji, miały żydowskie i cygańskie *pieśni – lamenty,* płynące z obozów koncentracyjnych – obozów śmierci.

Przedstawiciele omawianych kultur znani są na całym świecie jako niezwykli muzykanci, śpiewacy i tancerze. Wielokulturowa infiltracja, sięgająca swymi korzeniami śpiewów starotestamentowych, stanowiła zalążek muzyki andaluzyjskiej, żydowskiej, także ukraińskiej. Jej poszarpana rytmika tworzy model całej muzyki słowiańskiej.

Orientalizm – jeden z elementów wielokulturowości – przyczynił się do stosowania bogatej melizmatyki partii śpiewanych, dodał pieśniom nuty melancholii i zadumy oraz zmysłowości tańcom. Stąd też podobieństwo figur w tańcu oraz ubioru kobiet cygańskich i tancerek flamenco.

Pieśni taneczne Romów przypominają andaluzyjskie *cante chico.* Zauważalny jest również podział na pieśni do tańca i do śpiewu w omawianych kulturach, na przykład chasydzkie *nigunim* (melodie śpiewane) oraz *rikudim* (melodie do tań-

ca, pląsów, korowodów), czy andaluzyjskie *cante hondo* i *cante chico*. Tańce wyrażające emocje jednostki – solisty na tle grupy występują w kulturze flamenco, ukraińskiej i cygańskiej, natomiast wyraźną różnicę zaobserwować można u chasydów, których męskie korowody odzwierciedlają emocje całej grupy.

Ludzkiemu głosowi towarzyszy pozostała szata dźwięków, czyli charakterystyczne dla danej kultury instrumenty muzyczne i naturalny akompaniament w postaci klaskania, przytupywania obcasami, pstrykania. Wszystkie te czynności mają na celu akcentowanie rytmu i tworzą widowisko artystyczne z niepowtarzalną atmosferą.

Melodie ludowe czterech omówionych kultur oparte są na skalach muzycznych, które wykazują zauważalne podobieństwa. Flamenco, oprócz frygijskiej i doryckiej, wykorzystuje typowe skale cygańskie. Żydowska *Miszeberach* bywa w literaturze również określana jako ukraińsko-dorycka (potwierdzenie tego będzie widoczne w analizie ukraińskich pieśni ludowych). Największym podobieństwem jest występowanie we wszystkich skalach interwałów kwarty zwiększonej i sekundy zwiększonej.

Dawne pieśni andaluzyjskie, romskie, żydowskie, ukraińskie, często wykonywane *a cappella*, z dużą swobodą interpretacji, zatraciły już swoje pierwotne znaczenie i wykonawstwo. Obecnie zaobserwować można komercjalizację przemysłu ludowego na użytek turystów. Pieśni ludu, w stylizowanych formach oraz artystycznych opracowaniach, przetrwały jednak w repertuarze profesjonalnych wokalistów i zespołów muzycznych.

4. ANALIZA WYBRANYCH PIEŚNI ARTYSTYCZNYCH SKOMPONOWANYCH JAKO STYLIZACJA MUZYKI LUDOWEJ Z UWZGLĘDNIENIEM WARTOŚCI WYRAZOWYCH TEKSTÓW, JĘZYKA MUZYCZNEGO ORAZ PROBLEMÓW WYKONAWCZO-INTERPRETACYJNYCH, ZE SZCZEGÓLNYM ZWRÓCENIEM UWAGI NA PRZYDATNOŚĆ TECHNIKI BEL CANTO I LUDOWYCH MANIER WYKONAWCZYCH

W rozdziale tym przedstawiono miejsce stylizowanych pieśni ludowych w twórczości ich kompozytorów. Zestawiono oryginalne teksty z tłumaczeniami na język polski. Dokonano analizy wartości wyrazowej tych tekstów. Zajęto się również ogólną charakterystyką budowy formalnej każdej pieśni[1], wykazując zarazem współdziałanie warstwy akompaniującej z solową. Omówiono także problemy wykonawcze, jakie rozwiązuje wokalista, oraz ukazano ich związek z problemami interpretacyjnymi. Wykonawstwo stylizowanej muzyki czerpiącej z folkloru przedstawiono w aspekcie przydatności sztuki wokalnej *bel canto* z jednoczesnym wprowadzeniem elementów ludowych manier wykonawczych, charakterystycznych dla omówionych kultur.

Układ analizowanych pieśni wybranych czterech kultur europejskich jest zgodny z kolejnością utworów stanowiących dzieło artystyczne (nośnik CD), będących nierozerwalną całością z prezentowanym opisem dzieła.

4.1. Charakterystyka pieśni inspirowanych folklorem flamenco

4.1.1. Sevillanas del siglo XVIII *(CD – nr 1)*

Kompozytorem pieśni *Sevillanas del siglo XVIII*, ze zbioru *Canciones españolas antiguas*, jest F. Garcia Lorca (1898-1936). Ten rodowity Andaluzyjczyk był

[1] Metodę analizy przyjęłam za: M. Podhajski, *Formy muzyczne*, Warszawa 1991.

wszechstronnie uzdolnionym artystą – poetą, dramaturgiem, muzykiem, malarzem. Zamiłowanie do muzyki wyniósł z domu rodzinnego, następnie kontynuował naukę prawdopodobnie u M. de Falli, z którym również przyjaźnił się i współpracował[2]. F. Garcia Lorca obficie czerpał z czystego źródła hiszpańskiej kultury, z nurtów ludowej poezji i pieśni. Nagromadzone w nim pokłady hiszpańskości i narodowego ducha znalazły odbicie w jego dziełach, czym zyskał sobie wielką popularność i sympatię niemalże wszystkich warstw hiszpańskiego społeczeństwa. Powszechny entuzjazm budziły jego własne twórcze, wirtuozowskie wariacje fortepianowe na temat utworów starych mistrzów.

Z początkiem lat trzydziestych XX wieku Lorca zaczął zbierać i robić transkrypcje starych pieśni ludowych Hiszpanii[3], które żyły często jedynie w tradycji ustnej, przez co propagował andaluzyjską pieśń ludową. Mowa tu o wspomnianym zbiorze *Canciones españolas antiguas*, w którym inspiracje ze sztuki ludowej przejawiły się w tematyce i formie utworów.

Sevillas del siglo XVIII	***Przyśpiewki sewilskie z XVIII wieku***[4]
¡Viva Sevilla!	Niech żyje Sewilla!
¡Viva Sevilla!	Niech żyje Sewilla!
¡Viva Sevilla!	Niech żyje Sewilla!
Llevan las sevillanas	Dziewczyny z Sewilli
en la mantilla	niosą na mantylkach
un letrero gue dice:	napis mówiący:
¡Viva Sevilla!	Niech żyje Sewilla!
¡Viva Triana!	Niech żyje Triana!
¡Vivan los trianeros,	Niech żyją triańczycy,
los de Triana!	mieszkańcy Triany!
¡Vivan los sevillanos	Niech żyją sewillanie
y sevillanas!	i sewillanki!
¡Viva Triana!	Niech żyje Triana!
¡Vivan los trianeros,	Niech żyją triańczycy,
los de Triana!	mieszkańcy Triany!
¡Vivan los sevillanos	Niech żyją sewillanie
y sevillanas!	i sewillanki!
Lo traigo andado,	Niosę to przy sobie,
lo traigo andado.	niosę to przy sobie.
Lo traigo andado:	Niosę to przy sobie:
la Macarena y todo	Makarenę i wszystko
lo traigo andado;	niosę przy sobie;
la Macarena y todo	Makarenę i wszystko

[2] Źródło: Garcia Lorca F., *Od pierwszych*..., s. 338-351.
[3] Tamże, s. 340, 350.
[4] Autorką tłumaczenia tekstu hiszpańskiego jest Monika Rutkowska.

lo traigo andado.	niosę przy sobie.
Lo traigo andado:	Niosę to przy sobie:
cara como la tuya	twarzy takiej jak twoja
no la he encontrado;	wcześniej nie widziałem;
la Macarena y todo	Makarenę i wszystko
lo traigo andado.	niosę przy sobie.
Lo traigo andado;	Niosę to przy sobie;
cara como la tuya	twarzy takiej jak twoja
no la he encontrado;	wcześniej nie widziałem;
La Macarena y todo	Makarenę i wszystko
lo traigo andado.	niosę przy sobie.
¡Qué bien pareces!	Jesteś taka piękna!
¡Qué bien pareces!	Jesteś taka piękna!
¡Qué bien pareces!	Jesteś taka piękna!
Ay rio de Sevilla,	Ach, rzeko w Sewilli,
¡qué bien pareces!	jesteś taka piękna!
Ay, rio de Sevilla,	Ach, rzeko w Sewilli,
¡qué bien pareces!	jesteś taka piękna!
¡Qué bien pareces!	Jesteś taka piękna!
lleno de velas blancas	Na twych wodach białe świece
y ramas verdes,	i zielone gałązki,
ay, rio de Sevilla,	ach, rzeko w Sewilli,
¡qué bien pareces!	jesteś taka piękna!
¡Qué bien pareces!	Jesteś taka piękna!
¡ay, rio de Sevilla!,	Ach, rzeko w Sewilli,
¡qué bien pareces!	jesteś taka piękna!
lleno de velas blancas	Na twych wodach białe świece
y ramas verdes.	i zielone gałązki.
¡Viva Sevilla!	Niech żyje Sewilla!
¡Viva Sevilla!	Niech żyje Sewilla!

Tekst pieśni wychwala Sewillę i jej mieszkańców. Efekt ten uzyskiwany jest poprzez stosowanie anafory – powtarzanie całych wersów. Sewilla to niezwykłe miasto, zachwycające od wieków przepychem materialnym oraz duchowym, przyciągające tłumy ludzi. W związku z tym stało się centrum zabaw związanych z obchodami różnych świąt. W tym czasie mieszkańcy paradują w odświętnych strojach. Częścią kobiecego stroju ludowego są (wymienione w tekście) kolorowe (białe, czarne, czerwone), koronkowe mantyle, opadające do ramion, założone na wysoko upięte włosy. Słowa pieśni obsypują pochwałami także mieszkańców dzielnicy Sewilli – Triany. W dalszej części mowa jest o młodym mężczyźnie, którego oczarowała piękna Makarena (imię żeńskie). Makarena to również ludowa figura Madonny z przedmieścia Sewilli, która podczas procesji niesiona jest – na pomoście z desek, okrytym kwiatami – przez mężczyzn. Wyraz twarzy

płaczącej Matki Boskiej jest niezwykle poruszający. W tekście hiszpańskim (la Macarena) przyimek „la" świadczy o gwarze wiejskiej, należy z tego wnioskować, że słowa pieśni wywodzą się z folkloru andaluzyjskiego. Utwór opiewa także piękno malowniczej przyrody i rzeki przepływającej przez Sewillę – Gwadalkiwir. „Na twych wodach białe świece i zielone gałązki" – cytat ten sugeruje czarującą noc, wigilię św. Jana i tradycję puszczania wianków. Noc świętojańska to jedna z największych uroczystości i maskarad z tańcami i sztucznymi ogniami, które przeciągają się na cały następny tydzień.

Sevillanas del siglo XVIII opiewa radosną stronę ludzkiego bytu, szczęście, miłość, zadowolenie z życia, dumę z bycia mieszkańcem Sewilli. Ma formę *sevillanas*, typową dla *cante chico* (*liviano*). Jak już było wspomniane w poprzednim rozdziale, jest to radośniejsza, lżejsza postać *cante jondo. Sevillana*[5] kształtowała się w Sewilli wskutek przenikania się folkloru cygańskiego z andaluzyjskim, miała charakter lokalny. Jest to pieśń taneczna w metrum 3/4, składająca się z *coplas* (zwrotek).

Gitara jest nierozerwalnym „partnerem" andaluzyjskiego śpiewaka. Przyczyniła się do nadania pieśniom wyższej rangi, przejmując wszystkie funkcje akompaniatorskie, takie jak: harmoniczne, rytmiczne, barwowe, wyrazowe. W związku z powyższym pieśń została wykonana z akompaniamentem gitarowym, który w pełni oddaje charakter utworu (w porównaniu z akompaniamentem fortepianowym). W *cante chico* gitara ma przewagę nad śpiewem i tańcem. W akompaniamencie gitarowym artysta wykorzystał elementy techniki *flamenco*[6]: *rasqueado* oraz *apoyando.* Poprzez *rasqueado* – szybkie, gwałtowne uderzenie palcami prawej ręki przez kilka strun oraz *apoyando* kciukiem uzyskuje się rytmiczność, większą głośność oraz wyraźne akcenty charakterystyczne dla *sevillanas* (akcent na raz w takcie). Przednutki krótkie w partii gitary wykonywane są bardzo szybko w celu wyrazistości i czytelności rytmu.

Stroficzna budowa pieśni, tonacja A-dur, taneczne metrum 3/4 i tempo *de sevillanas* oraz powtarzający się okrzyk: *Viva Sevilla!* (*Niech żyje Sewilla*!) świadczą o wykorzystaniu przez kompozytora materiału ludowego. Związki pomiędzy ludycznym wydźwiękiem tekstu a rodzajem tanecznego artystycznego opracowania są oczywiste. F. Garcia Lorca wykorzystał zapewne w linii melodycznej *cytaty* z andaluzyjskiej muzyki ludowej, opatrując je niezwykle żywym i brawurowym wstępem gitarowym oraz efektownym zakończeniem w postaci kody wokalno-instrumentalnej.

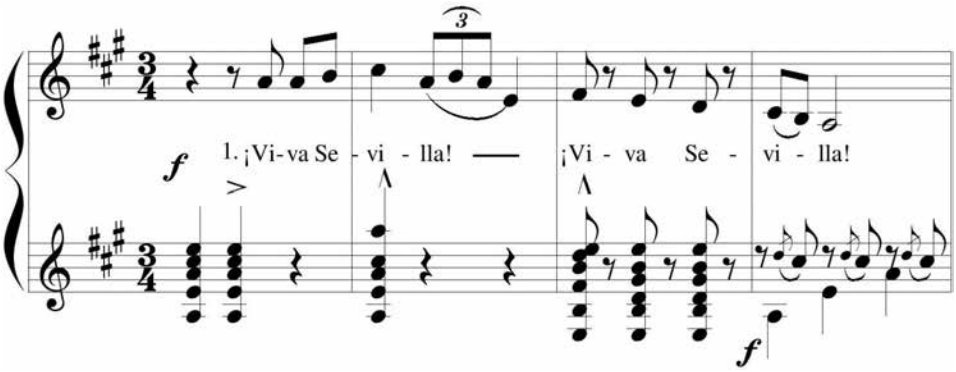
Radosny, taneczny, szaleńczy charakter utworu utrzymany jest w jednolitym, euforycznym stanie emocjonalnym. Instrumentalny wstęp gitarowy z ósemkowymi przebiegami nadaje tempo i motorykę, następnie przeistacza się w akor-

[5] Źródło: K.P. Zgraja, *Flamenco…*, s. 8.

[6] Według informacji uzyskanej podczas rozmowy z gitarzystą Dariuszem Domańskim.

dowy akompaniament z ostrym *rasqueado,* dając sygnał do wejścia głosu solowego w 5 takcie.

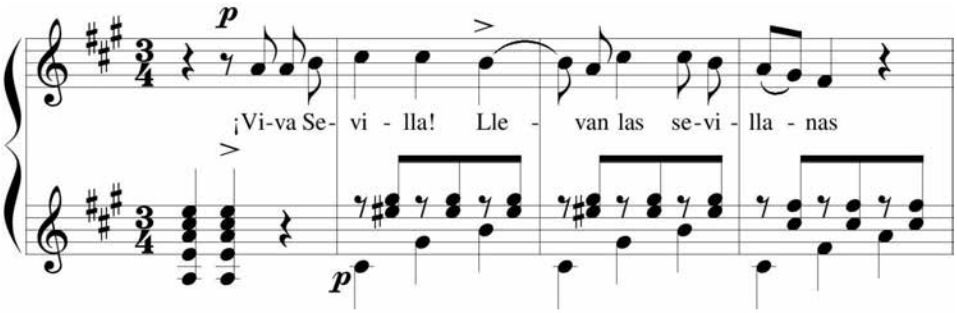
Najważniejsza część tekstu całej pieśni (*¡Viva Sevilla!*), występująca już w pierwszej frazie linii wokalnej, powinna być wyśpiewana dobitnie, ponieważ słowa w tym miejscu opatrzone są wykrzyknikiem. Dodatkowo kompozytor wprowadza na tych słowach wzmożoną dynamikę *forte* zarówno w partii wokalnej, jak i instrumentalnej.



Przykład nutowy nr 1 – *Sevillanas del siglo XVIII,* t. 5-8

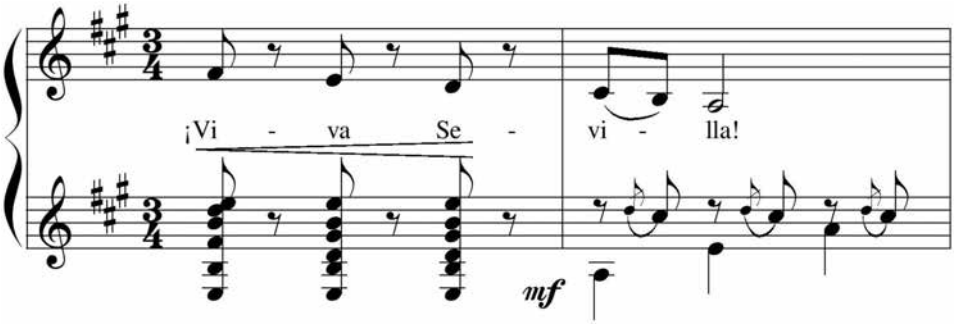
W omawianej frazie melodia wspina się do dźwięku c^2, po czym poprzez melizmat triolowy opada do dźwięku a. Główna funkcja techniczna w pierwszej części frazy podzielona jest pomiędzy *appoggio* i rezonatory górne. W występującym tutaj ozdobniku w postaci trioli (mającym zastosowanie również w innych frazach) zaleca się precyzję intonacyjną, a nie ludową manierę „zabrudzenia". Realizacja trioli wymaga więc nieskrępowanego, elastycznego i szybkiego ruchu krtani, przez co nie ulegnie „zamazaniu". Ozdobnik ten zatem, podkreślając uczucie radości, ma sens emocjonalny. W drugiej części frazy następuje wzmożenie funkcji rezonatora dolnego (pojawiają się dźwięki piersiowe). Należy zadbać, aby dźwięki były wyrównane pod względem intensywności i barwy, jednocześnie zachowując łączność akustyczną rezonatorów górnych i dolnych. Uzyskany dźwięk będzie ciemny, dźwięczny i nieskrępowany. Brzmienie piersiowe zbudowane na zaakcentowanej i wyodrębnionej funkcji rezonatora dolnego nie jest aż tak wskazane, gdyż mamy do czynienia z *cante chico*, a nie z *cante jondo*, wobec tego dźwięki nie powinny być zbyt głębokie i „nasadzone".

Aby właściwie oddać klimat *sevillanas,* należy ściśle przestrzegać oznaczonych akcentów muzycznych zarówno w linii melodycznej, jak i w partii akompaniującej.



Przykład nutowy nr 2 – *Sevillanas del siglo XVIII,* t. 12-15
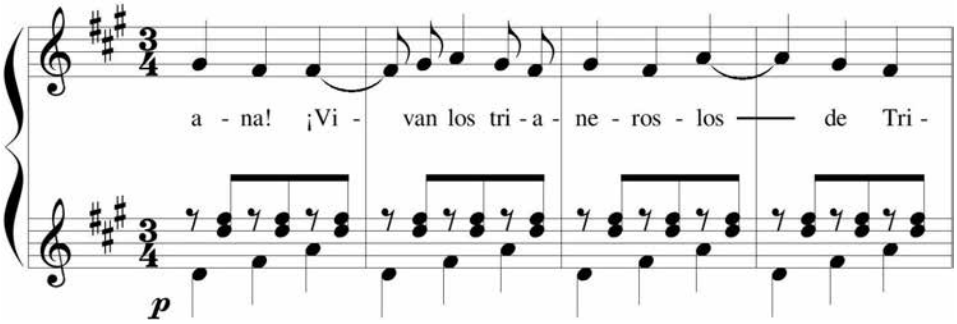
Frazy wokalne, mające kierunek opadający do najniższego dźwięku pieśni – a, wymagają zdecydowanego crescendowania według wskazań dynamicznych kompozytora. Uzyskuje się to poprzez stopniowe rozbudowanie, poszerzenie brzmienia piersiowego do dynamiki *forte*. W tych też miejscach występują pauzy ósemkowe między dźwiękami. Należy zadbać o ich wyraźną realizację, w przeciwnym razie fragmenty te zatracą swoją przejrzystość i charakter.



Przykład nutowy nr 3 – *Sevillanas del siglo XVIII,* t. 20-21

Partie (wokalna i gitarowa), zgodnie z oznaczeniami wykonawczymi twórcy, wykazują duże wahania dynamiczne (*forte, piano, crescendo*). Im skrupulatniejsza będzie realizacja tych różnic, tym barwniejsza i wyrazistsza będzie ekspresja całej pieśni.
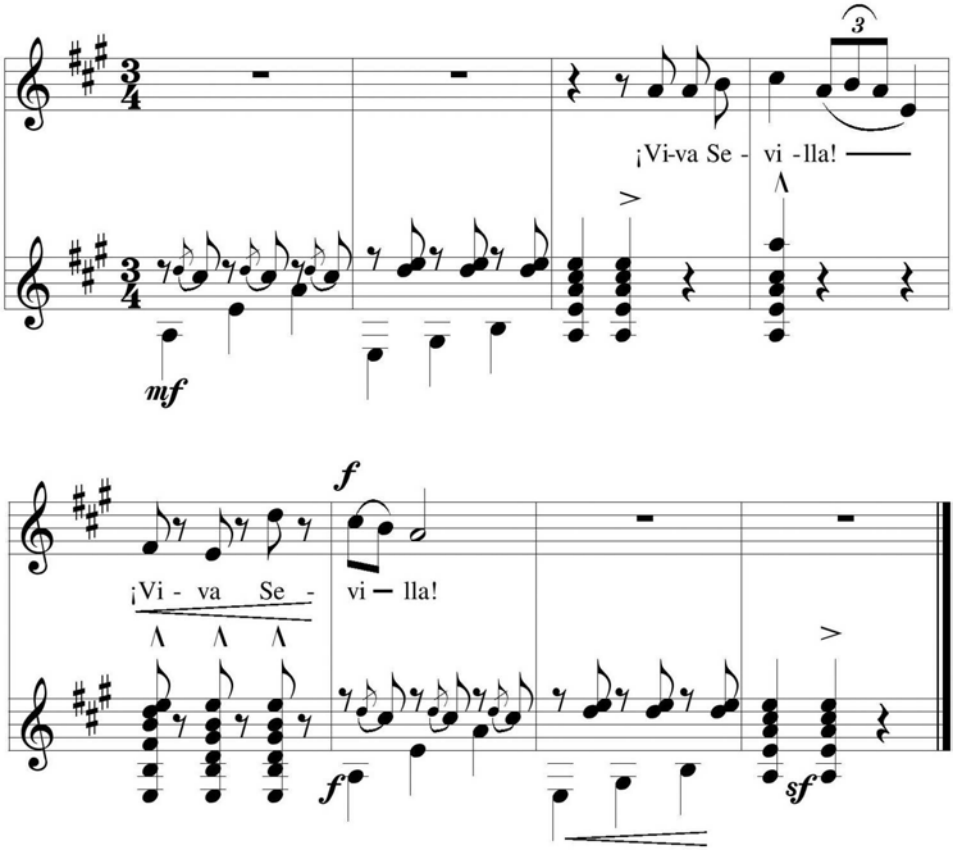
Zauważalna w taktach 26-29 oraz 39-42 bliskość głosu wokalnego i gitarowego, czyli stapianie się śpiewaka z instrumentem, daje wrażenie gorącego, rozwibrowanego powietrza, które towarzyszy tańcom flamenco.



Przykład nutowy nr 4 – *Sevillanas del siglo XVIII,* t. 26-29

Dwutakt w pieśni jest podporządkowany krokom, które w *sevillanas* liczy się na sześć.

Wykorzystany ponownie w kodzie okrzyk: *Viva Sevilla!* staje się elementem spajającym utwór.



Przykład nutowy nr 5 – *Sevillanas del siglo XVIII,* t. 49-56

Efektowne wykonanie kody dopełnia euforię, którą emanuje pieśń. Część druga frazy wokalnej zawartej w kodzie wymaga wzmożenia dynamiki do *forte,* wysokiego zaatakowania dźwięku d^2, oparcia się na dźwięku c^2, poszerzenia wolumenu brzmienia ostatnich dźwięków.

Linia melodyczna pieśni ma charakter falujący, porusza się w interwale undecymy (od a do d^2). Należy śpiewać ją głosem lżejszym i ruchliwym. Utwór wymaga wyraźnego wymawiania tekstu słownego (nienagannej dykcji), co może utrudniać szybkie tempo *de sevillanas.* Partia gitary, zagęszczona fakturalnie, dobarwia odpowiednio wokalną, niespokojną linię melodyczną z akcentowanymi motywami (okrzykami). Ruchliwy akompaniament podkreśla wyraz tekstu słownego i melodyki partii wokalnej. Powyższe elementy znacznie podnoszą wartość artystyczną utworu.

4.1.2. El paño moruno (CD – nr 2)

Pieśń *El paño moruno*, pochodzącą ze zbioru *Siete canciones populares españolas*, skomponował wybitny hiszpański kompozytor oraz pianista i dyrygent – Manuel Maria de Falla (1876-1946)[7]. O jego kompozytorskim powołaniu zadecydowało zetknięcie się z czołowym kompozytorem narodowej szkoły hiszpańskiej Felipe Pedrellem. M. de Falla, oczarowany i przejęty do głębi pięknem i oryginalnością ludowej muzyki hiszpańskiej, a szczególnie andaluzyjskim *cante hondo,* bezgranicznie oddał się sprawie narodowej i twórczości pieśniarskiej o charakterze narodowym, przez co stał się jednym z najwybitniejszych folklorystów XX stulecia, obok wspomnianego już B. Bartóka.

B. Bartók uważał, że M. de Falla sam nie zajmował się systematycznym zbieraniem folkloru, lecz korzystał ze zbiorów innych folklorystów, ale na pewno miał styczność z żywą muzyką ludową[8].

Przez całe swoje życie M. de Falla urzeczony był także twórczością F. Chopina (miłość do tej muzyki zaszczepiła mu matka już w dzieciństwie), która stała się przyczynkiem do *stylizacji* pieśni ludowych. Dokonywał on *syntezy* charakterystycznych elementów muzyki ludowej z elementami francuskiego impresjonizmu. Połączenie to tworzyło specyficzny klimat dźwiękowy, charakteryzujący się kolorytem brzmieniowym, z jednoczesnym zachowaniem pierwotnego emocjonalizmu ludowego.

Cykl[9] *Siete canciones populares españolas* (*Siedem popularnych pieśni hiszpańskich*) powstał w „okresie andaluzyjskim" twórczości M. de Falli. Pracę nad

---

[7] Źródło: *Encyklopedia muzyczna...*, t. 3, s. 57, 58, 62; por. B. Śmiechowski, *Historia muzyki. Z muzyką przez wieki i kraje*, Warszawa 1995, s. 170.

[8] Za: B. Bartók, *Sbornik...*, s. 245.

[9] Za: A. Rogalska-Marasińska, *Magiczny…*, s. 93, 94, 104.

nim twórca rozpoczął podczas pobytu w Paryżu w 1911 roku, a zakończył po powrocie do Hiszpanii z końcem 1914 roku. Zbiór ten jest przeznaczony na głos z fortepianem. Składa się z następujących pieśni: *El paño moruno*, *Seguidilla murciana*, *Asturias*, *Jota*, *Nana*, *Canción*, *Polo*. Prawykonanie nastąpiło 14 stycznia 1915 roku w teatrze „Ateneo" w Madrycie. Partię mezzosopranową wykonała Luisa Vela z akompaniamentem samego M. de Falli.

Do powstania dzieła przyczyniły się bezpośrednie kontakty kompozytora z ludowymi wykonawcami. Twórca, wsłuchując się w surowy śpiew prostych ludzi, chłonął go wszystkimi zmysłami, a następnie dokonywał notacji muzycznej. To wyjście od andaluzyjskiej muzyki ludowej *cante hondo* zaowocowało podstawowymi cechami cyklu: muzyką „intensywnie wyrazistą i duchową, naturalną, energiczną i tajemniczą". Tak swoją muzykę określał sam M. de Falla.

Po raz pierwszy zbiór pieśni został wydany w 1922 roku przez wydawnictwo Maxa Eschiga z francuskim przekładem M.P. Millieta.

El paño moruno	***Tkanina mauretańska***[10]
Al paño fino, en la tienda,	Na delikatnej tkaninie w sklepie,
Al paño fino, en la tienda,	Na delikatnej tkaninie w sklepie
Una mancha le cayó;	Pojawiła się jakaś plama;
Una mancha le cayó;	Pojawiła się jakaś plama;
Por menos precio se vende	Zostanie sprzedana za niższą cenę,
Por menos precio se vende,	Zostanie sprzedana za niższą cenę,
Por que perdió su valor	Bo utraciła swą wartość,
Por que perdió su valor	Bo utraciła swą wartość
Ay!	Aj!

Słowa pieśni są niewiadomego autorstwa, stanowią więc twórczość ludową. Tytuł *Tkanina mauretańska* przypomina o wielowiekowym panowaniu Maurów w Hiszpanii i wpływie ich kultury na kształtowanie się sztuki *flamenco.*

Tekst utworu mówi o delikatnej tkaninie, która została poplamiona i wobec tego podczas sprzedaży nie uzyska się za nią wysokiej ceny. Słowa te można również odczytać metaforycznie. „Splamiona", zhańbiona dziewczyna nie jest już tak doskonałą partią do zamążpójścia.

Ze względu na wymowę tekstu oraz *tessiturę* linii wokalnej pieśń należy wykonywać *cante intermedio,* które stanowi formę pośrednią pomiędzy *cante hondo* a *cante chico. El paño moruno* nie wydaje się typowo andaluzyjskie, lecz tylko przypomina ten styl. M. de Falla najprawdopodobniej nie *cytował* tu dosłow-

[10] Autorką tłumaczenia tekstu hiszpańskiego jest Monika Rutkowska.

nie melodii ludowych ani nie *imitował* elementów folkloru, lecz wtapiał podstawowe cechy tej muzyki w ramy własnego, wypracowanego warsztatu kompozytorskiego, dokonał więc *syntezy*, czyli mistrzowskiej *stylizacji*.

Pieśń została wykonana z akompaniamentem gitary, gdyż dopełnia ona ją artystycznie, nadaje oryginalne brzmienie oraz podkreśla żywy charakter. W solowych odcinkach instrumentalnych akompaniament staje się bardziej gęsty, a nawet brawurowy, co podnosi ogólny wyraz i wartość artystyczną utworu. Oryginalnie pieśń została napisana z akompaniamentem fortepianowym. Opracowania na gitarę dokonał współczesny M. de Falli – Miguel Llobet, a zredagował Emilio Pujol. Przewagę akompaniamentu gitary nad fortepianem w tego typu pieśniach dają możliwości techniczne (artykulacyjne)[11], charakterystyczne tylko dla instrumentów strunowych z gryfem (np. *pizzicato*). Zastosowane legato gitarowe wpływa na barwę dźwięku i oddaje charakter gry *flamenco.* Wykorzystanie pustych strun w akordach w kombinacji z dźwiękami granymi w wyższych pozycjach nadaje kolorystykę typową tylko dla dźwięku gitary.

El paño moruno ma dwuczęściową budowę A B. Ambitus linii melodycznej zawiera się w interwale septymy małej (fis^1-e^2). Materiał dźwiękowy opiera się na gamie h-moll. Harmonika jest niestabilna tonalnie. Dla uzyskania efektu dobarwienia kompozytor wprowadza akordy nonowe. Elementy te świadczą o własnym języku muzycznym de Falli.

Utwór oparty jest na ludowych rytmach tanecznych. Należy podkreślić istotną rolę często zmieniającej się dynamiki, nieodbiegającej od konwencji ludowej, z istniejącymi obok siebie napięciami i uspokojeniami. Dynamika kształtuje się od *pianissimo, piano,* poprzez *crescendo* i *decrescendo* do *mezzo forte* i *forte.* Czerpanie z muzyki flamenco powoduje częste zmiany metryczne (z 3⁄8 na 3⁄4) oraz agogiczne (*poco ritenuto, senza ritenuto, a tempo*).

W pieśni niezwykle ważne jest prowadzenie współpracy śpiewaka z gitarzystą, umiejętność dopasowania się do charakteru i wyrazu kompozycji. Utwór wymaga od śpiewaka silnej aktywności, zaangażowania, ekspresji rytmicznej oraz dynamiki interpretacji. W realizacji zadań wokalnych na najwyższym poziomie intensywności tkwi tajemnica atrakcyjności wykonania.

Problemem technicznym tej pieśni jest wyśpiewanie fraz wymagających bardzo długiego i elastycznego oddechu.
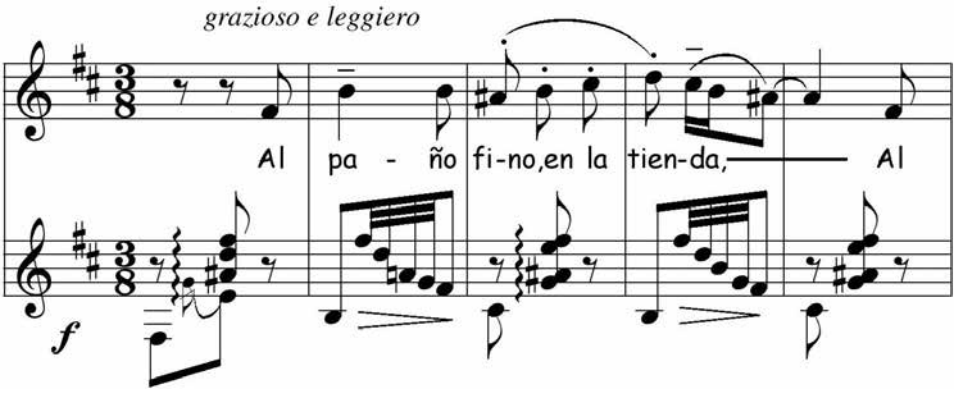
Dykcja śpiewacza powinna być zgodna z fonetyką języka hiszpańskiego. Na przykład hiszpańskie „s" jest dość ostre w wymowie, „cz" natomiast wymaga dużej miękkości.

Oryginalne utwory *flamenco* rozpoczynają się gitarowym wstępem z wyraźnym zaznaczeniem charakterystycznej pulsacji rytmicznej. Podobnie w *El paño moruno* część A pieśni poprzedzona jest obszernym gitarowym wstępem, w któ-

[11] Według informacji uzyskanej podczas rozmowy z gitarzystą Dariuszem Domańskim.

rym zaprezentowany został materiał muzyczny utworu. Wstęp jest również dwuczęściowy (jak i cała pieśń), co staje się elementem spójnym, porządkującym formę. Część pierwsza wstępu kojarzy się z barokowym tańcem dworskim, natomiast druga ma już typowy charakter *flamenco.*

Solistę zdecydowanie wprowadza w takcie 23 duże *arpeggio* gitarowe. Zgodnie z oznaczeniem kompozytora (*grazioso e leggiero*) linię wokalną należy poprowadzić wdzięcznie, z lekkością. W dwóch pierwszych frazach występuje *staccato*, dźwięki akcentowane oraz drobne komplikacje melo-rytmiczne (w postaci rozdrobnionych wartości – szesnastki) zastosowane w celu uzyskania melizmatów.
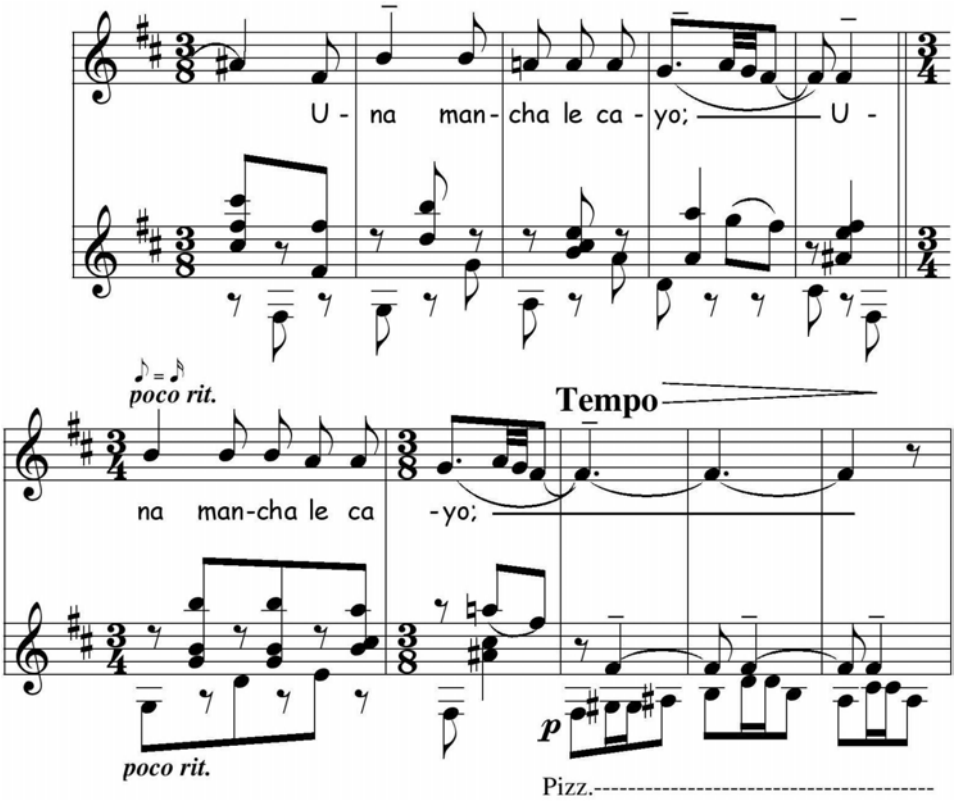


Przykład nutowy nr 6 – *El paño moruno,* t. 23-27

Dla wszystkich tych elementów artykulacyjnych podstawą jest oddech. Śpiewający w ramach jednej frazy technicznej, a więc na jednym oddechu, wykonuje szereg szybko następujących po sobie skoordynowanych czynności. *Staccato* wymaga wprowadzenia w stan napięcia i wibracji struny głosowe przy każdym kolejnym ataku dźwięku oraz wprowadzenia również w stan napięcia mięśnie oddechowe. Ten rodzaj artykulacji potrzebuje pozycji aparatu głosowego odpowiedniej do wysokości i barwy atakowanego dźwięku. Najbardziej otwarty kształt nasadni pomoże w uzyskaniu jaśniejszych i zwiewnych dźwięków *staccato,* jakie są wskazane w tych frazach. W takcie 26, obok głównego akcentu, pojawia się dodatkowy akcent zaznaczający początek grupy rytmicznej. Taka nieregularna akcentacja jest charakterystyczna dla ludowej pieśni hiszpańskiej.

W następnych dwóch frazach problemu technicznego mogą przysporzyć rozdrobnione (trzydziestodwójki), punktowane motywy melo-rytmiczne, ponownie zastosowane w celu uzyskania melizmatów. Powinny być ostre, a przy tym klarowne (nie jest zalecana maniera „zabrudzenia") i pełne energii, czemu posłużą

elastyczne i szybkie ruchy krtani. Na temat ozdobników wypowiadał się M. de Falla. Uważał je raczej za „szerokie modulacje głosowe niż za zwroty ozdobne", podkreślał ich wąski zakres melodyczny oraz powtarzanie tych samych dźwięków.

Niełatwe jest również zakończenie czwartej frazy na przetrzymanym przez trzy takty dźwięku fis[1]. Należy na nim powrócić do tempa poprzez zaakcentowanie dźwięku i stopniowe wyciszenie, czemu towarzyszyć powinno uczucie zwężenia się szerokości dźwięku przy jednoczesnym zachowaniu szerokości bazy oparcia oddechowego. Wydechowe mięśnie tłoczni brzusznej muszą być utrzymane w stanie niezbędnej aktywności. Lekkie zabarwienie piersiowe wpłynie na dźwięczność *piano* i nie pozbawi go emocjonalnego wyrazu.



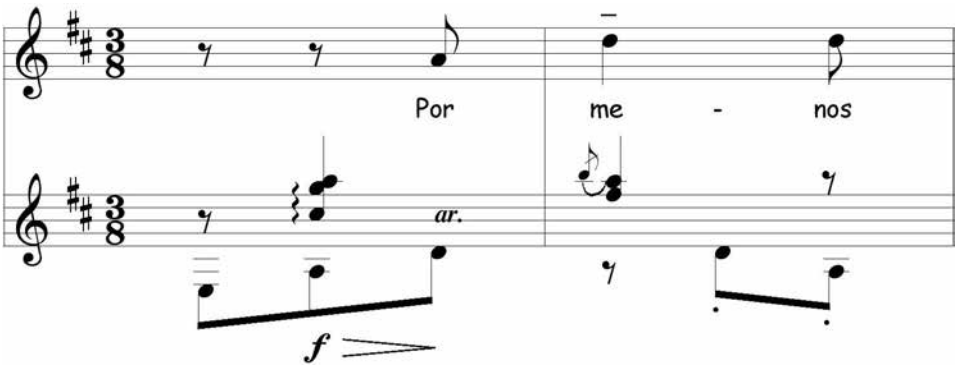
Przykład nutowy nr 7 – *El paño moruno,* t. 31-40

Omawiana trzecia i czwarta fraza utworu napisana jest w „wyższej" średnicy dla mezzosopranu, co wymaga konieczności przestrzegania nieprzerwanej łącz-

ności akustycznej rezonatorów górnych i dolnych, gdyż jest to rejestr „mieszany". W celu uzyskania imitacji *cante hondo* (podczas *cante intermedio*) zastosowano zaciemnienie i zagęszczenie barwy głosu w tych frazach, dzięki czemu dźwięki stały się ciemniejsze, intensywniejsze i „jędrniejsze".

Po części A następuje krótki łącznik gitarowy, nawiązujący swoim charakterem do pierwszej części wstępu.

W części B pieśni zmienia się tonacja z h-moll na D-dur. Zaczyna się ona kontrastem w warstwie wokalnej i akompaniującej. Część ta wymaga również zdecydowanego wejścia śpiewaka. Już przy pierwszym dźwięku wokalista powinien być świadomy interwału wstępującego – kwarty (a^1-d^2) w taktach 46-47.



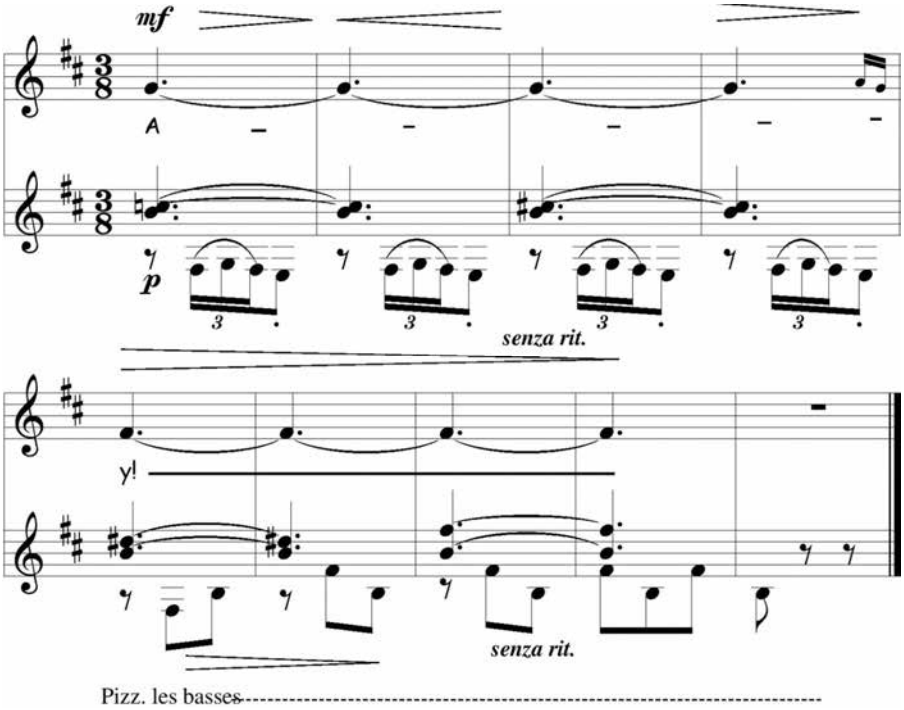
Przykład nutowy nr 8 – *El paño moruno,* t. 46-47

Atakując dźwięk d^2, należy ustawić go w przestrzeni rezonującej, pamiętając jednocześnie o zaznaczeniu akcentu muzycznego przypadającego na ten dźwięk. Ta sama sytuacja powtarza się w taktach 50-51.

W dwóch następnych frazach pojawią się analogicznie do części A utworu rozpisane ozdobniki, zmiana metrum, powrót do tempa przez *diminuendo* na długim dźwięku fis^1. Zalecany jest również efekt barwowy zaciemnienia, który odgrywa tu rolę maniery ludowej, sięgnięcia do korzeni.

Po części B, tak jak po części A, występuje łącznik gitarowy.

Pieśń wieńczy koda z typowym dla *cante hondo zaśpiewem Ajjj,* który symbolizuje niepewność i niepokój oraz „rozdarcie" wynikające z treści utworu. Linia melodyczna kody zawiera ten sam materiał dźwiękowy, który występuje w partii wokalnej obu części kompozycji. Ma on jednak rozszerzone wartości rytmiczne.



Przykład nutowy nr 9 – *El paño moruno,* t. 68-76

Zaśpiew ten, trwający przez osiem taktów, z licznymi zmianami dynamicznymi, rozpoczyna się dźwiękiem g^1, opadającym przez melizmat do dźwięku fis^1. Wokalista zaczyna kształtowanie dynamiki od *mezzo forte*, doprowadzając do *piano* podczas jednego taktu. Na przestrzeni następnych trzech taktów wykonuje *messa di voce* i znów poprzez *decrescendo* (cztery takty) schodzi do *piano* bez zwolnienia (*senza ritenuto*) w rytmie. Mimo do końca zwartego charakteru pieśni, uzyskujemy efekt oddalającego się głosu śpiewaka. Jak można wywnioskować, najważniejszym wskazaniem praktycznym będzie przestrzeganie dokładnego zamknięcia oddechu od momentu wdechu do końca ostatniej frazy.

Jak widać z powyższych treści, dramatyzowanie wyrazu emocjonalnego pieśni uzyskano poprzez występujące, typowe dla śpiewu *flamenco* ozdobniki oraz modulacje barwy na ciemniejszą w *zaśpiewie* i omówionych innych fragmentach linii melodycznej. Powyższe zabiegi są jednak tylko namiastką *cante hondo*. Typowo andaluzyjskie jest *Polo* zamykające cykl *Siedmiu popularnych pieśni hiszpańskich*. To właśnie fragmenty tej pieśni można wykonać „izolowaną piersią", czyli *cante hondo.* Wskazuje na to tekst przesiąknięty bólem i *tessitura* pieśni.

M. de Falla wykazał w całym cyklu *Siete canciones populares españolas* wielką kompozytorską erudycję, wirtuozowskie władanie formą, oryginalność nierównomiernych rytmicznych połączeń, bogactwo ornamentyki.

4.1.3. En samir *(CD – nr 3)*

Kompozytorem pieśni *En samir*, ze zbioru *Pieśni hiszpańskie* op. 100, jest Dmitrij Dmitrijewicz Szostakowicz (1906-1975). Na uwagę zasługuje narodowy charakter jego twórczości, wynikający ze związku z rodzimym folklorem. W kompozycjach: operach, poematach symfonicznych, kantatach można odnaleźć typowe cechy ludowej muzyki rosyjskiej, takie jak harmonika oraz melodyka modalna.

Liryka wokalna Szostakowicza, pisana do tekstów wybitnych poetów i będąca kontynuacją tradycji narodowej, jest bogata. Bywa ona tragiczna w wyrazie, również liryczno-filozoficzna. Autor zamyka w niej swe osobiste, subtelne przeżycia. Zaskakujące są utwory groteskowe, pełne parodii, humoru i satyry.

Twórczość tego kompozytora dzieli się zazwyczaj na trzy okresy. Trzeci z nich przypada na lata 1949-1960[12]. Do tego czasu jego dorobek twórczy podporządkowany był ideologii stalinowskiej. Od 1953 roku D. Szostakowicz przeżywał kryzys spowodowany krytyką twórczości poprzedniego okresu oraz kłopotami natury osobistej. Mimo „stania na rozdrożu", zaczął tworzyć kompozycje, w tym cykl *Pieśni hiszpańskich* na głos średni i fortepian. W skład cyklu wchodzi sześć pieśni: *Adios Granada, Mozuca, En samir, Ronda, Morena salada, Barcarola*. Dzieło powstawało od lipca do sierpnia 1956 roku w Komarowie pod Leningradem, gdzie kompozytor spędzał letnie miesiące. Najprawdopodobniej chwila zniechęcenia spowodowała zainteresowanie się artysty twórczością innego kraju – Hiszpanii. Ponowny związek małżeński oraz nastrój Komarowa (cisza otaczającej przyrody) mogły natchnąć go również do stworzenia tychże pieśni. Czynnikiem wpływającym na emocjonalny wyraz była także programowość, polegająca na czerpaniu założeń z folkloru hiszpańskiego. Zbiór ten jest w twórczości kompozytora drobiazgiem, ale ciekawym.

Cykl wydrukowany został w dodatku nutowym miesięcznika „Sowietskaja muzyka" z 1956 roku, w numerze dziewiątym. Pierwsze wykonanie *Pieśni hiszpańskich* odbyło się w Leningradzie w roku 1956. Partię wokalną wykonała Z. Dołuchanowa, akompaniował sam D. Szostakowicz.

En samir	***W samirze***[13]
En samir de los caños me diste agua	W samirze podałaś mi wodę ze strumienia,
Fria como la nieve de la montaña morena, morena.	Zimną jak śnieg z ciemnych gór.
Tienes el olor de la hierba buena.	Masz zapach dobrej trawy (dobrego ziela) – dziewczyno.

[12] Za: K. Meyer, *Szostakowicz*, Kraków 1986, s. 172-214.
[13] Autorką tłumaczenia tekstu hiszpańskiego jest Irena Feliksiak.

Pasito, paso bailadores salen al baile mis amores.	Zatańczcie tancerze, moja miłość rusza do tańca,
Salen al baile mis amores.	Moja miłość rusza do tańca.
Pasito, paso bailadores.	Zatańczcie tancerze.
Retumba el pandero, retumbale,	Niech zabrzmi tamburyn, niech brzmi,
Retumba el pandero que canta muy bien.	Niech zabrzmi tamburyn, niech dobrze śpiewa.
Retumba el pandero, cantaré yo	Niech zabrzmi tamburyn, zaśpiewam ja
Retumba el pandero que baila mi amor.	Niech zabrzmi tamburyn, niech tańczy moja miłość.

Tekst utworu to poezja ludowa prawdopodobnie pochodzenia andaluzyjskiego, gdyż cechy folkloru hiszpańskiego zawarte w warstwie słownej pochodzą z Andaluzji.

Podmiot liryczny – młodzieniec spotkał w samirze piękną kobietę. Nazwa „samir" jest prawdopodobnie pochodzenia arabskiego. W Hiszpanii południowej można zaobserwować duże wpływy arabskie, ponieważ Arabowie zamieszkiwali te tereny do 1492 roku.

Czarnowłosa kobieta (*morena*), o ciemnym spojrzeniu i śniadej cerze, pachnąca wonnymi ziołami, podała młodzieńcowi dzban zimnej wody z czystego górskiego strumienia. *Morena* w *cante hondo* przeważnie jest uosobieniem boleści. Słowo „morena" jest tu nie tylko określeniem ciemnej dziewczyny, ale i szafirowych, lesistych, stromych gór Sierra Morena, otaczających północną Andaluzję.
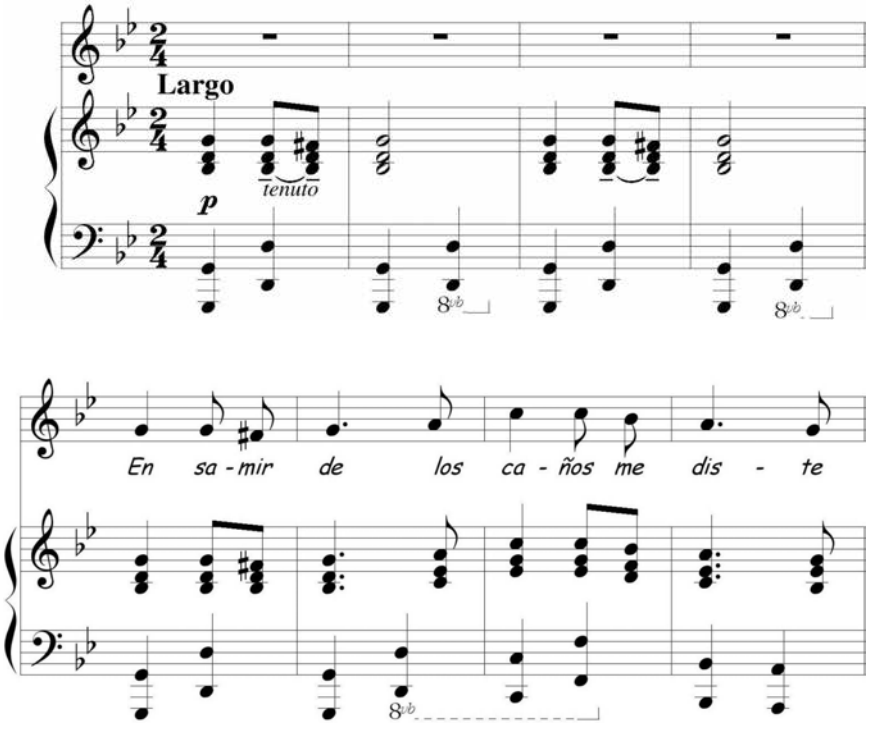
Młodzieńcem zawładnęło wielkie uczucie miłości. Przekonany był, że nigdy nie zapomni tego pierwszego spotkania i blasku oczu ukochanej. Zapragnął tańczyć ze swoją miłością przy wtórze tamburynu. Dręczyła go jedynie myśl, czy znajdzie odwzajemnienie swojego uczucia.
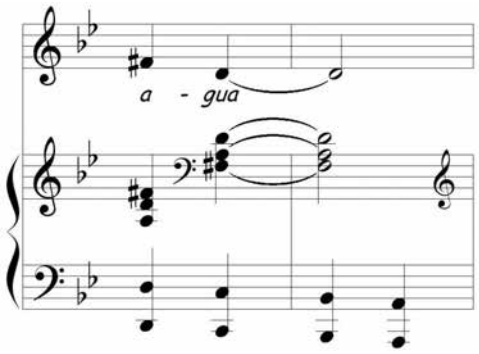
Pieśń *En samir*, o charakterze liryczno-opisowym z elementami teatralnymi, zdradzająca tendencje do stosowania monologu, ukazuje stany emocjonalne bohatera. Trzyczęściowa budowa utworu sprzyja stopniowaniu emocji i nastrojów. Zawiera wskazania do wykonawstwa *cante intermedio*, gdyż pierwsza część nawiązuje do *cante grande,* a trzecia do *cante chico.* Kontrastowe zestawienie części umożliwia głębsze wniknięcie w strefę psychologiczną podmiotu lirycznego.

Szostakowicz zręcznie posługuje się środkami muzycznymi oddającymi uczucia ludzkiej duszy na tle pięknej przyrody górskiej. W kompozycji stworzył indywidualny styl, wiążąc nowoczesny, awangardowy język wypowiedzi artystycznej (cechy romantyczne i impresjonistyczne) z kolorytem folkloru andaluzyjskiego. Dokonał asocjacji ludowych i artystycznych środków wyrazu oraz zastosował kantylenowo-deklamacyjną i taneczną melodykę.

Pieśń ma trzyczęściową budowę A B C, pozwalającą zaistnieć trzem etapom stanu emocjonalnego, wyrażonego zróżnicowanymi środkami muzycznymi. Każda część to inny typ melodyki wokalnej oraz różny schemat rytmiczno-melodyczny w partii fortepianu.

Utwór rozpoczyna się czterotaktowym wstępem fortepianu w tempie wolnym – *largo,* metrum 2/4, dynamice *piano* i tonacji g-moll. Akordowy akompaniament sprawia wrażenie mrocznego, posępnego pochodu (kojarzącego się z marszem żałobnym), sygnalizującego jakąś boleść (zimna woda, *morena*). To wszystko maluje obraz pierwszej części. Ten nastrój odbiera również wokalista, który w takcie piątym rozpoczyna swoją partię w dynamice *piano* dźwiękiem g^1 dobrze podpartym, „nasyconym". Wzmacniając dynamikę poprzez interwał wstępujący tercji małej (a^1-c^2), który wymaga „zarzucania dźwięku od tyłu" i „przerzucania go do punktu wyżej" i dalej położonego, osiąga dźwięk c^2, następnie stopniowo wycisza drugą część frazy do dźwięku d^1. Kolejną frazę śpiewak wykonuje analogicznie. Akompaniament z dźwiękami w niskich rejestrach, zawierający w planie najwyższym linię głosu wokalnego, stanowi tu solidny fundament dla solisty.
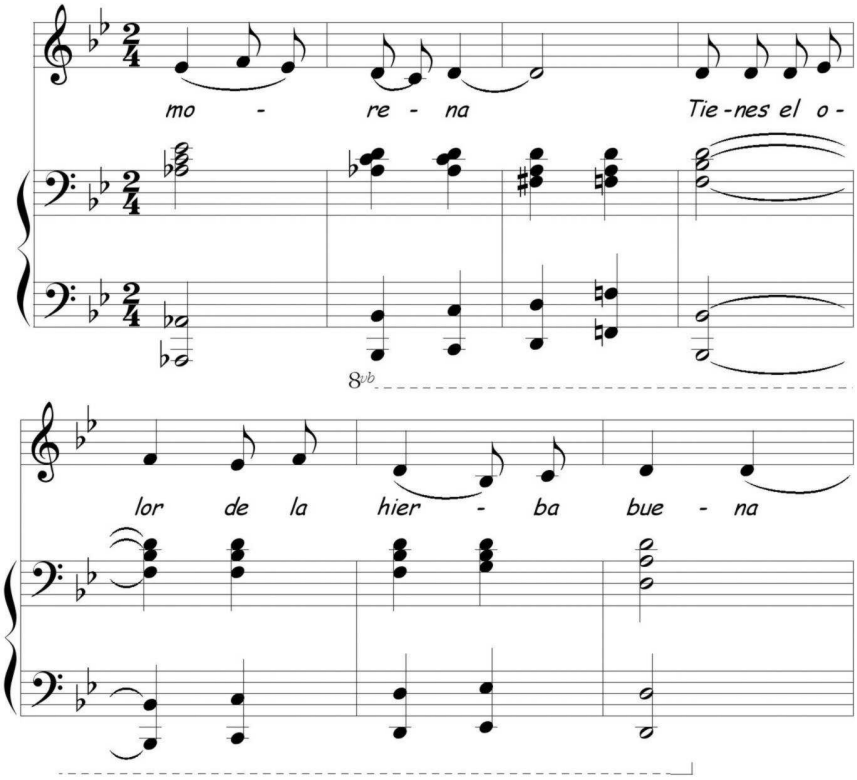




Przykład nutowy nr 10 – *En samir,* t. 1-10

Omówione frazy utworu wymagają szerokiego, powolnego (*largo*) prowadzenia z jednoczesnym ścisłym łączeniem dźwięków (*legato*). Istotne jest tu ekonomiczne wykorzystanie oddechu.

Fragment pieśni obejmujący takty 18-24 zbliżony jest do recytatywu. Na słowie *morena* trzeba pamiętać o podkreśleniu głosem łączenia linii melodycznej (łuki).
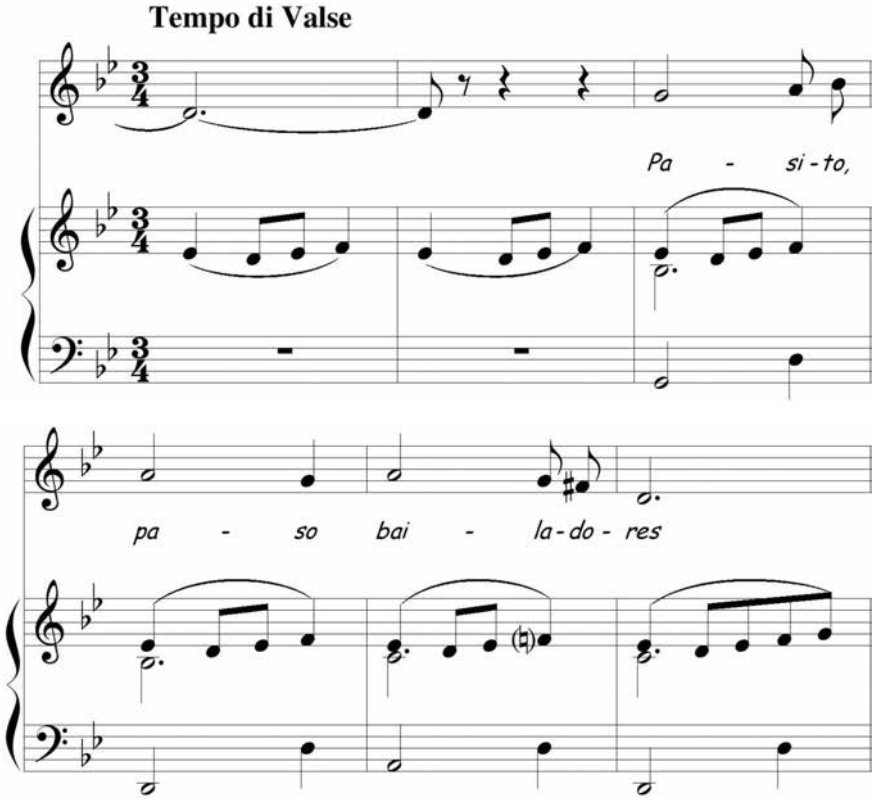


Przykład nutowy nr 11 – *En samir,* t. 18-24

Odcinki zawierające dźwięki średnicowe (rejestr mieszany) i piersiowe należałoby zaciemnić i zagęścić barwowo oraz podkreślić dynamicznie w celu imitacji *cante hondo.* Widmo czającej się boleści w razie nieodwzajemnionej miłości może skłonić wykonawcę do zastosowania nawet elementów *cante grande*. Wówczas wprowadzenie „izolowanej piersi" już na dźwiękach średnicowych spowoduje, że będą one „surowe" i „szorstkie", głębokie i „nasadzone".

W następnych częściach wzrasta emocjonalność bohatera, wyrażająca się w dynamice oraz zmianie faktury fortepianowej.
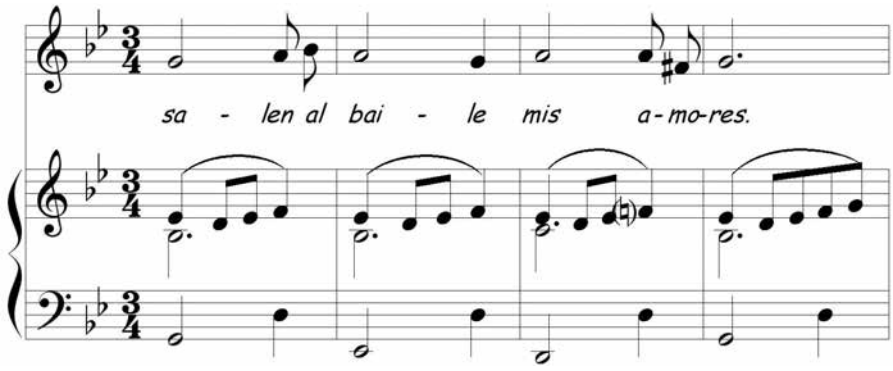
Część środkowa utworu zestawiona jest z częścią pierwszą na zasadzie kontrastu. Tempo z *largo* przechodzi w *tempo di valse,* metrum z 2/4 zmienia się na 3/4. Kompozytor stylizuje tę część na idiom salonowego walca, przywołującego sentymentalizm i nostalgię, co jest charakterystyczne dla muzyki romantycznej, w związku z czym fraza wymaga *śpiewnej kantyleny*. Poprzez budowę akompaniamentu intonacyjnie idącego do góry w taktach 25-29, wyrażającego pytanie do *moreny* i oczekiwanie młodzieńca, czyli niedopowiedzenie i dopowiedzenie w takcie 30, twórca osiąga efekt niepewności podmiotu lirycznego. Schemat ten powtarza się.



Przykład nutowy nr 12 – *En samir,* t. 25-30

Zaczyna się taniec, ale jakby z powstrzymaniem. Miłość młodzieńca dojrzewa, okazuje on swoje uczucie, zapraszając dziewczynę, lecz nie wie, czy ona ruszy z nim do tańca.

Uczucie niepewności wzmagane jest również w linii głosu wokalnego poprzez powroty do dźwięku g^1, np. w taktach (31-34), co przypomina figurę barokową *circulatio*[14], obrazującą kręcenie się w kółko, błądzenie.



Przykład nutowy nr 13 – *En samir*, t. 31-34
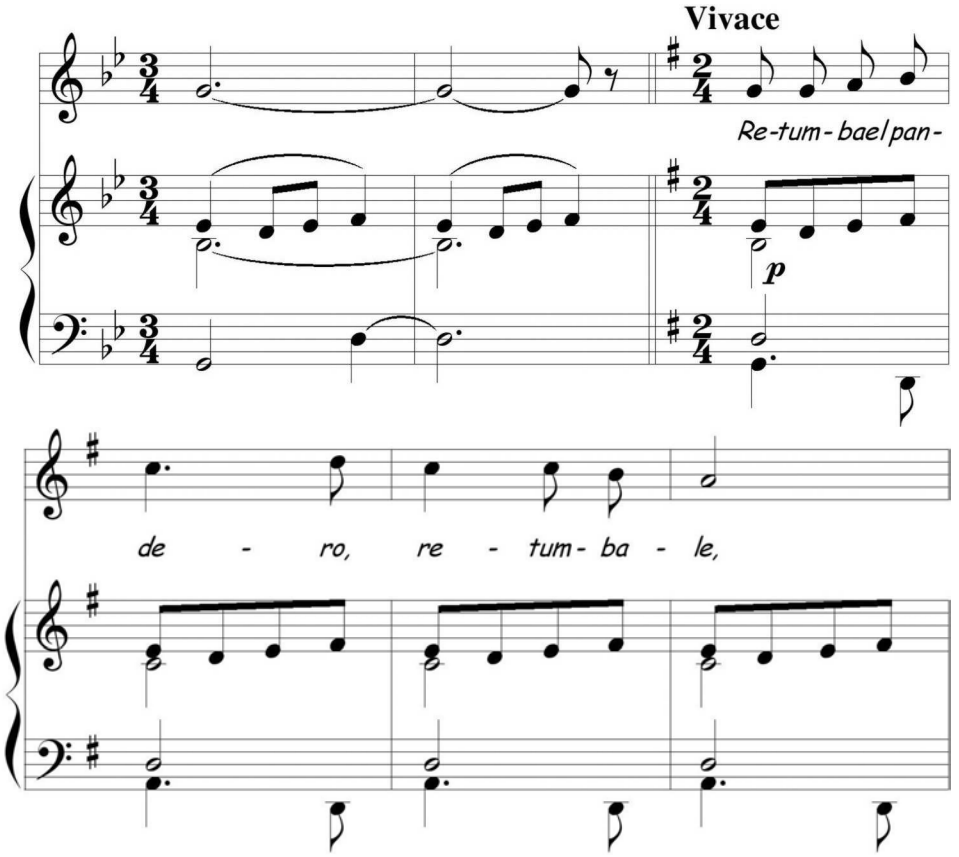
Poprzez zastosowane „zabiegi" kompozytor stworzył duże możliwości interpretacyjne wokaliście, który umiejętnie budując dynamikę, utrzymuje słuchacza w ciągłym napięciu.

W taktach 29, 33, 37, 41 w akompaniamencie występuje skala eolska (związki z ludowością), jednocześnie w tych samych miejscach głos ma podwyższony siódmy stopień, co daje dysonansowe brzmienie. Może to powodować problemy intonacyjne, dlatego śpiewak powinien zwrócić na te miejsca szczególną uwagę.

Od taktu 35 zastosowano stopniowe przyspieszenie tempa, ażeby wprowadzić słuchacza w nastrój trzeciej części, która jest najbardziej kontrastowa poprzez zmianę tonacji na G-dur, metrum na 2/4 i tempa na *vivace* (prędko, z ożywieniem).

Partia wokalna części C rozpoczyna się bardzo intensywnie, brawurowo, co wskazuje na eksplozję emocji, wielką radość podmiotu lirycznego, dlatego pierwszy dźwięk frazy g^1 musi zabrzmieć zdecydowanie. W linii melodycznej wykorzystana jest technika drobnointerwałowa oraz synkopowane, punktowane rytmy, co nadaje jej taneczny i skoczny charakter (wyraźne wpływy *flamenco*) oraz wzmaga ruch. W związku z tym dźwiękom należałoby dodać „sprężystości" i energii.

[14] Przywoływane figury retoryczno-muzyczne podczas analizy wszystkich pieśni za: D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998, s. 33-43; por. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne. Pieśń*, Kraków 1974, t. 3, s. 91-109.
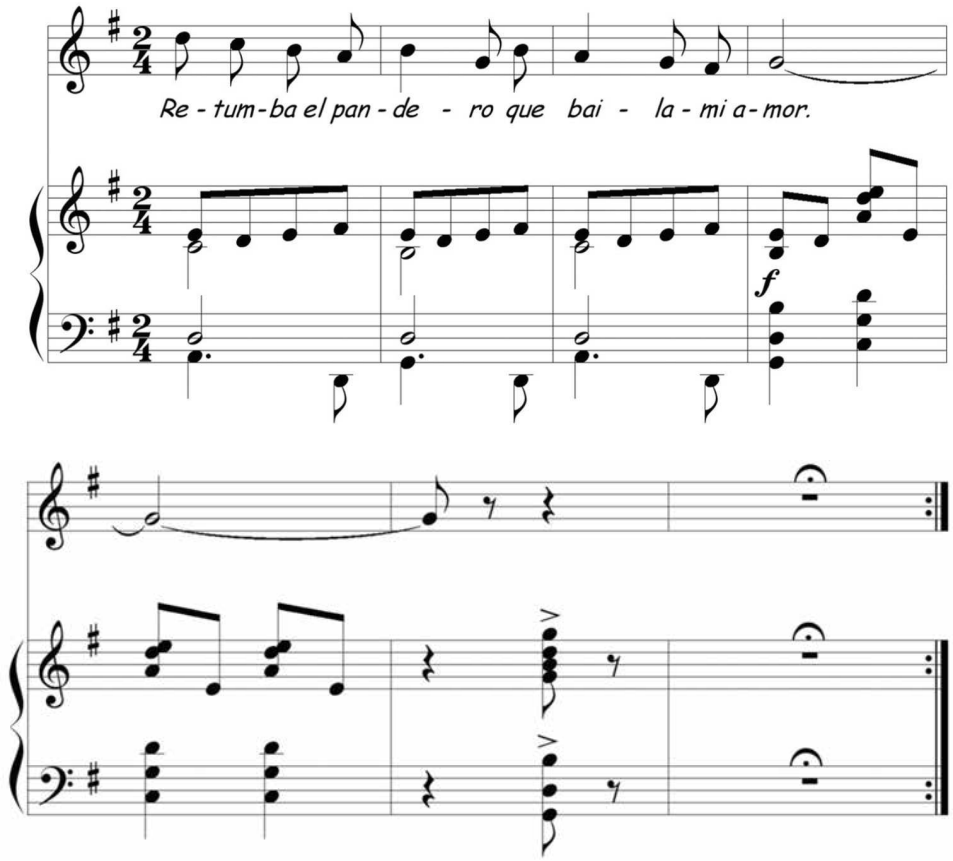


Przykład nutowy nr 14 – *En samir*, t. 42-47

Akompaniament fortepianowy tej części, zbudowany z prostych elementów, opartych na ośpiewywaniu jednego dźwięku – rozłożony ozdobnik, jest oznaką ludowości i podkreśla radosny charakter. W partii basowej fortepianu występują dźwięczne kwinty, kwarty oraz między dźwiękami prawej i lewej ręki – dysonansowe septymy i nony, co naśladuje brzęczenie blaszek tamburynu. Właśnie ten instrument wykorzystywany jest w solowym *flamenco.*

Część trzecia, najbardziej zwarta, buduje kulminację muzyczną i wyrazową poprzez narastającą dynamikę, doprowadzając do rozładowania napięcia dramatycznego. W kulminacyjnym odcinku, podczas emocjonalnego uniesienia, podmiot liryczny wprost nazywa swoje uczucie słowami: „que baila mi amor" (niech tańczy moja miłość).

Pieśń należy zakończyć wzmocnioną siłą głosu, w dynamice *forte*, co doprowadzi do mocnego, ekspresyjnego finału. Zakończenie podkreśla również zaakcentowany akord G-dur oraz takt pauzy generalnej z fermatą w akompaniamencie.



Przykład nutowy nr 15 – *En samir*, t. 56-62

Zmiany agogiczne w omawianej pieśni (*largo* – *tempo di valse* – *vivace*) mogą być trudnością dla śpiewaka, dlatego wymagają większej koncentracji. Wynikające z tego zmieniające się nastroje utworu powinien stworzyć, operując odpowiednią barwą głosu, od zaciemnionej, poprzez rozjaśnioną do jasnej, „promiennej". Linia melodyczna pieśni ma charakter falujący z rozwiniętą i giętką frazą, a ambitus zawiera się w interwale decymy (b-d²).

Jak wynika z powyższych analiz, pieśni powstałe z przetworzonymi elementami *flamenco* mają wysokie walory artystyczne. Są to utwory, które do tej pory cieszą się uznaniem, mają rzesze miłośników, a przy tym są doceniane przez samych artystów *flamenco*.

4.2. Charakterystyka wybranych pieśni Johannesa Brahmsa z cyklu Zigeunerlieder op. 103 z wpływami kultury romskiej

Kompozytorem cyklu *Zigeunerlieder* op. 103 jest J. Brahms (1833-1897), zaliczany do najbardziej popularnych twórców XIX wieku. W swej twórczości nawiązywał do najlepszych tradycji przeszłości, do barokowych i klasycznych form i wzorów – sam mówił, że jako kompozytor urodził się za późno. „Dla współczesnych był tradycjonalistą, z perspektywy XX wieku – odnowicielem idei przeszłości w sposób rzutujący daleko w przyszłość, zapoczątkowujący kierunek neobarokowy i neoklasyczny”[15].

Na uwagę zasługuje liryka wokalna J. Brahmsa, która nastrojem bliska jest twórczości F. Schuberta. Liryka ta, o ciemnym, melancholijnym nastroju, zwrotkowej lub zwrotkowo-wariacyjnej budowie i nadrzędnej roli muzyki, jest uważana za najbardziej osobistą formę wypowiedzi kompozytora.

Jedną z cech romantycznej liryki wokalnej było duże zainteresowanie kompozytorów muzyką ludową, w tym muzyką ludową innych krajów. Inspiracja kulturą etniczną miała zatem znaczenie niebagatelne. Znalazło to również odbicie w twórczości J. Brahmsa i zaowocowało między innymi *Dziecięcymi pieśniami ludowymi* i *Niemieckimi pieśniami ludowymi* na głos z fortepianem. W tym czasie zapanowała także moda na cygańskość, do której przyczynił się węgierski wirtuoz fortepianu F. Liszt swoimi 19 rapsodiami węgierskimi. Wpływy kultury Sinti Roma na muzykę węgierską były tak wielkie, że przez długi czas węgierska muzyka ludowa była synonimem muzyki cygańskiej. Urokowi węgierskiej cygańskości nie oparł się J. Brahms i stworzył niezwykle popularne *Tańce węgierskie* na cztery ręce oraz *Pieśni cygańskie* op. 103.

Zigeunerlieder op. 103 powstały podczas letniego pobytu J. Brahmsa w Thun (Szwajcaria) w 1887 roku[16]. Cykl ten, składający się z jedenastu pieśni, został skomponowany na kwartet wokalny z towarzyszeniem fortepianu. Analizie zostaną poddane trzy wybrane pieśni pochodzące z opracowania na głos i fortepian, obejmującego utwory 1-7 i 11. Opracowanie to powstało równocześnie z kompozycją na kwartet i fortepian. Za tekst posłużyły pieśni ludowe węgierskich Cyganów z niemieckim tłumaczeniem Hugona Conrata. Prawykonanie nowo wydanych *Pieśni cygańskich* odbyło się w Wiedniu na koncercie miejscowego śpiewaka (przyjaciela J. Brahmsa) 18 stycznia 1889 roku[17]. Przy fortepianie jako akompaniator zasiadł sam kompozytor.

---

[15] *Encyklopedia muzyczna...*, t. 1, s. 402; por. Schaeffer B., *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983, s. 336.
[16] Za: L. Erhardt, *Brahms*, Kraków 1984, s. 253-254.
[17] Tamże, s. 260-261.

Opracowanie[18] na głos i fortepian składa się z ośmiu pieśni: 1. *He, Zigeuner*, 2. *Hochgetürmte Rimaflut*, 3. *Wisst ihr, wann mein Kindchen*, 4. *Lieber Gott, du weisst*, 5. *Brauner Bursche*, 6. *Röslein dreie*, 7. *Kommt dir manchmal in den Sinn*, 11. *Rote Abendwolken ziehn*.

Należałoby się zastanowić, w jaki sposób J. Brahms w swoich kompozycjach traktował czynnik ludowy. Tworząc własną, indywidualną tematykę i motywikę, wtłoczoną w harmonie klasyczne dur-moll (związek z przeszłością), *zabarwiał* ją ludowością. *Stylizowane* pieśni tworzył *swobodnie* na wzór pieśni ludowych (utrzymanych w ich stylu), jednocześnie uciekając od „wyrazu" w sensie *subiektywnym* (egotycznego nastroju), tak charakterystycznego dla romantyków. Wobec tego „Brahmsa zdaje się fascynować w pieśni ludowej właśnie to, że jakości uczuciowe, wyrażone w pieśni ludowej, mają pewien posmak powszechności, że zatem może się wypowiedzieć w utworach tego typu w sposób nieosobisty. I dlatego może należą utwory tego typu do najlepszych w twórczości Brahmsa. Jest to w jego epoce akcent zupełnie wyjątkowy"[19]. Na tym właśnie polega *stylizacja Pieśni cygańskich*. Jest to *stylizacja swobodna* w porównaniu z *kunsztowną stylizacją* D. Szostakowicza (*Kołybielnaja*, *En samir*) czy M. de Falli (*El paño moruno*).

Zanalizowane zostaną trzy pieśni: *He, Zigeuner*, *Brauner Bursche* i *Kommt dir manchmal in den Sinn* (pozycje 4, 5, 6 na płycie CD) ze zbioru *Osiem pieśni cygańskich na głos z towarzyszeniem fortepianu op. 103 w opracowaniu na niski głos*. Zbiór ten został wydany przez wydawnictwo N. Simrock w Berlinie w 1889 roku.

4.2.1. He, Zigeuner (CD – nr 4)
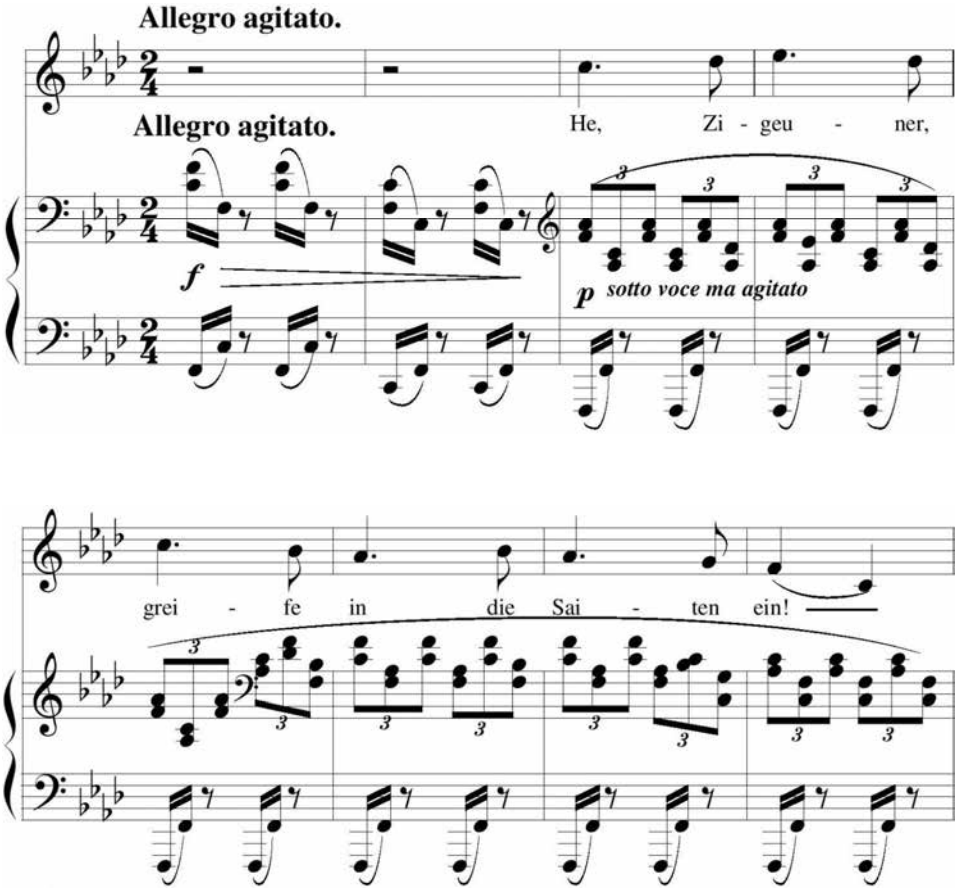
He, Zigeuner, greife in die Saiten ein! spiel' das Lied vom ungetreuen Mägdelein! He, Zigeuner, greife in die Saiten ein! spiel' das Lied vom ungetreuen Mägdelein!	Hej, Cyganie, chwyć za struny[20], zagraj pieśń o niewiernej dziewczynie! Hej, Cyganie, chwyć za struny, zagraj pieśń o niewiernej dziewczynie!
Lass die Saiten weinen, klagen, traurig bange, bis die heisse Thräne netzet diese Wange! Lass die Saiten weinen, klagen, traurig bange, bis die heisse Thräne netzet diese Wange!	Niech struny zapłaczą, z żalem, smutno i trwożliwie, aż gorąca łza zwilży policzek! Niech struny zapłaczą, z żalem, smutno i trwożliwie, aż gorąca łza zwilży policzek!
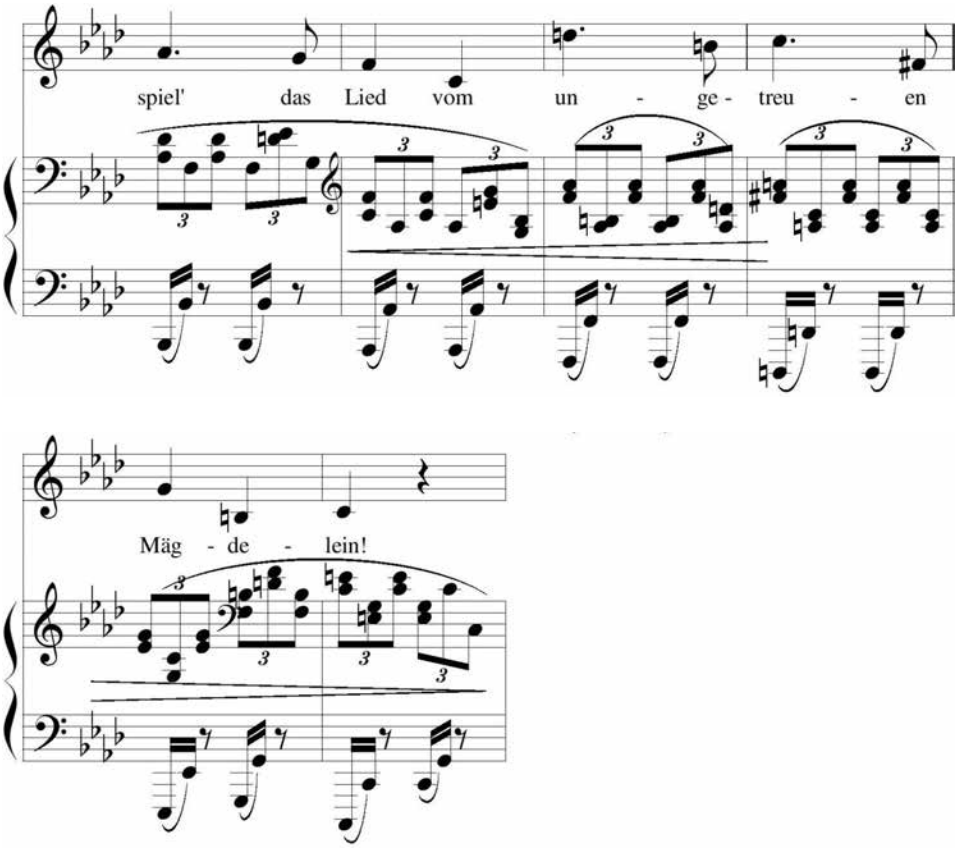
[18] Tamże, s. 306-307.
[19] S. Łobaczewska, *Zarys historii…*, s. 252.
[20] Autorem tłumaczenia tekstu niemieckiego jest Jarosław Chaciński.

Treść tej miniatury wokalnej odzwierciedla znaną od wieków przez ludzkość historię cierpienia z powodu zdradzonej miłości.

Pieśń ma dwuczęściową budowę A B. Część A rozpoczyna się w tonacji f-moll, w metrum 2/4, w dynamice *forte*, w tempie *allegro agitato* (prędko, ruchliwie, ale burzliwie, gwałtownie), które od razu narzuca bardzo silną ekspresję.

W partii fortepianowej, podsycającej partię wokalną, występuje zestawienie dwóch pulsacji rytmicznych. Prawa ręka od trzeciego taktu wykonuje pulsację trójkową z ukrytą polifonią, powtarzającą linię melodyczną wokalisty. Lewa ręka, oparta na stałym basie (naśladującym manierę ludową) z szesnastkową, nerwowo zrywaną pulsacją, nadaje szalone brzmienie i niepowstrzymany ruch, imitujący tętent konia. Śpiewający natomiast podczas wykonywania partii „myśli taktowo". Nałożenie wszystkich trzech rytmów i ich nierównomierne zagęszczenie buduje napięcie i pogłębia niepokój.





Przykład nutowy nr 16 – *He, Zigeuner*, t. 1-14

Partia wokalna, napisana w *tessiturze* średnicowej, wymaga prowadzenia frazy *legato*, ale z ekspresją. Linia melodyczna zbliżona jest do ludowej (sześciotaktowe frazy), dynamiczna i nasycona dramatyzmem.
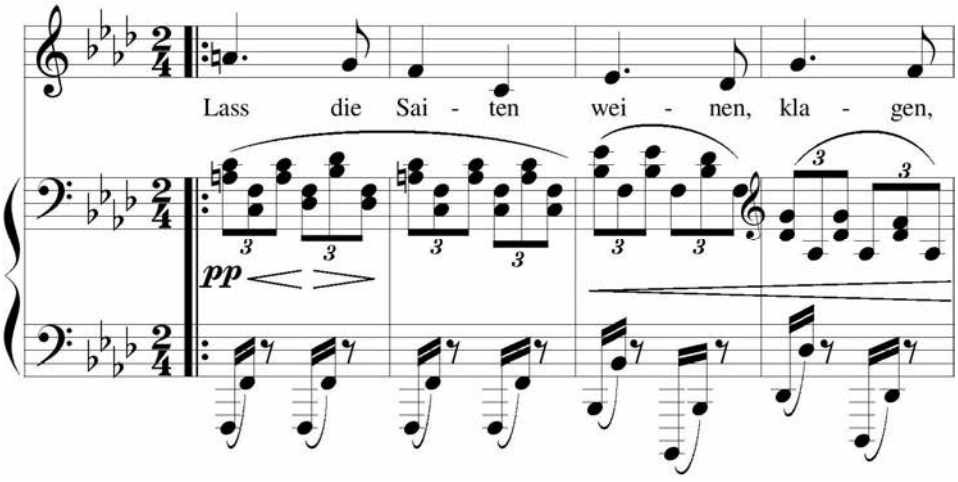
Wejście wokalisty (trzeci takt), poprzedzone dwutaktowym wstępem fortepianowym, zaczyna się typowym dla starej pieśni cygańskiej *halgató* (patrz rozdział 3 – kultura cygańska) *zaśpiewem* „hej, Cyganie". Wymaga to zdecydowanego postawienia dźwięku (c^2) i silnego zaangażowania emocjonalnego, gdyż fraza ta jest bardzo dramatyczna i porywista. Kończy się ona interwałem zstępującym kwarty (f^1-c^1) oraz wykrzyknikiem w tekście. Dla podkreślenia tego miejsca i pokonania interwału zstępującego należy wzmóc aktywność rezonatora dolnego, z jednoczesnym zachowaniem łączności akustycznej rezonatorów górnych.

Charakterystyczne dla *halgató* są również duże skoki interwałowe. Taki dysonansowy interwał (nona c^1-d^2), przypominający figurę *saltus duriusculus* (nawiązywanie Brahmsa do baroku), odnajdujemy w drugiej frazie (takty 10-11). Poprzez zastosowanie tej niezwykle ekspresyjnej figury, wyrażającej smutek, ból,

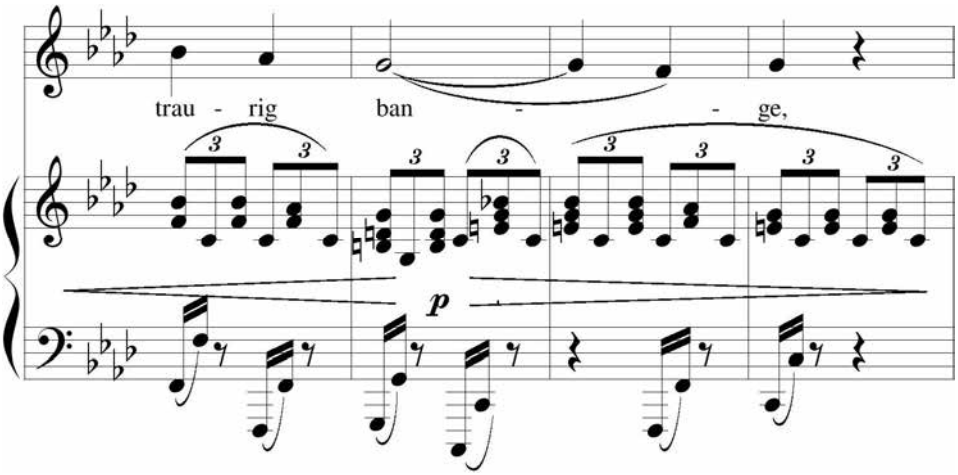
żałość, także fałsz i kłamstwo, kompozytor najprawdopodobniej chciał podkreślić niewierną miłość dziewczyny. Niewygodny interwał wstępujący nony (c^1-d^2) może przysporzyć trudności technicznej, dlatego śpiewak powinien pamiętać o wyraźnym rozwarciu jamy gardłowej i dostatecznie odsunąć nasadę języka od tylnej ściany gardła. Uczucie „rozwarcia" pogłębi uniesienie podniebienia miękkiego. „Zarzucanie dźwięku od tyłu i przerzucanie go do punktu wyżej i dalej położonego"[21] (jak to określa W. Brégy) musi być w tym wypadku dalsze, gdyż duża jest rozpiętość interwału. Dla podkreślenia bólu z powodu utraconej miłości na słowach: „vom ungetreuen Mägdelein!" („o niewiernej dziewczynie!") należy doprowadzić dynamikę do *forte,* a dodatkowo na słowie „Mägdelein!" pogłębić brzmienie piersiowe.

Powtórzenia tych samych fraz w dalszej części A (zmiany w akompaniamencie) dają wokaliście duże możliwości interpretacyjne. Budowanie nastroju można osiągnąć zmienną ekspresją i barwą głosu.

W powtórzeniu frazy, która rozpoczynała pieśń, następuje chwilowe uspokojenie emocji poprzez wyciszenie dynamiki i zaciemnienie barwy głosu. To częściowe uspokojenie doprowadzić ma do dalszych kulminacji, do silnego wybuchu uczuć w powtórzeniu następnej frazy poprzez zwiększenie dynamiki do *fortissimo.* Ten silny wybuch uczuć przygotowuje rozpoczęcie następnej, kontrastowej części B, która oparta jest na miękkim prowadzeniu frazy (ośmiotaktowej, klasycznej) w dynamice *pianissimo*, dzięki czemu wyrazić można inny, tkliwszy rodzaj emocji.



[21] W. Brégy, *Elementy techniki wokalnej*, Kraków 1974, s. 78.



Przykład nutowy nr 17 – *He, Zigeuner*, t. 27-34

W następnej frazie obserwuje się ponowny wzrost dynamiki i napięcia. Znak repetycji nakazuje powtórzenie całej kontrastowej części B, po czym następuje fortepianowe zakończenie.

Jak wynika z powyższej analizy, falująca dynamika daje duże nasycenie ekspresji w tej miniaturowej formie. Precyzyjna realizacja mnogości wahań dynamicznych jest tu ważnym środkiem wyrazu.

Pieśń charakteryzuje zmienność modułów dur-moll, płynne traktowanie tercji (cecha ludowości), ilustrujące stany niepokoju i napięcia. Klasyczna, późnoromantyczna harmonia, szerokie rozbudowane frazy utworu są typowe dla twórczości Brahmsa.

Linia melodyczna jest wyrazista, a ambitus zawiera się w interwale undecymy (h-es^2).

4.2.2. Brauner Bursche (CD – nr 5)

Brauner Bursche führt zum Tanze	Śniady chłopiec prowadzi do tańca[22]
sein blauäugig schönes Kind,	swoją piękną błękitnooką panienkę,
schlägt die Sporen keck zusammen,	trzaska śmiało ostrogami,
Czardas Melodie beginnt,	rozpoczyna się piękna melodia czardasza,
küsst und herzt sein süsses Täubchen,	przytula i całuje swoją słodką gołąbeczkę,
dreht sie, führt sie, jauchzt und springt,	wykonuje obroty, prowadzi, wykrzykuje i skacze,

[22] Autorem tłumaczenia tekstu niemieckiego jest Jarosław Chaciński.

wirft drei blanke Silbergulden auf das Cimbal,	rzuca na cymbały trzy srebrne guldeny,
dass es klingt.	że aż dźwięczą.

W pieśni tej, zarówno w warstwie słownej, jak i muzycznej, najbardziej widoczne są związki z folklorem Cyganów węgierskich. Wymieniony w tekście *czardasz*[23] – ludowy taniec węgierski w metrum parzystym, pochodzi od węgierskiego słowa *csárda* (karczma, gospoda wiejska). Składa się z melancholijnej i patetycznej części wolnej oraz drugiej – gwałtownej i szybkiej. Ten słynny taniec grywany był nie tylko w salach koncertowych, ale przede wszystkim w gospodach. Najważniejszymi instrumentami cygańskich czardaszowych kapel były cymbały i skrzypce.

Warstwa słowna utworu ma wymowę teatralną. Scena przedstawia zakochanego młodzieńca, o śniadej karnacji i czarnych włosach, który w ukłonie, trzaskając ostrogami, zaprasza swoją wybrankę serca do rozpoczynającego się *czardasza*. Ognisty *czardasz* koresponduje ze stanem ducha – miłosnym uniesieniem tancerza, który okazuje ukochanej wiele czułości. Rzucając kapeli guldeny, prosi o powtórkę tańca, ażeby jeszcze raz wspólnie przeżyć euforię namiętności.

Konstrukcja formalna pieśni powstała w wyniku powtórzenia tego samego materiału muzycznego (strofy) – typ A A. Zapewne miała na to wpływ warstwa słowna kończąca zwrotkę. Utwór napisany jest w tonacji H-dur, w metrum 2/4, w tempie *allegro giocoso* (prędko, ruchliwie, wesoło), w ambitusie wokalnym undecymy (h-e²).

Motywem początkowym zwrotki jest rozłożony akord toniczny od dźwięku h (takty 4-7). Taki motyw pojawia się również w drugiej frazie od dźwięku dis¹ (takty 10-13). Kontrastem do poprzednich fraz jest fraza trzecia, wykorzystująca nowy materiał muzyczny z dużymi skokami zstępującymi (takty 16-21). We frazie końcowej (takty 22-25) wzór motywu podlega wariacyjnemu przekształceniu, polegającemu na odwróceniu kierunku następstwa dźwięków.

Faktura pieśni nie jest przeciążona, mimo że J. Brahms lubi gęstą – jest lżejsza, gdyż w większości partia fortepianu triolami szesnastkowymi i ósemkowymi oraz określeniem *ben marcato* imituje grę na *cymbałach.*
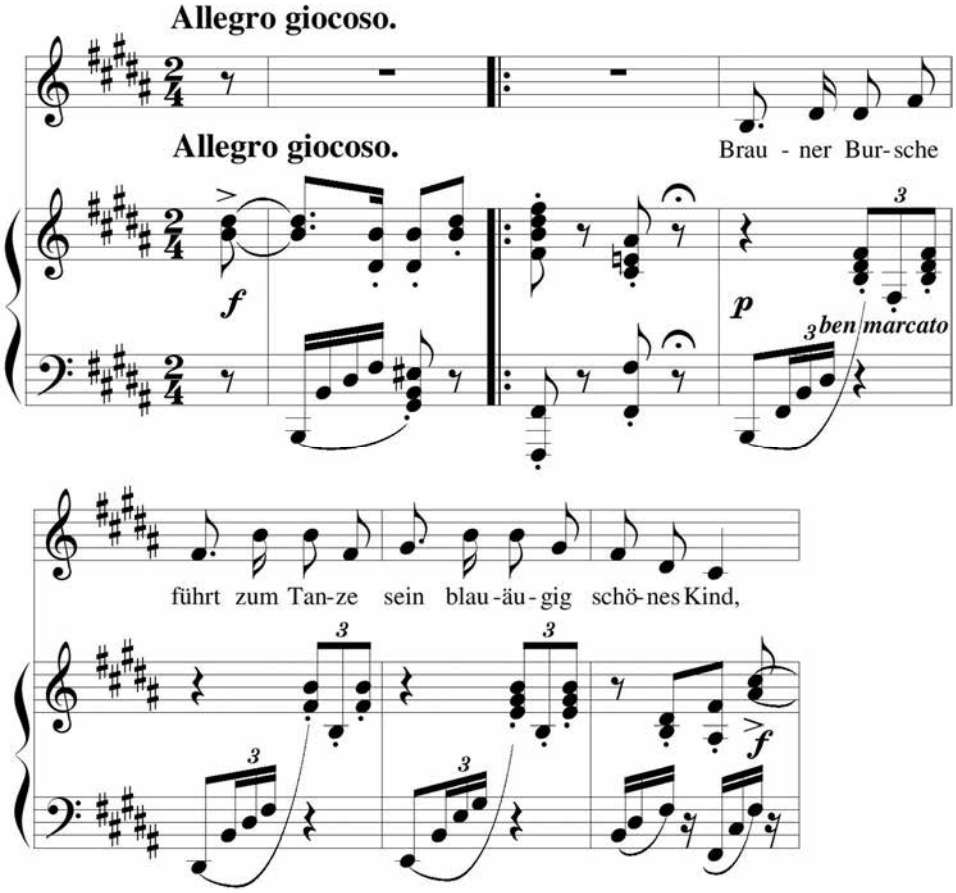
Wyrazista i skoczna rytmika partii solowej i fortepianowej stwarza swoisty klimat folkloru cygańskiego, oddając jego taneczne rytmy.

Zwrotkę wprowadza dwutaktowy wstęp.

Głównym nakazem technicznym w prowadzeniu linii melodycznej jest ścisłe przestrzeganie akcentów muzycznych wynikających z punktowanego rytmu. Partię wokalną należy rozpocząć mocno, opierając się już na pierwszym dźwięku frazy, akcentując go. Początkowe frazy prowadzimy z niesłabnącą energią,

[23] *Encyklopedia muzyki...*, s. 175.

„sprężyście”, tanecznie, jasną barwą głosu, zwracając uwagę na interwały wstępujące.
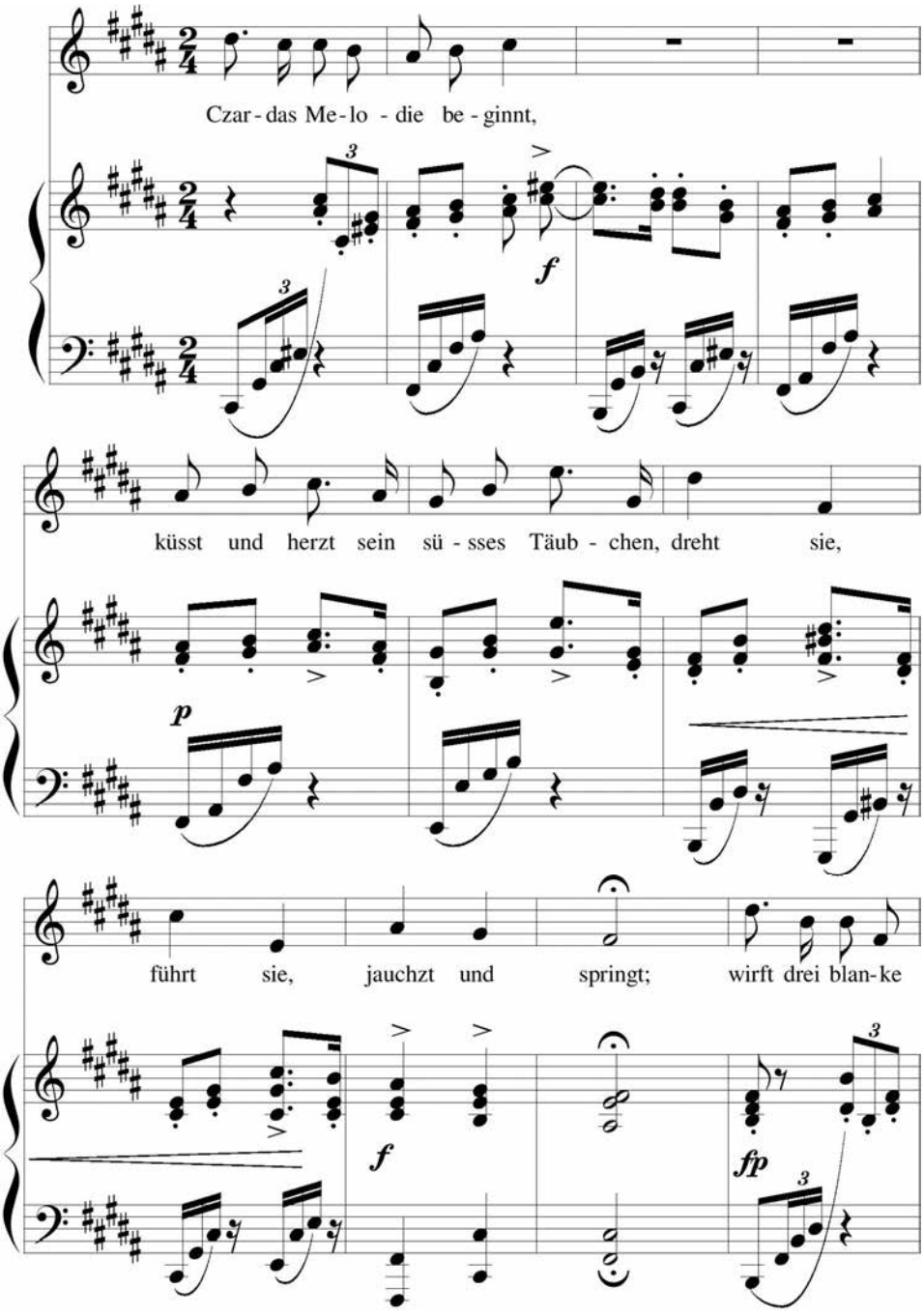


Przykład nutowy nr 18 – *Brauner Bursche*, t. 1-7

Muzyka taneczna wymaga szczególnego typu śpiewu, harmonizującego z prostotą, ale i współgrającego ze specyficzną stylizacją artystyczną. Dźwięki powinny być dobrze podparte, bogate w alikwoty emisji klasycznej, metaliczne, z pełnym wykorzystaniem rezonatorów (w tym wypadku naśladujące dźwięczne struny *cymbałów*).

Mijanie się rytmów w głosie i akompaniamencie może sprawiać trudność wokaliście. Wymaga to osłuchania i „zestrojenia” z partią fortepianową.

Samodzielny odcinek instrumentalny przypadający na takty 14-15 nawiązuje do rytmu i charakteru *czardasza*. W następnych taktach akompaniament „podgrywa w tercjach pod głos”, co jest typową manierą dla skrzypiec w kapelach ludowych.



Przykład nutowy nr 19 – *Brauner Bursche*, t. 12-22

Dwa takty poprzedzające odcinek instrumentalny zawierający słowa: „Czardas Melodie beginnt" zostały zabarwione melancholią w głosie poprzez spokojne, *legatowe* poszerzenie frazy, w nawiązaniu do wolnej części *czardasza*.

Melodia zawarta w taktach 16-17 wymaga „słodkiego" brzmienia w celu podkreślenia tekstu: „küsst und herzt sein süsses Täubchen" („przytula i całuje swoją słodką gołąbeczkę").

Dalsza część linii melodycznej poprzez interwały zstępujące seksty wielkiej i wzmożenie aktywności rezonatora dolnego na dźwiękach (fis^1, e^1) podkreśla skoczność i taneczność oraz wzmagając dynamikę do *forte*, doprowadza do chwilowego zatrzymania ruchu na końcu frazy (fermata na dźwięku fis^1 – takt 21). Kadencję tej frazy rozszerzyłam poprzez dodanie dwudźwiękowego ozdobnika w kierunku wznoszącym jako przeciwstawienie opadającej linii melodycznej. Jest to zarazem dyskretne wprowadzenie skocznego elementu – ludowa maniera zdobnicza. Zaimprowizowany dwudźwiękowy ozdobnik dołączamy ruchem elastycznym do dźwięku fis^1, aby następnie „postawionym z góry" dźwiękiem d^2 rozpocząć ostatnią frazę, opartą na punktowanym rytmie i „cymbałowym" akompaniamencie.

Znak repetycji nakazuje powtórzenie całości, co wymaga od śpiewaka zróżnicowania wykonawczego, więc daje mu duże możliwości interpretacyjne. W nawiązaniu do warstwy słownej powtórzenie można zinterpretować z punktu odczuwania zauroczonego młodzieńca, a więc zmieniając barwę na bardziej nasyconą, ciemniejszą, oddającą namiętność graniczącą z ekstazą. To zróżnicowanie można zaznaczyć też, nie stosując rozszerzenia kadencji frazy wokalnej.

Partię wokalną dopełnia koncertowo-improwizacyjny akompaniament. Całą formę wieńczy krótkie, ale popisowe zakończenie, oparte na niemalże identycznym materiale pochodzącym ze wstępu.

J. Brahms w utworze „przykrył się" folklorem, czyli tym, co zostało ukształtowane przez wieki. Obiektywne emocje pieśni: żywiołowość, młodość, świeżość, „energetyczność" wypływają wprost z ludowości.

4.2.3. Kommt dir manchmal in den Sinn (CD – nr 6)

Kommt dir manchmal in den Sinn, mein süsses Lieb,	Czy przychodzi Ci na myśl, moja słodka miłości[24],
was du einst mit heil'gem Eide mir gelobt?	jak mi kiedyś święcie przysięgałeś?
kommt dir manchmal in den Sinn, mein süsses Lieb,	czy przychodzi Ci na myśl, moja słodka miłości,
was du einst mit heil'gem Eide mir gelobt?	jak mi kiedyś święcie przysięgałeś?

[24] Autorem tłumaczenia tekstu niemieckiego jest Jarosław Chaciński.
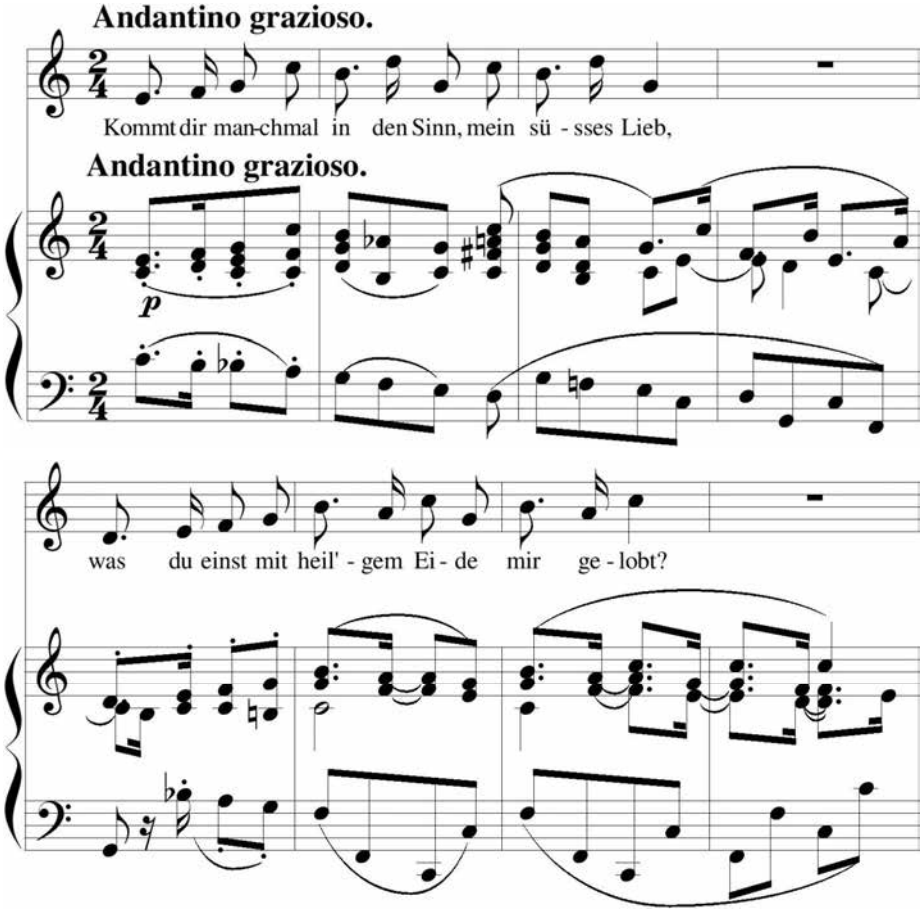
Täusch' mich nicht, verlass mich nicht,	Nie zwódź mnie, nie opuszczaj mnie,
du weisst nicht, wie lieb ich dich hab',	nawet nie wiesz, jak bardzo Cię kocham,
lieb' du mich wie ich dich,	kochaj mnie jak ja Ciebie,
dann strömt Gottes Huld auf dich herab!	a doświadczysz wtedy Bożej łaski!
Täusch' mich nicht, verlass mich nicht,	Nie zwódź mnie, nie opuszczaj mnie,
du weisst nicht, wie lieb ich dich hab',	nawet nie wiesz, jak bardzo Cię kocham,
lieb' du mich wie ich dich,	kochaj mnie jak ja Ciebie,
dann strömt Gottes Huld auf dich herab!	a doświadczysz wtedy Bożej łaski!

Podmiot liryczny – zakochana kobieta przypomina swojemu ukochanemu o początkach ich uczucia i o świętości przysięgi, jaką jej złożył. Prosi go, ażeby ją nie opuszczał, nie okłamywał i nie zwodził, gdyż w dalszym ciągu darzy go ogromnym uczuciem. Jeżeli mężczyzna dochowa przysięgi, to zostanie nagrodzony i spłynie na niego łaska Boża.

W pieśni tej polifonicznie napisany akompaniament, często w trzygłosowych zestawieniach, nie naśladuje ludowego grania. Linia wokalna uformowana jest klasycznie. W pierwszej części J. Brahms posługuje się frazami czterotaktowymi (trzy takty wokalne z dopełnieniem fortepianu), natomiast w drugiej części frazy są pięciotaktowe.

Pieśń ma budowę formalną dwuczęściową A B, ambitus linii melodycznej zawiera się w interwale undecymy (h-e^2).
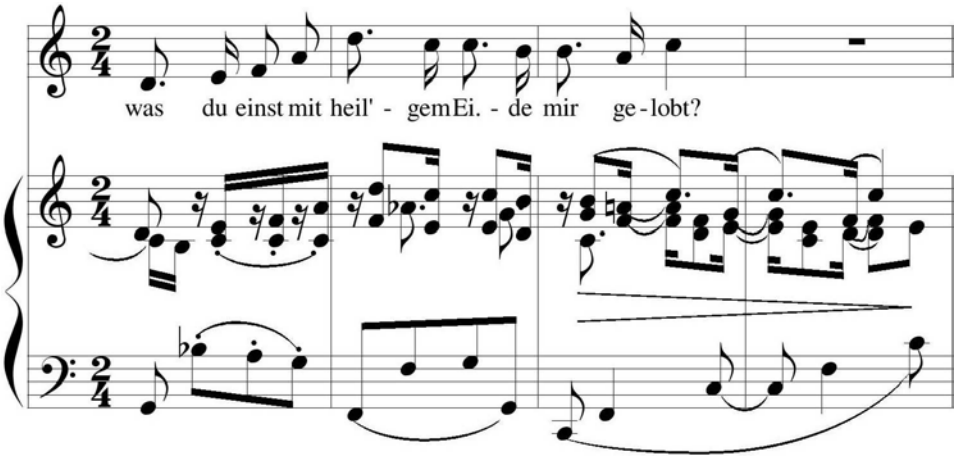
Część A dzieli się wewnętrznie na dwie części ze względu na zmianę rytmiczną w akompaniamencie oraz na rozwinięcie melodyczne w jej zakończeniu. Część ta rozpoczyna się w tonacji C-dur, metrum 2/4, w tempie umiarkowanym *andantino grazioso*, sugerującym dostojność, gracje. Zarówno tekst, jak i określenie wykonawcze narzuca wokaliście płynne, miękkie, „wdzięczne", przyjemne, dostojne prowadzenie frazy. Widoczne jest tutaj operowanie melodyką kobiecą (małe interwały, bliskie przejścia). Część ta kojarzy się z barokowym tańcem dworskim, z wyraźnymi wpływami muzyki obyczajowej, co daje pewnego rodzaju syntezę muzyki dworskiej z artystyczną. Taniec salonowy sugeruje dystyngowaną kokieterię i zalotność zakochanej kobiety, przypominającej ukochanemu o uczuciu, które ich kiedyś połączyło.



Przykład nutowy nr 20 – *Kommt dir manchmal in den Sinn*, t. 1-8

W ukazanym przykładzie, jak i w całej pierwszej części linii melodycznej, występuje wiele interwałów wznoszących (sekundy małe, sekundy wielkie, tercje małe, kwarty). Takty 6 i 7 doprowadzają do pytania muzycznego (pokrywającego się z pytaniem w tekście), co może sugerować wykorzystanie przez kompozytora figury barokowej *interrogatio*. Takt 8 jest dopowiedzeniem fortepianowym zapytania. Analogicznie ta figura pojawia się w taktach 16-17. Podczas wykonywania takich muzycznych zapytań wokalista musi mieć poczucie „panowania" nad frazą, które rozpoczyna się już od „ustalenia" pierwszego dźwięku. Wymaga to umiejętności płynnego pokonywania odległości interwałowych, swobodnego opanowywania ich pod względem intonacyjnym. Śpiewający musi rozważnie prowadzić frazę wokalną, aby rozziew był wystarczający, by ciągle utrzymywać połączenie z rejestrem głowowym, co uchroni od załamania głosu.

Dla zróżnicowania powtórki fraz w pierwszej części można użyć jaśniejszej i „słodszej" barwy głosu. W taktach 14-15 następuje rozwinięcie melodyczne.
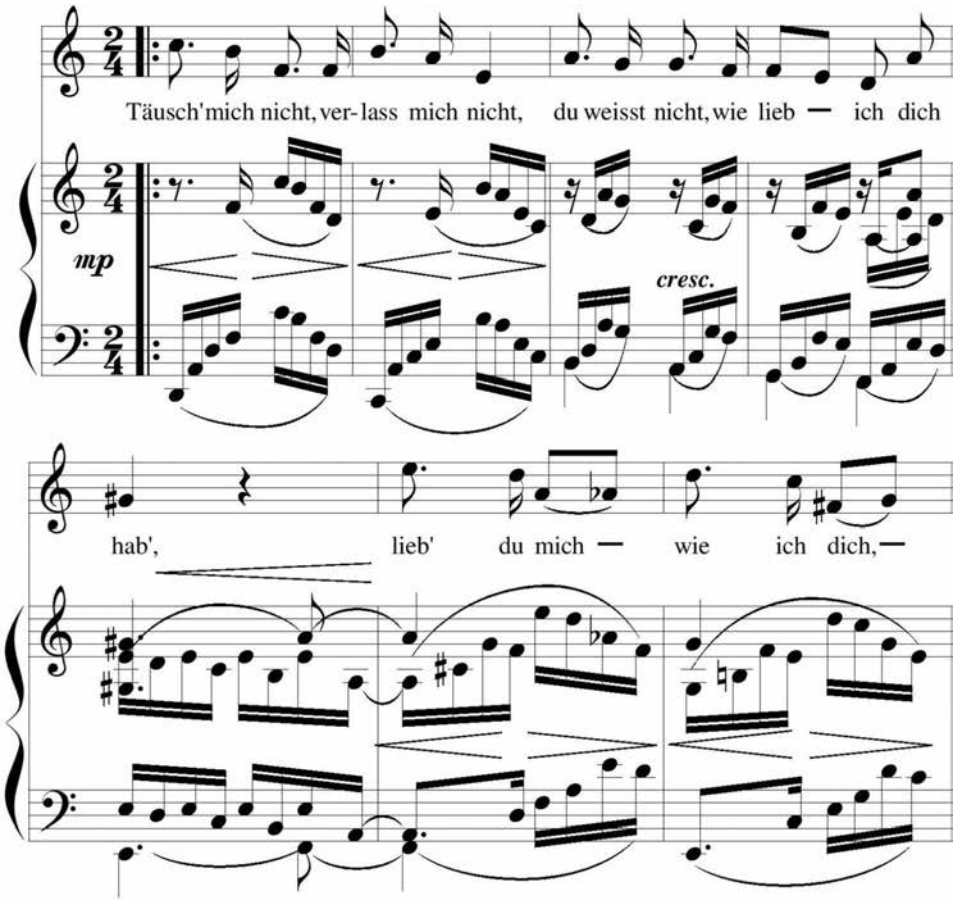


Przykład nutowy nr 21 – *Kommt dir manchmal in den Sinn*, t. 14-17

Powtórzenia fraz budują napięcie partii wokalnej, doprowadzając do kulminacji w takcie 15. Poprzez rozwinięcie melodyki wokalnej, wybijającej się na tle uproszczonego akompaniamentu, zostaje podkreślona ważność i świętość przysięgi: „heil'gem Eide".

W akompaniamencie części pierwszej w początkowym takcie każdej frazy (takty: 1, 5, 9, 14) pobrzmiewa nuta smutku, przywodząca na myśl późnobarokową figurę *patopoję* (następstwo półtonów w dół w basie). Odzwierciedla ona wkradającą się do serca kobiety niepewność, obawę i lęk o trwałość uczucia mężczyzny.

Przejście do części B, podlegającej powtórzeniu, zaznaczone jest modulacją tonacji z C-dur do d-moll. Częste zmiany dynamiczne zarówno w partii wokalnej, jak i instrumentalnej, zmiany tonacji d-moll – a-moll wprowadzają romantyczny niepokój, więcej dramaturgii i powodują, że część ta staje się kontrastowa, mroczniejsza. Akompaniament z falującą dynamiką, oparty na rozłożonych akordach, pomaga wykonawcy w prowadzeniu szerokiej, płynnej, ekspresyjnej frazy, dzięki czemu linia melodyczna rozwija się emocjonalnie. Zmienna, niespokojna dynamika obrazuje rodzącą się zazdrość i podejrzenia kobiety. Część tę należałoby zacząć dość łagodnie, a od taktu 20 podkreślić wzburzenie podmiotu lirycznego.



Przykład nutowy nr 22 – *Kommt dir manchmal in den Sinn*, t. 18-24

Linia basu wydzielonego przez J. Brahmsa od taktu 20 do 22 przypomina figurę barokową *katabasis* (widać tu wzorowanie się kompozytora na baroku), która symbolizuje zstępowanie do podziemi – krainy śmierci. Sytuacja ta w podtekście obrazuje groźby kobiety w razie złamania przysięgi.

Takt 22 wymaga miękkiego zakończenia frazy, łagodnego „zdjęcia" dźwięku gis[1]. Akompaniament w tym takcie przygotowuje kulminację, czyli wejście głosu solowego na przetrzymaną „cierpką" harmonię w takcie 23. Rozpoczęcie frazy dźwiękiem e² w wysokiej pozycji wymaga mocnego wejścia w dynamice *forte,* a następnie pokonania trudnych intonacyjnie interwałów zstępujących (*trytonów)*. Poprzez wprowadzenie *trytonów* w głosie solowym i akompaniamencie (np. takty 23, 24) J. Brahms dyskretnie stosuje pierwiastki charakterystyczne dla skali cygańskiej.

W celu zróżnicowania wykonawczego powtórzenie tej części może być interpretacyjnie bardziej wzburzone. Zastosowane w takcie 20 *subito piano*, kontrastujące z poprzednim wykonaniem, uwypukla również groźby wynikające z krzywoprzysięstwa.

Doprowadzenie do łagodnego, słodkiego zakończenia zilustruje doznanie Bożej łaski przez szlachetnego, prawego mężczyznę.

Całą formę kończy dodany akord toniczny.

Przeprowadzona analiza pieśni jest dowodem na to, że logiczność i naturalność przebiegu fraz muzycznych wypływa z warstwy słownej.

Ujednoliceniem muzycznego charakteru cyklu *Zigeunerlieder* op. 103 są metrum 2/4, ale potraktowane bardzo różnorodnie przez kompozytora, oraz klimat zaczerpnięty z węgierskiego folkloru cygańskiego. Nastrój utworów nie jest jednolity. Cykl zbudowany jest zatem na zasadzie kontrastu nastrojów. Myślą przewodnią wydaje się tu miłość. W omówionych pieśniach zostały przedstawione trzy toposy miłości. Pieśń *He, Zigeunner* ma jej niewierne, zdradzone oblicze. *Brauner Bursche* przedstawia uczucie odwzajemnione (świeże, energetyczne, młode, szczęśliwe), natomiast *Kommt dir manchmal in den Sinn* to kokietowanie, zazdrość, obawa przed niespełnieniem.

Miniatury charakteryzuje wyrazista melodyka, śpiewność, taneczność, także liryzm i dramatyzm. Odczuwalne są w nich elementy ludowe. Akompaniament fortepianowy odznacza się artyzmem i znajomością faktury, doskonale dopełnia partię wokalną i wiernie ilustruje tekst, dzięki czemu pieśni zyskują na wyrazie artystycznym.

W omówionych pieśniach słychać wyraźne związki ze starocygańskimi *halgató.* Przejawia się to w niewygodnych technicznie i intonacyjnie skokach interwałowych, w skomplikowanym frazowaniu, pełnym przyspieszeń i zwolnień, przerw na zaczerpnięcie oddechu, oraz w silnym zaangażowaniu emocjonalnym śpiewaka.

Pomimo iż w pieśniach kompozytor nawiązuje do folkloru cygańskiego, podczas wykonywania *Pieśni cygańskich* nieodzowne jest prowadzenie głosu techniką *bel canto.*

4.3. Charakterystyka wybranych pieśni jidysz oraz kołysanki stylizowanej na muzykę żydowską

Dwie pieśni *jidysz*: *Joszke* oraz *Gej ich mir szpacirn* są anonimowe, przetrwały dzięki przekazowi ustnemu z pokolenia na pokolenie. Opracowania artystycznego tych utworów dokonał austriacko-niemiecki kompozytor Andre Asriel[25], który

[25] http://andre.asriel.de (21.09.2011).

urodził się 22 lutego 1922 roku w Wiedniu. W latach 1936-38 studiował fortepian i teorię muzyki w Państwowej Akademii Muzycznej w Wiedniu, następnie wyemigrował do Anglii i przejął kierownictwo londyńskiego chóru „Wolnej Młodzieży Niemieckiej". W 1946 roku wrócił do wschodnich Niemiec i kontynuował naukę w Wyższej Szkole Muzycznej im. Hannsa Eislera w Berlinie, gdzie później pracował jako docent i profesor.

A. Asriel jest znany przede wszystkim ze swojej liryki wokalnej z akompaniamentem fortepianu. Komponował do słów takich poetów, jak: Heinrich Heine, Bertolt Brecht, William Shakespeare.

W latach 1940-1971 powstały opracowania *żydowskich pieśni ludowych* zawarte w trzech zbiorach:

Jiddische Volkslieder – Kinder- und Wiegenlieder (pieśni dziecięce i kołysanki),

Jiddische Volkslieder – Berufs- und Ständelieder (pieśni zawodowe),

Jiddische Volkslieder – Liebeslieder (pieśni miłosne).

Pieśni *Joszke* i *Gej ich mir szpacirn* pochodzą ze zbioru *Jiddische Volkslieder – Liebeslieder,* wydanego przez Verlag Neue Music w Berlinie w 1978 roku.

Oprócz wymienionych kompozycji A. Asriel pisał muzykę na orkiestrę, na instrumenty klawiszowe, na gitarę koncertową, muzykę chóralną, pieśni masowe, songi i chansons oraz muzykę filmową i teatralną. Na wiele jego kompozycji miała wpływ muzyka jazzowa.

W utworach *jidysz*: *Joszke* oraz *Gej ich mir szpacirn* A. Asriel wykorzystał prawdziwe ludowe melodie żydowskie na zasadzie wiernego *cytowania*, opatrując je artystycznym akompaniamentem. Wobec tego *stylizacja* wydaje się uboga i mało skomplikowana. Jednak autor wykazał oryginalne i nowatorskie podejście do materiału muzycznego, opracowując pieśni nie tylko na głos z fortepianem. Partię fortepianu może wykonywać również gitara czy harfa, co świadczy o pomysłowości kompozytora. Obie miniatury odznaczają się nieskomplikowaną formą i fakturą. Zostały wykonane z akompaniamentem gitary. Partię gitary przetranskrybowano z zapisu fortepianowego zgodnie ze wskazaniami kompozytora. Uwzględniając specyfikę gitary jako instrumentu transponującego o oktawę niżej, opracowanie zostało przetransponowane w stosunku do zapisu fortepianowego o oktawę w górę.

4.3.1. Joszke (CD – nr 7)

Bak mir nit kejn bułkełex,	Nie piecz mi już żadnego ciasta[26],
ix veł zej dox nit esń;	już nie mogę go jeść;
x'for avek fonjendinen,	wyjeżdżam do wojska,
vest in mir fargesń.	a ty mnie zapomnisz.

[26] Autorem tłumaczenia tekstu jidysz jest Jarosław Chaciński.

Oj, vej, vej, vej Joške fort avek! Nox a kuš, un nox a kuš, der pojezd gejt avek.	Oj, wej, wej, wej Joszke rusza w drogę! Jeszcze jeden pocałunek i jeszcze jeden, pociąg zaraz odjedzie.
Kojf mir ništ kejn šixełex, un max mix nit šejn; kojf mir a por štivełex, ix darf cum priziv gejn.	Nie kupuj mi żadnych nowych butów, nie strój mnie już za bardzo; kup mi lepiej parę kaloszy, muszę do wojska.
Oj, vej, vej, vej…	Oj, wej, wej, wej…
Zumer in ejn hemdełe, vinter in ejn łajbł, m'hot dox mix avekgenumen fun a jung vajbł.	Przez cały rok tylko jedną koszulę będę na sobie nosił, Oj, zabrano mnie od młodej żony.
Oj, vej, vej, vej…	Oj, wej, wej, wej…

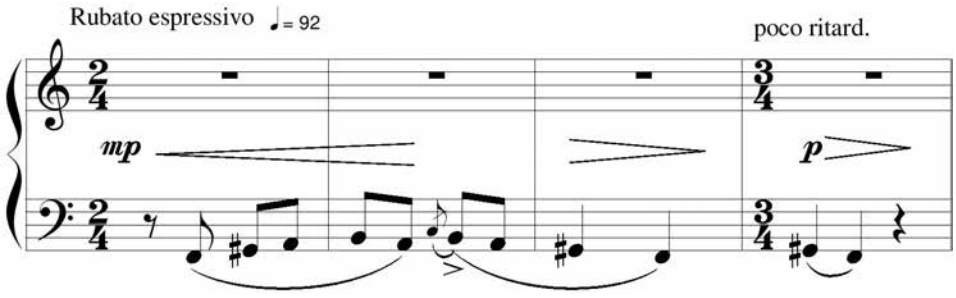
Jest to pieśń o charakterze psychologicznym, odkrywająca sferę ludzkich przeżyć. Zaliczyć ją można zarazem do historyczno-żołnierskich, gdyż obrazuje sytuację w Rosji po 1874 roku[27], kiedy wprowadzono obowiązkową służbę w wojsku carskim. Branki rekrutów na kilkanaście, a nawet na dwadzieścia pięć i trzydzieści lat do służby carskiej wiązały się zawsze z tragediami rodzinnymi i rozłąką z bliskimi. Stąd ogromna rozpacz młodej żony wyrażana w refrenach pieśni. Stany emocjonalne obojga bohaterów poruszają problemy egzystencjalne. Młodemu mężczyźnie nic już nie jest potrzebne, gdyż wyjeżdża do wojska. Rozłąka młodych małżonków na tak długie lata sugeruje gorzkie, trudne życie bohaterów i rodzi niepewność co do nadchodzącej przyszłości.

Pojawiający się w tekście *jidysz* rusycyzm „pojezd" również potwierdza powstanie pieśni *Joszke* pod zaborem rosyjskim.

Utwór o zwrotkowej budowie kompozytor opatrzył gitarowym wstępem i zakończeniem. Sięganie do źródeł folklorystycznych jest tutaj bardzo widoczne, gdyż melos opiera się na żydowskiej skali ludowej *Ahava Raba* – hebr. *Wielka miłość* (patrz: kultura żydowska w rozdz. 3.3).

Gitarowy wstęp, zawierający w swej linii melodycznej charakter utworu, oparty jest na nucie wprowadzającej (od II stopnia do II stopnia skali), co buduje nastrój oczekiwania, pytania. Oznaczenie *rubato*[28] (z włoskiego „kradzione", „obrabowane") jest charakterystycznym środkiem ludowej maniery wykonawczej, w tym wypadku oznacza swobodną zmianę tempa. We wstępie obserwuje się zmianę metrum z 2/4 na 3/4.

[27] Za: M. Fuks, *Muzyka ocalona*…, s. 25.
[28] Za: J. Woźniak, *Polski folklor muzyczny*, Gdańsk 1981, s. 103.



Przykład nutowy nr 23 – *Joszke*, t. 1-4

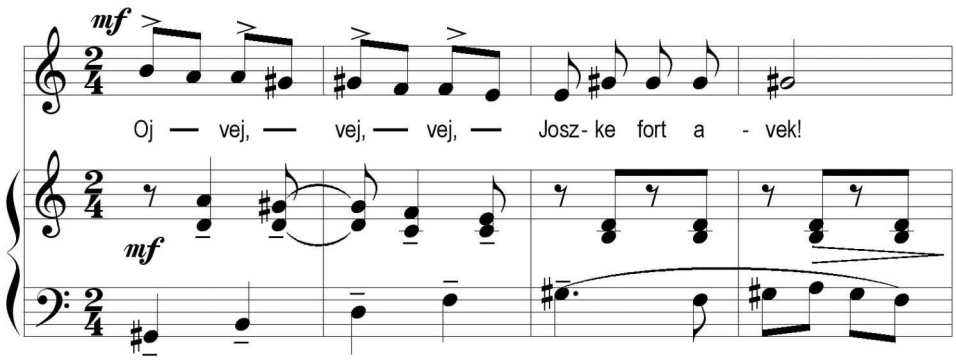
Aby uzyskać pełniejsze brzmienie we wstępnym czterotakcie, gitarzysta zastosował *apoyando* – jedną z technik *flamenco*, co świadczy o wzajemnych wpływach kultury żydowskiej i andaluzyjskiej. Powiewem ludowego orientalizmu jest przednutka krótka.

Minimalistyczny, oszczędny akompaniament oddaje prowadzącą rolę głosowi solowemu. Głos solowy koresponduje (prowadzi dialog) z basowym głosem gitary. Miejscami głos dolny gitary kontynuuje ósemkowy, falisty ruch mezzosopranowej linii melodycznej. Określenie *espressivo* dodane do *rubato* sugeruje uczuciowość, jaką emanuje cała pieśń.

Partia wokalna rozpoczyna się od piątego taktu w tempie *andantino* (w ruchu spokojnego kroku), metrum 2/4, w dynamice *mezzo piano.* Prostota i subtelność brzmienia linii melodycznej, w ścisłym związku z tekstem słownym, skłania do lamentowania, zawodzenia. Mimo swej śpiewności i płynności partia wokalna jest niespokojna emocjonalnie. Bardzo ważna wydaje się umiejętność operowania kolorystyką głosu, znalezienie przez wykonawcę barwy ciemniejszej, oddającej płacz. Takie zabiegi służą wydobyciu głębi uczuciowej utworu.

W linii wokalnej, zawierającej się w ambitusie oktawy (d^1-d^2), w początkowej części występują interwały wstępujące seksty małej, co wymaga odpowiedniego rozziewu.
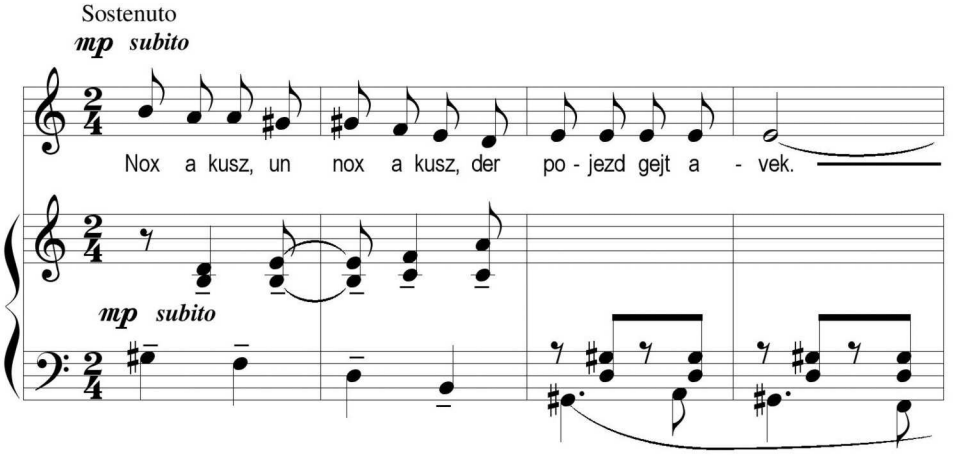
Częste zmiany dynamiczne (*mezzo piano, crescendo, diminuendo, mezzo forte, mezzo piano subito*) w całej pieśni sprawiają wrażenie niepokoju wewnętrznego bohaterów. Niepokój ten wyraźnie nasila się w refrenie, co wyrażone zostaje w partii wokalnej akcentowanymi *nigunim – przyśpiewami* wywodzącymi się ze śpiewów *chasydzkich* (patrz: kultura żydowska).
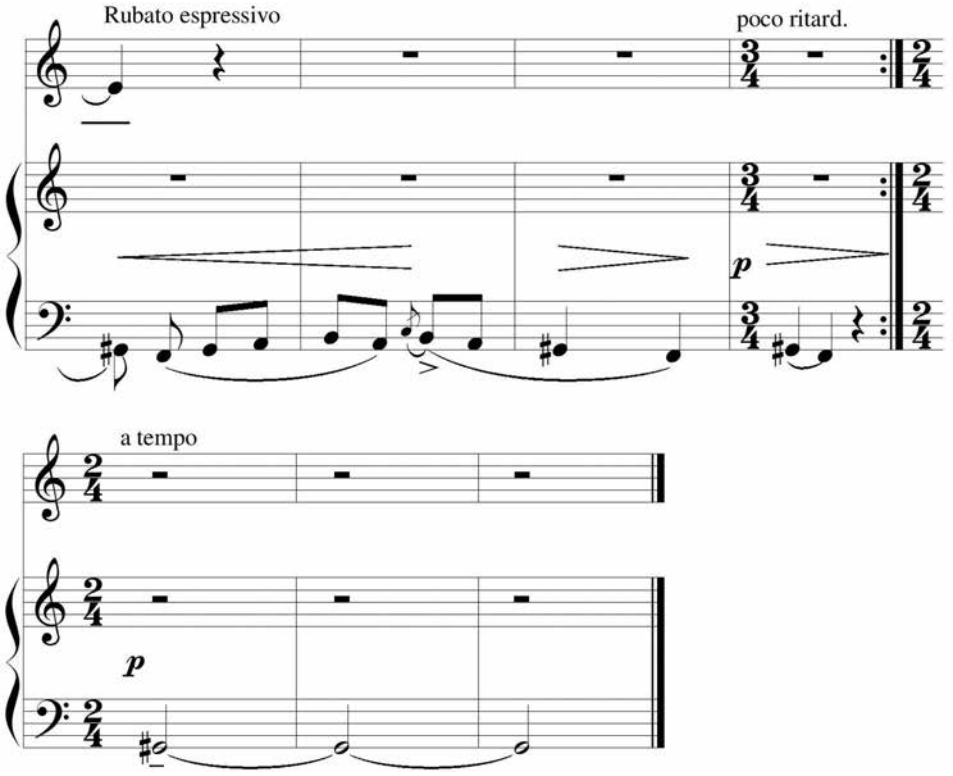


Przykład nutowy nr 24 – *Joszke*, t. 13-16

Przyśpiew „Oj, vej, vej, vej" rozpoczynający refren to motyw łkania, odzwierciedlający rozpacz młodej, nieszczęśliwej żony. Początkowy płacz przeradza się w lament i szloch. Podczas płaczliwego *przyśpiewu* w dolnym głosie gitary występuje czterodźwięk zmniejszony (t. 13-15), co potęguje napięcie i dramatyzm. Motyw łkania, zawierający typowe dla skali *Ahava Raba* interwały (sekundy wielkiej, sekundy małej, sekundy zwiększonej), potwierdza ludowy charakter pieśni. Wyśpiewanie tego przebiegu melodycznego może stwarzać trudności intonacyjne, zatem należy na to miejsce zwrócić szczególną uwagę. Dla osiągnięcia dźwięczności występujących tutaj dźwięków średnicowych ważne jest „wymieszanie" rezonatorów górnych i dolnych. Realizacja akcentów muzycznych z mocnym oparciem na pierwszym z nich pogłębi efekt łkania.

W dalszej części refrenu na słowach: „der pojezd gejt avek" wskazane byłoby pogłębienie brzmienia piersiowego.





Przykład nutowy nr 25 – *Joszke,* t. 17-27

Powtórzenia refrenu dają śpiewakowi możliwości zróżnicowania interpretacyjnego. W związku z narastającą rozpaczą można posłużyć się barwą jeszcze ciemniejszą.

W drugiej części refrenu należałoby stopniować powściągliwość i zamykanie się w sobie zgodnie z oznaczeniem *sostenuto* i *mezzo piano subito.* Obrazowałoby to zmęczenie emocjonalne, brak siły, rezygnację i wycofanie. Przy powtórce kończącej pieśń można kontrastowo doprowadzić do ostatniego wybuchu emocji, przedstawiającego ostatnią wspólną chwilę małżonków. „Jeszcze jeden pocałunek" i Joszke zniknie (może na zawsze) wraz z odjeżdżającym pociągiem.

Miniatura kończy się tym samym solo gitarowym, jakim się zaczynała, tworząc w ten sposób piękną arkę spajającą całą pieśń. Dodany ostatni „zawieszony" dźwięk jest symbolem niepewności losu carskiego rekruta, a tym samym niepewności losu młodego małżeństwa.

4.3.2. Gej ich mir szpacirn *(CD – nr 8)*

Gej ix mir špacirń, tra-ła-ła-ła-ła-ła, gej ix mir špacirń, tra-ła-ła-ła-ła-ła-ła. Bagegńt mir a boxer, aha, aha, bagegńt mir a boxer, aha, aha!	Idę sobie na spacer[29], tra-la-la-la-la-la, idę sobie na spacer, tra-la-la-la-la-la-la. Spotykam chłopca, aha, aha, spotykam chłopca, aha, aha!
Er zogt, er vet mix nemen, tra-ła-ła-ła-ła-ła, er zogt, er vet mix nemen, tra-ła-ła-ła-ła-ła-ła. Er łejgt es op af zumer, aha, aha, er łejgt es op af zumer, aha, aha!	On mówi, że będę jego, tra-la-la-la-la-la, on mówi, że będę jego, tra-la-la-la-la-la-la. Tylko mam czekać do lata, aha, aha, tylko mam czekać do lata, aha, aha!
Der zumer is gekumen, tra-ła-ła-ła-ła-ła, der zumer is gekumen, tra-ła-ła-ła-ła-ła-ła. Er hot mix ništ genumen, aha, aha, er hot mix ništ genumen, aha, aha!	Lato przyszło, tra-la-la-la-la-la, lato przyszło, tra-la-la-la-la-la-la. A on nie dotrzymał słowa, aha, aha, a on nie dotrzymał słowa, aha, aha!

Innym interesującym opracowaniem pieśni ludowej jest *Gej ich mir szpacirn*. Utwór ten, o pieśniowo-teatralnym charakterze, z humorystycznym zabarwieniem, przedstawia dwie kontrastowe sceny, zestawiające dwa stany emocjonalne podmiotu lirycznego.
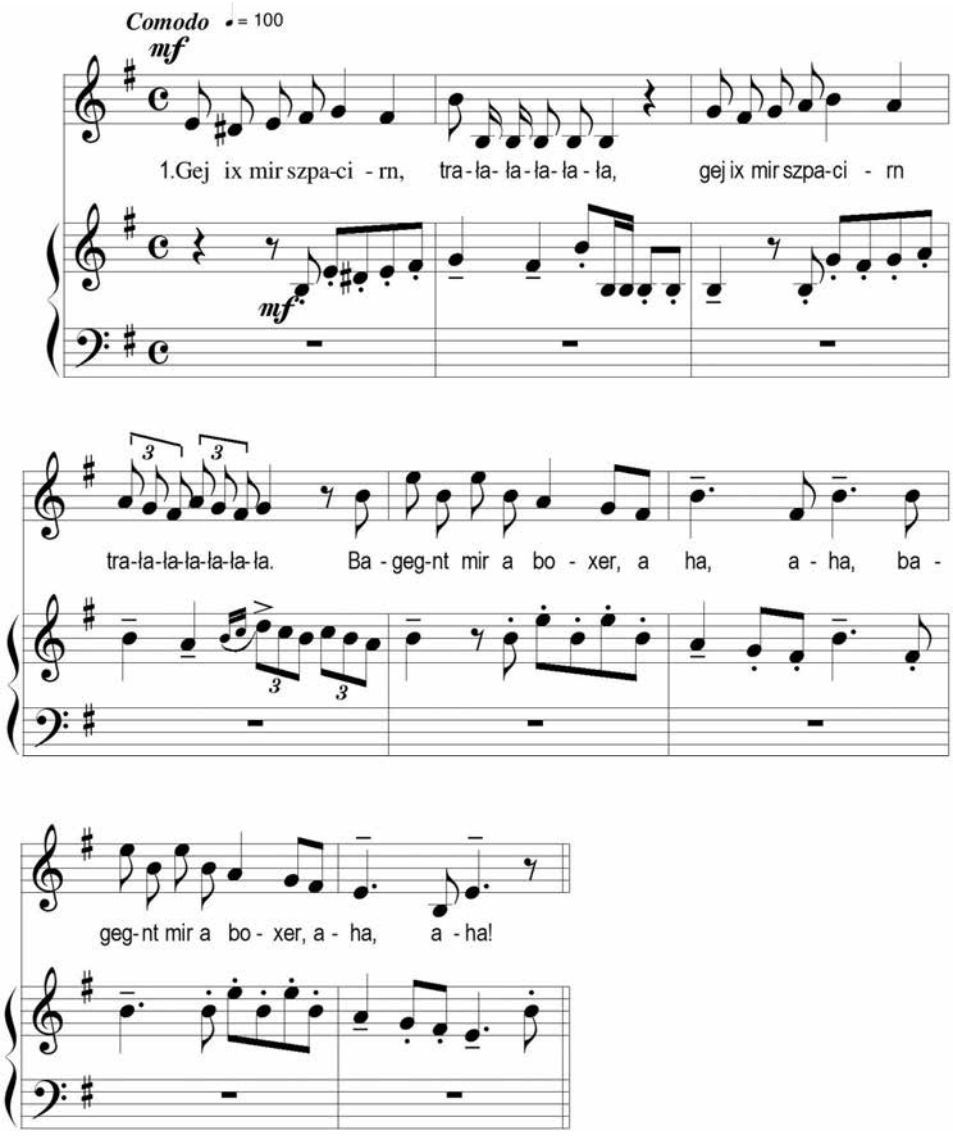
Z pierwszej sceny emanuje beztroski nastrój bohaterki, który tylko przez moment gości w jej sercu. Spacerująca młoda dziewczyna spotyka chłopca, którym jest zauroczona od pierwszej chwili. Młodzieniec, odwzajemniając uczucie dziewczyny, przyrzeka jej miłość. W drugiej scenie bohaterka przeżywa gorycz rozczarowania, zostaje zdradzona i porzucona przez ukochanego.

Można domniemywać, iż przeciwstawne uczucia dziewczyny, od radości po rozpacz, są metaforą zmiennych kolei losu narodu żydowskiego. Mogą również symbolizować święta judaizmu, od wesołych – *Purim* do poważnych i majestatycznych – *Jom Kipur* (o czym była mowa w zarysie kultury żydowskiej).

[29] Autorem tłumaczenia tekstu jidysz jest Jarosław Chaciński.

Pieśń o budowie zwrotkowej opracowana została w tonacji e-moll oraz zmiennym metrum z 4/4 na 2/4. Linia melodyczna ma charakter falisty, a ambitus zawiera się w interwale undecymy (h-e²). Utwór potraktowany jest *polifonicznie*, dominuje w nim *imitacja swobodna* między solistą a partią akompaniamentu.

Miniaturę rozpoczyna głos solowy w tempie *comodo* (wygodnie, swobodnie) i dynamice *mezzo forte*, a akompaniament gitarowy pojawia się w połowie pierwszego taktu.



Przykład nutowy nr 26 – *Gej ich mir szpacirn,* t. 1-8
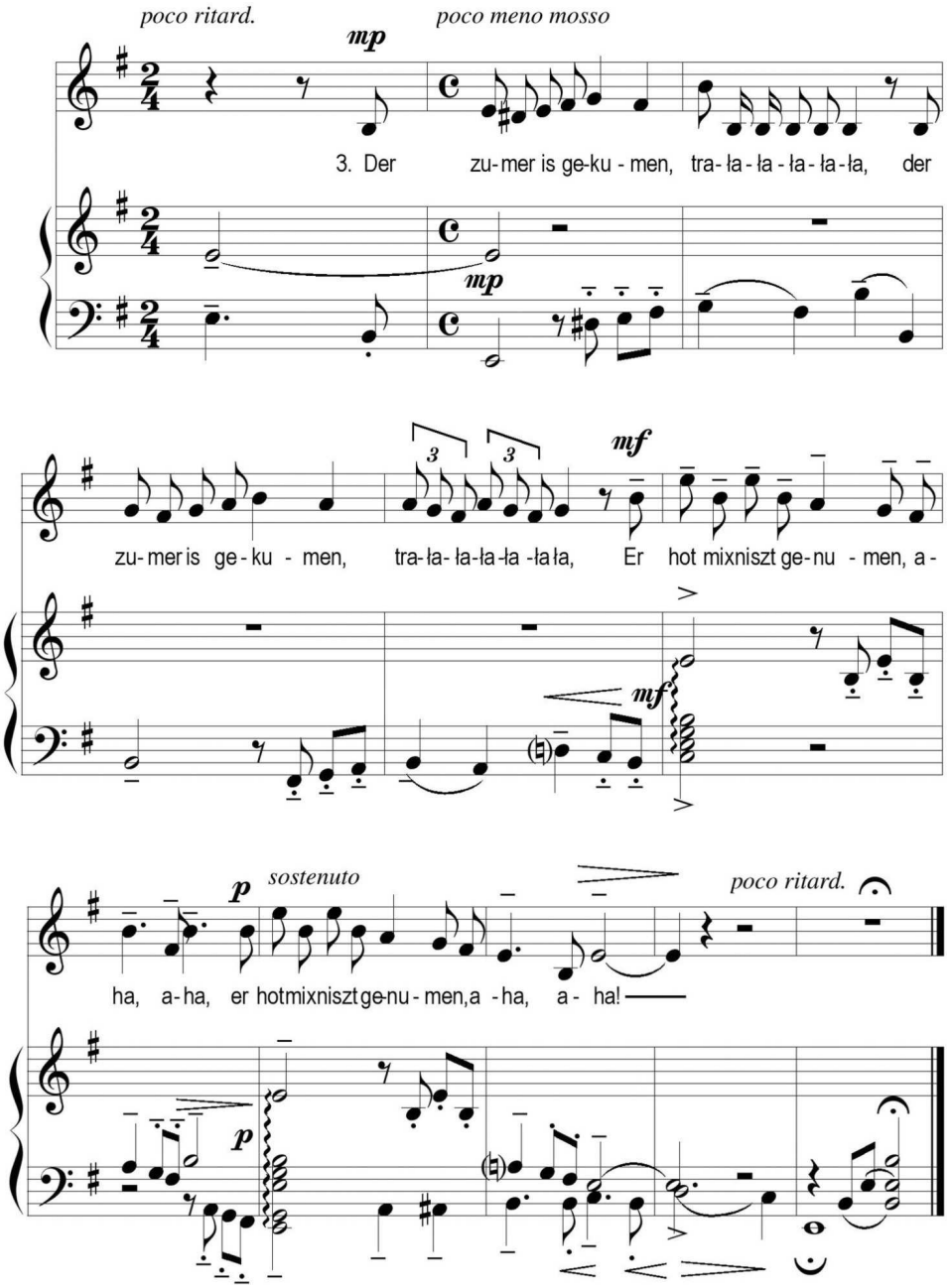
Wesoły i beztroski nastrój pierwszej zwrotki kompozytor osiąga linią wokalną zbudowaną z krótkich fraz z przebiegami ósemkowymi, szesnastkowymi i ćwierćnutowymi. Linii wokalnej towarzyszy jedna linia partii gitary. Dźwięki gitarowe *staccato* narzucają wokaliście lekkość i skoczność w wykonywaniu tej zwrotki. Skoczność podkreślą również akcentowane dźwięki, wykonywane przez śpiewaka, na słowach „aha". Oszczędny akompaniament, współistniejąc z partią wokalną, doskonale ilustruje lekkość kroków spacerującej dziewczyny, odzwierciedlając lapidarny, ludowy tekst. Ludowość podkreślają również przednutki w akompaniamencie, fragmenty tekstu: „tra-la-la-la-la-la", „aha" oraz otwartość emocjonalna pieśni.

Pobudzona i ruchliwa partia solisty powinna jednocześnie zachować śpiewność i lekkość dzięki płynnemu, miękkiemu i delikatnemu pokonywaniu odległości interwałowych (*legato*). Szczególną uwagę należy zwrócić na interwał zstępujący oktawy w takcie 2 oraz na interwały wstępujące kwarty w taktach 4-6. O technicznej realizacji interwałów wstępujących i zstępujących była już mowa w niniejszym rozdziale.

Nie mniej istotnym elementem wykonawczo-interpretacyjnym, świadczącym o wrażliwości i umiejętnościach wokalisty, jest jego indywidualna praca, polegająca na poszukiwaniu kolorystyki głosu stosownej do przekazywanych treści. Ażeby namalować nastrój pełen ekscytacji, jakiemu uległa młoda dziewczyna o beztroskich poglądach na życie, należałoby użyć barwy jasnej, pogodnej, figlarnej.

W drugiej zwrotce faktura stopniowo nasyca się poprzez współdziałanie trzech linii melodycznych (linia solisty i dwie w partii akompaniamentu). Zagęszczenie rytmiczne i artykulacyjne doprowadza do kulminacji formy. Bohaterka popada w stan zachwytu, uniesienia, następuje eksplozja emocji. Poszukiwanie ekstatycznej barwy przez artystę wydaje się tu nieodzowne.

Trzecia zwrotka kontrastuje z dwiema pierwszymi pod względem tempa, artykulacji i nastroju. Zmiana charakteru pieśni podyktowana jest wyraźną zmianą emocji podmiotu lirycznego, nastrojem rozczarowania, smutku i rezygnacji oraz oznaczeniami *poco ritardando*, *poco meno mosso* (jeszcze wolniej niż poprzednie oznaczenie tempa). Tempo dodatkowo spowalniają długie dźwięki akompaniamentu, który nie podejmuje powtarzania linii melodycznej solisty.



Przykład nutowy nr 27 – *Gej ich mir szpacirn,* t. 18-28

Kontrastowy nastrój tej zwrotki wymaga w prowadzeniu wyrazistej linii wokalnej, ciemnej barwy głosu oraz cięższego, opartego *legato*.

Poprzez redukcję planów dźwiękowych w akompaniamencie oraz wyśpiewanie ostatniej frazy zgodnie z oznaczeniem *sostenuto* widoczne jest w utworze zamieranie. Gitarzysta zostaje na jednym dźwięku po to, by zakończyć pieśń rozłożonym, smętnym akordem e-moll, symbolizującym zawiedzioną miłość.

Kompozytor zawarł w pieśni szeroką rozpiętość emocji i nastrojów – od euforii do przygnębienia. Jest to więc miniatura o dużym ładunku emocjonalnym, co wymaga od śpiewaka umiejętności teatralnych. Poprzez nadanie artystycznego kształtu pozornie prostym ludowym motywom powstaje niezmiernie przekonująca psychologicznie całość.

Obie miniatury, *Joszke* i *Gej ich mir szpacirn*, wywodzące się z kręgu kultury *aszkenazyjskiej*, zostały wykonane w oryginalnej wersji językowej *jidysz* celem zachowania ich autentycznego piękna. Te proste i czytelne ludowe pieśni wymagały równie przejrzystego potraktowania w opracowaniu artystycznym. Wyeksponowanej partii wokalnej towarzyszy więc nieskomplikowany akompaniament, aby nie zburzyć fenomenu ludowej prostoty.

4.3.3. Kołybielnaja (CD – nr 9)

Kompozytorem *Kołysanki*, jednej z jedenastu pieśni *Z żydowskiej poezji ludowej* op. 79, jest D. Szostakowicz. Jest on również twórcą wspomnianych już *Pieśni hiszpańskich*. Cykl *Pieśni żydowskich*[30] powstał w tym samym, trzecim okresie twórczości kompozytora (patrz: pieśń *En samir*). Inspiracją do napisania tego wzruszającego dzieła okazał się zeszyt pieśni żydowskich (zebranych przez I. Dobruszyna i A. Junickiego) zauważony przypadkiem przez Szostakowicza w witrynie księgarni. Zeszyt zawierał ludową poezję żydowską w tłumaczeniu na język rosyjski. Poezja ta do głębi poruszyła twórcę, co zaowocowało powstaniem w lecie 1948 roku pieśni na sopran, alt, tenor i fortepian (pięć pieśni solowych, cztery duety, dwa tercety). W skład cyklu wchodzą: *Płacz po umarłym dziecku*, *Troskliwe mama i ciocia*, *Kołysanka*, *Przed długą rozłąką*, *Ostrzeżenie*, *Porzucony ojciec*, *Pieśń o nędzy*, *Zima*, *Piękne życie*, *Pieśń dziewczyny*, *Szczęście*.

Szostakowicz, obawiając się ponownej krytyki, schował zbiór do szuflady, ażeby ujrzał on światło dzienne w dogodniejszych czasach. Po latach dzieło *Z żydowskiej poezji ludowej* okazało się jedną z najpiękniejszych i najbardziej osobistych kart w twórczości kompozytora. Cykl został wydany w Moskwie przez Muzykalnyj Fond SSSR w 1955 roku. Prawykonanie odbyło się w Leningradzie 15 stycznia 1955 roku z udziałem: N. Dorliak – sopran, S. Dołuchanowej – alt, A. Maslennikowa – tenor, a przy fortepianie zasiadł sam kompozytor.

[30] Za: K. Meyer, *Szostakowicz…*, s. 172, 310.

Колыбельная	***Kołysanka***[31]
Мой сынок всех краше в мире	Mój syneczek to najpiękniejsze dziecko w świecie,
огонёк во тьме.	to płomyk w mroku.
Твой отец в цепях в Сибири,	Twojego ojca w kajdanach, na Syberii,
держит царь его в тюрьме.	car wtrącił do więzienia.
Спи, лю, лю, лю, лю.	Śpij, lulu, lulu.
Колыбель твою качая,	Kołyskę twą kołysząc,
мама слёзы льёт.	leję łzy.
Сам поймёшь ты, подрастая,	Kiedy podrośniesz, sam zrozumiesz,
что ей сердце жжёт.	co wypala moje serce.
Твой отец в Сибири дальней,	Twój ojciec na dalekiej Syberii,
я нужду терплю.	a ja cierpię biedę.
Спи покуда беспечально,	Śpij na razie nie doznawszy smutku,
а лю, лю…	a lulu…
Скорбь моя чернее ночи,	Moja rozpacz jest czarniejsza od nocy,
спи, а я не сплю.	śpij, a ja czuwam.
Спи, хороший, спи, сыночек,	Śpij kochany, śpij syneczku,
спи, лю, лю...	śpij, lulu…

Przekładu słów ludowych *Kołysanki* z języka żydowskiego na rosyjski dokonała W. Zwiagincewa. Dzięki temu tłumaczeniu utwór stał się dramatycznym monologiem samotnej, zmęczonej kobiety.

Z materiału słownego wyłania się obraz wyczerpanej życiem matki, pochylonej nad kołyską swojego ukochanego synka, będącego jej jedyną radością. Zrozpaczona matka, śpiewająca przez łzy kołysankę dziecku, które nie zdaje sobie jeszcze sprawy z otaczającej go tragicznej rzeczywistości, daje ujście goryczy i cierpieniu. Opłakując swój niepewny los, opowiada o rozłące z ojcem dziecka, który znalazł się w carskim więzieniu daleko od domu. Tymczasem jednak dziecko może spać spokojnie, chronione przez kochającą matkę. Ból i cierpienie spowodowane rozłąką, pobyt w carskim więzieniu czy wojsku oraz niepewność losu przywodzą na myśl zanalizowaną już pieśń *Joszke*.
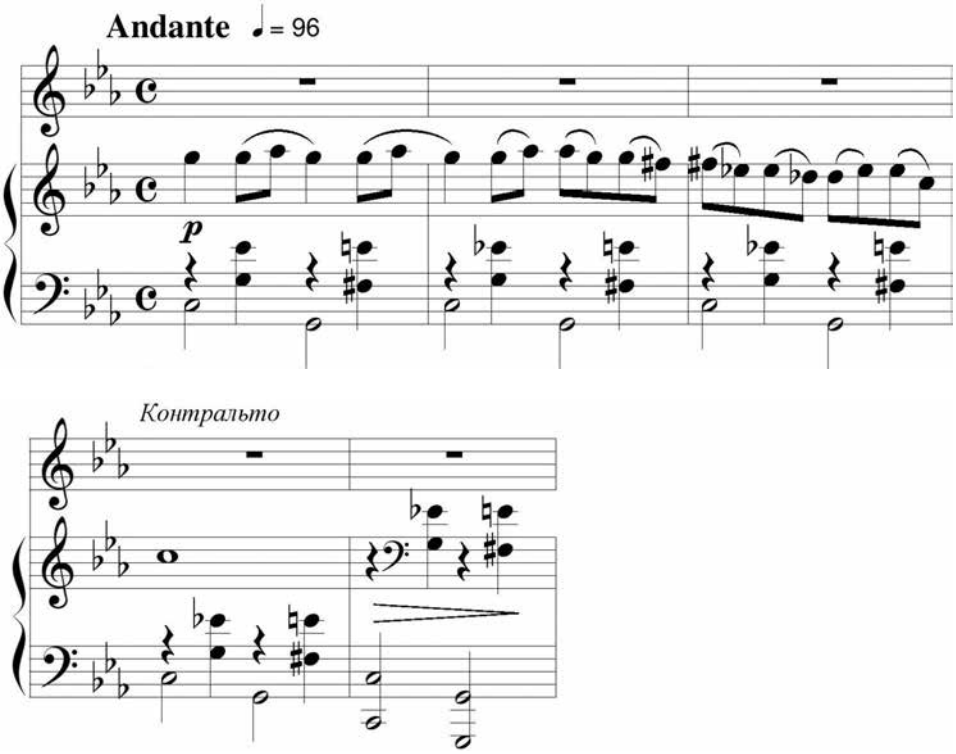
W *Kołysance* kompozytor rezygnuje z budowy zwrotkowej, dramatyzuje tym samym wyraz muzyczny, nadając jej ciekawą trzyczęściową formę A B A'.

Już we wstępie (metrum 4/4, tempo *andante,* dynamika *piano*) następuje prezentacja motywu, który będzie motywem przewodnim w partii solowej. Motyw ten wykorzystuje elementy skal żydowskich *Miszeberach* (hebr. *Ten, który błogosławi*) i *Ahava Raba* (hebr. *Wielka miłość*). Skale te zostały przedstawione w omówieniu kultury żydowskiej. Nazwy skal mogą sugerować wielką miłość

[31] Autorką tłumaczenia tekstu rosyjskiego jest Katarzyna Chacińska.

matki do dziecka i męża oraz błogosławieństwo macierzyństwa i losu (jaki zsyła Pan), który należy przyjąć w pokorze.

Od pierwszego taktu *ostinatowy* akompaniament (element charakterystyczny dla muzyki ludowej), występujący w partii basu, nadaje ruch wahadłowy (naśladujący bujanie kołyski). *Ostinato* poprzez swoją monotonię ma wywołać uczucie senności.



Przykład nutowy nr 28 – *Kołybielnaja*, t. 1-5

Nie jest to jednak „zwykła" kołysanka, tylko pretekst do opowiedzenia czegoś tragicznego. Kompozytor, trącając „fałszywą" nutę (cierpki, ostry dysonans), zaburza konwencję tego gatunku. Poprzez przejścia chromatyczne podkreśla dramatyzm.
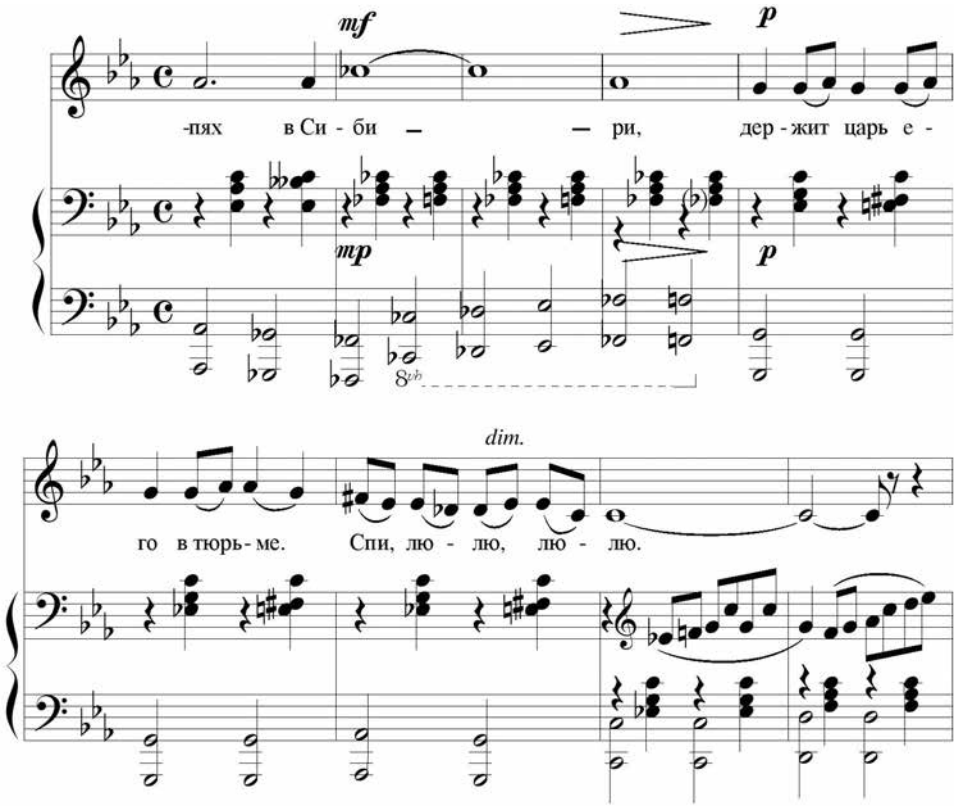
Instrumentalny wstęp wprowadza w nastrój, oddając właściwe zabarwienie emocjonalne utworu.

W szóstym takcie części A następuje wejście głosu solowego w dynamice *piano.* Określenie *espressivo* prowokuje do dużej uczuciowości i tkliwości w prowadzeniu linii melodycznej. Liryczna *kantylenowa* partia wokalna, opatrzona zróżnicowaną dynamiką stanowiącą kluczowy element interpretacyjno-wykonawczy, opiera się na ludowym melosie żydowskim.

Snujący się przez całą pieśń nastrój cierpienia przemęczonej emocjonalnie kobiety doskonale oddaje plastyczna, wyrazista, ciemna kolorystycznie linia wokalna. Zaciemnienie barwy jest wynikiem nie tylko zamierzonego zabiegu wykonawczego, ale i średnicowej *tessitury* utworu. Ambitus zawiera się w interwale oktawy zmniejszonej (c^1-ces^2).

Pierwsza fraza wokalna, z niewielkimi zmianami wariacyjnymi przewodniego motywu melodyczno-rytmicznego, zawiera wiele bliskich interwałów zarówno w kierunku wstępującym, jak i zstępującym. W związku z tym śpiewak musi cały czas kontrolować swoją technikę wokalną, ażeby utrzymać jednolitą barwę i uniknąć „załamania" głosu. Wobec tego fraza ta wymaga zachowania łączności rezonatorów górnych i dolnych, odpowiedniego ich „wymieszania" oraz pogłębienia brzmienia piersiowego na końcowym jej dźwięku c^1.

Na uwagę techniczną zasługuje zakończenie następnej frazy (takty 16-19), czyli realizacja *diminuendo* od *mezzo forte* do *piano.*



Przykład nutowy nr 29 – *Kołybielnaja,* t. 16-24
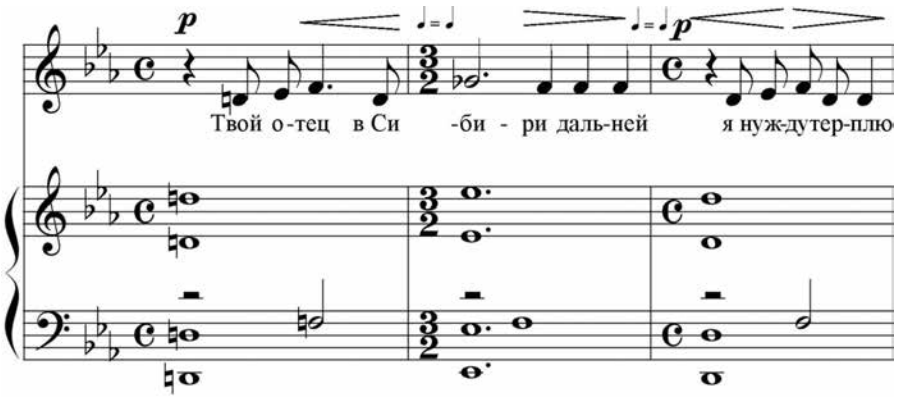
Wokalista powinien pamiętać przy *diminuendo* o powolnym zmniejszaniu napięcia oddechowego i strun głosowych oraz stopniowym redukowaniu rezonatora piersiowego na korzyść dominacji rezonatorów górnych. W praktyce zarówno w tym miejscu, jak i w wielu innych miejscach utworu pomocne będzie dokładne zamknięcie oddechu i oszczędne nim gospodarowanie.
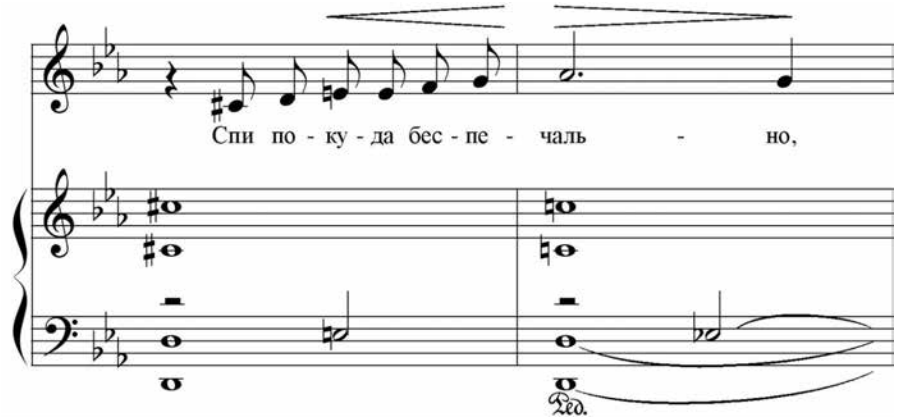
Pojawiający się w linii wokalnej (takty 20-24) motyw przewodni, w którym dominuje melodyka wykorzystująca małe interwały (sekunda mała, sekunda wielka, sekunda zwiększona, tercja mała) ze wspomnianych skal żydowskich, może stwarzać niebezpieczeństwo nieczystości intonacyjnej. Wobec tego wykonawca musi bardzo świadomie prowadzić linię melodyczną, pamiętając o bliskości interwałowej następujących po sobie dźwięków.

Bardzo muzyczny tekst: „spi, lu, lu, lu, lu" oraz malarstwo dźwiękowe przewodniego motywu muzyczno-rytmicznego daje jednostajny charakter kołysania i złudzenie płaczu.

W części B pieśni pojawia się „jasna" harmonia (A-dur), która przechodzi w a-moll. Połączenia dur-moll są charakterystyczne dla muzyki ludowej. Taka synteza wydaje się łączeniem miłości do dziecka z cierpieniem.

W taktach 33-37 części B następuje zatrzymanie ruchu poprzez zmiany metrum 4/4 na 3/2 na 4/4. Charakter *kantylenowej* linii wokalnej zmienia się na *deklamacyjną* (na wzór recytatywu), mającą na celu głębokie wniknięcie w emocjonalną strukturę tekstu.





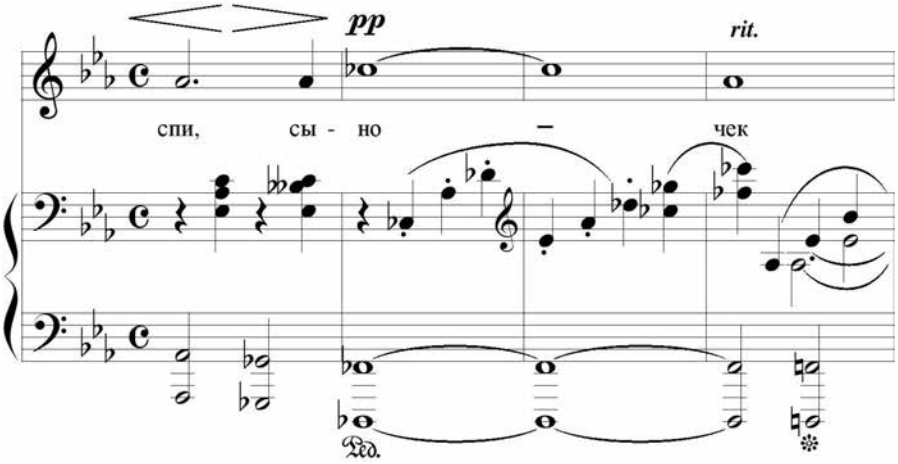
Przykład nutowy nr 30 – *Kołybielnaja*, t. 33-37

W tym miejscu solista ma dużą dowolność w interpretacji na tle akordowego akompaniamentu, w którym w takcie 36 słyszymy dysonansowe brzmienie septymy wielkiej, a w 37 bolesne brzmienie nony małej.

Na zakończenie części B następuje powrót do *kantyleny,* znów pojawia się kołysankowy motyw oparty na ruchu ósemkowym, który wymaga kontrolowania techniki wokalnej opisanej przy realizowaniu pierwszej frazy utworu oraz pilnowania czystości intonacji.

W części A' akompaniament jest pełniejszy (współbrzmienie trzech dźwięków) w porównaniu z częścią A, gdzie wyczuwa się pustkę brzmieniową (współbrzmienia dwudźwiękowe). Pełniejszy akompaniament części A' może sugerować próbę zrozumienia swojego losu przez wyczerpaną psychicznie matkę.
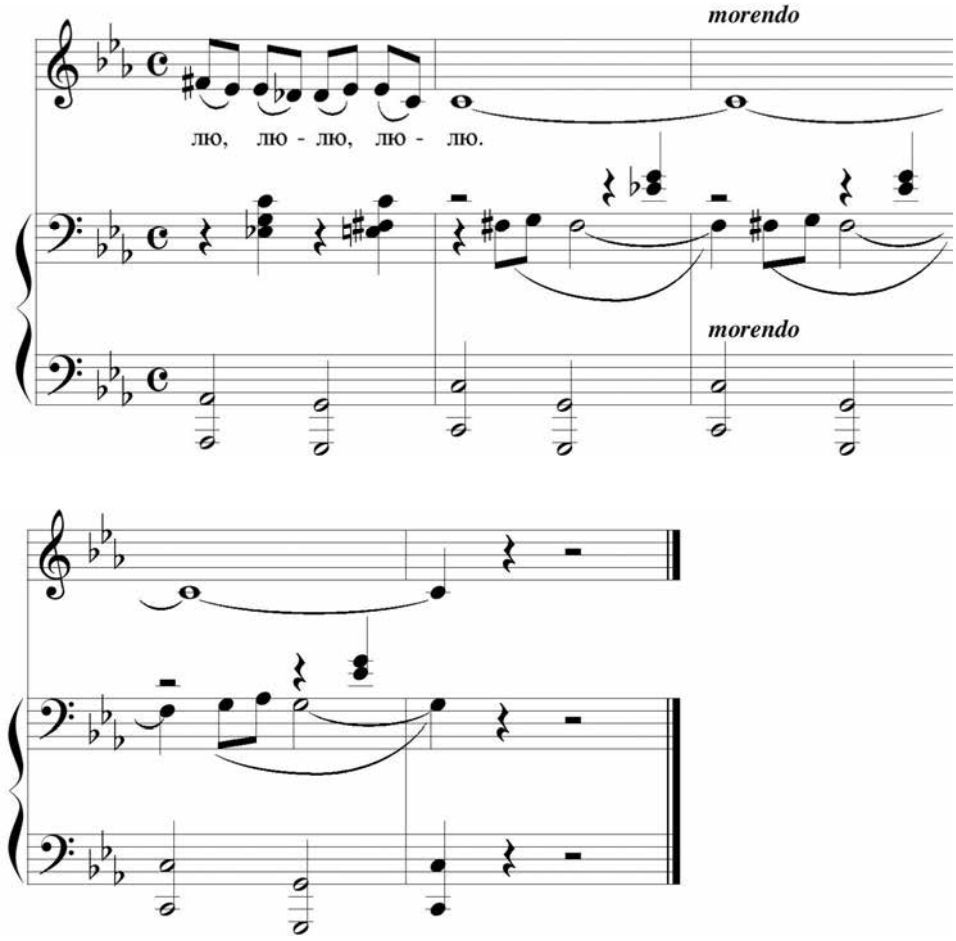
Do jednego z najtrudniejszych technicznie fragmentów w całej pieśni należy zbudowanie *pianissimo* na słowie „synoczek".



Przykład nutowy nr 31 – *Kołybielnaja,* t. 52-55

Pełne, a jednocześnie elastyczne oparcie oddechowe oraz ekonomiczne gospodarowanie oddechem, przy występującym dodatkowo zwolnieniu *(ritenuto),* jest w tym miejscu nieodzowne. Ażeby uzyskać ładne, dźwięczne *pianissimo,* należy do rezonatorów górnych dodać leciutkie zabarwienie piersiowe. Tak uformowany liryczny dźwięk, graniczący z subtelnością i kontrastujący z nastrojami dramatycznymi, wskazujący na kulminację wyrazową, ukaże istotę interpretacji – bezgraniczną miłość matki do dziecka.

Po tej kulminacji ostatni raz powraca motyw kołysankowy ze swoim tempem (*a tempo*) i motorycznością, ażeby doprowadzić do zakończenia w postaci długiego dźwięku c^1.



Przykład nutowy nr 32 - *Kołybielnaja,* t. 58-62

Jest to fragment trudny technicznie, gdyż przetrzymanie dźwięku przez prawie cztery takty przy stosunkowo wolnym tempie wymaga racjonalnego zużywania powietrza podczas fazy wydechowej.

Długi dźwięk, obrazujący przedłużenie żalu i tragedii, oznaczenie wykonawcze *morendo* (zamierając, słabnąc) dotyczące partii solowej i akompaniującej oraz pusta kwinta w ostatnim takcie fortepianu, to wszystko sugeruje zmęczenie i wyciszenie emocji oraz marazm – bezwład, zastygnięcie w bezruchu. Ten zapewne chwilowy zastój i uśpienie emocjonalne jest wynikiem swego rodzaju *katharsis*, jakie przeszła udręczona kobieta, opowiadając całemu światu o swoim bólu i cierpieniu (patrz: kultura żydowska).

Jednym z najistotniejszych elementów *bel canto* jest *messa di voce*, pojawiające się często w omawianej *Kołysance*, które w znacznym stopniu podkreśla kulturę śpiewaczą. Polega ono „na ustawicznym regulowaniu dynamiki śpiewu i w ten sposób na kształtowaniu jego treści emocjonalnej […]. Doskonałe opanowanie messa di voce czyni głos lekkim, ruchliwym i podatnym na najsubtelniejsze odcienie wyrazowe”[32].

Walorem partii wokalnej utworu jest zmienna linia melodyczna (przechodząca z kantyleny w deklamacyjność i powracająca do kantyleny), opatrzona przez kompozytora wieloma dokładnymi oznaczeniami dynamicznymi, co stwarza duże możliwości interpretacyjne. Wobec tego zbudowanie swoistego klimatu zawartego w pieśni wymaga techniki *bel canto*, podpartej dużą wrażliwością muzyczną wokalisty.

Jak wynika z powyższej analizy tej dwudziestowiecznej pieśni, nie abstrahuje ona od elementów ludowych. Kompozycja pozbawiona jest jednak dosłownego *cytowania*, gdyż Szostakowicz, wchodząc w samą istotę ducha muzyki ludowej, zachował elementy skal żydowskich, zestawiając je z nowatorską harmonią. Ta niezwykle bogata i wyrafinowana harmonika, czyniąca centrum tonalne niestabilnym, łamie gatunkowy model kołysanki, nadając jej koloryt odzwierciadlający napięcie, niepokój i trwogę.

Mamy tu do czynienia z *syntezą*, na temat której wypowiadali się P. Dahlig oraz B. Bartók (patrz rozdział o *stylizacji*).

D. Szostakowicz wykazał się niezwykłym kunsztem artystycznym, osiągając najwyższy stopień *stylizacji.* Przytaczając słowa Adolfa Eustachego Chybińskiego – polskiego muzykologa, można potwierdzić, że tego rodzaju *synteza* jest wynikiem połączenia „twórczego geniuszu ludu” z „twórczym geniuszem jednostki” (kompozytora).

[32] W. Brégy, *Elementy techniki...*, s. 125.

4.4. Charakterystyka pieśni z kręgu kultury ukraińskiej w opracowaniu artystycznym

4.4.1. Ty do mene ne chody (CD – nr 10)

Słowa pieśni są twórczością ludową. Opracowania artystycznego na głos z fortepianem dokonał Naum Szulman[33] – współczesny kompozytor związany z artystycznym środowiskiem Charkowa. W jego twórczości wyróżnia się *Bolero* na bałałajkę i fortepian, *Serenada* oraz *Koncert na bałałajkę z orkiestrą*.

Ty do mene ne chody zawarta jest w zbiorze *Ukraińskich pieśni ludowych z repertuaru Łarysy Rudenko*, wydanych przez Kyjiw: Muzyczna Ukrajina, 1974.

Ти до мене не ходи	***Ty do mnie nie przychodź***[34]
– Ти до мене, ти до мене не ходи, Куций коротенький, Бо до мене, бо до мене ходить хлопець Високий, чорненький. – Понад сад – виноград, А у саду – грушка, Вийди, вийди, вийди, вийди ти до мене, Моя щебетушка. Вийди, вийди, вийди, вийди ти до мене, Моя щебетушка.	– Ty do mnie, ty do mnie nie przychodź, Kusy, króciutki, Bo do mnie, bo do mnie chodzi chłopak Wysoki, brunet. – Nad sadem – winogrona, A w sadzie – gruszka, Wyjdź, wyjdź, wyjdź, wyjdź ty do mnie, Moja szczebiotko. Wyjdź, wyjdź, wyjdź, wyjdź ty do mnie, Moja szczebiotko.
– Ти до мене, ти до мене не ходи, Не міси болота, Я за тебе, я за тебе не піду, Хоч би був зі злота. – Чи ти, мила, така гарна, Чи мені здається? Через тебе, через тебе моя мила, Спання не береться. Через тебе, через тебе моя мила, Спання не береться.	– Ty do mnie, ty do mnie nie przychodź, Nie udeptuj błota, Ja za ciebie, ja za ciebie nie wyjdę, Nawet gdybyś był ze złota. – Czy ty, miła, jesteś taka ładna, Czy mi się zdaje? Przez ciebie, przez ciebie, moja miła, Sen do mnie nie przychodzi. Przez ciebie, przez ciebie, moja miła, Sen do mnie nie przychodzi.
– Ти до мене, ти до мене не ходи, Не псуй собі ночі, Я за тебе, я за тебе не піду, Бо тебе не хочу. – Понад сад – виноград, А у саду – сливка,	– Ty do mnie, ty do mnie nie przychodź, Nie marnuj sobie nocy, Ja za ciebie, ja za ciebie nie wyjdę, Bo ciebie nie chcę. – Nad sadem – winogrona, A w sadzie – śliwka,

[33] http://knmau.com. (20.09.2011).

[34] Autorką tłumaczenia tekstu ukraińskiego jest Tatiana Słojka.
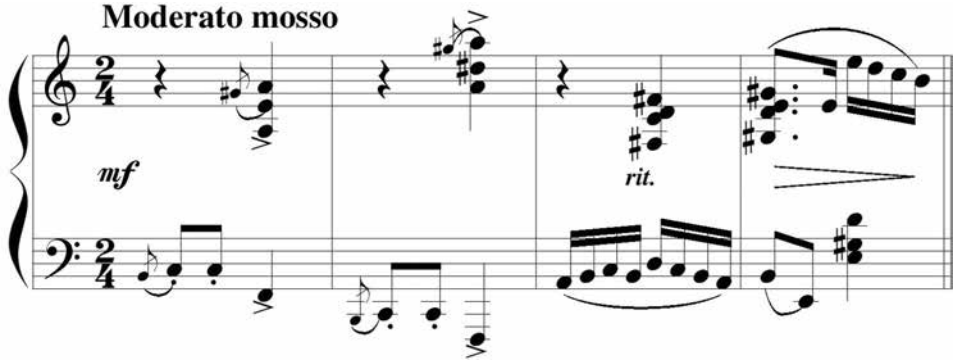
Вийди, вийди, вийди, вийди ти до мене, Моя чорнобривка! Вийди, вийди, вийди, вийди ти до мене, Моя чорнобривка!	Wyjdź, wyjdź, wyjdź, wyjdź ty do mnie, Moja czarnooka! Wyjdź, wyjdź, wyjdź, wyjdź ty do mnie, Moja czarnooka!
– Ти до мене, ти до мене не ходи, Не топчи травиці, Як не любять, як не люблять тебе дівки,	– Ty do mnie, ty do mnie nie przychodź, Nie depcz trawy, Jeżeli nie lubią, jeżeli nie lubią ciebie dziewczyny,
То йди до вдовиці. Перестань, перестань До мене ходити: Є у мене, є у мене гарний хлопець, Будемо любитись. Є у мене, є у мене гарний хлопець, Будемо любитись.	To idź do wdówki. Przestań, przestań Do mnie chodzić: Ja mam, ja mam przystojnego chłopaka, Będziemy się miłować. Ja mam, ja mam przystojnego chłopaka, Będziemy się miłować.

Stroficzny, ludowy tekst ujmuje trzy zwrotki w formę dialogu między dziewczyną a chłopcem, natomiast czwarta zwrotka jest monologiem dziewczyny. Uwagę zwraca rozpoczęcie każdej ze zwrotek tym samym wersem: „Ty do mene ne chody", pełniącym funkcję anafory, co dobitnie podkreśla życzenie kobiety. Ma ona dosyć wizyt intruza, który jej się nie podoba, określa go epitetem „kucyj" (określenie to ma obraźliwy wydźwięk i obecnie nie jest już używane w języku ukraińskim). Dziewczyna radzi natrętnemu adoratorowi, ażeby nie wydeptywał do niej ścieżek i nie marnował czasu, gdyż obiektem jej uczuć jest inny chłopak. Zrozpaczonemu wielbicielowi podsuwa myśl, aby poszukał wdówki, która odwzajemni jego uczucie. Mężczyzna jednak nie zraża się odmową i prawiąc dziewczynie komplementy, ma nadzieję, że zmieni ona zdanie. Ta jednak pozostaje nieugięta. Cała ta sielska scena rozgrywa się na tle przyrody przydomowego sadu (z gruszami, śliwami i winoroślą), widzianego oczami zakochanego chłopaka.

Jest to pieśń o budowie zwrotkowej, z wariacyjnie potraktowanym akompaniamentem, napisana w tonacji a-moll, metrum 2/4 i tempie umiarkowanym *moderato mosso.* Ambitus linii melodycznej zawiera się w interwale decymy (f^1-a^2).

N. Szulman, opracowując artystycznie utwór, wykorzystał czyste klasyczne harmonie, szeroką fakturę fortepianową pełniącą funkcję dźwiękonaśladowczą i ilustracyjną, imitującą brzmienie instrumentów wchodzących w skład kapel ludowych. Opracowanie to stworzone zostało więc do celów popisowych, koncertowych.

Partię wokalną poprzedza czterotaktowy wstęp fortepianowy, który wprowadza w ludowo-taneczny klimat.
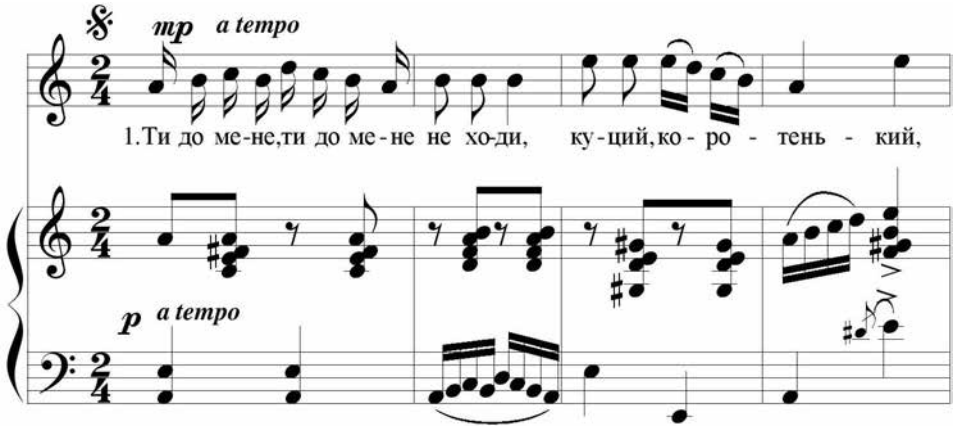


Przykład nutowy nr 33 – *Ty do mene ne chody*, t. 1-4

Klimat ten budują wsparte przednutkami akordy partii fortepianowej prawej ręki, w których seksta umieszczona jest w środku lub na zewnątrz akordu oraz kwarta zwiększona, słyszalna w drugim akordzie. Bas natomiast wykorzystuje *staccato* z przednutkami (zdobnicza maniera ludowa) i ruchem szesnastkowym.

Partię solową charakteryzuje linia melodyczna o kierunku falistym z użyciem drobnych wartości rytmicznych (szesnastki, ósemki, sporadycznie ćwierćnuty). Charakter pieśni narzuca wokaliście taneczno-skoczne prowadzenie frazy. Brak płynnej kantyleny zastępuje odrębne intonowanie niektórych słów.

Partia wokalna rozpoczyna się w piątym takcie w zmniejszonej dynamice *mezzo piano.*



Przykład nutowy nr 34 – *Ty do mene ne chody,* t. 5-8

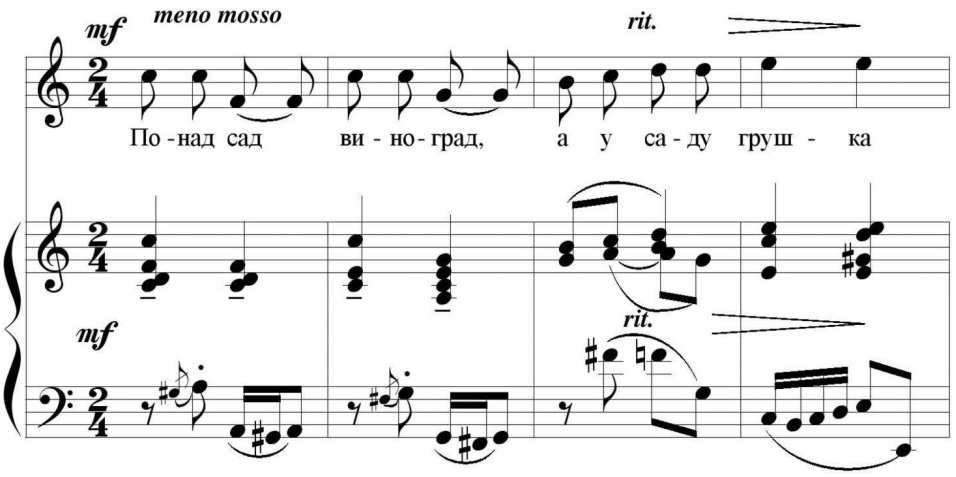
Pierwsza fraza wokalna rozpoczyna się pochodem interwałów sekundowych (występuje także tercja mała) o rozdrobnionych wartościach szesnastkowych, utrzymanych w falującym melosie, co wymaga kontroli czystości intonacji. Ten

ruch szesnastkowy z partii solowej w następnym takcie przejmuje akompaniament lewej ręki, co powoduje napędzanie formy. Zastosowana tu rytmika ilustracyjna daje wrażenie chodzenia (kroków, dreptania, stąpania).

Omawiana fraza wokalna kończy się skokiem interwałowym kwinty (a^1-e^2) w kierunku wstępującym, wobec tego śpiewak musi uważać, ażeby nie opaść z wysokiej pozycji impostacji głosu.

Etniczny typ melodyki pieśni inspiruje wykonawcę do zastosowania elementów improwizacji oraz ludowych manier wykonawczych. Potwierdzeniem tego jest wypełnienie omówionej odległości interwałowej w analogicznym miejscu w drugiej zwrotce (takt ósmy), poprzez wprowadzenie nuty wyprzedzającej w formie przednutki krótkiej. Ozdobnik ten dołączamy ruchem elastycznym, jak gdyby ślizgającym się. Zastosowane tu *portamento* ma duże znaczenie wyrazowe dla wykonywanej frazy, zabarwiając ją ludowym kolorytem.
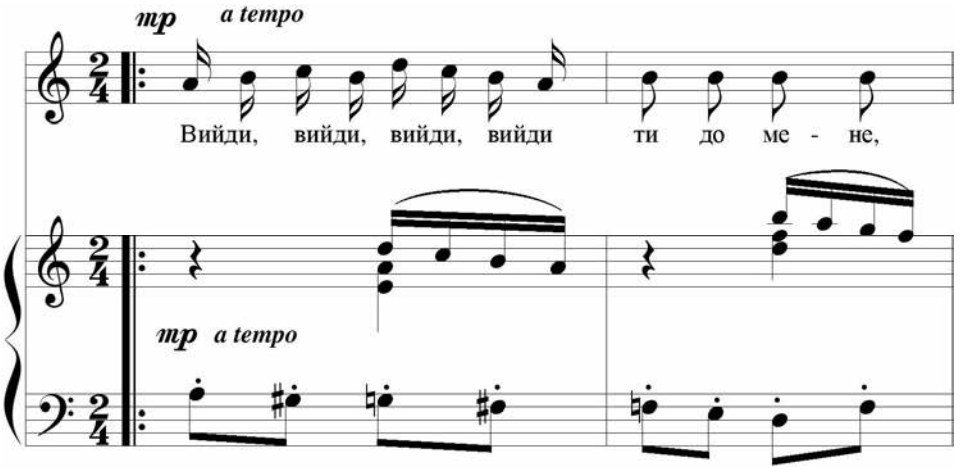
Trudnym technicznie fragmentem może być trzecia fraza.



Przykład nutowy nr 35 – *Ty do mene ne chody,* t. 13-16

Pojawiające się w linii melodycznej interwały kwinty (c^2-f^1) i kwarty (c^2-g^1) w kierunku zstępującym oraz wznoszący melos w końcu frazy wymagają zachowania wysokiej pozycji głosu. Oznaczenia *meno mosso* i *ritenuto* nakazują zwolnienie, co wiąże się z racjonalnym rozłożeniem oddechu w tej frazie.
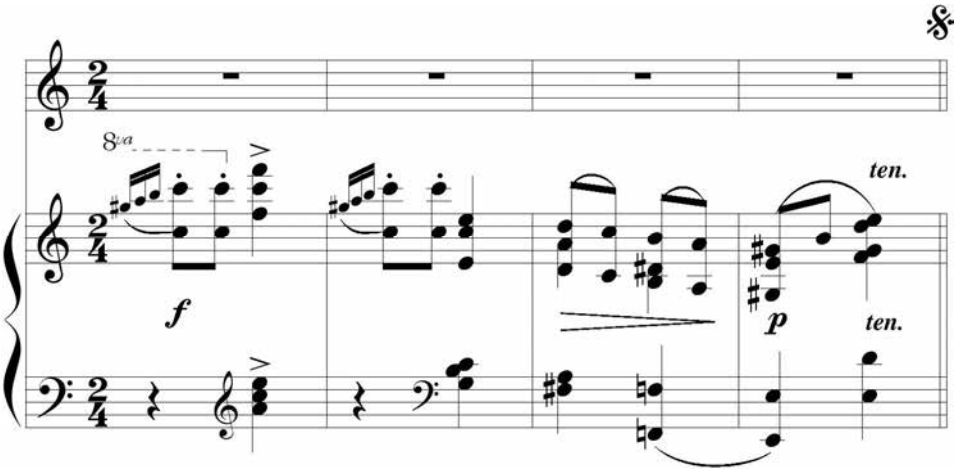
Pod koniec pierwszej zwrotki motywowi partii mezzosopranu (występującemu już wcześniej) towarzyszy opadająca chromatycznie linia melodyczna basu na wzór *patopoi* (patrz: analiza pieśni cygańskich).



Przykład nutowy nr 36 – *Ty do mene ne chody,* t. 17-18

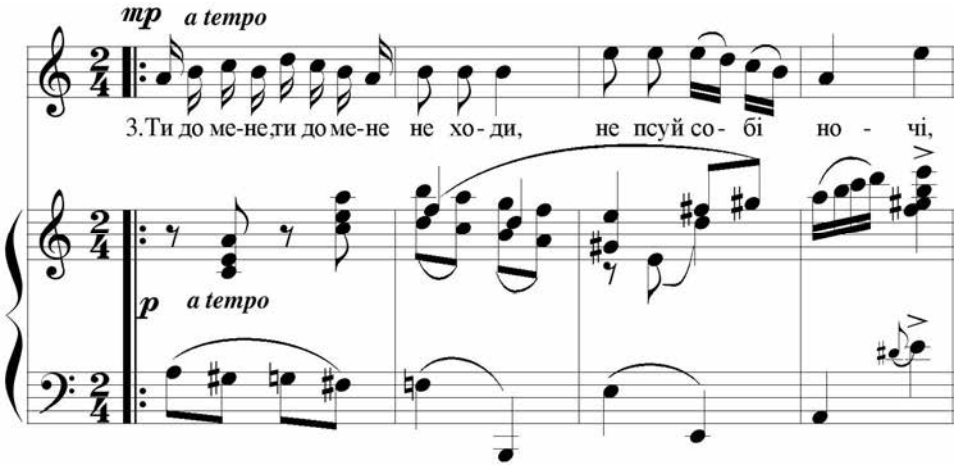
Mamy tu do czynienia z żartobliwym wykorzystaniem figury przypominającej *patopoję*, co dodatkowo podkreśla artykulacja *staccato.* Autor opracowania miesza więc konwencję smutną, skarżącą się z humorystyczną.

Pomiędzy pierwszą a drugą oraz drugą a trzecią zwrotką występuje czterotaktowy łącznik.



Przykład nutowy nr 37 – *Ty do mene ne chody,* t. 22-25
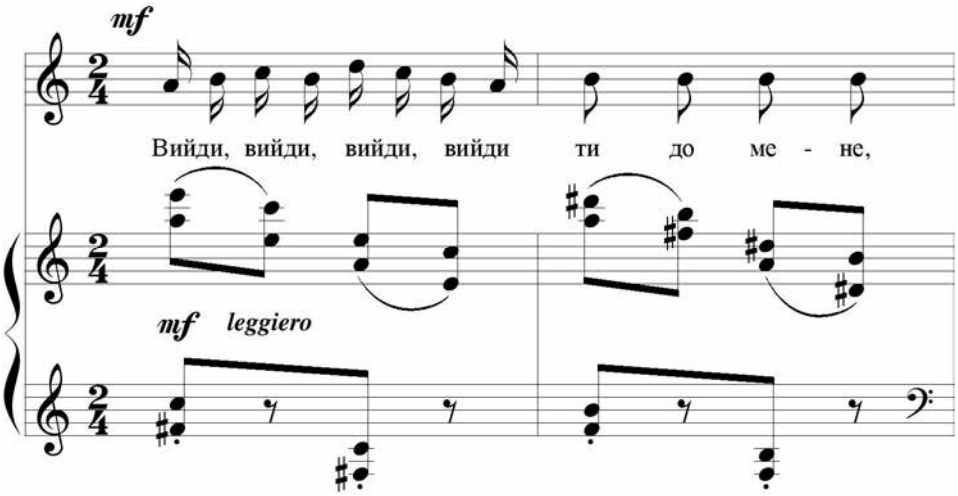
Łącznik ten, oparty na ruchu oktawowym z dodanymi ozdobnikami, imituje dźwięki cymbałów (onomatopeja) i chwilowo spowalnia formę (oznaczenie *tenuto*), co ma wpływ na interpretację trzeciej zwrotki.



Przykład nutowy nr 38 – *Ty do mene ne chody,* t. 26-29

Mimo oznaczenia *a tempo* rozpoczynającego trzecią zwrotkę, dwie frazy wokalne zostały wykonane w o wiele wolniejszym tempie. W zakończeniu pierwszej frazy trzeciej zwrotki, na skoku interwałowym kwinty w kierunku wstępującym (takt 29) ponownie zastosowano *portamento* we wspomnianych już celach. Akompaniament początku tej zwrotki wynika z zakończenia drugiej zwrotki.

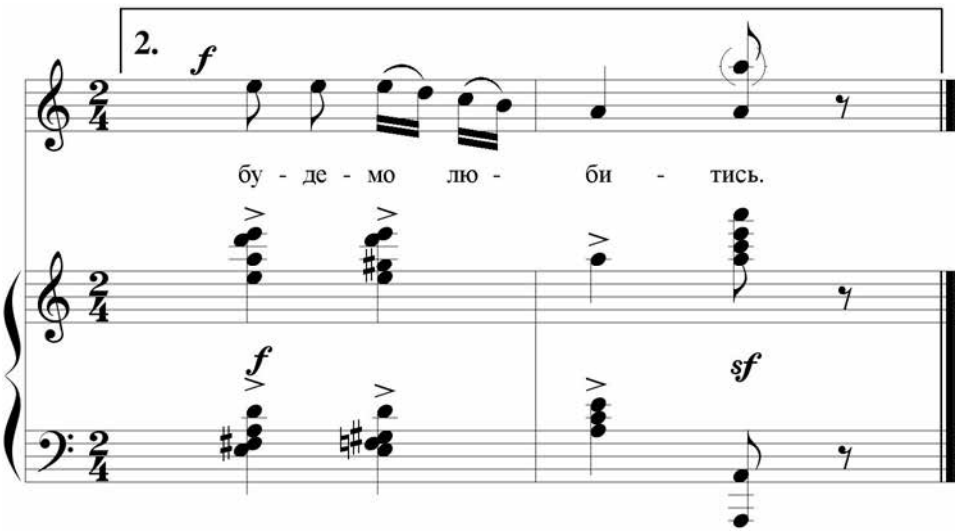
W wariacyjności akompaniamentu kompozytor pod koniec utworu posuwa się jeszcze dalej. Lekkość pieśni podkreśla opadającymi dwudźwiękami kwinty i seksty w oktawie dwukreślnej i razkreślnej (takt 38) oraz kwarty zwiększonej i seksty małej w oktawie dwukreślnej i razkreślnej (takt 39), po czym powraca do motywu oktaw.



Przykład nutowy nr 39 – *Ty do mene ne chody,* t. 38-39

Między trzecią a czwartą zwrotką pojawia się znowu łącznik, wykorzystujący ten sam materiał dźwiękowy co we wstępie. Wpływa to na porządek i spójność formy.

W czwartej zwrotce na słowach: „perestan', perestan' do mene chodyty" zostało wprowadzone zwolnienie w celu dosadnego i wyraźnego przedstawienia życzenia dziewczyny. W kolejnych taktach nastąpił powrót do tempa, przygotowujący kulminację wyrazową występującą w zakończeniu utworu.



Przykład nutowy nr 40 – *Ty do mene ne chody,* t. 50-51

Przed dwoma ostatnimi taktami nastąpiło gwałtowne zerwanie zarówno w partii wokalnej, jak i akompaniującej, ażeby zdecydowanie i mocno w dynamice *forte* zakończyć partię solową, wspomaganą zaakcentowanymi akordami fortepianowymi na słowach: „budemo lubytys'". Interpretacja taka wynika z energetyki tekstu i linii melodycznej oraz służy uwypukleniu miłości dziewczyny do przystojnego bruneta, a także stanowczemu i definitywnemu zakazowi przychodzenia „kusemu".

W zakończeniu partii wokalnej występuje skok oktawowy a^1-a^2 (takt 51), który specjalnie został zabrudzony intonacyjnie dla wprowadzenia ludowej maniery wykonawczej.

Linia melodyczna pieśni charakteryzuje się niezwykłą ekspresją w związku z oznaczeniami dynamicznymi i agogicznymi, wprowadzonymi przez autora opracowania (*mezzo piano, mezzo forte, crescendo, diminuendo, a tempo, meno mosso, ritenuto*) oraz z własnymi dodatkowymi zmianami tempa.

Zanalizowana pieśń o charakterze tanecznym *Ty do mene ne chody* wymaga od wokalisty utrzymania precyzyjnego, wyostrzonego rytmu w melodii i słowie.

Rozpoczynająca się bardzo intensywnie partia wokalna, w związku z dość szybkim tempem utworu, skupia uwagę śpiewaka na wyraźnej artykulacji tekstu potraktowanego sylabicznie i melizmatycznie. Wyjątkowa atmosfera ukraińskich tańców ludowych przejawia się tym, że w każdym przypadku niesie określony obraz i emocjonalność.

Wyrazistość rytmiczną kompozytorzy wykorzystują bezpośrednio – przekazując charakter tańca lub pośrednio – przełamując się przez pryzmat stanu psychicznego bohatera[35]. W tej pieśni mamy pośrednie wykorzystanie wyrazistości rytmicznej. Rytmem zostało tu przekazane zniecierpliwienie dziewczyny natrętnym adorowaniem oraz skarga, odtrącenie i upokorzenie wielbiciela. Taneczny rytm pełni więc funkcję rozładowania emocji.

4.4.2. Taka jiji dola (CD – nr 11)

Ludową melodię tej pieśni, do słów T. Szewczenki, opracowała artystycznie L. Rżecka – współczesna kompozytorka ukraińska[36], która po wojnie była pracownikiem katedry koncertmistrzów Akademii Muzycznej im. Czajkowskiego w Kijowie.

Do popularnej poezji T. Szewczenki komponowało wielu twórców ukraińskich. O wkładzie tego narodowego wieszcza w rozwój ukraińskiej liryki wokalnej, a tym samym o budzeniu tożsamości narodowej była już mowa w rozdziale poświęconym kulturze ukraińskiej. „Jednym z ulubionych tematów w ukraińskiej pieśni i poezji Szewczenki jest temat osamotnionej dziewczyny, porzuconej sieroty i dążenie do szczęścia oraz niemożność jego spełnienia”[37]. Obraz taki odnajdujemy w utworze *Taka jiji dola*.

Taka jiji dola rozpowszechniła się zapewne zaraz po jej napisaniu[38]. Świadczy o tym umieszczenie jej w zbiorze W. Aleksandrowa, wydrukowanym w 1887 roku pod tytułem *Ludowy śpiewnik najpiękniejszych pieśni ukraińskich, jakie się teraz najczęściej śpiewa*. Ponadto prawdopodobnie pieśń była już popularna w okresie przygotowywania tego zbioru do wydania. O ile wcześniejsza wersja W. Zaremby (w pierwszej części) jest w istocie podłożeniem tekstu T. Szewczenki (z nieznacznymi zmianami niektórych fragmentów) pod znaną melodię ludową, o tyle wersja W. Aleksandrowa przechodzi pewną ewolucję w stronę romansu, zatem jej struktura istotnie zmieniła się. Przede wszystkim dotyczyło to metrum (zamiast 2/4 następuje 3/4), czas trwania dźwięków przeważnie wydłużył się dwukrotnie, co sprzyjało większej śpiewności oraz miękkości melodycznego

[35] Za: I. Kołodub, *O narodnopesennych tradicyjach…*, s. 11.
[36] http://knmau.com. (20.09.2011).
[37] I. Kołodub, *O narodnopesennych tradicyjach…*, s. 5.
[38] Źródło: N.M. Gordijczuk, *Pro folklor…*, s. 65-67.

wyrazu. W procesie dalszych modyfikacji utwór w stylistyce zbliżył się do romansu. Jego rytm stał się bardziej równy dzięki usunięciu drobnych wartości i pauz. W wersji W. Aleksandrowa melodia ma 16 taktów, zaś późniejszy wariant rozszerza się podwójnie do 32 taktów (opracowanie L. Rżeckiej wykorzystane podczas nagrania płyty CD liczy 53 takty). Wskutek tych zmian pieśń nabyła elegijnych cech z lekkim odcieniem walcowości. Nastrój pieśni stał się sentymentalny, uczuciowy. Utwór zabrzmiał miękko, co zagwarantowało mu trwały sukces. Dzięki takim cechom jak: popularność, powszechność, przemyślenie rytmu i swoistej intonacji, można uznać, że pieśń ta przeszła proces *folkloryzacji.*

Taka jiji dola w opracowaniu L. Rżeckiej zawarta jest w zbiorze *Ukraińskich pieśni ludowych z repertuaru Łarysy Rudenko*, wydanych przez Kyjiw: Muzyczna Ukraina, 1974.

Така її доля	***Taki jest jej los***[39]
Така її доля... О, Боже мій милий!	Taki jest jej los… O, Panie Boże!
За що ти караєш її, молоду?	Za co, Panie, karzesz ją, młodą?
За те, що так щиро вона полюбила	Za to, że tak szczerze ona pokochała
Козацькії очі?... Прости сироту!	Kozackie oczy?... Przebacz sierocie!
Кого ж їй любити? Ні батька, ні неньки:	Kogo ma kochać? Nie ma ojca ani matki:
Одна, як та пташка в далекім краю!	Sama, jak ten ptak w dalekim kraju!
Пошли ж ти їй долю – вона молоденька,	Obdarz ją dobrym losem – ona jest młodziutka,
Бо люди чужії її засміють.	Bo obcy ludzie ją wyśmieją.
Чи винна ж голубка, що голуба любить?	Czyż winna gołębica, że gołębia kocha?
Чи винен той голуб, що сокіл убив?	Czy winien jest gołąb, że go sokół zabił?
Сумує, воркує, білим світом нудить,	Tęskni, grucha, udręczona jasnym dniem (nie może sobie znaleźć miejsca),
Літає, шукає, дума – заблудив.	Lata, szuka, myśli – zabłądził.
Сумує, воркує, білим світом нудить,	Tęskni, grucha, udręczona jasnym dniem (nie może sobie znaleźć miejsca),
Літає, шукає, дума – заблудив.	Lata, szuka, myśli – zabłądził.

[39] Autorką tłumaczenia tekstu ukraińskiego jest Tatiana Słojka.

Występujące w tekście ukraińskim wyrazy: „kozackiji", „czużiji" mają dodane „ï", co świadczy o poetyckim, a nie ludowym pochodzeniu tekstu.

Warstwa słowna pieśni, o charakterze liryczno-psychologicznym, ujęta jest w trzy strofy tworzące pewną fabułę. Powtórzenie dwóch ostatnich wersów trzeciej zwrotki buduje napięcie kulminacyjne.

Już tytuł utworu *Taki jest jej los* sugeruje związek z tematyką ludową i romantyczną (miłość i rozłąka). Jest to liryka pośrednia, narrator, ubolewając nad nieszczęśliwym losem biednej wiejskiej sieroty i porównując ją do samotnego ptaka w dalekim kraju, zwraca się z pytaniem do Boga. Prosi Stwórcę o wybaczenie dziewczynie (jeżeli źle postąpiła, kochając Kozaka) i obdarzenie jej dobrym, szczęśliwym losem, gdyż w przeciwnym wypadku zostanie wyśmiana i potępiona przez otoczenie. Cała ta sytuacja w trzeciej zwrotce zilustrowana jest zachowaniem pary gołębi (personifikacja przyrody). Duchowe cierpienie i tęsknota wybuchają najmocniej pod koniec utworu, pozostawiając zadane pytania bez odpowiedzi. Można się domyślać, że Kozak zginął w walce. Młoda dziewczyna natomiast marnuje swoje życie, rozpaczając i tęskniąc oraz zastanawiając się, dlaczego ukochany nie wraca.
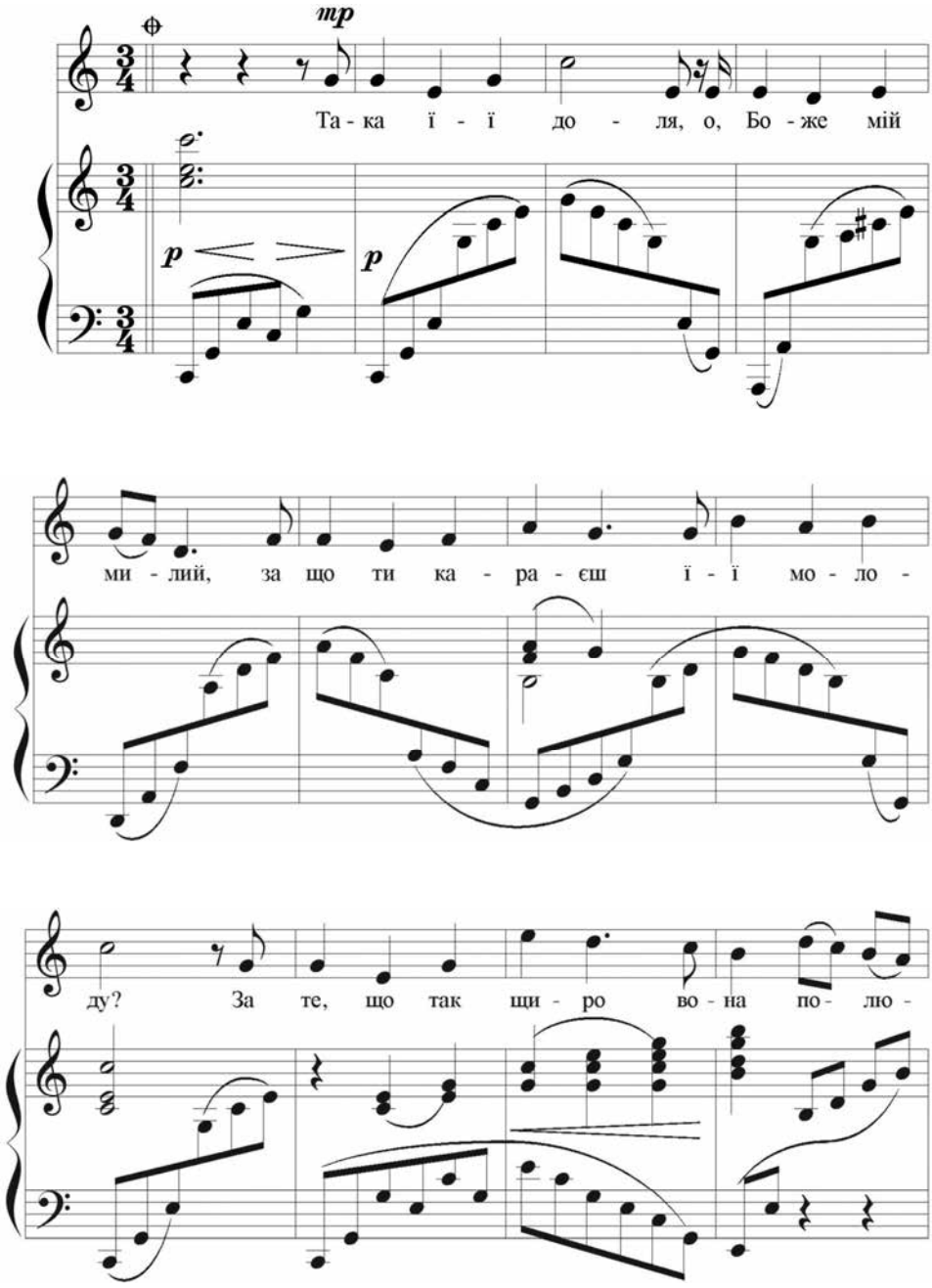
Pieśń, napisana w tonacji C-dur, metrum 3/4 i tempie *moderato* (umiarkowanie), ma budowę zwrotkową z wariacyjnym akompaniamentem. Ambitus linii melodycznej zawiera się w interwale nony (d^1-e^2).

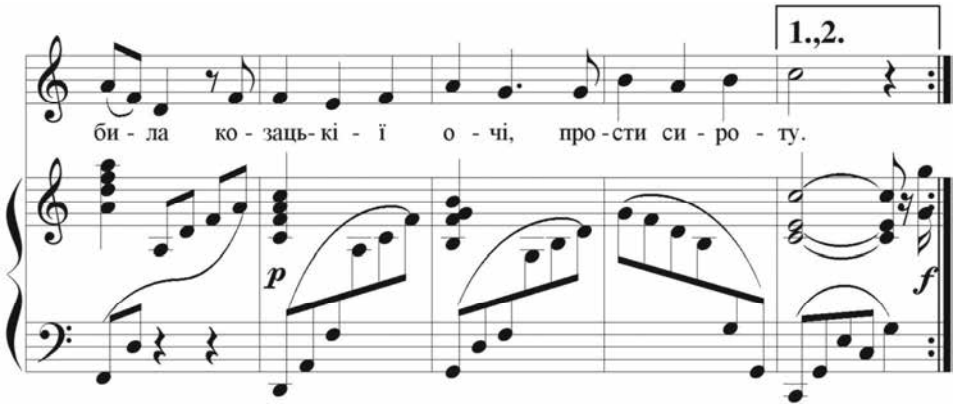
We wstępie, z romantycznymi harmoniami, zaprezentowana jest linia melodyczna zaczerpnięta z drugiej części zwrotki, która pojawia się w górnym głosie partii fortepianowej prawej ręki. Temat ten zharmonizowany jest akordami.

W linii melodycznej znalazł odbicie ludowy (rzewny, melancholijny, tęskny) melos ukraiński, nadający smutny i nostalgiczny nastrój, który utrzymuje się przez cały utwór. Taka linia melodyczna wymaga od wokalisty posłużenia się piękną, szeroką *kantyleną*, pełną rozrzewnienia i żalu. Wiktor Brégy w tym wypadku mówi o konieczności starannego kształtowania wszystkich dźwięków „objętych jedną fazą techniczną i stanowiących jak gdyby poszczególne ogniwa jednego łańcucha. Łączenie kolejno po sobie następujących dźwięków w jeden nieprzerwany ciąg techniczny zapewnia emisji jednolitość"[40]. Takie prowadzenie głosu określamy *płynną kantyleną.*

Wejście głosu solowego rozpoczynającego pierwszą zwrotkę następuje w takcie dziewiątym w dynamice *mezzo piano* (średnio cicho).

[40] W. Brégy, *Elementy techniki*..., s. 104, 105.


mp
Та - ка ї - ї до - ля, о, Бо - же мій
p
p
ми - лий, за що ти ка - ра - єш ї - ї мо - ло -
ду? За те, що так щи - ро во - на по - лю -
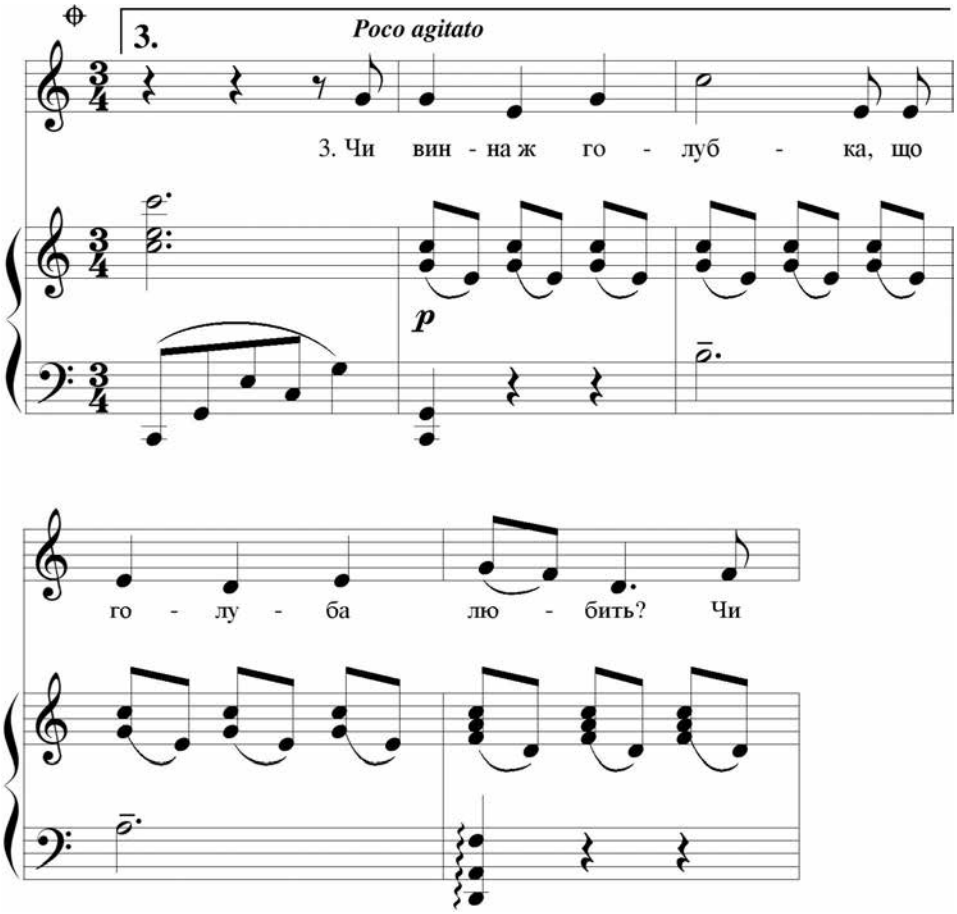


Przykład nutowy nr 41 – *Taka jiji dola*, t. 9-25

Posługiwanie się *szeroką liryczną kantyleną* wymaga artykulacji *legato,* a co za tym idzie – poprawności oddechowej oraz doskonałego wykorzystania *rezonansu.* Należy więc świadomie prowadzić frazy zwrotki oparte na niskim *appoggio,* nie gubiąc przy tym wysokiej pozycji dźwięku. Zauważalny jest wznosząco-opadający charakter linii melodycznej. Przy wznoszących fragmentach fraz opartych na pochodach po trójdźwiękach, tak charakterystycznych dla melosu ukraińskiego (takty 9-11, 17-19), należy pamiętać o wyraźnej dominacji rezonatorów górnych. Opadające fragmenty fraz w taktach 12-13 i 20-21 wymagają natomiast zwiększenia aktywności rezonatora piersiowego dla uzyskania lepszego brzmienia dźwięków średnicowych.

Kolorystykę partii wokalnej pomaga osiągnąć akompaniament (w pierwszej i drugiej zwrotce taki sam) o szerokim polu brzmieniowym, oparty na rozłożonych akordach, pasażach, imitujący grę na bandurze.
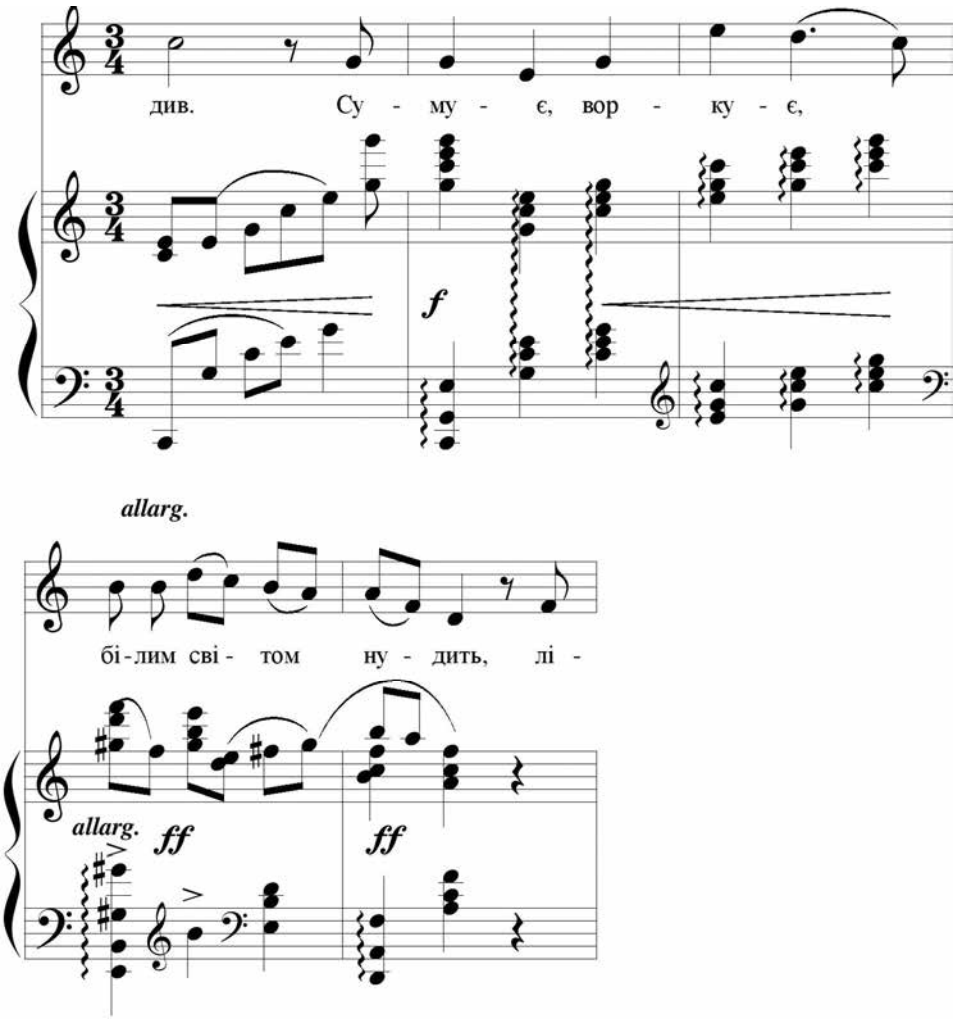
Po pierwszej i drugiej zwrotce powraca materiał ze wstępu, który przyjmuje rolę łącznika.

Trzecia zwrotka wprowadza w bardziej emocjonalny nastrój poprzez zupełnie inny akompaniament, jeszcze bardziej trwożliwy (ruch ósemkowy został przeniesiony do prawej ręki, lecz nie w formie rozłożonych akordów).



Przykład nutowy nr 42 – *Taka jiji dola,* t. 26-30

Sam kompozytor poprzez wskazanie agogiczne *poco agitato* (stopniowo burzliwie, z podnieceniem) zaznacza zmianę charakteru utworu oraz wprowadza element niepokoju, zagęszczając pulsację. Ma to również związek z tekstem poetyckim, intensyfikuje się napięcie całego utworu, co prowokuje wykonawcę do jeszcze bardziej emocjonalnego zaangażowania. Liczne zmiany dynamiczne (*crescendo, mezzo forte, decrescendo, piano, crescendo*) zarówno w partii wokalnej, jak i akompaniującej doprowadzają do punktu kulminacyjnego formy.
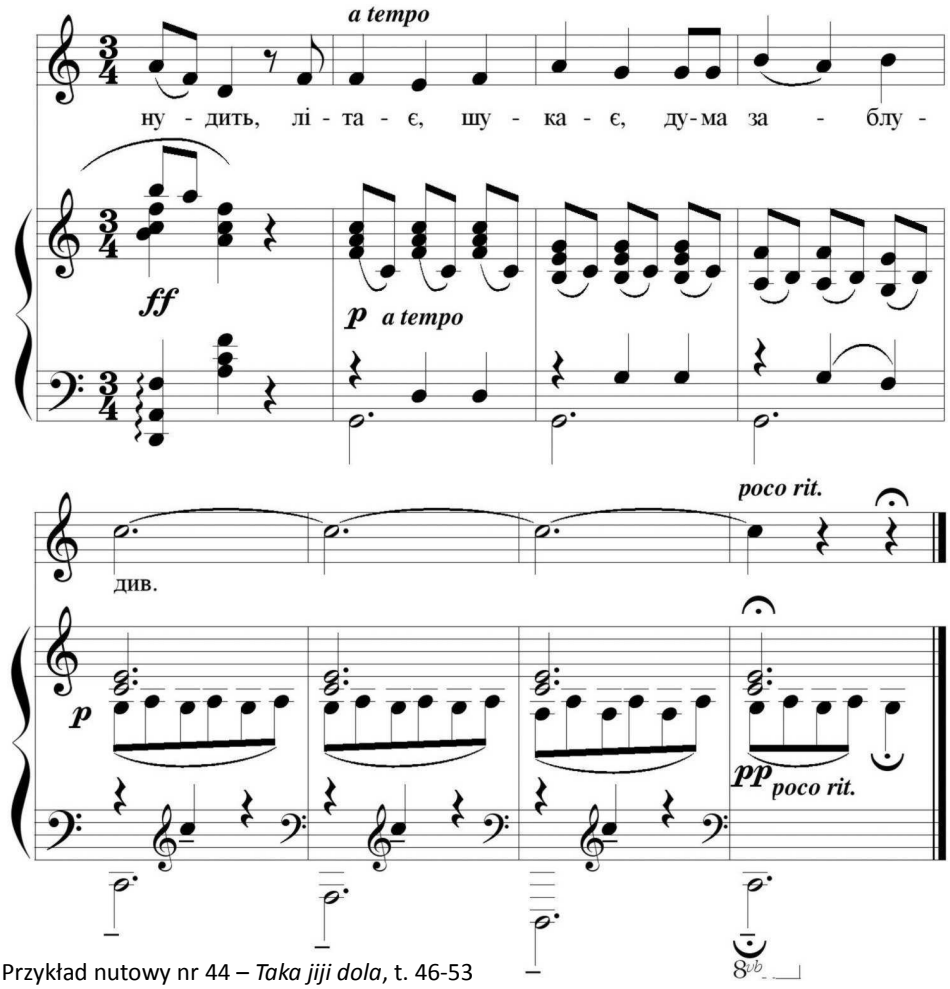


Przykład nutowy nr 43 – *Taka jiji dola,* t. 42-46

Osiągnięcie kulminacji, na powtórzeniu końcowych fraz trzeciej zwrotki, wiąże się ze wzmożeniem dynamiki poprzez *forte* do *fortissimo* oraz rozszerzeniem frazy wokalnej (*allargando)*, wspartej szerokimi i ekspresyjnymi akordami *arpeggio*, naśladującymi grę na bandurze. Poprzez te zabiegi kompozytorskie oraz zastosowanie bardziej lamentacyjnej barwy głosu następuje pogłębienie wyrazu i podkreślenie dramatyzmu poezji.

Frazy kulminacyjne to najtrudniejsze momenty techniczne pieśni (chociaż miały już zastosowanie w poprzednich zwrotkach). Poprzez rozciągnięcie i zwolnienie frazy interwał wstępującej seksty wielkiej (g^1-e^2) staje się jeszcze trudniejszy do pokonania. Kierując się wskazaniami W. Brégy'ego, należy już zadbać

o „poprawną emisję dźwięku, z którego wychodzi atak dźwięku górnego”[41]. Podczas emisji pierwszego dolnego dźwięku interwału – g^1 mięśnie wydechowe muszą być rozluźnione i rozciągnięte, a w momencie pokonywania tego interwału (seksta wielka) stopniowo osłabiamy brzmienie piersiowe na korzyść aktywizacji rezonatorів górnych. W drugiej części kulminacji (takty 45-46) istotne jest podkreślenie zaznaczonych łuków ósemkowych. W realizacji zadań technicznych wynikających z kulminacji nieodzowne będzie jeszcze bardziej racjonalne rozłożenie oddechu.

Zaskakujące i niespodziewane jest zakończenie utworu, powracające do tempa (*a tempo*) i prezentujące nowy materiał w warstwie akompaniującej. Akompaniament z trwożliwego zmienia się na uspokajający.



Przykład nutowy nr 44 – *Taka jiji dola*, t. 46-53

[41] Tamże, s. 101.

Na tle przedłużającego się dźwięku wokalnego, trwającego ponad trzy takty, akompaniament wykorzystuje ruch sekundowy w prawej ręce, co pełni funkcję wyciszenia, wyhamowania formy. Zakończenie jest więc uspokojeniem, wycofaniem emocjonalnym i jakby pogodzeniem się z losem, ale najprawdopodobniej tylko chwilowym, gdyż ubolewanie nad nieszczęsną dolą zapewne powróci. Na długim dźwięku c^2 partii solowej następuje powolne zamieranie. Podkreśleniem niemocy i rezygnacji (ostatni takt) jest zmniejszenie dynamiki do *pianissimo* i zwolnienie tempa (*poco ritardando*) oraz wprowadzenie fermaty na pauzie w głosie i na ostatnim dźwięku fortepianu, przez co kompozytor osiąga efekt absolutnej ciszy i spokoju.

Wyśpiewanie długiego dźwięku w *piano* wiąże się z kontrolowanym wzięciem oddechu (aby nie doszło do niepożądanych usztywnień), skupieniem uwagi na dźwięku poprzedzającym długi dźwięk, który powinien być wolny od zbytniego obciążenia rezonatorem dolnym, co ułatwi realizację *piano.*

O elementach wykonawczo-interpretacyjnych potwierdzających powyższą analizę była już mowa w rozdziale charakteryzującym kulturę ukraińską, przy omówieniu wykonawstwa pieśni wywodzącej się z ukraińskiej szkoły wokalnej.

Jak wynika z powyższej analizy, w wykonaniu utworu *Taka jiji dola* konieczne jest korzystanie z techniki *bel canto*, oddającej liryczny, śpiewny, kantylenowy charakter pieśni.

W wykorzystanym opracowaniu artystycznym pieśni–romansu partia fortepianu umiejętnie ilustruje tekst i charakter ludowej melodii, czyniąc z prostej w oryginale piosenki ambitny muzycznie utwór. Wartość tej miniatury wokalnej pod względem artystycznym i wykonawczym, z czytelnymi odniesieniami do folkloru ukraińskiego, spowodowała jej dużą popularność. Pieśń stała się swego rodzaju przebojem w muzyce ukraińskiej.

4.4.3. Oj, ja znaju, szczo hrich maju (CD – nr 12)

Opracowania artystycznego na głos z towarzyszeniem fortepianu ludowej pieśni ukraińskiej *Oj, ja znaju, szczo hrich maju* dokonał Mykoła Grygorowycz Stecjun[42]. Ten współczesny kompozytor ukraiński i działacz muzyczno-społeczny urodził się w obwodzie donieckim w 1942 roku. W 1969 roku ukończył fakultet ludowych instrumentów Charkowskiego Instytutu Sztuk im. Kotlarewskiego, gdzie później wykładał. W latach 1975-1979 był kierownikiem artystycznym zespołu ludowych instrumentów filharmonii w Charkowie. W 2004 roku objął funkcję kierownika oddziału obwodowego Narodowego Związku Kompozytorów Ukrainy. Rok 1996 przyniósł mu tytuł zasłużonego działacza

[42] http://uk.wikipedia.org. (20.09.2011).

sztuk Ukrainy, a następny rok I nagrodę wokalno-chóralnego konkursu Kijów 1997.

W twórczości M. Stecjuna wyróżnić można: kantatę na chór z orkiestrą, koncert i wariacje na gitarę z orkiestrą, *Słobożańską uwerturę* na orkiestrę, operę i operetkę dziecięcą, utwory kameralne oraz kompozycje na instrumenty ludowe. Skomponował również prawie 200 pieśni, na przykład: *Studzienka*, *Ziemia moja, ziemia*, *Tylko wiśnie*, *Rozmowa z miastem* i cykl wokalny *Wschodnie romanse*, a także muzykę do przedstawień teatralnych.

Materiał nutowy, który posłużył do nagrania znajdującego się na płycie CD oraz do analizy pieśni, to kopia rękopisu autora.

Ой, я знаю, що гріх маю	***Oj, ja wiem, że zgrzeszyłam***[43]
Ой, я знаю, що гріх маю	Oj, ja wiem, że zgrzeszyłam
Пекло вогнянеє,	Piekło jest ogniste,
Що давала цілувати	Gdyż dawałam całować
Личко рум'янеє.	Buzię rumianą.
Кажуть люди, що суд буде,	Mówią ludzie, że sąd będzie,
Що будуть судити,	Że będą osądzać,
Як би мені присудили,	Gdyby mi tak zasądzili,
Всіх хлопців любити.	Wszystkich chłopców kochać.
Гей, шіді ріді дай	Hej, szidi ridi daj
Шіді ріді дай.	Szidi ridi daj.
Гей, шіді ріді дай	Hej, szidi ridi daj
Шіді ріді дай.	Szidi ridi daj.
Гей, шіді ріді дай	Hej, szidi ridi daj
Шіді ріді дай.	Szidi ridi daj.
Полюбила я Миколу,	Pokochałam Mikołaja,
Йосипа, Івана,	Józefa i Jana,
Юрка, Мишка ще й Андрія,	Jurka, Michała i jeszcze Andrzeja,
Федора, Степана.	Teodora, Stefana.
А коли б то пощастило	Gdybym jeszcze miała szczęście
Василя зловити,	Wasyla złowić,
Я б не стала більше хлопцям	Wtedy przestałabym innym chłopcom
Голови крутити.	zawracać głowę.
Гей, шіді ріді дай,	Hej, szidi ridi daj
Шіді ріді дай.	Szidi ridi daj.

[43] Autorką tłumaczenia tekstu ukraińskiego jest Tatiana Słojka.

Гей, шіді ріді дай,	Hej, szidi ridi daj
Шіді ріді дай.	Szidi ridi daj.
Гей, шіді ріді дай,	Hej, szidi ridi daj
Шіді ріді дай.	Szidi ridi daj.
Не питайте, добрі люди	Nie pytajcie, dobrzy ludzie
Чом перебираю,	Dlaczego przebieram,
Бо такого мужа маю,	Bo chciałabym takiego za męża,
Якого я знаю:	Którego dobrze poznam:
Щоб і люльку не курив,	Żeby fajki nie palił,
Горілку не нюхав,	Wódki nie wąchał,
Чужих жінок не любив	Obcych kobiet nie kochał
І мене лиш слухав.	I tylko mnie słuchał.
Гей, шіді ріді дай,	Hej, szidi ridi daj
Шіді ріді дай.	Szidi ridi daj.
Гей, шіді ріді дай	Hej, szidi ridi daj
Шіді ріді дай.	Szidi ridi daj.
Гей, шіді ріді дай	Hej, szidi ridi daj
Шіді ріді дай.	Szidi ridi daj.
Гей, шіді ріді дай	Hej, szidi ridi daj
Шіді ріді дай дай.	Szidi ridi daj daj.
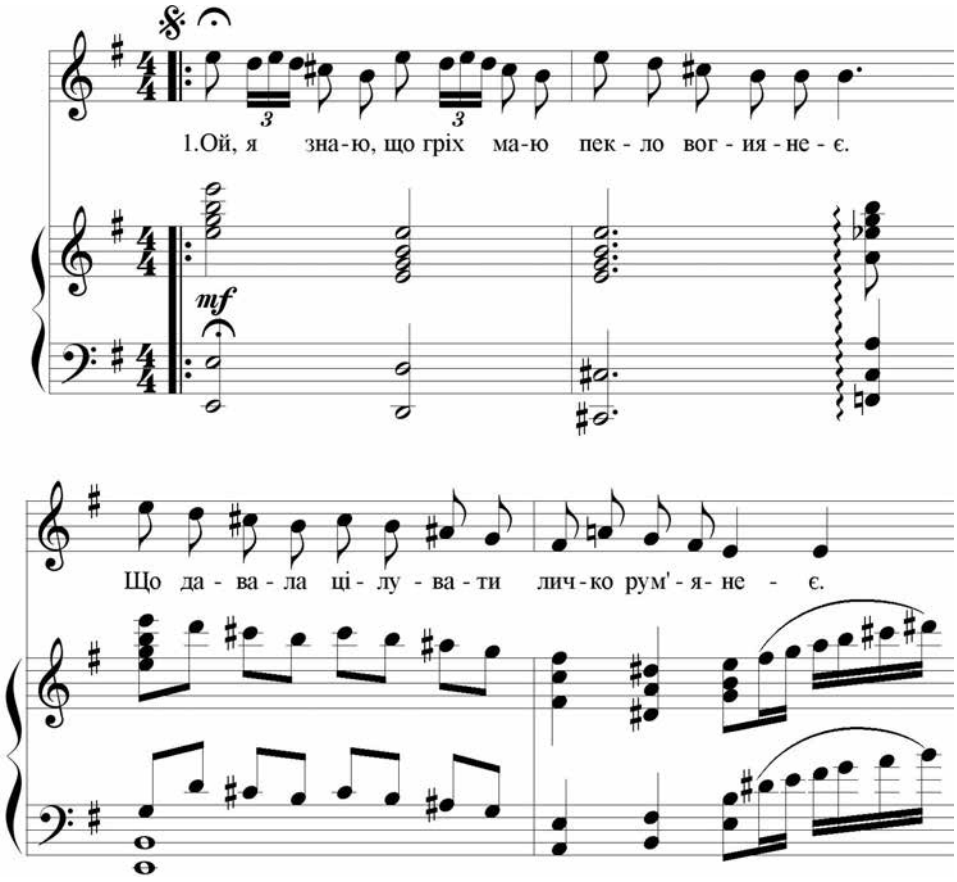
Ludowy tekst, charakteryzujący się otwartością emocjonalną i dowcipem, to „publiczna spowiedź" wiejskiej dziewczyny. Wyznaje ona „wielki" grzech, polegający na całowaniu wielu chłopców, za który najprawdopodobniej pochłonie ją ogniste piekło. Marzy, ażeby wyrok sądu był dla niej łaskawy i pozwolił kochać wszystkich chłopców. Zwierza się, że miała już wielu adoratorów, jednak do szczęścia brakuje jej jeszcze miłości Wasyla. Dziewczyna, usprawiedliwiając swoje zachowanie, tłumaczy, dlaczego przebiera w chłopcach. Pragnie bowiem znaleźć takiego kandydata na męża, który nie będzie palił, pił, ale będzie ją kochał i słuchał tylko jej jedynej. Cała ta sytuacja zabarwiona jest żartem i humorem.

Pieśń *Oj, ja znaju, szczo hrich maju* to forma repryzowa o budowie A A B A, poprzedzona wstępem i zakończona kodą, o ambitusie linii melodycznej zawierającym się w interwale oktawy (e^1-e^2).

Utwór został poprzedzony instrumentalnym, wprowadzającym w nastrój pieśni wstępem (metrum 4/4, dynamika *forte*, wskazanie autora – szeroko), naśladującym granie ludowych wędrownych kapel karpackich i węgierskich, pod których wpływem pozostawała ukraińska muzyka. Występujące akordy *arpeggio* imitują strunowe instrumenty ludowe, np. cymbały. Pojawiająca się w pierw-

szym takcie kwarta zwiększona i sekunda zwiększona to cechy charakterystyczne dla skal ludowych (patrz: ukraińskie skale ludowe).

Część A można podzielić wewnętrznie na trzy fragmenty. Pierwszemu odcinkowi (t. 3-6) charakteru recytatywnego nadaje akompaniament zawierający długie wartości. Na fragment ten przypadają dwie frazy wokalne opierające się na rytmice o wzorze:



Przykład nutowy nr 45 – *Oj, ja znaju, szczo hrich maju*, t. 3-6
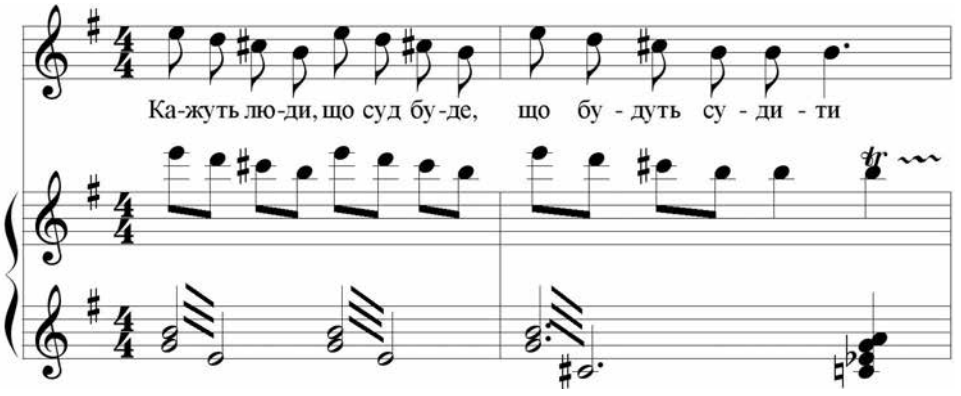
Typowa dla ukraińskiej i rosyjskiej ludowej pieśni jest melodia o ruchu schodzącym, zaczynająca się zazwyczaj od kwinty, seksty, oktawy[44] (jak w ukazanym fragmencie). Charakterystyczne jest to dla lirycznych obrazów. Schodzenie w małym diapazonie wyraża uczucie smutku, przygnębienia (w tym wypadku z nutką komizmu).

[44] Za: I. Kołodub, *O narodnopesennych tradicyjach*…, s. 20.

Jak wynika z powyższego przykładu nutowego, partia wokalna zaczyna się z góry typowym dla ukraińskiej pieśni ludowej *zaśpiewem „oj”*[45] i stopniowo rozwija się, schodząc. Muzyczny rozwój przeprowadzony jest według typowego schematu ludowych pieśni o epickim charakterze, poszczególne frazy wiersza i frazy muzyczne kończą się długim dźwiękiem (w tej pieśni ćwierćnutą z kropką – takt 4). *Szeroka kantylena* wyrazistej, ekspresyjnej i plastycznej melodii organicznie łączy się z recytatywnym charakterem. Jest to ważny interpretacyjnie moment, podkreślony ekspresywnym *okrzykiem „oj”* oraz rozpisaną wariacyjnie linią melodyczną w postaci ozdobników w formie triol szesnastkowych (takt 3). Ekspresję dodatkowo pogłębia wykorzystana w części A skala *ukraińsko-dorycka* od dźwięku e, zwana również *Miszeberach* (patrz: skale żydowskie).

Pierwsza fraza wokalna jest dość trudna technicznie (intonacyjnie i oddechowo), gdyż linia melodyczna napisana jest w wyższej *tessiturze* z wykorzystaniem długiego dźwięku (fermata na okrzyku „oj”) oraz dużej liczby interwałów sekundowych. Wymaga więc szerokiego prowadzenia, *szerokiego zaśpiewu,* przy świadomym niskim oparciu oddechowym i mocnym rozwarciu jamy gardłowej już przed pierwszym dźwiękiem. Po spełnieniu tych warunków i pilnowaniu czystości intonacji pochodów sekundowych fraza ta nie powinna sprawiać problemów technicznych.

Następny, środkowy fragment części A (takty 7-10) ma charakter zwrotki z figurowanym akompaniamentem.
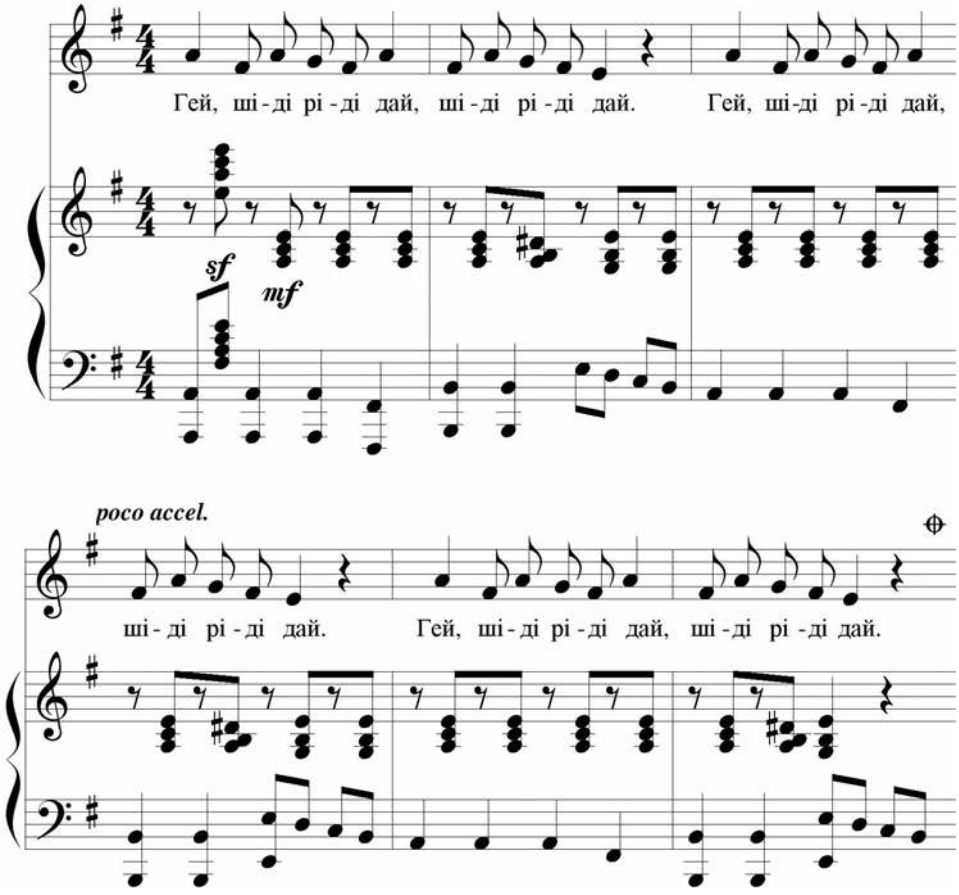


Przykład nutowy nr 46 – *Oj, ja znaju, szczo hrich maju*, t. 7-8

Następuje tu powtórzenie pierwszej frazy wokalnej, lecz bez rozpisanych ozdobników. W akompaniamencie pojawia się *tremolo*, które naśladuje instrumenty smyczkowe, np. skrzypce.

[45] Tamże, s. 38.

Ostatni fragment części A to dynamiczny *przyśpiew*, powtarzający się trzykrotnie (takty 11-16). Ta wewnątrzstroficzna *przyśpiewka*, tak często spotykana w utworach ludowych, podkreśla kontrastujące obrazy. Jak wynika z powyższego, w utworze zostały wykorzystane charakterystyczne cechy różnych gatunków muzycznych w sferze melodii, rytmu, tempa i sposobów wokalizacji (środków wokalnych).



Przykład nutowy nr 47 – *Oj, ja znaju, szczo hrich maju*, t. 11-16

Taneczny charakter tych fraz pokazany jest w sprężystej melodii i rytmie oraz w zastąpieniu tekstu *przyśpiewem: hej, szidi ridi daj.* Wobec tego zmienia się artykulacja dźwięku, a linia melodyczna staje się zwiewna i energiczna. Ilustruje to charakter bohaterki, traktującej swoje grzeszki z przymrużeniem oka.
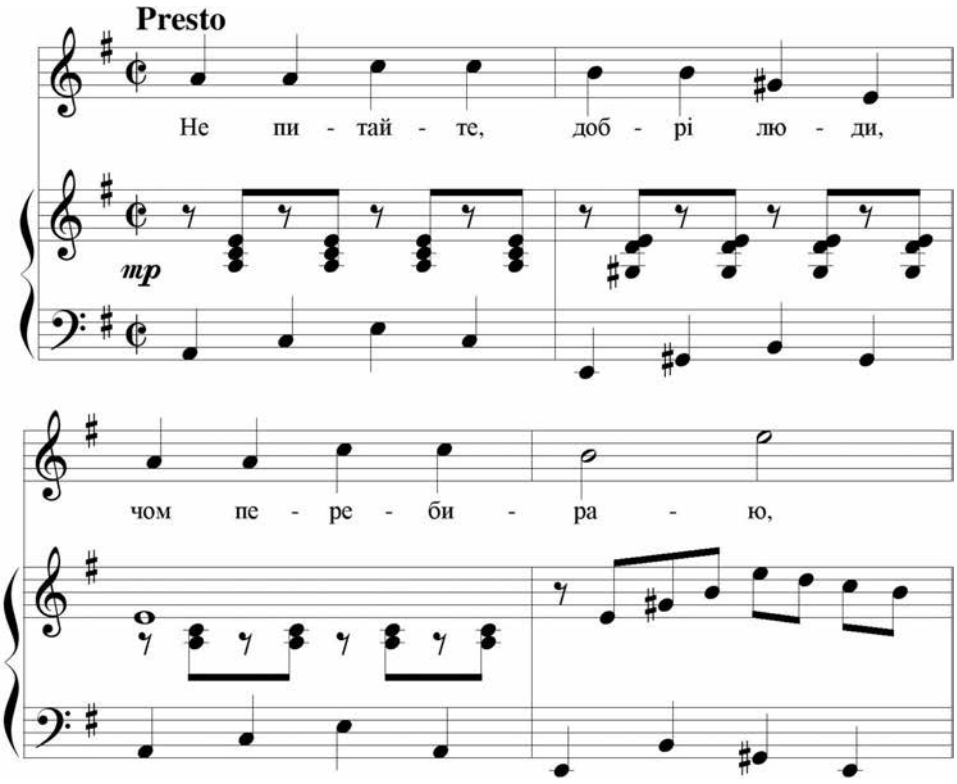
Podczas realizacji *przyśpiewu* należy mocno oprzeć się na pierwszym *okrzyku hej*, co jest wspomagane przez *sforzando* w akompaniamencie. Kierując się

oznaczeniem kompozytora *poco accelerando*, trzeba pamiętać, że kolejne frazy wymagają stopniowego przyspieszenia. Prosty taneczny akompaniament tego odcinka, dający tylko rytm i harmonię, oraz specyficzne sposoby muzykowania (przyspieszenia tempa, *sforzando*), to cechy charakteryzujące grę ludowych kapel (cygańskich, węgierskich).

Po części A następuje dwutaktowy łącznik utrwalający tonację, w którym fortepian naśladuje solo skrzypiec.

Następnie materiał części A zostaje powtórzony ze słowami drugiej zwrotki, po czym ponownie pojawia się łącznik, ale z rozwinięciem melodycznym.

W dalszym ciągu budowy utworu widoczne jest kontrastowe zestawienie części.
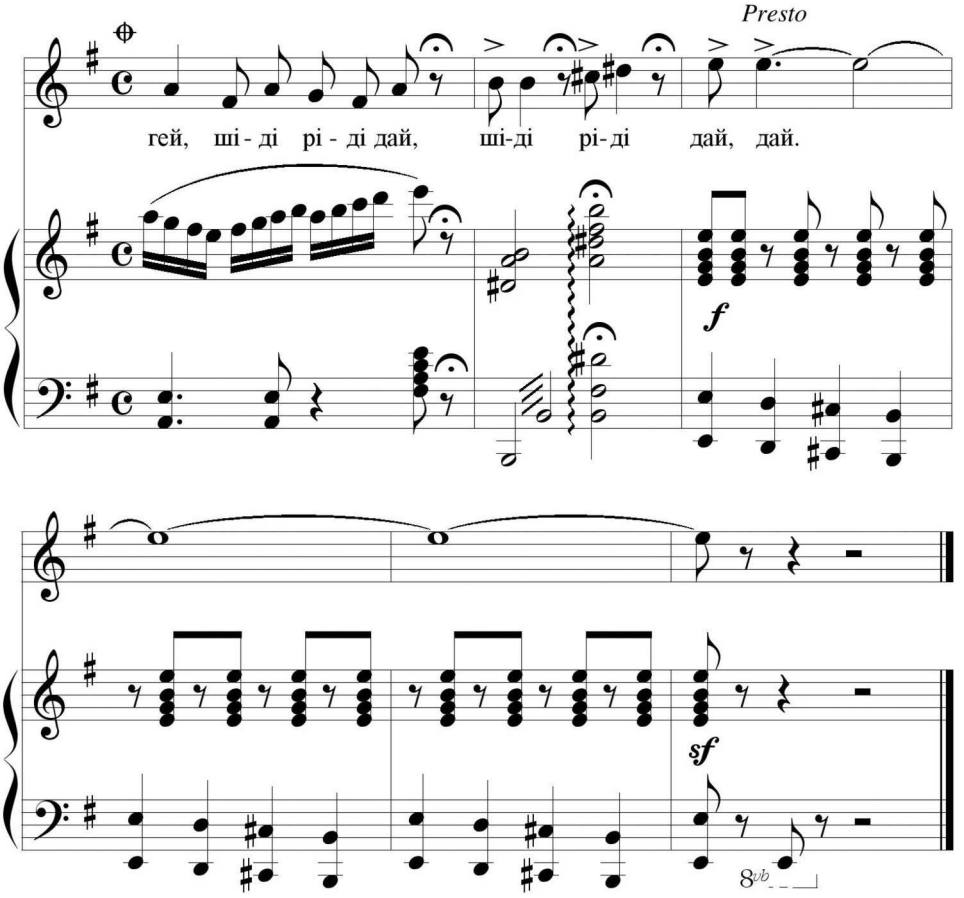


Przykład nutowy nr 48 – *Oj, ja znaju, szczo hrich maju*, t. 21-24

Kontrastująca część B (takty 21-36), w tonacji a-moll, tempie *presto*, metrum *alla breve*, ma bardzo rytmiczny akompaniament, stanowiący puls tej części. W linii melodycznej przeważa ruch ćwierćnutowy. Fraza w powyższym przykładzie kończy się interwałem wznoszącym kwarty, na który trzeba zwrócić uwagę, wykorzystując technikę pokonywania interwałów wstępujących. Linia głosu solowego w tej części staje się jeszcze bardziej energiczna i giętka.

Pojawiające się pod koniec tej części określenie wykonawcze kompozytora (*pomirno* – ugodowo, pokojowo) wymaga od śpiewaka kolorystycznego zilustrowania słów: „obcych kobiet nie kochał i tylko mnie słuchał".

Po części B następuje powrót do części A ze słowami pierwszej zwrotki. Powtórka tych samych fraz z tym samym tekstem prowokuje wykonawcę do improwizacji, np. rozciągania dźwięków. Skalowość z części A utrzymana jest do końca utworu.

Utwór kończy koda, która jest przedłużeniem *przyśpiewów* z trzeciego fragmentu części A, zawiera w sobie pojedyncze zawołania i ilustruje wybuch emocji bohaterki, stan ducha ukraińskiej dziewczyny.



Przykład nutowy nr 49 – *Oj, ja znaju, szczo hrich maju*, t. 37-42

Kompozytor wyraźnie skontrastował muzycznie kodę poprzez wznoszący kierunek, zatrzymanie ruchu na trzech fermatach, wprowadzenie „agresywnych" akcentów muzycznych w partii wokalnej, zwiększenie dynamiki (*forte*) oraz

gwałtowne przyspieszenie w ostatnich taktach (*presto*). Zabiegi te oraz rytmika akompaniamentu obrazują nieokiełznany temperament narodu ukraińskiego oraz dzikość i „energetyczność" tańców ludowych. Jest to więc żywiołowe, pełne ognia, efektowne zakończenie pieśni. Wewnętrzny temperament zarówno kody, jak i całego utworu odpowiada charakterowi bohaterki.

Realizacja kody jest stosunkowo trudnym zadaniem technicznym, gdyż jej kulminacja przypada na dość wysoki rejestr (dla mezzosopranu). Wdech na drugiej fermacie w takcie 38 pozwoli na właściwe ustawienie ostatniej fazy technicznej. Układ ten wymaga bezpośredniego ataku góry na pierwszym dźwięku fazy e^2. Wiąże się to z błyskawicznym osiągnięciem wysokiego stopnia napięcia mięśni wydechowych, obniżeniem krtani i poszerzeniem jamy gardłowej, czyli odpowiednim ustawieniem górnych przestrzeni rezonujących, co wytworzy wzmożony opór akustyczny. Nie można również zapomnieć o gospodarnym rozłożeniu oddechu, aby starczyło go na wyśpiewanie końcowego długiego dźwięku e^2.

W pieśni liryczno-tanecznej *Oj, ja znaju, szczo hrich maju* zastosowano odmienny styl wykonania we fragmentach o lirycznym i tanecznym charakterze. *Szeroki zaśpiew* jest podstawą wyrazu w lirycznych fragmentach, gdyż służy przekazaniu głębi treści. We frazach o tanecznym charakterze musi dominować dokładne, rytmicznie, ale również emocjonalne artykułowanie słów. Takie połączenie cech różnych gatunków w ramach jednej pieśni wymaga kontrastowego zestawienia: emocji, dynamiki dźwięku, barwy, akcentacji, maniery wokalnej, co znacznie rozszerza możliwości wyrazowe utworu. W interpretacji tej pieśni przeważa improwizacyjna swoboda żywej opowieści, z bezpośrednią, spontaniczną reakcją na opowiadane zdarzenia. Giętkie i organiczne połączenie *szerokiego zaśpiewu*, wprowadzającego słuchacza w obrazowy świat pieśni, a także fragmenty o charakterze *recytatywnym* i emocjonalność intonowania, wynikająca z zastosowanej skali *ukraińsko-doryckiej*, znalazły odzwierciedlenie w plastyce dynamiki, tempa i środków wokalnych. Przy tym pieśń o rozbudowanej formie zachowała zgrabną konstrukcję i klarowną rytmiczność. Ostateczny jej wyraz pogłębia ludowy, żartobliwy tekst.

Opracowania ukraińskich pieśni ludowych (w tym trzech zanalizowanych) należą do najbardziej oryginalnych i nowatorskich. Można pokusić się o stwierdzenie, że to właściwie nie opracowania, lecz samodzielne utwory wokalno-fortepianowe. Dzięki tym opracowaniom proste piosenki ludowe zyskują wysoki poziom artystyczny, w wykonawstwie których niezbędna jest technika *bel canto.* W literaturze wokalnej opracowania artystyczne stały się swego rodzaju „perełkami muzycznymi". Te „perełki" są niezwykle atrakcyjnymi dla wykonawcy i odbiorcy utworami wokalnymi. Przy dużej wyobraźni i wrażliwości muzycznej śpiewaka zyskują wiele niuansów interpretacyjnych, zachwycając słuchaczy.

Zakończenie

Muzyka każdego narodu jest głęboko i mocno osadzona w pieśni ludowej, w ludowym tańcu i muzyce. To niewyczerpane, pierwotne bogactwo jest od dawien dawna twórczą inspiracją wielu kompozytorów. Z takich inspiracji zrodziły się *stylizowane pieśni ludowe,* które zajmują ważne miejsce w rozwoju literatury muzycznej w ogóle, a liryki wokalnej w szczególności.

Wybrani przeze mnie twórcy czerpali ze skarbca folkloru narodowego (M. de Falla, F. Garcia Lorca) oraz obcego (D. Szostakowicz, J. Brahms), unikając dosłownego *cytowania* lub właśnie dosłownie *cytując*.

Mistrzami tkaniny harmonicznej w *przetwarzaniu elementów folkloru* stali się: D. Szostakowicz i M. de Falla. W ich *stylizacjach* podstawę stanowiło *myślenie artystyczne* na wskroś przesiąknięte ludowością, co zaowocowało *nowymi formami interpretacji folkloru.* Twórcy ci wykazali się maestrią kompozytorską we wzajemnym przenikaniu się osobliwości folkloru z cechami ich indywidualnego stylu oraz emocjonalności i intelektualizmu, co jest doskonałą ilustracją dojrzewania ich osobowości twórczej.

Wyjątkowe miejsce w twórczości kameralno-wokalnej zajmują *artystyczne opracowania pieśni ludowych* na głos solowy z fortepianem czy gitarą, których cechą charakterystyczną jest rozbudowany akompaniament (pieśni ukraińskie) lub wręcz minimalistyczny (pieśni *jidysz*).

Niekiedy twórcy stylizowanych pieśni tak blisko dotykali folkloru, że trudno odróżnić, co jest opracowaniem, a co oryginalną kompozycją. W tego typu kompozycjach wokalnych widoczny jest profesjonalizm w podejściu do głosu ludzkiego, znajomość jego natury i możliwości technicznych, zatem partie wokalne skomponowane są w sposób przemyślany i wyrazisty, co stanowi o ich wysokiej wartości artystycznej.

W stylizowanych pieśniach ludowych kompozytorzy obficie czerpali z kanonów klasycznej muzyki wokalnej. Partie wokalne charakteryzują: szerokie, rozbudowane frazy romantyczne (*Pieśni cygańskie* J. Brahmsa), *kantylena* o dużym ambitusie (np. *Taka jiji dola*), fragmenty o deklamacyjnym i recytatywnym typie melodyki (np. *Kołybielnaja*, *Oj, ja znaju, szczo hrich maju*), *messa di voce* (np. *Kołybielnaja*), trudne technicznie interwały wstępujące i zstępujące, wymagają-

ce precyzji intonacyjnej, artykulacja *legato* i *staccato* (np. *Gej ich mir szpacirn*) oraz elementy wirtuozowskie – ornamentyka (*acciaccatura, appoggiatura, mordent, tryl*) czy kulminacje z kadencjami wokalnymi.

Jak wynika z powyższych rozważań, ażeby sprostać wszystkim wymaganiom podczas wykonywania tego rodzaju pieśni, *nie mogłam się obyć bez techniki bel canto,* była ona wręcz *niezastąpiona.*

W tym miejscu należałoby wspomnieć o *dodatnich, twórczych wartościach ludowych manier wykonawczych.* Poprzez świadome wprowadzanie do techniki *bel canto* drobnych *manier wykonawstwa ludowego,* takich jak: wyodrębnienie funkcji rezonatora dolnego – „izolowana pierś" w celu imitacji *cante hondo* (pieśni hiszpańskie), rozszerzenie *kadencji* poprzez dodanie *ludowej maniery zdobniczej* w formie *ponutki podwójnej* (*Brauner Bursche*), wypełnienie odległości interwałowej poprzez wprowadzenie *acciaccatury* (*Ty do mene ne chody*), zastosowanie *portamento* poprzez łączenie odległych dźwięków za pomocą dyskretnego *glissando* – dokonałam *stylizacji wokalnej* podczas wykonywania *stylizowanych pieśni* ludowych.

Śpiew *bel canto* i *cante hondo* opiera się na specyficznych predyspozycjach głosowych: sile wyrazu, dynamice, głośności i charakterystycznej barwie. W rozgorączkowanym, pierwotnym i ochrypłym *cante hondo,* wyrażającym ból i rozdarcie, technika *bel canto* jest bezużyteczna, a siła ciężaru wyrazowego leży w sile interpretacji. *Bel canto* natomiast wnosi do *stylizowanych* pieśni *flamenco* (i innych kultur) nową stylistykę i nowy wyraz artystyczny, które przejawiają się w atrakcyjności linii melodycznej, w szlachetnym i subtelnym brzmieniu oraz w dążeniu do równowagi między słowem a muzyką. Niektóre fragmenty takich pieśni, w celu nadania ludowego kolorytu, można wykonać „izolowaną piersią", zaciemniając barwę (dźwięki piersiowe nie są szkodliwe dla aparatu głosowego).

Dynamika i agogika w pieśniach ludowych jest najczęściej stała i monotonna, a w stylizowane utwory kompozytorzy wnoszą wiele zmiennych oznaczeń dynamicznych i agogicznych, wobec tego np. *rubato* w stylizowanych kompozycjach staje się podobne do maniery *rubato* w *bel canto.* Melodia schodząca wiąże się ze ściszeniem i lekkim zatrzymaniem, a we wznoszącej się melodii narasta wewnętrzna aktywność frazy, czyli głośność i tempo.

Należałoby jeszcze podkreślić inny, korzystny i dobroczynny wpływ muzyki ludowej na profesjonalną. Utwory stylizowane, związane z ludową tradycją, wnoszą do muzyki profesjonalnej ducha improwizacji, który jest obecny w wielu narodowych kulturach, ale przejawia się w różny sposób. U profesjonalnych śpiewaków można spotkać dogmatyczne podejście do metrum, rytmu, wysokości dźwięku. Nie chodzi tu jednak o „obojętne schody z interwałów", ale o „żywy potok muzyki". Nawet najdokładniejsze stosowanie się do wskazówek kompozytora nie tchnie życia w pieśń, jeżeli śpiewak nie wykazuje twórczego podejścia do wykonywanego utworu. Niekiedy wykonawca, chociaż nie popełnia błędów

tekstowych czy intonacyjnych, nie potrafi przekazać charakteru muzyki, jego melodia „nie żyje", „nie oddycha". Do wykonawstwa takich pieśni potrzebna jest jeszcze jedna umiejętność. Przeznaczone są one niejednokrotnie dla śpiewaka––aktora[1] z bogatym wnętrzem, który potrafi nie tylko wyśpiewać, ale i odegrać scenę wynikającą z tekstu słownego i muzycznego. Wszystko zależy więc od wyczucia stylu, gustu i smaku śpiewaka, predyspozycji aktorskich oraz posiadanej wiedzy na temat osobliwości danej kultury.

Istotą rzeczy podczas wykonywania artystycznych pieśni ludowych stylem *bel canto*, zabarwionego ludowymi manierami, jest stworzenie klimatu danej kultury i poprzez obraz utkany ze śpiewu i muzyki przeniesienie słuchacza do słonecznej i roztańczonej Andaluzji, do zaginionego świata – żydowskiego *sztetł*, do gwarnej gospody z cygańską czardaszową kapelą, do przydomowych sielskich sadów ukraińskich. Chodzi głównie o takie oddziaływanie na uczucia i emocje słuchacza, by oczami wyobraźni zobaczył Cyganki tańczące flamenco, korowody chasydów, nieokiełznanych i pełnych ognia tancerzy ukraińskich czy wsłuchując się w żydowskie „pieśni wędrówki" – poczuł tragizm, ból, nostalgiczną tęsknotę.

Te niezwykle atrakcyjne, interesujące i wartościowe pod względem wokalnym i muzycznym, stylizowane pieśni ludowe przetrwały próbę czasu, zdobywając dużą popularność. Są chętnie słuchane przez szeroką publiczność, a znakomici śpiewacy umieszczają je na stałe w swoim repertuarze. Wykonywanie tych pieśni i mnie sprawiło wielką radość, dając wiele satysfakcji. Zarejestrowałam je z nadzieją, że te *wokalne perełki* posiadły *duende* – duszę i oczarowały słuchaczy swoim *ambiente* – klimatem, a tym samym zainspirują innych wykonawców do sięgnięcia po utwory z takiego właśnie repertuaru.

[1] Por.: W. Brégy, *Kształcenie aktorskie śpiewaków operowych*, Warszawa 1964, s. 20.

Bibliografia

Bartók B., *Sbornik statej*, Moskwa 1977
Bartosz A., *Nie bój się Cygana*, Sejny 1994
Brégy W., *Elementy techniki wokalnej,* Kraków 1974
Brégy W., *Kształcenie aktorskie śpiewaków operowych*, Warszawa 1964
Chaciński J., Chacińska K., *Podstawy emisji głosu w procesie kształcenia nauczycieli muzyki*, Słupsk 1999
Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne. Pieśń*, Kraków 1974, t. 3
Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Historia muzyki,* Kraków 1990, cz. 2
Cohn-Sherbok L., *Historia cywilizacji żydowskiej*, tłum. J. Pierzchała, M. Dziekan, Warszawa 1999
Czekanowska A., *Kultury muzyczne Azji*, Kraków 1981
Dahlig P., *Muzyka ludowa we współczesnym społeczeństwie*, Warszawa 1987
Eisenberg J., *Judaizm*, tłum. I. Stąpor, E. Wolańska, Warszawa 1999
Encyklopedia muzyczna, red. E. Dziębowska, Kraków 1979, t. 1
Encyklopedia muzyczna, red. E. Dziębowska, Kraków 1987, t. 3
Encyklopedia muzyczna, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, t. 5
Encyklopedia muzyczna, red. E. Dziębowska, Kraków 2007, t. 10
Encyklopedia muzyki, red. A. Chodkowski, Warszawa 2001
Erhardt L., *Brahms*, Kraków 1984
Ficowski J., *Cyganie na polskich drogach*, Kraków-Wrocław 1986
Ficowski J., *Cyganie w Polsce. Dzieje i obyczaje*, Warszawa 1989
Fuks M., *Muzyka ocalona: judaica polskie*, Warszawa 1989
Garcia Lorca F., *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich (wiersze, proza, listy, wypowiedzi)*, tłum. Z. Szleyen, Kraków 1987
Gawrońska M., *Podstawy wymowy i impostacji głosu*, Wrocław 1997
Gordijczuk N.M., *Pro folklor*, Kyjiw 1979
Higiena głosu śpiewaczego, red. J. Krassowski, Gdańsk 1990
Historia muzyki powszechnej, red. J. Chomiński, *Barok, Klasycyzm*, Kraków 1965, t. 2
Inni to także my. Mniejszości narodowe w Polsce: Białorusini, Cyganie, Litwini, Niemcy, Ukraińcy, Żydzi, red. B. Weigl, B. Maliszkiewicz, Gdańsk 1998
Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, Kraków 1974, t. 49
Kolberg O., *Dzieła wszystkie*, Poznań 2002, t. 84
Kołodub I., *O narodnopesennych tradicyjach ukrainskoj vokalnoj školy*, Kyjiw 1984
Kwasek L., *Pomnik na dawnym cmentarzu żydowskim w Janowcu*, „Notatnik Janowiecki" 1996, nr 2, s. 18-19

Lebediew W.K., *Vykorystanna narodnych muzyčnych instrumentiv u zagalnoosvitnij školi,* Winnycia 2004
Lilienfeld F., *Die Musik der Juden Osteuropas – lomir ale singn*, Zürich 2002
Łobaczewska S., *Zarys historii form muzycznych. Próba ujęcia socjologicznego*, Kraków 1950
Meyer K., *Szostakowicz*, Kraków 1986
Mirga A., Mróz L., *Cyganie. Odmienność i nietolerancja*, Warszawa 1994
Mróz L., *Cyganie*, Warszawa 1971
Muszkalska B., *Flamenco – muzyka duszy*, „Operomania" 2004-2005, nr 4, s. 3-5
Ottens R., Rubin J., *Klezmer-Musik*, Kassel 1999
Pamiątki i zabytki kultury ukraińskiej w Polsce, red. A. Saładiak, Warszawa 1993
Pismo Święte (Stary Testament), red. ks. M. Peter, Poznań 2008
Podhajski M., *Formy muzyczne*, Warszawa 1991
Popowicz O., *Pieśń solowa w twórczości kompozytorów ukraińskich XIX i pierwszej połowy XX wieku*, Rzeszów 2009
Rogalska-Marasińska A., *Magiczny świat flamenco*, Kraków [1999]
Schaeffer B., *Dzieje muzyki*, Warszawa 1983
Serczyk W.A., *Historia Ukrainy*, Wrocław 2001
Soja S., Zawadzka C., Zawadzki Z., *Mały słownik włosko-polski, polsko-włoski*, Warszawa 1989
Stoljar Z., *A yiddische Doyne – Jüdische Volksmusik in Osteuropa. Lieder und Melodien*, Wien 2000
Szlagowska D., *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998
Śmiechowski B., *Historia muzyki. Z muzyką przez wieki i kraje*, Warszawa 1995
Tarasiewicz B., *Mówię i śpiewam świadomie*, Kraków 2003
Unterman A., *Encyklopedia tradycji i legend żydowskich*, tłum. O. Zienkiewicz, Warszawa 1994
Woźniak J., *Polski folklor muzyczny*, Gdańsk 1981
Zgraja K.P., *Flamenco: historia, teoria, praktyka,* Warszawa 1987
Żydzi w Polsce – dzieje i kultura. Leksykon, red. J. Tomaszewski, A. Żbikowski, Warszawa 2001

Wydawnictwa nutowe

A krants scheyne lidlech – Jiddische Lieder, red. F. Lilienfeld, Zürich 1990
Brahms J., *Acht Zigeunerlieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte op. 103. Ausgabe für tiefe Stimme*, Berlin 1889
Falla M., *Siete canciones populares españolas*, Paris 1957
Garcia Lorca F., *Canciones españolas antiguas para canto y guitarra*, Madrid 1970
Jiddische Volkslieder – Berufs- und Ständelieder für Singstimme mit Klavier oder Gitarre eingerichtet, oprac. A. Asriel, Berlin 1978
Jiddische Volkslieder – Liebeslieder für Singstimme mit Klavier oder Gitarre eingerichtet, oprac. A. Asriel, Berlin 1978
Oj, ja znaju, szczo hrich maju, oprac. M. Stecjun, kopia rękopisu

Szostakowicz D., *Ispanskie pesni dla golosa v soprovoždenii fortepiano*, Moskwa 1965
Szostakowicz D., *Iz evrejskoj narodnoj poezii dla soprano, alta, tenora i fortepiano soč. 79*, Moskwa 1955
Ukrajinski narodni pisni z repertuaru Larysy Rudenko, Kyjiw 1974

Spis treści

Wstęp 5

1. TECHNIKA BEL CANTO 8

2. PROBLEMY ARTYSTYCZNEJ STYLIZACJI MUZYKI LUDOWEJ 12

3. WIELOKULTUROWOŚĆ NA PRZYKŁADZIE FOLKLORU: HISZPAŃSKIEGO, CYGAŃSKIEGO, ŻYDOWSKIEGO I UKRAIŃSKIEGO 16

3.1. Kultura hiszpańska 16

3.2. Kultura cygańska 21

3.3. Kultura żydowska 25

3.4. Kultura ukraińska 38

3.5. Podsumowanie 49

4. ANALIZA WYBRANYCH PIEŚNI ARTYSTYCZNYCH SKOMPONOWANYCH JAKO STYLIZACJA MUZYKI LUDOWEJ Z UWZGLĘDNIENIEM WARTOŚCI WYRAZOWYCH TEKSTÓW, JĘZYKA MUZYCZNEGO ORAZ PROBLEMÓW WYKONAWCZO-INTERPRETACYJNYCH, ZE SZCZEGÓLNYM ZWRÓCENIEM UWAGI NA PRZYDATNOŚĆ TECHNIKI BEL CANTO I LUDOWYCH MANIER WYKONAWCZYCH . . 52

4.1. Charakterystyka pieśni inspirowanych folklorem flamenco . . . 52

4.1.1. Sevillanas del siglo XVIII (CD – nr 1) 52

4.1.2. El paño moruno (CD – nr 2) 59

4.1.3. En samir (CD – nr 3) 66

4.2. Charakterystyka wybranych pieśni Johannesa Brahmsa z cyklu Zigeunerlieder op. 103 z wpływami kultury romskiej 74

4.2.1. He, Zigeuner (CD – nr 4) 75

4.2.2. Brauner Bursche (CD – nr 5) 79

4.2.3. Kommt dir manchmal in den Sinn (CD – nr 6) 83

4.3. Charakterystyka wybranych pieśni jidysz oraz kołysanki stylizowanej na muzykę żydowską 88
4.3.1. Joszke (CD – nr 7) 89
4.3.2. Gej ich mir szpacirn (CD – nr 8) 94
4.3.3. Kołybielnaja (CD – nr 9) 98
4.4. Charakterystyka pieśni z kręgu kultury ukraińskiej w opracowaniu artystycznym 106
4.4.1. Ty do mene ne chody (CD – nr 10) 106
4.4.2. Taka jiji dola (CD – nr 11) 113
4.4.3. Oj, ja znaju, szczo hrich maju (CD – nr 12) 121
Zakończenie 130
Bibliografia 133

CD

1. ***Sevillanas del siglo XVIII*** *ze zbioru Canciones españolas antiguas* (2:56) – muz. Federico Garcia Lorca; sł. ludowe
2. ***El paño moruno*** *ze zbioru Siete canciones populares españolas* (1:26) – muz. Manuel de Falla; sł. ludowe
3. ***En samir*** *ze zbioru Pieśni hiszpańskie op. 100* (1:34) – muz. Dymitr Szostakowicz; sł. ludowe
4. ***He, Zigeuner*** *z cyklu Zigeunerlieder op. 103* (1:14) – muz. Johannes Brahms; sł. Hugo Conrat
5. ***Brauner Bursche*** *z cyklu Zigeunerlieder op. 103* (1:43) – muz. Johannes Brahms; sł. Hugo Conrat
6. ***Kommt dir manchmal in den Sinn*** *z cyklu Zigeunerlieder op. 103* (2:00) – muz. Johannes Brahms; sł. Hugo Conrat
7. ***Joszke*** (2:12) – muz. ludowa pieśń jidysz; oprac. Andre Asriel; sł. ludowe
8. ***Gej ich mir szpacirn*** (1:32) muz. ludowa pieśń jidysz; oprac. Andre Asriel; sł. ludowe
9. ***Kołybielnaja*** *z cyklu Z żydowskiej poezji ludowej op. 79* (3:27) – muz. Dymitr Szostakowicz; sł. W. Zwiagincewa
10. ***Ty do mene ne chody*** (2:30) – muz. ukraińska pieśń ludowa; oprac. Naum Szulman; sł. ludowe
11. ***Taka jiji dola*** (3:35) – muz. ukraińska pieśń ludowa; oprac. L. Rżecka; sł. ludowe
12. ***Oj, ja znaju, szczo hrich maju*** (3:35) – muz. ukraińska pieśń ludowa; oprac. Mykoła Stecjun; sł. ludowe

Wykonawcy:

Katarzyna Chacińska – *mezzosopran*
Joanna Bernagiewicz – *fortepian*
Dariusz Domański – *gitara*

Akademia Pomorska
w Słupsku

APCD03

ZAiKS

Wszystkie prawa autorskie i prawa producenta do nagranych utworów zastrzeżone.
Kopiowanie, wynajmowanie, wypożyczanie, wykorzystywanie tego nośnika
do publicznych odtworzeń i nadań RTV bez zezwolenia zabronione.



Katarzyna Chacińska – mezzosopran

Ukończyła studia na Wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, w klasie śpiewu solowego prof. zw. Brygidy Skiby.

Pracuje w Instytucie Muzyki Akademii Pomorskiej w Słupsku, gdzie prowadzi klasę emisji głosu.

Występowała w spektaklach operowych: *Jaś i Małgosia* E. Humperdincka, *Boccacio* F. von Suppé oraz *Czarodziejski flet* i *Wesele Figara* W.A. Mozarta.

Prowadzi działalność koncertową, występując przede wszystkim w programach kameralnych, oratoryjno-kantatowych, symfonicznych oraz na festiwalach organowych. W repertuarze jej koncertów nie brakuje również przebojów musicalowych i standardów jazzowych. W swoim repertuarze ma także utwory pisane, komponowane i aranżowane specjalnie dla niej (np. płyta CD z pieśniami Joachima Schwarza w opracowaniu Beaty Wróblewskiej).

Obecnie prezentuje Państwu stylizowane pieśni ludowe kultury hiszpańskiej, cygańskiej, żydowskiej i ukraińskiej.

W części analitycznej Autorka w sposób bardzo konsekwentny przedstawiła swoją koncepcję wykonawczą, dodatkowo wzbogacając omówienie o liczne spostrzeżenia związane z zastosowaniem, proponowanej przez siebie jako dominującej w wykonaniu omawianych utworów, klasycznej techniki wokalnej *bel canto* i w związku z tym praca stanowi niezaprzeczalny wkład do dziedziny wokalistyka artystyczna. Ciekawa koncepcja wykonawcza, wynikająca ze szczegółowej analizy rozpatrywanego materiału, wsparta osobistym doświadczeniem Autorki, jako wykonawczyni repertuaru pieśniarskiego z różnych kultur muzycznych, jest zilustrowana licznymi przykładami nutowymi. Katarzyna Chacińska zaproponowała spójną i konsekwentnie eksponowaną w całej pracy koncepcję poznawczo-wykonawczą, która stanowi swoisty klucz do odczytywania stylizowanych pieśni ludowych, dzięki czemu praca na pewno będzie pomocna pedagogom i studentom wokalistyki, a myślę, że wywrze także inspirujący wpływ na artystów profesjonalnych, wykonujących utwory z tego repertuaru.

Z recenzji dr hab. Anny Jeremus-Lewandowskiej
prof. Akademii Muzycznej w Poznaniu

Praca Katarzyny Chacińskiej stanowi interesujące, szczegółowe, poważne i niezaprzeczalnie udane studium pogłębiające wiedzę wokalną na temat artystycznych pieśni kultur różnych narodów. Duży poziom wiedzy, interesująco stawiane pytania i tezy, ciekawy język, wreszcie stopień zaangażowania się w temat pracy jest godny zauważenia i mojej pozytywnej oceny. Praca w rzetelny i ciekawy sposób wnika w obszar wielokulturowej muzyki wokalnej. Można żywić nadzieję, że stanowić będzie istotny wkład do europejskiej muzyki wokalnej, a także przyczyni się do rozbudzenia zainteresowań i rozważań nad tym tematem.

Z recenzji dra hab. Leszka Skrly
prof. Akademii Muzycznej w Gdańsku

ISBN 978-83-7467-192-7