

Aleksandra Zeman

Zagadnienia wykonawcze i interpretacyjne wybranych utworów wokalnych Józefa Świdra

Wartości w muzyce 5, 232-238

2013

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Aleksandra Zeman

Uniwersytet Śląski
Katowice

Zagadnienia wykonawcze i interpretacyjne wybranych utworów wokalnych Józefa Świdra

Interpretacja dzieła muzycznego

Sztuka muzyczna towarzyszy człowiekowi od najdawniejszych czasów, a jej dzieła powstają w różnych epokach i niemalże na całej kuli ziemskiej. Problem interpretacji dzieł muzycznych jawi się zarówno jako kwestia bardzo istotna, jak i budząca liczne kontrowersje przybierające często kształt dylematu filozoficznego. Stefania Łobaszewska wskazuje na pewną niedoskonałość pisma nutowego, podkreślając jednocześnie znaczenie interpretacji¹. Podobne stanowisko zajmuje również Artur Rubinstein, pisząc, że „utalentowany wirtuoz, pod warunkiem że stanie się współtwórcą, a nie wyłącznie odtwórcą, może każdy wykonany przez siebie utwór uszlachetnić”². Odmienne stanowisko zajmuje jednak Igor Strawieński, który postuluje wykonywanie muzyki ściśle z zapisem kompozytora, a interpretacja jest jego zdaniem nadużyciem i sfalszowaniem³. Analizując przedstawione propozycje i podejmując refleksję nad interpretacją dzieła muzycznego, warto skorzystać z rad ukraińskiego dyrygenta Jurija Łuciwia. Zauważył on, iż „konieczne jest przede wszystkim zapoznanie się z osobliwościami stylu kompozytora oraz okolicznościami napisania utworu”⁴. Nastę-

¹ S. Łobaszewska: *Ogólny zarys estetyki muzycznej*. Lwów 1938, s. 181.

² Cyt. za: K. Fleyczuk: *Współpraca kompozytora i dyrygenta w procesie tworzenia interpretacji utworu muzycznego*. W: *Wartości w muzyce*. T. 2: *Wartości kształcące i kształtowane u studentów w toku edukacji szkoły wyższej*. Red. J. Uchyla-Zroski. Katowice 2009, s. 119.

³ L. Erhardt: *Sztuka dźwięku*. Warszawa 1980, s. 35.

⁴ K. Pankiewicz: *Problematyka pracy nad partyturą chóralną współczesnych kompozytorów lwowskich*. W: *Wartości w muzyce*. T. 1: *Studium monograficzne*. Red. J. Uchyla-Zroski. Katowice 2008, s. 105.

nie dyrygent tworzy własną wizję dzieła, a tym samym sztuka dyrygowania staje się równocześnie sztuką nadawania indywidualnych cech dziełom muzycznym. **Interpretacja i sam proces odtwarzania utworu muzycznego jest w pewnym sensie nowym jego tworzeniem.** Warto jednocześnie zwrócić uwagę na słowa przytoczone przez Krystynę Pankiewicz, wskazujące, iż „szczególnie ważna dla dyrygenta wydaje się umiejętność prawidłowego wyznaczenia i uwypuklenia tego, co jest główne w treści muzyki, określenie najważniejszych dla koncepcji utworu charakterystycznych momentów, zgłębienia i przekazania osobliwości jego stylu”⁵. Dalej wskazuje na szczególne znaczenie muzyki współczesnej dla rozwoju zdolności interpretacyjnych dyrygenta. Bardzo często dzieła te „z powodu braku ustalonego wzorca lub wzorców ich interpretacji stawiają przed wykonawcą nowe ciekawe zadania: wybór tempa, dynamiki, frazowania, w końcu zbudowania całościowego zdania muzycznego, czyli podjęcia decyzji dotyczących elementów muzyki”⁶. W pracy nad interpretacją utworu wokalnego ważne jest również to, „żeby przekonać zespół do własnej wizji dzieła, trzeba ją wcześniej mieć ukształtowaną w sobie, zostawiając tylko trochę miejsca na tajemnicę sztuki, która jeśli zechce — przyjdzie i z wykonaniauczyni Kreację”⁷.

Praca nad interpretacją utworów wokalnych Józefa Świdra na przykładzie *Mojej piosnki* i *Pater Noster*

Przystępując do refleksji dotyczącej pracy nad interpretacją utworów wokalnych Józefa Świdra, postawię — za Zdzisławą Szczech — pytanie: „czy muzyka jest językiem?”⁸. „Nigdy nie ujrzy słońca oko, które nie stało się słoneczne. I żadna dusza nie widzi piękna, jeśli sama nie stała się piękna”⁹. Warto podkreślić, iż moje wieloletnie doświadczenie obcowania z muzyką kompozytora Józefa Świdra utwierdziło mnie w przekonaniu, iż praca interpretacyjna nad jego dziełem to poszukiwanie różnych wymiarów piękna.

⁵ Ibidem, s. 104.

⁶ Ibidem.

⁷ W. S u t r y k: *Kształtowanie osobowości dyrygenta w aspekcie techniki i środków wyrazu artystycznego*. W: *Wartości w muzyce*. T. 2..., s. 109.

⁸ Z. S z c z e c h: *Głos w sprawie kształcenia muzycznego*. W: *Konteksty kształcenia muzycznego*. Red. E. K u m i k, G. P o r a j. Łódź 2011, s. 144.

⁹ Cyt. za: ibidem, s. 142.

J. Świder *Moja piosnka*

Moja piosnka Józefa Świdra ze zbioru *Dziesięć pieśni do słów polskich poetów* (1983)¹⁰ istnieje w dwóch wersjach: na chór mieszany i jednorodny. Tekst Cypriana Kamila Norwida powstał wówczas, gdy Polska nie istniała na mapie Europy. Wiersz to modlitwa wyrażająca tęsknotę do kraju ojczystego, który jest azylem bezpieczeństwa. Jest również swoistym rozważaniem na temat życia ludzkiego i zadumą nad jego sensem. „Wiersz ten — regularny, przeważnie 11-zgłoskowiec, sylabotoniczny, składniowy, stroficzny (strofa zamknięta izometryczna), zestrojowy, rymowany (rymy przeplatane abab, żeńskie, końcowe) — poprzez swoją archaizację i powtórzenia apostrofy ewokuje klimat sakralny, w postaci aluzyjnej, w pełni podtrzymany w warstwie muzycznej (prosta diatonika, tonacja cis—moll, ostinato słupów akordowych, nierozwiązane dźwięki prowadzące, swobodne zestawienia akordów w formie diatoniki bezkonfliktowej). Jedynie w centralnej części, w momencie bardziej osobistego wyznania, muzyka ulega ekscytacji i chromatyzacji, a wyraża się to przez styl zbliżony do

Przykład 1. J. Ś w i d e r: *Moja piosnka* (chór jednorodny), takty 1—15

The musical score is written for Soprano and Alto voices. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-5) is marked 'śpiewnie' and 'wyraźnie recytować'. The second system (measures 6-11) is marked 'zarliwie'. The third system (measures 12-15) continues the melody. Dynamics include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). The lyrics are in Polish and describe a prayer for the homeland.

System 1 (Measures 1-5):

Sopran: *mf* Do kra - ju te - go *p* gdzie kru - szy - nę chle - ba pod no - szą z zie - mi przez u - sza - no -

Alt: *mf* Do kra - ju te - go *p* gdzie kru - szy - nę chle - ba pod no - szą z zie - mi przez u - sza - no -

System 2 (Measures 6-11):

Sopran: *mf* wa - nie dla da - rów nie - ba, tę - skno mi Pa - nie, do kra - ju te - go gdzie *p*

Alt: *mf* wa - nie dla da - rów nie - ba, tę - skno mi Pa - nie, do kra - ju te - go gdzie *p*

System 3 (Measures 12-15):

Sopran: *mf* wi - na jest du - ża po pso - wać gnia - zdo na gru - szy bo cia - nie, bo wszyst - kim słu - ża, tę - *mf*

Alt: *mf* wi - na jest du - ża po pso - wać gnia - zdo na gru - szy bo cia - nie, bo wszyst - kim słu - ża, tę - *mf*

¹⁰ J. Szulakowska-Kulawik: *Józef Świder — muzyka, która czekała na postmodernizm*. Katowice 2008, s. 50.

recytatywu. Zastosowane środki muzyczne korespondują z ascezą słowa, charakterystyczną dla »poety chłodnego«, »poety intelektu«¹¹.

Pierwsza część utworu składa się z trzech sekwencji, kończących się słynną apostrofą *Tęskno mi, Panie*. Każda z nich posiada ten sam spokojny materiał melodyczno-rytmiczny, ale wykorzystujący odmienną warstwę słowną (przykład 1, takty 1—15).

Opracowując utwór z Chórem Żeńskim „Melodia”¹², punktem wyjścia było zwrócenie uwagi na właściwą prozodię tekstu. Recytacja tekstu równo zrytmizowanego powinna uwzględnić właściwą akcentację często niespójną z zaznaczeniem metrycznym. Ścisłe przestrzeganie rytmizowanych przebiegów powodowało niewłaściwą interpretację warstwy słownej i odwrotnie. Jeśli punktem wyjścia stał się tekst, zachwiane były relacje między wartościami rytmicznymi. Skutecznym rozwiązaniem powyższego problemu stało się przesunięcie akcentów na odpowiednią, niejednokrotnie słabą część taktu z zachowaniem jednostajnej, ósemkowej pulsacji.

Józef Świder: *Pater Noster*

Modlitwa *Pater Noster*, będąca w całości cytacją tekstu łacińskiego, należy do grupy utworów pochodzących z trzeciego etapu twórczości kompozytora. Utwór przeznaczony na chór mieszany bazuje na chorałowym *Pater Noster*. Wiemy, że cechą chorału jest głównie proklamacja tekstu, symbioza tekstu z muzyką. Utwór wykonywałam z Chórem Instytutu Pedagogiki Muzycznej¹³. Pracę nad utworem rozpoczęłam od przeczytania tekstu, uwzględniając jego prozodię. Jadwiga Gałęska-Tritt wyznaje zasadę „Śpiewaj tak jak mówisz, pod warunkiem że mowa twoja jest poprawna”. Ważne jest zatem od samego początku zwracanie uwagi na wyrazistość, wyrażność, zrozumienie tekstu, a także jego przeżycie.

¹¹ Ibidem, s. 54.

¹² Chór Żeński „Melodia” działa od 1955 roku przy Polskim Związku Kulturalno-Oświatowym w Nawsiu na Zaolziu. Dzięki pracy kolejnych dyrygentów: Karola Heczki, Andrzeja Zieliny, Władysława Winklera (1962—1987), Aleksandry Paszek-Trefon (1990—2000) oraz Aleksandry Zeman (od 2000) zespół nieustannie rozwija swe umiejętności i prowadzi bogatą działalność koncertową. Oprócz Republiki Czeskiej chór wielokrotnie koncertował w Polsce, a także w Austrii, Rosji, Finlandii, Bułgarii, na Ukrainie, we Włoszech oraz (w Bazylice św. Piotra) w Watykanie.

¹³ W latach 2003—2005 prowadziła Chór Instytutu Pedagogiki Muzycznej Filii UŚ w Cieszynie w latach 1993—2005 działał na Wydziale Pedagogiczno-Artystycznym zarówno jako zespół dydaktyczny, jak i reprezentacyjny Filii Uniwersytetu Śląskiego w Cieszynie. Prowadził bogatą działalność koncertową, występował na festiwalach muzycznych, często zapraszany był do współpracy przy wykonywaniu dzieł wokalnie-instrumentalnych. W latach 1993—2003 prowadzony był przez Aleksandrę Paszek-Trefon, obecnie prof. AM w Katowicach. W latach 2003—2005 prowadzony przez Aleksandrę Zeman (w latach 1998—2003 jako II dyrygent).

Modlitwa *Pater Noster* jest bezpośrednim dialogiem między „ty, którym jest Ojciec, a my, które jest moim prawdziwym ja, gdyż w komunii z Synem i z braćmi”¹⁴. Jest ona prośbą o uświęcenie Imienia Bożego, czyli uwielbienie Go. Jest także wołaniem o przyście Bożego królestwa, „chleb Jego miłości i Jego przebaczenia, by kochać braci i przebaczać innym”¹⁵. Modlitwa to dialog, a zatem nie tylko mówienie, ale i umiejętność słuchania odwiecznego Słowa Ojca, Jego Syna, który jako jedyny zna i objawia nam Ojca. Pater — Abba — Ojciec to określenie Boga, który kocha człowieka, troszczy się o niego w każdej chwili życia. „Niech będzie uświęcone Twoje imię”¹⁶, czyli niech będzie znane i kochane Boże imię przez wszystkich ludzi. „Niech przyjdzie Twoje królestwo”¹⁷, które jest obecne w prawdziwej miłości niosącej pokój, sprawiedliwość, wszelkie dobro kierowane do każdego człowieka. „Chleba naszego powszedniego”¹⁸ — „prośba o chleb wyraża nasze uznanie Boga za źródło i zasadę swojego życia”¹⁹.

„Odpuść nam nasze grzechy, gdyż i my darujemy [...]”²⁰. Bóg stwarza każdego człowieka przez swoją miłość, ale także przez swoje przebaczące miłosierdzie. „Jak jednak nam przebaczone — a Ojciec nie może nie przebaczyć — tak przebaczymy i nie możemy nie przebaczać. W przeciwnym razie nie znamy ani Syna, ani Ojca”²¹. „Nie dopuszczaj do nas pokusy”²² — to wyrażenie prośby o moc w przewyciężaniu wszelkich słabości, wszelkiego zniechęcenia i leku prze walką²³.

Kolejnym etapem pracy nad interpretacją utworu była melorecytacja uwzględniająca właściwy sposób emitowania dźwięku, a także odpowiednie kształtowanie samogłosek, gwarantujące uzyskanie spójnego, wyrównanego brzmienia. Partie chorałowe pojawiające się na przemian w głosach męskich, żeńskich powinny wybrzmiewać płynnie, „miętko”, *legato* z dążeniem do ostatniej nuty. Dla uzyskania lepszego efektu brzmieniowego bazujemy na naturalnym, pogłębionym oddechu, z poczuciem pełnego otwarcia ciała, bez skrępowania.

W części początkowej i końcowej utworu tłem dla melodii chorałowych jest tekst modlitwy *Pater Noster* podany w sposób rytmiczny, przypominający spon-

¹⁴ O. S. Fausti SJ: *Wspólnota czyta „Ewangelię według św. Łukasza”*. Częstochowa 2006, s. 440.

¹⁵ *Ibidem*, s. 441.

¹⁶ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem opracował Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa św. Pawła. Częstochowa 2008, s. 2288.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ O. S. Fausti SJ: *Wspólnota czyta „Ewangelię według św. Łukasza”*..., s. 445.

²⁰ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*..., s. 2288.

²¹ O. S. Fausti SJ: *Wspólnota czyta „Ewangelię według św. Łukasza”*..., s. 446.

²² *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*..., s. 2288.

²³ O. S. Fausti SJ: *Wspólnota czyta „Ewangelię według św. Łukasza”*..., s. 447.

taniczną modlitwę wiernego ludu. Ważna jest dykcja przy podaniu tekstu, która zagwarantuje także poprawność rytmiczną, odpowiednią artykulację. Cała pierwsza część narasta dynamicznie. Przenoszenie akordów z rejestru wysokiego do średniego, które jest obecne w części wyrażającej błaganie o chleb powszedni, opiekę i potrzebne dary w życiu codziennym stanowiło kolejną trudność techniczną. Zmiana rejestrów i kierunek opadający może uspić czujność i panowanie nad emisją, otwarciem oraz utrzymaniem rejestru głowowego lub przewagi rejestru głowowego.

Dalej następuje fragment polifoniczny: *et dimitte nobis debita nostra* („i odpuść nam nasze grzechy, gdyż i my darujemy”)²⁴, wymagający niezależnego ukształtowania linearnej frazy. Zdecydowanie trudniejsze okazało się jednak opanowanie materiału dźwiękowego oraz rytmicznego na tekście: *sed libera nos a malo* („nie dopuszczaj do nas pokusy”)²⁵ oraz intonowanie akordów o szerokim ambitusie, ustawianych na przemian w dynamice: f — p. Atak dźwięku na samogłosce „i” w dynamice ff, powodował zacisk krtani. Samogłoskę „i” otwieraliśmy, kształtując ją bardziej do samogłoski „o” przy zachowaniu bliskości języka. W ostatniej części kompozytor cytuje chorałowe *Pater Noster* w partii altu i tenoru na tle recytacji *ad libitum* tekstu modlitwy.

„O dziele sztuki rozstrzyga przede wszystkim piękno duchowe człowieka, jego uczucia, przeżycia, fantazje i marzenia”²⁶.

Zamykając rozważania o wybranych zagadnieniach interpretacyjnych i wykonawczych utworów Józefa Świdra, dziękuję szczególnie Profesorowi Józefowi Świdrowi za umożliwienie nam obcowania z prawdziwym źródłem piękna i sztuki.

²⁴ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu...*, s. 2288.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Z. K o n a s z k i e w i c z: *Szkice z pedagogiki muzycznej*. Warszawa 2001, s. 95.

Aleksandra Zeman

Performatory and interpretative aspects of selected vocal works by Józef Świder

S u m m a r y

The article concerns selected performing-interpretative issues of *Moja piosenka* and *Pater Noster* by Józef Świder. Interpretative work on his work means looking for various dimensions of beauty. When working on an interpretation of a vocal work, apart from interesting challenges ahead of conductors, it is also important to “convince the band to their own vision of the work, it being previously shaped in themselves, leaving just some place for the art mystery which, when wants to, comes and makes Creation out of its performance”.

Key words: Józef Świder, vocal work, interpretation, working with a choir

Aleksandra Zeman

**Les problèmes de l'exécution et de l'interprétation
des oeuvres vocales choisies de Józef Świder**

R é s u m é

L'article aborde les problèmes choisis de l'exécution et de l'interprétation de *Moja piosnka* et *Pater Noster* de Józef Świder. Le travail interprétatif sur sa production musicale consiste à chercher de différentes dimensions de beauté. Dans le travail sur l'interprétation de l'oeuvre vocale, sauf des défis intéressants posés au chef d'orchestre, il est important que « pour convaincre l'ensemble à sa propre vision de l'oeuvre, il faille l'avoir déjà formulée en soi, ne laissant que peu de place au mystère de l'art, qui, s'il voulait, viendra et transformera l'exécution en Création ».

Mots-clés : Józef Świder, oeuvre musicale, interprétation, travail avec le chœur