

# Marlena Pietrzykowska

---

## Poezja w twórczości Konrada Pałubickiego

---

Ars inter Culturas nr 1, 167-175

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

## Marlena Pietrzykowska

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego  
Bydgoszcz

### POEZJA W TWÓRCZOŚCI KONRADA PAŁUBICKIEGO

Różne są powody, które wpływają na powstanie dzieła sztuki. Inspiracje pochodzą z różnych dziedzin życia i otaczającego świata. Władysław Stróżewski określa inspirację jako „szczególne pobudzenie naszych władz poznawczych i dyspozycji twórczych, przez coś treściowo określonego, co doświadczone jest jako zewnętrzne, nie pochodzące od nas samych”<sup>1</sup>. Igor Strawiński w swej *Poetyce muzycznej* pisał: „Zdolność twórczenia nie jest nam nigdy dana całkiem sama. Chodzi zawsze w parze z darem obserwacji. I prawdziwy twórca rozpoznaje w tym, co go otacza, w rzeczach najprostszych i najbardziej skromnych, elementy godne uwagi. Jego zadaniem jest tylko zrobić piękny krajobraz, nie ma potrzeby otaczać się przedmiotami rzadkimi czy kosztownymi”<sup>2</sup>. Wielu kompozytorów szukało pomysłów i inspiracji twórczej w sztukach plastycznych.

Fortepianowe *Obrazki z wystawy* Modesta Musorgskiego powstały pod wpływem pośmiertnej wystawy akwael i rysunków przyjaciela kompozytora – Wiktora Hartmana. Krzysztof Penderecki o plastycznych inspiracjach, które wykorzystał w *Wymiarach czasu i ciszy* na chór mieszany, perkusję i smyczki, mówi wprost: „Kompozycja ta jest próbą transplantacji niektórych założeń warsztatowych Paula Klee i Ives Kleina na język dźwiękowy. Analogie te uwidaczniają się w operowaniu odcinkami różnej barwy i struktury, łączonymi na zasadzie „przenikania” (Klee) oraz we wprowadzeniu odcinków statycznych operujących drgającym „obszarem dźwięku” lub tylko samym rezonansem (Klein)”<sup>3</sup>.

Kreatywne znaczenie dla muzyki ma także poezja, która jest „tematem niewyczerpalnym w bogactwie swoich aspektów i ich wzajemnych powiązań”<sup>4</sup>; „stała się źródłem inspiracji i po części determinowała wybór tekstów, stanowiących oś ideową i myśl przewodnią wielu utworów”<sup>5</sup>. Ludwig van Beethoven, Franz Schubert czy Robert Schumann czerpali z bogatej twórczości poetów niemieckich, jak np. Johanna Wolfganga Goethego, Heinricha Heinego czy Fryderyka Schillera. Także kompozyto-

---

<sup>1</sup> W. Stróżewski, *O pojęciu inspiracji*, [w:] *Inspiracje w muzyce XX wieku*, Warszawa 1993, s. 141.

<sup>2</sup> I. Strawiński, *Poetyka muzyczna*, Kraków 1980, s. 41.

<sup>3</sup> K. Penderecki, Komentarz do utworu *Wymiary czasu i ciszy*, zamieszczony w Programie IV Festiwalu „Warszawska Jesień ’60”, Warszawa 1960.

<sup>4</sup> L. Polony, *W kręgu muzycznej wyobraźni*, Kraków 1980, s. 81.

<sup>5</sup> K. Baculewski, *Polska twórczość kompozytorska 1945-1984*, Kraków 1987, s. 150.

rzy polscy sięgali do dorobku poetów polskich. Tematyka muzycznie wykorzystywanych wierszy była bardzo zróżnicowana, od szeroko pojętego humanizmu, przez refleksje nad tragiczną spuścizną II wojny światowej, tematykę okazjonalną, wotywną, folklorystyczną, do tematyki religijnej. Zainteresowania poezją polską przejawiał również Konrad Pałubicki, kompozytor przez całe swoje życie związany z Bydgoszczą i Gdańskiem. O dużej wrażliwości tego twórcy na słowo świadczy fakt licznie komponowanych utworów z tekstem. Była to głównie poezja polska, ale również twórczość Horacego, Guillaume'a Apollinaire'a, Julesa Supervielle'a.

Przykładem ewolucji zachodzącej w twórczości Pałubickiego jest twórczość wokalna. W pierwszym etapie twórczości, który trwał od 1942 do 1960 roku, utwory wokально-instrumentalne reprezentowane były przez pieśni na głos z fortepianem. Z kolei w drugim etapie twórczości – czyli w latach 1961-1969 powstawały głównie utwory kantatowe przeznaczone na duże składy, natomiast po 1972 roku, w okresie dojrzałości twórczej kompozytora – utwory na głos z zespołem instrumentalnym. W każdym z tych gatunków głos pełni ważną funkcję. Jest przekazem treści, a także ekspresji za pomocą bogatych środków artykulacyjnych. Zmiany w traktowaniu głosu ludzkiego następowały stopniowo, wraz z rozwojem dojrzałości języka kompozytorskiego. W pierwszych pieśniach głos eksponowany był pierwszoplanowo, fortepian natomiast pełnił funkcję akompaniującą. Sytuacja ta zmieniła się z czasem i wówczas głos traktowany był równorzędnie, a w *Interwencjach 3* wymieniony jest jako jeden z trzech instrumentów solowych.

Przykładem wczesnej twórczości wokально-instrumentalnej jest cykl *Cóżem winien* – 5 pieśni na baryton i fortepian z 1959 roku do poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Wszystkie wiersze, wykorzystane w omawianym cyklu, Gałczyński napisał na emigracji. *List jeńca* powstał 19 marca 1942 roku, kiedy poeta przebywał w obozie jenieckim Altengrabow w Niemczech<sup>6</sup>. Pozostałe wiersze: *Cóżem winien*, *Pylem księżycowym*, *Wiem, że jest gdzieś taki cmentarz* i *We śnie* powstały w roku 1946 i wszystkie zostały wydane w pierwszym tomie jego *Dzieł*<sup>7</sup>, będąc wyrazem wielkiej miłości poety do żony Natalii.

Po wyzwoleniu obozu Altengrabow przez armię amerykańską, w kwietniu 1945 roku, Gałczyński przebywał w Belgii, Holandii i Francji i do kraju powrócił w 1946 roku<sup>8</sup>. Rozłąka z rodziną i pobyt za granicą potęgowały tęsknotę i przygnębienie poety. Artur Międzyrzecki we *Wstępie do Liryków* Gałczyńskiego tak ocenił wiersze wchodzące w skład omawianego cyklu: „Napisał przecież jedne z najpiękniejszych liryków miłosnych swego czasu, napisał je na samej niemal granicy rzeczywistości, za którą zaczynają się sen i baśń”<sup>9</sup>. Świadczą o tym choćby wybrane strofy z poszczególnych wierszy: *Ty jesteś światłem świata i pieśnią mojej drogi*<sup>10</sup>; *O mym sercu tam jest napis, kochana: Ono bije tylko dla ciebie...*<sup>11</sup>; *Pylem księżycowym być na twoich stopach, wiatrem przy twej wstążce, mlekiem w twoim kubku*<sup>12</sup>; *Cóżem winien, zem tak się nabłakał, żeby*

<sup>6</sup> K.I. Gałczyński, *Liryka*, ze *Wstępu* A. Międzyrzeckiego, Warszawa 1963, s. 6, 7.

<sup>7</sup> Tegoż, *Dzieła. Poezje*, t. 1, Warszawa 1979.

<sup>8</sup> Tegoż, *Liryka...*, s. 6, 7.

<sup>9</sup> Tamże, s. 7.

<sup>10</sup> K.I. Gałczyński, *List jeńca*, [w:] *Dzieła...*, s. 468.

<sup>11</sup> Tegoż, *Wiem, że jest gdzieś taki cmentarz*, [w:] *Dzieła...*, s. 506.

<sup>12</sup> Tegoż, *Pylem księżycowym*, [w:] *Dzieła...*, s. 516.

w końcu do ciebie przyjść<sup>13</sup>; *We śnie jesteś moja i pierwsza, we śnie jestem pierwszy dla ciebie*<sup>14</sup>. Wiersze bogate są w językowe środki stylistyczne i figury retoryczne, takie jak: metafory – *ścieżką pośród chabrów, ławką, gdzie spoczywasz, książką, którą czytasz* (wiersz *Pylem księżycowym*), przenośnie – *że ty jesteś ląką, i drzewem, i księżyc i liść* (wiersz *Cóżem winien*), porównania czy personifikacje – *jesteś egipska królowa, jak miód słodka i mądra jak sowa* (wiersz *We śnie*).

Analizując pieśń romantyczną, Mieczysław Tomaszewski pisał: „Ekspresja liryczna poezji przyjmowała przez wieki wiele barw i odcieni, a wiele z nich znajdowało rezonans w pieśni. Co jednak ciekawe, każdy styl i każda jego faza miała w tym względzie upodobania odmienne”<sup>15</sup>. Mówiąc o zasadniczych funkcjach wypowiedzi słownej, bliżej zatrzymał się na dwóch, które „otrzymały w tej strukturze miejsce ekwiwalentne: funkcja ekspresyjna, nazywana również emotywną oraz apelatywna, nazywana także konatywną albo impresyjną. W obszarze języka w pierwszej funkcji akcent pada na nadawcę, w drugiej na odbiorcę wypowiedzi. W obszarze liryki – w pierwszej funkcji do głosu szczególnie dochodzi tzw. »liryczne ja«, w drugiej – »liryczne ty«. Bardzo często – chociażby w dalekim tle – pojawia się komplementarnie owa druga osoba pełnego układu”<sup>16</sup>. Z takim ujęciem tekstu słownego mamy właśnie do czynienia w cyklu K. Pałubickiego. Poszczególne pieśni charakteryzują się właściwościami typowymi dla gatunku „Lied”: integralnością, muzycznością, śpiewnością, miarowością, stroficznością, neutralnością semantyczną. Spełniają one także główne właściwości strony muzycznej, do których Tomaszewski zaliczył: meliczność, wokalnosc, monodyczność, solistyczność i miniaturowość<sup>17</sup>.

W omawianych pieśniach Pałubicki wykorzystał tekst poetycki w całości, nie dokonując w nim żadnych zmian. Cały cykl charakteryzuje się „intymnością” brzmienia, powolną narracją muzyczną, stonowaną dynamiką, spokojną linią melodyczną. Szczególną uwagę należy zwrócić na autonomię warstw muzycznych obojga wykonawców. Partia wokalna jest zbudowana według zasady szeregowania pewnych całości logicznych – fraz i zdań, przedzielanych cezurami akompaniamentu, dzięki czemu tekst jest czytelny. Taki sposób budowania partii wokalnej zbliża melodykę Pałubickiego także do francuskiej *mélodie* i łączy się z „francuską estetyką intymności”<sup>18</sup>. Cechy takiej meliki M. Piotrowska określa następująco: „rezygnacja z wielkich interwałów na korzyść ruchu sekundowego bądź skoków nie większych od kwarty oraz sylabiczność, dzięki której sens wiersza może być całkowicie zrozumiały dla słuchaczy; podobną rolę pełni stereotypowa rytmika”<sup>19</sup>.

Wszystkie pieśni omawianego cyklu *Cóżem winien* należą do typu pieśni przekomponowanych. Wiersze K.I. Gałczyńskiego, wykorzystane w cyklu *Cóżem winien*, cha-

<sup>13</sup> Tegoż, *Cóżem winien*, [w:] *Dziela...*, s. 517.

<sup>14</sup> Tegoż, *We śnie*, [w:] *Dziela...*, s. 518.

<sup>15</sup> M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s. 39.

<sup>16</sup> Tamże, s. 39.

<sup>17</sup> Tamże, s. 41.

<sup>18</sup> M. Piotrowska, „*De oro nive*”. *Poezja Gustawa Adolfa Bécquera w pieśniach Isaaca Albeniza*, [w:] *Muzyka w kontekście kultury. Studia dedykowane Profesorowi Mieczysławowi Tomaszewskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, red. M. Janicka-Słysz, T. Malecka, K. Sz wajgier, Kraków 2001, s. 301.

<sup>19</sup> Tamże, s. 301.

rakteryzuje jednolitość emocjonalna, wyrazowa i tematyczna. Do tego jednolitego klimatu w pełni przystaje muzyka Konrada Pałubickiego.

Przykładem kompozycji wokально-instrumentalnej powstałej w II okresie twórczości jest *Muzyka na głos i orkiestrę* (1962). Tytułem *Muzyka* kompozytor posłużył się prawdopodobnie dlatego, aby uniknąć skojarzeń z tradycyjnymi ujęciami o charakterze formalnym, gatunkowym bądź literackim. W części drugiej – *adagio* – kompozytor wykorzystał wiersz Elżbiety Krzyżaniak *Litania najprostsza*, napisany w sposób wolny, bez znaków interpunkcyjnych i budowy zwrotkowej. W tekście wymieniane są pewne cechy charakteryzujące charakter człowieka, takie jak wytrwałość, nadzieja, dążenie do celu:

*Giąć się jak trzcina na wietrze  
i nie łamać  
najboleśniej  
kłęsce odjąć gorycz  
rozszerzyć mądrość  
o milczenie w płaczu  
zakląć wiarę  
w rozstajne drzewo  
u dróg powrotnych  
wstępować w samotność  
jak w lasu pisane dzieje  
igliwiem na piasku  
zamarzył człowiek  
giąć się i nie łamać  
najboleśniej  
kłęsce odjąć gorycz  
zakląć wiarę  
w rozstajne drzewo  
zamarzył człowiek  
rozszerzyć mądrość  
ZAMARZYŁ CZŁOWIEK<sup>20</sup>.*

W trakcie wykonywania utworu tekst wiersza jest recytowany. Jego sposób realizacji kompozytor objaśnia szczegółowo w zamieszczonym komentarzu: „Wiersz jest mówiony. Wykonawca nie występuje jednak na estradzie. Słowo należy poprzednio nagrać na taśmę magnetofonową – najlepiej stereofonicznie. Głos recytatora o zabarwieniu ciemnym, soczystym brzmieniu. Najlepiej barytonowym lub altowym. Recytacja bardzo spokojna, bez większych odchyżeń dynamicznych, o wyrazie zamyślenia – filozoficznym. Pierwszą część wiersza należy nagrać normalnie. Powtarzające się wersety ująć w odmiennej technice nagrania. Ostatnie »Zamarzył człowiek« w silnym zbliżeniu o charakterze realistycznym”. Interpretacja wiersza pozostaje zatem niezmienna przy każdym wykonaniu utworu.

Lata siedemdziesiąte XX wieku przynoszą zmiany w życiu Konrada Pałubickiego, o których sam tak mówił: „Od 1972 roku odsunąłem się od spraw administracyjnych,

<sup>20</sup> E. Krzyżaniak, *Litania najprostsza*. Cytat wg partytury utworu *Muzyka na głos i orkiestrę*, s. 34 a.

od kierownictwa uczelnia<sup>21</sup>. Według M. Tomaszewskiego takie wydarzenia są źródłem autorefleksji, „doświadczeń duchowych, która z jednej strony syntetyzuje losy własnej egzystencji, dochodząc do momentu spowiedzi generalnej, do swoistego soliloquium<sup>22</sup>. Owe momenty solilokwialne znajdujemy w dojrzałych dziełach Pałubickiego i manifestują się przez dobór odpowiedniej poezji. Okres ten otwiera cykl pięciu pieśni *Trzeba iść* (1972), w którym kompozytor wykorzystał wiersze różnych autorów: W. Rogowskiego, T. Różewicza, N. Chadzinikolau, H. Komorowskiej. Przesłaniem tekstu jest poszukiwanie miłości, ale zarazem zamknięcie pewnego, ważnego etapu życia i początek nowego, stanowiącego podsumowanie dotychczasowych doświadczeń. Stan ducha kompozytora najlepiej oddaje wiersz T. Różewicza *Trzeba iść*:

*Trzeba iść przez ten mrok nocnej ciszy  
naucz mnie pełni oczu  
w których dojrzewa błękit  
i ten błękit zamknij we mnie  
naucz mnie marzenia, bólu i lęku  
wszystkiego co ludzkie  
naucz mnie pełni ust  
w których dojrzewają słowa  
i te słowa zamknij we mnie!*<sup>23</sup>

W 1977 roku powstał *Hymn do morza* do słów E. Małaczewskiego na sopran z organami, względnie z fortepianem. Jest to utwór jednoczęściowy, dedykowany Zofii Janukowicz-Pobłockiej. Genezę powstania utworu przybliży Wanda Obniska: „Kazimierz Rastawiecki, dyrektor gdyńskiego Teatru Dramatycznego, przyniósł kompozytorowi „Antologię wierszy o morzu”. Zafascynowany jednym z wierszy kompozytor napisał utwór na sopran z towarzyszeniem organów (także w wersji z fortepianem)<sup>24</sup>.

W utworze kompozytor użył tekstu wiersza bez zmian, nie naruszając jego budowy zwrotkowej, odwzorowując w muzyce naturalną metrykę słowa. Wersyfikacja ma swoje przełożenie na budowę fraz muzycznych, których autonomia odzwierciedlona jest przez rozgraniczające je pauzy. Tekst traktowany jest sylabicznie, co decyduje o jego przejrzystości i zarazem czytelności. *Hymn do morza* przejawia charakterystyczne cechy gatunkowe, zarówno w traktowaniu formy w postaci rozczłonkowania formalnego melodii, zgodnego z układem wersyfikacyjnym strof, jak i pod względem organizacji ruchu.

Pierwsze wykonanie utworu kompozytor odczuł i określił w następujący sposób: „Zofia Janukowicz umiała to wykonać. [...] Wtedy zdałem sobie sprawę z tego, ile utworowi może dodać interpretacja”.

Doświadczenia osobiste, rodzinne, czyli momenty autoekspresyjne, które „stanowią

<sup>21</sup> M. Obst, audycja radiowa z cyklu *Portrety muzyków Wybrzeża – Konrad Pałubicki*, Polskie Radio, Gdańsk 1976.

<sup>22</sup> M. Tomaszewski, *Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne i autofleksyjne dzieła muzycznego*, [w:] *Filozofia muzyki*, red. K. Gucałski, Kraków 2003, s. 22, 23.

<sup>23</sup> T. Różewicz, *Trzeba iść*, [w:] *Poezje wybrane*, Wrocław 1976.

<sup>24</sup> W. Obniska, *Konrad Pałubicki*, [w:] *Kompozytorzy gdańscy*, red. J. Krassowski, Gdańsk 1980, s. 143, 144.

ślady przeżyć życia emocjonalnego<sup>25</sup>, widoczne są w utworach dedykowanych wnukom, „tworząc swego rodzaju »pamiętnik«<sup>26</sup>: poświęcone, np. Patrycji Brzezickiej – *Kolia dla Patrycji* (1978), Maciejowi Czerniawskiemu – *Penetracje* na fortepian (1981), Magdalenie Janiszewskiej – *Magdalenki* – 7 pieśni na głos żeński i fortepian (1987)<sup>27</sup>. „Ostoją jego, ucieczką przed wszelkim złem był świat muzyki, żona, które były być może ważniejsze od samorealizacji artystycznej. Szczególnie wnuki były dla niego szczególnym źródłem radości, darzył je, zresztą wzajemnym, uwielbieniem. Każde z wnuków dostało utwór – dedykację od dziadka Konrada<sup>28</sup>”.

*Kolia dla Patrycji* jest cyklem 14 pieśni do słów E. Szelburg-Zarembiny, S. Gołębiowskiego, T. Różewicza i T. Kubiaka. Całość została podzielona na trzy powiązane ze sobą tematycznie części. Mówią one o fazach rozwoju dziecka: jego beztróskim wieku dziecięcym, zabawach, świecie bajek i czarów. Dalej – o wieku dorastania, po którym następuje okres zastanawiania się nad obraniem odpowiedniej drogi życiowej. Te trzy części kompozytor zatytułował: *W krainie czarów*, *Dorastanie*, *Zamyślenie*. Mimo że *Kolia* jest zaadresowana do małego dziecka, to Pałubicki nie upraszcza tworzywa dźwiękowego i posługuje się wypracowanym już wcześniej językiem. Na pierwszej stronie partytury *Magdalenek* widnieje motto, zaczerpnięte z tekstów Tadeusza Kotarbińskiego: *Młodość – to wiosna, starość – jesień pono, tak mówiąc, wielką różność przeoczono. Gdy jesień mija, wiosna znów nadchodzi, starzy zaś nigdy już nie będą młodzi*.

W 1984 roku powstał *Epigram*, w którym warstwą słowną są fragmenty wiersza *Zstąp, duchu mocy*, zaczerpnięte z powstałego w 1941 roku cyklu *Ziemia – Wilczyca* Kazimierza Wierzyńskiego. Tekst poetycki mówi o nadziei, o nieprzewidywalności ludzkich losów, o działaniu sił nadprzyrodzonych i ich wpływie na egzystencję człowieka. Klamrą spinającą cały tekst jest otwierający i zamykający utwór dwuwiersz:

*Zstąp, duchu mocy,  
Wzmóż nasze siły<sup>29</sup>.*

W *Medytacjach* (1988) kompozytor wykorzystał poezję Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Kazimierzy Iłhakowiczówny i ks. Jana Twardowskiego. Stworzył cykl składający się z 5 pieśni, w którym tytuł całego cyklu i tytuły kolejnych pieśni są odbiciem zadumy, zamyślenia nad życiem własnym i bliskich. Oddają ten nastrój najpełniej strofy wiersza J. Twardowskiego *Nie tak, nie tak*:

*Moja dusza mi nie wierzy  
moje serce ma co do mnie wątpliwości  
mój rozum mnie nie słucha  
moje zdrowie ucieka<sup>30</sup>.*

<sup>25</sup> M. Tomaszewski, *Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne...*, s. 20.

<sup>26</sup> Tamże, s. 21.

<sup>27</sup> Patrycja Brzezicka (ur. 1971) – córka Anny i Mariana Brzezickich; Maciej Czerniawski (ur. 1979) – syn Jolanty (zd. Brzezickiej) i Bogdana Czerniawskich, Magdalena Janiszewska (ur. 1985) – córka z drugiego małżeństwa Jolanty i Andrzeja Janiszewskich.

<sup>28</sup> J. Czerniawska, wypowiedź z audycji radiowej w Radio PiK, 1 XI 1992 r.

<sup>29</sup> K. Wierzyński, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1979.

<sup>30</sup> J. Twardowski, *Nie tak, nie tak*, [w:] *Rachunek dla dorosłego*, Warszawa 1982, s. 182.

W 1990 roku, dwa lata przed śmiercią, powstaje cykl pieśni *Uciekają ostatnie gwiazdy*, któremu kompozytor nadał charakter testamentaryczny<sup>31</sup>. Ostatnie dwa wiersze, *Boże, strzeż mnie* i *Któż wie*, zawierają prawdy życiowe bliskie każdemu człowiekowi, a zwłaszcza artyście. Dotyczą bowiem rozrachunku z życiem, spojrzenia na wątpliwości, jakie ta retrospekcja nasuwa:

*Boże, strzeż mnie od chęci i przygotowań  
do złych snów na temat bliźnich*<sup>32</sup>.  
*Któż wie, co warte me siewy,  
które ciskałem na grude,  
o pieśni moje, o siewy,  
źniwo me skąpe i chude*<sup>33</sup>.

W tym ostatnim cyklu pieśni kompozytor wykorzystał wiersze następujących poetów: Jacka Łukasiewicza (*Gwiazdy*), Bogdana Ostomeckiego (*Uciekają ostatnie gwiazdy*), Jana Twardowskiego (*Podziękowanie*), Jerzego Lieberta (*Uczę się ciebie*), Tadeusza Kubiaka (*Boże, strzeż mnie*) i Leopolda Staffa (*Któż wie*). Egzystencjalno-refleksyjna tematyka poezji skłania do zadumy nad losem człowieka i świata. Dwie pierwsze pieśni, przyjmując typologię M. Tomaszewskiego, należą do gatunku liryki panteistycznej, „która prezentuje tematycznie [...] swoisty rodzaj ucieczki w bliżej nieokreślony wszechświat i wyraża pragnienie zespolenia się z nim”<sup>34</sup>. Pozostałe pieśni można zaliczyć do kręgu pieśni refleksyjnych<sup>35</sup>. Wszystkie prezentują typ miniatury, wyrażonej jako „forma drobna, za to esencjonalna, nabrzmiała treścią liryczną: wiersz złożony z dwóch lub trzech strof, niemal z reguły czterowersowych”<sup>36</sup>. Nawet długi, dziewięciostrofowy wiersz *Któż wie* Leopolda Staffa został zmodyfikowany przez Pałubickiego i sprowadzony do postaci trzywrotkowej. Jednakże, w ramach strof, kompozytor wykorzystuje teksty bez zmian, nie naruszając ich oryginalnej budowy wersyfikacyjnej; nie stosuje też skrótów ani powtórzeń tekstu. Wszystkie pieśni poprzedzane są krótkimi preludiami fortepianowymi, których zadaniem jest wytworzenie odpowiedniego nastroju, adekwatnego do charakteru pieśni. Semantyczna warstwa treści wierszy podkreślona jest poprzez różnorodne środki przekazu; na pierwszy plan wysuwa się nostalgiczny nastrój pieśni pogłębiony przez wolne tempa. Partię głosu i fortepianu charakteryzuje autonomia materiałowa. Pierwsza z nich jest statyczna, wyważona, druga – bogata w środki wyrazowe, uzyskane za pomocą urozmaiconych zabiegów techniczno-wykonawczych, np. linii melodycznej w wysokim rejestrze nawiązujących do messiaenowskich fraz „śpiewu ptaków” (przykład 1).

<sup>31</sup> M. Tomaszewski, *Momenty autobiograficzne, autoekspresyjne...*, s. 23.

<sup>32</sup> T. Kubiak, *Boże, strzeż mnie...*, [w:] *Wybór wierszy*, Warszawa 1971, s. 68.

<sup>33</sup> L. Staff, \* \* \* [*Któż wie...*], [w:] *Wybór poezji*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1963, s. 171.

<sup>34</sup> M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005, s. 94.

<sup>35</sup> Tamże, s. 75.

<sup>36</sup> M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania...*, s. 146.



The image displays a musical score for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has three measures. The first measure is in 3/4 time, the second in 4/4, and the third in 4/4. The piano part (bottom staff) features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests. The right-hand part (top staff) has a more melodic line with some rests. Dynamics include 'mp' and 'p'. A 'V' symbol is placed above the second measure of the second system. The second system also has three measures, with dynamics 'mf', 'f', and 'p'.

Przykład 1. Pieśń *Uczę się ciebie* z cyklu *Uciekają ostatnie gwiazdy*, t. 33-38. Messiaenowska fraza „kosa” – na lewą i prawą rękę fortepianu

W twórczości Pałubickiego przeplatają się i wzajemnie przenikają idee świata dawnego i nowego. Jest to swoiste spoglądanie w głąb tradycji przez labirynt muzycznych idei muzyki dwudziestego wieku. Stwierdzenie to w pełni przystaje do cytowanej we wstępie niniejszej pracy tezy Gadamera: „Sztuka przemawia [...] jako coś zawsze teraz obecnego, przez właściwą sobie współczesność”<sup>37</sup>. Ten wielowymiarowy dialog współczesnego człowieka z tradycją jest najbardziej znamieną cechą muzyki Pałubickiego. Dystans pomiędzy biernym naśladownictwem wzorów tradycyjnych a pustym eksperymentem kompozytor buduje przez poszukiwania własnego języka muzycznego oraz indywidualnych środków ekspresji.

## Zusammenfassung

### DICHTUNG IN DEN WERKEN VON KONRAD PAŁUBICKI

Konrad Pałubicki gehört zu den Hauptvertreter der polnischen Musikkultur im Gebiet von Pommern und Kurland. In seinen Kompositionswerken spielt die Vokal- und Instrumentalschaffen eine bedeutsame Rolle. Die Inspiration für diese Werke war nicht nur polnische Dichtung aber auch das Schaffen von Horacy, G. Apollinaire, J. Supervielle.

Die Autorin erfasst analytisch in ihrem Artikel das Liederschaffen von Konrad Pałubicki in den einzelnen Perioden seiner Tätigkeit. Sie unternimmt auch die Probe der Fest-

<sup>37</sup> H.-G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, Warszawa 1979, s. 125.

stellung der Unabhängigkeit zwischen den Ereignissen aus dem Leben des Komponisten und der Wahl der entsprechenden Dichtung für seine Werke. Diese Kompositionen bilden eine tiefe Autoreflexion und das gesamte Vokal- und Instrumentalschaffen von Pałubicki wird mit dem Testamentszyklus *Die letzten Sternen fliehen* zur Dichtung der gegenwärtigen polnischen Dichter abgeschlossen.