

Renata Suchowiejko

Muzyczne komponenty dramatu mimicznego "Skrzypek Opętany" Bolesława Leśmiana

Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica 15, 77-91

2012

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.

Renata Suchowiejko

Muzyczne komponenty dramatu mimicznego *Skrzypek Opętany* Bolesława Leśmiana

Skrzypek Opętany Bolesława Leśmiana od dawna przyciąga uwagę badaczy. Dramat ten był przedmiotem wnikliwych analiz i obszernych komentarzy, uwzględniających zarówno jego cechy semantyczne i symboliczne, jak i znaczenie w kontekście całej twórczości teatralnej Leśmiana¹. Wydaje się jednak, iż pozostają w nim jeszcze pewne sfery nierozpoznane, wymagające ujęcia z nieco innej perspektywy. Dotyczy to przede wszystkim muzycznej strony dramatu, a zwłaszcza jego brzmieniowych właściwości.

Leśmian zawarł w *Skrzytku Opętanym* wiele cennych wskazówek dotyczących dźwiękowej konkretyzacji dzieła. Określił środki wykonawcze i kategorie ekspresywne muzycznych fragmentów, opisał ich koloryt brzmieniowy, a nawet pewne zjawiska akustyczne. Miał więc jasną koncepcję tego, jak dramat powinien „brzmieć” na scenie. O planach umuzycznienia dramatu niewiele jednak wiadomo. Rochelle Stone wspomina, powołując się na Marię Mazurową, iż Leśmian chciał powierzyć ten projekt Karolowi Szymanowskiemu². Niestety rychła śmierć kompozytora udaremniła te zamiary. Nie wiadomo, czy poeta zwracał się jeszcze do kogoś innego z taką propozycją. Sam jednak miał na tyle rozwiniętą wrażliwość muzyczną i wysoce wyrafinowany język poetycki, iż z łatwością „opowiedział” słowami to, co usłyszał w wyobraźni.

Leśmian z wielkim wyczuciem i precyzją wkomponowuje w językową materię różne dźwięki i barwy muzyczne. Warto więc wsłuchać się w tę muzykę, a zarazem odczuć, w jaki sposób przenika się z gestem, słowem i ruchem. Stanowi ona dźwiękową esencję dramatu, która współtworzy całość artystyczną. W odniesieniu do zjawisk muzycznych zasadne jest więc pojęcie „komponentów”, a nie „warstw”. W terminologii muzykologicznej termin „warstwa” kojarzy się przede wszystkim z metodami redukcyjnymi stosowanymi w analizie dzieła muzycznego, zwłaszcza z metodą Heinricha Schenкера.

Skrzypek Opętany jest głęboko przepojony muzyką, która chwilami wysuwa się na pierwszy plan, chwilami zaś tworzy subtelne tło. Pełni przy tym różne funkcje: kolorystyczną, ekspresywną i dramaturgiczną. Podkreśla nastrój i emocje bohaterów, współtworzy akcję, sama staje się bohaterem. Leśmian umiejętnie opisuje i sugeruje sposoby jej uobecniania. Jego wskazówki są na tyle czytelne, iż łatwo można rozpoznać różne jakości muzyczne: rodzaje instrumentów, typ

¹ Zob. B. Leśmian, *Skrzypek Opętany*, oprac. i wstępem poprzedziła R. H. Stone, Warszawa 1985; *Studia o Leśmianie*, red. M. Głowiński i J. Sławiński, Warszawa 1971; D. Ratajczak, *Teatr artystyczny Bolesława Leśmiana. Z problemów przełomu teatralnego w Polsce (1893–1913)*, Wrocław 1979; *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, red. T. Cieślak, B. Stelmaszczyk, Kraków 2000.

² R. H. Stone, *Wstęp*, [w:] B. Leśmian, dz. cyt., s. 6.

melodyki, kategorie brzmieniowe, cechy gatunkowe, układy ruchowo-taneczne w scenach zbiorowych. Niektórym z nich warto przyjrzeć się bliżej.

Rozpocznę od pytania z pozoru nieco błahego, ale w istocie swej dosyć ważnego, zważywszy na szerszy kontekst kulturowy. Dlaczego skrzypce? Dlaczego Leśmian wybrał na „bohatera” swojego dramatu skrzypce, a nie jakiś inny instrument – na przykład flet prosty, którego magiczna siła była dobrze znana w dziejach kultury? Zdecydowały o tym zapewne względy dramaturgiczne i teatralne. Większe możliwości brzmieniowe i ekspresywne skrzypiec sprawiły, iż nadawały się lepiej do scenicznego wykorzystania. Można jednak przypuszczać, iż Leśmian miał również świadomość ich symbolicznej i kulturowej funkcji.

Skrzypce w tradycji wykonawczej XIX wieku, wciąż jeszcze bardzo żywej na początku XX wieku, były silnie antropomorfizowane, traktowane jako element ludzkiego ciała. Miały na to wpływ ich właściwości brzmieniowe, a zwłaszcza umiejętność naśladowania głosu ludzkiego. W XIX-wiecznych podręcznikach gry skrzypcowej nieustannie powraca myśl, iż „aby dobrze grać, trzeba umieć dobrze śpiewać”³, zaś prowadzenie smyczka ma podobną funkcję jak oddech w śpiewie. Prawdziwa natura instrumentu tkwi więc w jego możliwościach „wokalnych”, a wirtuoz może osiągnąć doskonałość tylko wtedy, gdy potrafi je odpowiednio wykorzystać. Jak pisał Charles de Bériot:

La musique est l'âme de la parole, et par son expansion, elle en fait ressortir le sentiment; de même que la parole aide à faire comprendre le sens de la musique. [...] La musique étant, avant tout, une langue de sentiment, sa mélodie renferme toujours en elle un sens poétique; une parole, réelle ou fictive, que le violoniste doit savoir sans cesse dans l'esprit, afin que son archet en reproduise l'accent, la prosodie, la ponctuation, et fasse, en un mot, parler instrument⁴.

Skrzypce zajmowały też centralne miejsce w kulturze ludowej. Towarzyszyły śpiewom i tańcom stanowiącym muzyczną oprawę wielu ważnych uroczystości. Niekiedy pełniły też funkcję obrzędową i magiczną. Były instrumentem kultowym, bliskim naturze człowieka, a zarazem posiadającym nadprzyrodzone właściwości. Na terenach polskich były szeroko stosowane w praktyce wykonawczej, żadna kapela ludowa nie mogła się obejść bez skrzypka. Dostrzegano w nich niekiedy diaboliczną siłę, która może sprowadzić na człowieka śmierć lub nieszczęście. Echo tych wyobrażeń powraca w *Fauście* (1836) Nikolausa Lenaua pod postacią Mefista ze skrzypcami, którego gra staje się bezpośrednią przyczyną tragedii. Muzyczną wersję tego tańca stworzył później Franz Liszt w swoich *Walcach Mefisto*. Podobny rodowód ma również postać „czarnego

³ Autorem tego powiedzenia jest Giuseppe Tartini (1692–1770), włoski skrzypek, kompozytor i pedagog.

⁴ „Muzyka jest duszą słowa i dzięki swej sile potrafi wydobyć z niego uczucie; podobnie jak słowo, które pomaga zrozumieć sens muzyki. [...] Muzyka jest przede wszystkim językiem uczuć, toteż melodia posiada zawsze sens poetycki. Skrzypek powinien mieć wciąż na uwadze słowo – rzeczywiste lub wyobrażone – aby jego smyczek podążał za akcentem, prozodią, interpunkcją. Dzięki temu pozwoli on przemówić swojemu instrumentowi.” (Ch. de Bériot, *Méthode de violon*, Paris 1857–1858, cz. II, s. 1). Wszystkie tłumaczenia własne (R. S.), jeśli nie zaznaczono inaczej.

skrzypka”, który pojawia się w scenie wiejskiego wesela w poemacie *Romeo i Julia na wsi* (1876) Gottfrieda Kellera.

Skrzypce znalazły też swoje trwałe miejsce w sztukach plastycznych. Połączone silnie z toposem śmierci, wpisały się w bogatą tradycję *danse macabre*. Ulubionym instrumentem śmierci – albo diabła jako jej *alter ego* – były właśnie skrzypce. Wizerunek ten pojawia się w ikonografii muzycznej już w XVII wieku⁵, a do jego wzmocnienia i utrwalenia przyczynił się później Niccolò Paganini. To właśnie jego postać, przedstawiona na licznych szkicach i rysunkach, stała się modelowym przykładem „diabelskiego skrzypka”⁶. Śmierć grająca na skrzypkach była źródłem malarskich inspiracji, m.in.: Alfred Rethel, *Śmierć-dusiciel* (1850) i Arnold Böcklin, *Autoportret ze śmiercią grającą na skrzypkach* (1872). Po temat ten sięgali też kompozytorzy, m.in.: Camille Saint-Saëns, *Danse macabre* (1872); Gustaw Mahler, *IV Symfonia* (1900); Igor Strawiński, *Historia żołnierza* (1918).

Scena na cmentarzu w *Skrzypku Opętanym* w „Trzecim Przywidzeniu”, będąca punktem kulminacyjnym dramatu Leśmiana, odwołuje się do tradycji *danse macabre*. Pieśń Alaryela wygrana na skrzypkach, której tak rozpaczliwie szukał i pragnął, przeradza się w taniec pobudzający do życia Cienie Zmarłych. Tekst doskonale oddaje aspekt brzmieniowy i wizualny tej muzycznej sceny.

Pieśń rozpoczyna się w ciszy. Alaryel „uderza nagle w struny skrzypki złotej”. Gra solo „nieprzytomnie i nienasycenie”, porażając swą pieśnią zebranych – Chryzę, Wiedźmę i Karły, którzy zastygają w bezruchu. Jednocześnie wyzwala nowe siły:

Cienie Zmarłych, obchwyciwszy pnie drzewne, zaczynają z wolna krążyć w takt pieśni Alaryela – każdy wokół swego pnia, w obrębie swej mogiły. Krążą coraz szybciej, coraz zwiewniej – szarzejąc i jakby przejrzyściejąc w tym zawrotnym Tańcu wokół Pni Drzewnych. Zda się, iż widać sam wir bez postaci, sam kołowrót szary i nierozróżnialny, samą kurzawę rozpląsaną, która cały cmentarz na wskroś przewiewa i wypełnia....

Pieśń Alaryela działa w sposób hipnotyczny, zarówno na słuchaczy – Chryza „słucha w upojeniu”, Wąż „jarzy się od zasłuchania”, jak i na samego Skrzypka, który całkowicie utożsamia się ze swoją grą. Złoty Wąż uważnie go obserwuje, próbując uchwycić każdy jego gest, „jakby chciał dłoń grającego od samej gry odróżnić”. Pieśń osiąga swoje apogeum, a następnie gaśnie, ginąc w ciszy równie nagle, jak się z niej wyłoniła. Jej ostatnim akordem jest śmierć, zadana przez Złotego Węża, ale niejako wezwana przez samego Skrzypka.

⁵ Zob. R. Steblin, *Death as a Fiddler. The Study of a Convention in European Art, Literature and Music*, „Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis” 1990, t. 14, s. 271–295.

⁶ Zob. A. Penesco, »L'estro paganiniano« et son empreinte jusqu'à nos jours, [w:] *Défense et illustration de la virtuosité*, Lyon 1997; J.-M. Fauquet, *Quand le diable s'en mêle... Damnation ou rédemption du virtuose?*, „Romantisme. Revue du Dix-Neuvième Siècle” 2005, nr 128, s. 35–50; Renata Suchowiejko, *Virtuoso – An Incarnation of God or Devil? Some Thoughts about Violin Virtuosity in the 19th Century*, „Ad Parnassum Studies” 2010, nr 5, s. 99–106.

Cienie zmarłych zwalniają swego tańca i wiru wokół pni drzewnych, stopniowo nieruchomiejąc – każdy przy swoim drzewie, w obrębie swej mogiły. Alaryel dogrywa swojej pieśni⁷.

Jeśli wsłuchać się uważnie w pieśń Alaryela, da się określić jej cechy muzyczne i sposób budowania napięcia. Rytm taneczny, oparty prawdopodobnie na motywie walca, zważywszy na lekkość ruchów i układ wirowy, zmiany tempa – stopniowe przyspieszanie, a na końcu zwolnienie, kontrasty dynamiczne – *crescendo* i *decrescendo*, a także zjawisko transu hipnotycznego, w jakim pograża się Alaryel, przyczyniają się do spotęgowania napięcia. Szybki ruch wpływa też na jakość brzmienia, powoduje rozmycie konturu melodii i rozproszenie materiału dźwiękowego. Wszystko to sprawia, że gra Skrzypka nabiera wielkiej siły wyrazu, a on sam osiąga rodzaj duchowej i fizycznej ekstazy.

Alaryel gra „w zachwyceniu, w obłądziej, w zapomnieniu”, doprowadzając do prawdziwej eksplozji brzmienia. Taki efekt można osiągnąć na skrzypcach jedynie dzięki wirtuozerii, poprzez kumulację środków technicznych. Spontaniczna energia, jaka wylania się z tego błyskotliwego popisu, wprawia słuchacza w lekkie oszołomienie. Służą temu takie środki, jak: rozbudowane przebiegi skalowo-pasażowe, brawurowe skoki, flażolety, *arpeggia*, dwudźwięki i akordy, a do tego zawrotne tempo i nieustanny ruch rytmiczny, który nie pozwala złapać oddechu. Popis techniczny może z powodzeniem tworzyć wrażenie „rozpląsanej kurzawy” o bardzo widowiskowym charakterze. Dobrze znany to sposób budowania kulminacji w utworach wirtuozowskich.

Opozycyjną kategorią, która w tradycji wykonawczej idzie w parze z błyskotliwą wirtuozerią, jest śpiewność i liryzm. Dzieje się tak również w *Skrzypku Opętanym*, kiedy Alaryel pozbawiony skrzypki złotej – „zdziczały od tęsknot bezimiennych, obłąkany żądzą pieśni niepochwytnej” – gra na gałązkach otrzymanych od Rusalki Leśnej. Po raz pierwszy, stojąc „skamieniały i oczarowany” przed jej portretem. Po raz drugi, gdy gra nad jej mogiłą. Pieśń Alaryela utrzymana jest wówczas w nastroju melancholii i smutku o bardzo bolesnym odcieniu. Jest to śpiew tęsknoty i rozpacz, swoiste *lamentoso*, w którym po-brzmiewa echo niespełnionych marzeń i pragnień. Taki liryczny, melancholijny ton pojawia się często w muzyce skrzypcowej XIX wieku, w wolnych częściach sonat lub koncertów, a nade wszystko w miniaturach typu *élegie*, *rêverie* czy *chanson sans paroles*.

Elegijnego charakteru nabiera również gra akordowa, która w *Skrzypku Opętanym* rozlega się w głębokiej ciszy. Alaryel upuszcza na ziemię instrument „bezzumnie i bezhałaśnie”, porażony niemocą pochwycenia tajemniczej pieśni: „w chwili upadku muzyka brzmi znowu, początkowym akordem opiewając i oplakując ten upadek”⁸. Jednakże to nie on gra, lecz same skrzypce gają. Zderzenie akordu z ciszą, która paradoksalnie musi odpowiednio wybrzmieć, aby wytworzyć stan oczekiwania, ma wielką siłę oddziaływania. Ten zwrot muzyczny jest dobrze znany z sonat solowych Johanna Sebastiana Bacha czy Eugène’a Ysaÿe’a.

⁷ Tamże, s. 229.

⁸ Tamże, s. 177.

Cisza pełni zresztą bardzo ważną funkcję w muzyce. Jej znaczenie ekspresyjne odkrył na nowo i dowartościował Claude Debussy, eksperymentując szeroko w tym zakresie w swoim *Pelleasie i Melizandzie*. Jak mówił Debussy, cisza jest niekiedy „jedynym sposobem uwydatniającym walor emocjonalny danej frazy”⁹. U Leśmiana również jest dużo ciszy, połączonej zazwyczaj z bezruchem. Takie nagle zatrzymania mają miejsce w sytuacjach dramatycznych, w obliczu śmierci lub nieszczęścia. Chryza upokorzona przez Alaryela „stoi bez ruchu”, po śmierci Rusałki następuje „chwila ciszy i bezruchu”, Alaryel nad trumną szklaną „stoi bez czucia”. Dźwięki Podziemne wyłaniają się z ciszy, a po śmierci Alaryela zapada cisza, w której wybrzmiewają tylko ostatnie uderzenia zegara.

Takie stany odczuwania, a zarazem niemożność ich wyrażania poprzez język czy sztukę opisał Vladimir Jankélévitch w *La musique et l'inéffable*. Wprowadził on tam pojęcie *indicible* na określenie „niewyraźnego”, które rodzi się wobec doświadczenia śmierci. Człowiek nie ma wtedy absolutnie nic do powiedzenia, staje się niemy. Tajemnica śmierci poraża jego umysł i mowę. Jednocześnie Jankélévitch dodaje: „où manque la parole, commence la musique, où s'arrêtent les mots, l'homme ne peut plus que chanter”¹⁰.

Leśmian stosuje w *Skrzypku Opętanym* swoistą charakterystykę muzyczną postaci. Nadaje swoim bohaterom pewne atrybuty dźwiękowe, które są ważnym elementem ich wizerunku scenicznego. Wiedźma – uderzenie zegara, Alaryel – gra na skrzypcach, Chryza – taniec przy sztalugach. Jednakże najbardziej intrygujący spośród nich jest obraz Rusałki Leśnej. Zjawia się ona trzykrotnie, zawsze w tej samej aurze wizualno-dźwiękowej. Towarzyszy jej świt indygowy i charakterystyczny typ brzmienia:

Dźwięki muzyki zaczynają śnić i majaczyć, nacichając coraz szybciej i oddalając się coraz pośpieszniej... W miarę ich oddalania się i nacichania odbicie okna na ścianie pierzcha, natomiast w rozwartym w głębi oknie zjawia się niby świt indygowy; rozplomienia się w tegoż koloru zorzę i całą izbę wypełnia. [...] Muzyka dźwięczy daleko – w przestrzeni niewiadomej. Trudno określić jej dalekość... Trudno odgadnąć jej niewiadomość... Im trudniej określić, im trudniej odgadnąć, – tym naglej, tym niespodzianie jawi się za oknem, niby od stóp do głów rozwidniony oczom sen odwiecznego boru, – postać Rusałki Leśnej¹¹.

Leśmian używa za każdym razem tych samych słów, aby opisać wrażenia, jakie wywołuje pojawienie się Rusałki. Towarzyszy jej pewne zjawisko akustyczne, związane z rozchodzeniem się dźwięku w przestrzeni. Im bliżej podchodzi Rusałka, tym dźwięki stają się bardziej „dalekie” (czyli dziwne, tajemnicze, odmienne), zaś gdy się oddala, dźwięki stają się „zwyczajne”. Zmiana jakości brzmieniowych przypomina nieco zjawisko dyfrakcji fal akustycznych, które ulegają załamaniu pod wpływem napotkanej przeszkody. Wraz z pojawieniem się Rusałki zmienia się także oświetlenie. Przynosi ona ze sobą „świt indygowy”,

⁹ Podaję za: S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1976, s. 166.

¹⁰ V. Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris 1961, s. 92: „tam, gdzie kończy się słowo, zaczyna się muzyka; tam, gdzie brakuje słów, człowiek zaczyna śpiewać”.

¹¹ B. Leśmian, dz. cyt., s. 180.

a kiedy znika „izba wypełnia się zwykłym oświetleniem”. W jej obecności nawet przedmioty zmieniają swój kształt, a przestrzeń ulega załamaniu. W scenie walki z Chryzą „boczne ściany zwężają się perspektywicznie, a ściana poprzeczna usuwa się w głąb”.

Rusałka przychodzi z boru, ze świata natury, krainy przedwiecznej, tajemnej, nieodgadnionej. Przenika przez cienką szczelinę do świata rzeczywistego, sprawiając, iż ulega on na chwilę transformacji. Rusałka nadaje mu nowy wymiar, wprowadzając nowe dźwięki, kształty i kolory. Przyczynia się też do głębokiej przemiany Alaryela, który odnajduje swoje powołanie. Leśmian zwraca uwagę nie tylko na duchowe, ale też fizyczne aspekty tej przemiany.

Koloryt brzmieniowy tej postaci pozwala usytuować ją w kręgu muzycznego impresjonizmu lub symbolizmu. Przywołuje na myśl kompozycje Claude'a Debussy'ego, Gabriela Fauré'go czy Alberta Roussela. Muzyka kompozytorów francuskich zapewne nie była obca Leśmianowi i mogła stać się dla niego inspiracją. Jednocześnie sposób, w jaki poeta o niej mówi, nasuwa skojarzenie z recenzjami polskich krytyków muzycznych, którzy jako pierwsi opisywali muzykę Debussy'ego. Zdzisław Jachimecki, Adolf Chybiński czy Henryk Opieński, starając się oswoić polskiego słuchacza z jego twórczością, jeszcze wówczas mało znaną i dla wielu niezrozumiałą, używali metaforycznego języka¹². Odwoływali się przy tym do malarstwa, stąd określenia typu „farby”, „barwy”, „kolory” i porównania do obrazów Whistlera i Carrier'a albo do poezji, zwłaszcza wierszy Baudelaire'a, Verlaine'a, Mallarmégo i Maeterlincka, a nawet przywoływali wrażenia zapachowe. Zdzisław Jachimecki porównał pieśni Debussy'ego do nuty zapachowej perfumów Houbiganta¹³.

Powiązanie koloru malarskiego z kolorytem dźwiękowym przywołuje też na myśl zjawisko synestezji, które fascynowało wielu kompozytorów, warto choćby wspomnieć Mikołaja Rimskiego-Korsakowa, Aleksandra Skriabina, Mikołaja Čiurlonisa czy Oliviera Messiaena. Można przypuszczać, że Leśmianowi było ono również znane, zważywszy na jego sensualistyczne przeżywanie świata i niezwykłą wrażliwość zmysłową.

Wizerunek muzyczny Świtu Indygowego tworzą brzmienia niestabilne, rozmyte, pełne subtelnych odcieni i niuansów. Takie efekty kolorystyczne można uzyskać na skrzypcach za pomocą różnych środków: wyzyskanie skali całego instrumentu, zwłaszcza specyficznej barwy poszczególnych strun, współbrzmienia dysonansowe, gamy chromatyczne, *arpeggia* kwartowo-kwintowe, flażolety naturalne i sztuczne, pojedyncze i podwójne, gra na podstawku, gra z tłumikiem, nietypowe chwytty techniczne (np. *pizzicato* lewej ręki albo *scordatura*), a także silna chromatyzacja powodująca destabilizację tonalną i rozbicie tercjowej budowy akordów. Przy użyciu takich środków można z powodzeniem stworzyć wrażenie dźwięków „dalekich”, dziwnych i tajemniczych.

¹² Więcej na ten temat pisze M. Woźna-Stankiewicz, *Między impresjonizmem a symbolizmem, czyli pierwsze polskie interpretacje muzyki Debussy'ego*, „Res Facta Nova” 1999, nr 3, s. 18–38.

¹³ Z. Jachimecki, *Muzyka w Krakowie*, „Przegląd Polski” 1909, nr 513, s. 579.

W *Skrzypku Opętanym* dominuje gra skrzypcowa, ale słychać też niekiedy dźwięki innych instrumentów. Uderzenie zegara Wiedźmy brzmi „głucho jak gong”, a jej stukanie w dąb złotym kluczem oddane jest „dźwiękiem strun, palcami uszczypanych” (to prawdopodobnie harfa). Natomiast uderzenie miecza w ściany izby, kiedy Chryza sprawdza ich stabilność, zostaje podkreślone „odpowiednimi dźwiękami”. Leśmian nie precyzuje jakimi, ale można przypuszczać, że generowanymi przez jakiś instrument perkusyjny, może werbel, tom-tomy albo tzw. „krowi dzwonek”. Uwagę słuchacza przyciąga również gra na trumnie szklanej, w którą Duchy Błękitne uderzają złotymi młotkami:

Trumna wydaje dźwięki szklane, czarowne, zaklinająco-ponętne, podobne do brzmienia cymbałów. Dźwięki te (staccato) splatają się i zderzają w melodię, która wabi, mami, upaja, nawołuje, zniewala i rozplywa się w dal, przenikając w głąb boru tak, że w onej głębi w przerwach i pauzach – ozywają się echa zdwojone i ztrojone¹⁴.

Dźwięki te zwabiają na polanę Światło Indygowe, towarzyszą szaleńczej pogoni za nim po lesie i urywają się w chwili śmierci Rusałki. Choć Leśmian wyraźnie określił tutaj źródło dźwięku – cymbały, to jednak równie dobrze mógłby się posłużyć ksylofonem lub marimbą. Dźwięki trumny szklanej pojawiają się jeszcze dwukrotnie w scenie na cmentarzu, ale w nowej konfiguracji. Przeobrażają się w Dźwięki Podziemne „głuche i stłumione”, które zostają nałożone na dźwięki Świtu Indygowego, co daje ciekawy efekt kolorystyczny.

Jeszcze jedna grupa zjawisk muzycznych wymaga krótkiego komentarza. Są to sceny, które mają typowo „baletowy” charakter. Muzyka wiąże się w nich ściśle z ruchem, który jest rozpisany w przestrzeni albo głęboko uwewnętrzniony. Taniec ten ma różne formy:

1. Taniec solowy: malowanie portretu Alaryela i Rusałki przez Chryzę. Jak pisze Leśmian, „Chryza maluje rytmicznie, w takt muzyki”:

Muzyka podkreśla każdy jej ruch: dźwiękiem, akordem, gamą [...] Maluje tańcząc, ale taniec to ukryty i niepostrzegalny... Taniec-dreszcz, który niepokoi ciało baśniowotwórczym drżeniem, poczynając od stóp, przechodząc z wolna do rąk, z rąk przefalowując ku ramionom, z ramion zlewając się na piersi... Taniec wewnętrzny, rytmicznie natężony, pełen fal nagłych, ruchów i odruchów, a jednocześnie znieruchomień, zastanowień i zaczajeń¹⁵.

Podobnie zachowuje się Chryza przy malowaniu portretu Rusałki. W obu przypadkach jest to taniec spokojny, refleksyjny, oszczędny w gestach i ruchach – taniec „wewnętrzny”.

2. Taniec w duecie wykonywany przez Chryzę i Rusałkę, bardzo gwałtowny i burzliwy. Występuje dwukrotnie w dramatycznych okolicznościach. Po raz pierwszy, gdy Chryza atakuje Rusałkę: „chwytą złoty miecz [...] sunie draźnie, przepojona niepochwytnym i niedostrzeżonym dla oka płasem”¹⁶.

¹⁴ Tamże, s. 197–198.

¹⁵ Tamże, s. 176.

¹⁶ Tamże, s. 184.

Natomiast Rusałka cofa się wtedy i oddala, zachowując bezpieczny dystans. Po raz drugi, gdy Chryza dokonuje zabójstwa Rusałki:

Popycha ją w tył, pociąga znowu ku sobie i z wolna wpada jakby w płas... Pastwi się rytmicznie... Nie wypuszczając z rąk gardła Rusałki, szarpie ją, miota złęknionym, na oślep posłusznym ciałem na strony – i wstecz – i w przód – w takt muzyki, w takt zemsty, rytmem piekielnym opętanej. Chwilami się wydaje, iż chce tym rytmem utrudnić ruchy swej obezwładnionej lękiem ofiary, a chwilami – przeciwnie – iż chce nim ułatwić i rozpląsać zemstę, która jej własne ciało pęta rozkoszą okrucieństwa. Duchy i Karły w zmniejszeniu i w stłumieniu powtarzają chóralnie ten płas¹⁷.

W obu przypadkach jest to taniec silnie afektowany, dziki, nieopanowany – typ *furioso*. Podobne emocje wyraża później Alaryel, który „w gniewie i szale” depcze łoże przygotowane przez Chryzę: „depcze rytmicznie, jakby płas wewnętrzny szarpał mu mięśnie”¹⁸.

3. Taniec zbiorowy wypełniający znaczną część „Drugiego Przywidzenia”, w scenie na polanie i na cmentarzu. Leśmian dosyć szczegółowo rozpiął gesty, ruchy i układy przestrzenne postaci biorących w nim udział. Całość tworzy rodzaj suity tanecznej zbudowanej z partii solowych i zespołowych, które płynnie łączą się ze sobą. Centralne miejsce zajmuje „scena zespołowa” wykonywana przez Chryzę, Duchy i Karły. Uwagę zwraca dominująca rola Chryzy, która „władczymi ruchami Laski Czarnoksiężskiej przyzywa i zniewala ku sobie zjawione zmory”, a także repetytywność gestów. Duchy i Karły „jednocześnie i w zmniejszeniu powtarzają jej ruchy”. Architektonika scen zbiorowych jest starannie przemyślana przez Leśmiana, ale pozostawia on też duży margines wolności dla swobodnej improwizacji. Ten aspekt ruchowo-muzyczny dramatu jest bardzo interesujący, zwłaszcza w powiązaniu z elementami wizualnymi – kostiumami i scenografią. Odsłania bowiem aspekt przestrzenny wyobraźni poetyckiej Leśmiana.

Skrzypek Opętany nie miał szczęścia trafić w ręce doświadczonego kompozytora, który nadałby mu dźwiękową formę. Jednakże, w pewnym sensie, to sam poeta jest kompozytorem, gdyż dokładnie projektuje brzmieniowy kształt swojego dramatu. Wejście w świat muzyczny Leśmiana jest interesującym doświadczeniem, gdyż pozwala odkryć jego wrażliwość na barwy i dźwięki. Leśmian tworzy obrazy wizualno-dźwiękowe w tak sugestywny sposób, iż nabierają one od razu konkretnych kształtów. Pobudza przy tym wszystkie zmysły odbiorcy, pozostawiając mu jednak dużo przestrzeni dla twórczej wyobraźni. Jego sztuka niczego nie narzuca, a jedynie sugeruje.

Jeśli poszukać w repertuarze skrzypcowym utworów, które cechuje podobny typ wrażliwości, wyczulenie na barwę i sensualistyczne podejście do sztuki, można wskazać sonaty solowe Eugene’a Ysaÿe’a. Skomponowane nieco później niż *Skrzypek Opętany*, przynależą do tej samej epoki i utrzymane są w podobnej aurze brzmieniowo-emocjonalnej, która doskonale współgra z językiem poetyckim Leśmiana.

¹⁷ Tamże, s. 201–202.

¹⁸ Tamże, s. 224.

Eugène Ysaÿe (1858–1931), belgijski skrzypek i kompozytor, wspaniały interpretator Bacha i Beethovena, a także wielu dzieł kompozytorów mu współczesnych, pisanych specjalnie dla niego¹⁹, skomponował *Sześć sonat na skrzypce solo* op. 27 w 1923 roku. Rok później zostały wydane w wydawnictwie Schotta pod jego redakcją²⁰. Każdą sonatę Ysaÿe zadedykował innemu skrzypkowi, wyrażając w ten sposób swój podziw i uznanie dla jego sztuki wykonawczej. Byli to najwybitniejsi wirtuozi ówczesnej epoki: Joseph Szigeti, Jacques Thibaud, Georges Enesco, Fritz Kreisler, Mathieu Crickboom i Manuel Quiroga. Sonaty Ysaÿe’a stosunkowo rzadko pojawiają się – nagrane w całości – we współczesnej dyskografii. Jednego z najlepszych nagrań dokonał ostatnio norweski skrzypek Henning Kraggerud²¹.

Sonaty te stanowią swoistą sumę doświadczeń wykonawczych Ysaÿe’a, a zarazem wielce oryginalną syntezę sztuki skrzypcowej, w której odzywa się głęboka fascynacja Bachem. Bardzo trudne technicznie, niezwykle wymagające pod względem brzmieniowym, nasycone skrajnymi emocjami sonaty belgijskiego kompozytora wniosły zupełnie nową jakość do muzyki skrzypcowej XX wieku. Ysaÿe operuje w nich nowoczesnym językiem muzycznym, zwłaszcza w zakresie harmonii i barwy, ale jednocześnie czerpie z tradycji i twórczo ją przetwarza. Jego sonaty sytuują się na pograniczu dwóch różnych światów dźwiękowych, pomiędzy romantyzmem a nową muzyką rodzącą się na przełomie wieków.

Ysaÿe dojrzał jako muzyk w okresie rozkwitu symbolizmu, który był mu bliski ze względu na ideały estetyczne i typ ekspresji. W tym nurcie odnalazł bogate źródła inspiracji, które pobudzały jego wyobraźnię muzyczną. Był bardzo otwarty na różne przejawy sztuki współczesnej i miał szerokie kontakty w środowisku artystycznym. Jednym z jego najbliższych przyjaciół był Jules Laforgue, pasjonował się też poezją Mallarmégo i Maeterlincka, podziwiał malarstwo symbolistów francuskich i belgijskich.

Działał aktywnie w stowarzyszeniu *Cercle des XX*, a następnie w *La Libre Esthétique* w Brukseli, współpracując ściśle z Octavem Maussem i Vincentem d’Indy’em. Stowarzyszenie to odegrało kluczową rolę w propagowaniu nowych kierunków w malarstwie, literaturze i muzyce, organizując szereg znakomitych wydarzeń artystycznych. Ysaÿe często występował na koncertach *Libre Esthétique*, a także sam je inicjował. Był pierwszym wykonawcą i propagatorem dzieł takich kompozytorów jak: César Franck, Ernest Chausson, Gabriel Fauré i Claude Debussy. W późniejszym czasie założył własny zespół – *Quatuor Ysaÿe*, który zasłynął w całej Europie z doskonałych wykonania muzyki kameralnej. Eugène Ysaÿe był jednym z czołowych przedstawicieli sztuki belgijskiej na przełomie wieków. Wpisał się w barwną panoramę życia artystycznego ówczesnej epoki, zajmując ważne miejsce obok takich twórców jak James Ensor, Emile Verhaeren, Théo Van Rysselberghe i Fernand Khnopff.

¹⁹ Utwory dedykowane Ysaÿe’owi skomponowali m.in.: César Franck, Claude Debussy, Gabriel Fauré, Ernest Chausson, Camille Saint-Saëns, Vincent d’Indy, Guillaume Lekeu, Joseph Jongen, Louis Vierne, Sylvio Lazzari, Albéric Magnard, Gustave Samazeuil, Guy Ropartz.

²⁰ E. Ysaÿe, *Six Sonates* op. 27, I wyd., Schott, Bruxelles 1924, .

²¹ E. Ysaÿe, *Six Sonatas for solo violin* op. 27, Henning Kraggerud (skrzypce), Simax Classics 5101453 (2008), Dextra Musica Series.

W swojej grze skrzypcowej Ysaÿe kładł ogromny nacisk na styl interpretacji. Zafascynowany sztuką wykonawczą Paganiniego i Vieuxtempsa, wysoko cenił wirtuozerię, ale uważał, że powinna być ona jedynie środkiem do pogłębienia ekspresji, a nie celem samym w sobie:

La virtuosité sans musique est vaine. Toute note, tout son doivent vivre, chanter, exprimer la douleur ou la joie. Soyez peintre, même dans les »traits« qui ne sont qu'une suite de notes qui chantent rapidement... De la musique avant toute chose! Respirez à pleins poumons. N'enfermez point votre violon en vous, dégagez-vous en lui et parlez parfois pour lui et pour la musique²².

W swoich sonatach Eugène Ysaÿe tworzy barwne obrazy dźwiękowe, które cechuje specyficzny koloryt brzmieniowy, nastrojowość, nasycenie emocjonalne. Niektóre z nich stanowią swoistą paralelę do pewnych scen ze *Skrzypka Opętanego*. Oto kilka przykładów:

- Sonata nr 2, część III: *Malinconia* – Gra Alaryela na gałązkach
- Sonata nr 2, część V: *Les Furies. Allegro furioso* – Śmierć Rusałki
- Sonata nr 3, jednoczęściowa: *Ballade* – Pieśń Alaryela
- Sonata nr 4, część II: *Sarabande* – Portret Alaryela/Rusałki
- Sonata nr 5, część I: *L'Aurore* – Świt Indygowy
- Sonata nr 5, część II: *Danse rustique* – Wiedźma i Karły

Bardzo przejmująca jest *Malinconia* z *Sonaty* nr 2, naznaczona głęboko nutą melancholii i smutku. Melodia prowadzona jest w dwugłosie w niskim rejestrze. Posiada więc ciemną barwę o lekko matowym odcieniu, „zgaszoną” dodatkowo przez zastosowanie tłumika (*con sordino*). Śpiewny temat pojawia się czterokrotnie, za każdym razem w nieco innej postaci. Motyw czołowy pozostaje jednak niezmienny, co pozwala z łatwością go rozpoznać. Melodyka wąskozakresowa, oparta na ruchu sekundowym i motywach westchnieniowych, sprawia wrażenie, jakby skrzypce „plakały”. To melodyczne *lamentoso* rozbrzmiewa w dynamice *piano*, z rzadka tylko rozszerzanej do *mezzoforte* lub *pianissimo*. W całej części dominują współbrzmienia konsonansowe, jedynie na dźwiękach przejściowych pojawiają się krótkotrwałe dysonanse. W *Malinconii* dochodzi do głosu „tęsknota bezimienna”, nabrzmiała poczuciem braku i niespełnienia. Temat powraca uporczywie, obsesyjnie, jakby podkreślając ten stan bolesnej udręki. Na końcu pojawia się motyw *Dies irae* utrzymany w surowym, nieco archaicznym brzmieniu (burdon struny G). Ostatnie dźwięki wybrzmiewają powoli, niemal w zupełnej ciszy (*smorzando, pianissimo, ad libitum*).

²² Podaję za: M. Benoît-Jeannin, *Eugène Ysaÿe*, Paris 1989, s. 255: Wirtuozostwo bez muzyki jest puste. Każda nuta, każdy dźwięk musi żyć, śpiewać, wyrażać ból albo radość. Bądźcie jak malarze, nawet w najdrobniejszych gestach złożonych z szybkich przebiegów dźwiękowych. Muzyka przede wszystkim! Oddychajcie pełną piersią, nie skupiajcie się wyłącznie na skrzypcach. Wyzwólcie się z instrumentu, a niekiedy przemawiajcie do niego i do samej muzyki.

MALINCONIA

Poco Lento
(con Sordino)

p

poco

p *cresc.* *mf*

dim. *cédez* *p* *etc.*

Całkiem odmienny charakter posiada V część tej samej *Sonaty* – *Allegro furioso*. Dochodzi tutaj do gwałtownego wyładowania emocji, osiągniętego poprzez specyficzny typ melodyki oraz brutalizację brzmienia. Dominują ostre dysonanse, łamane akordy i dwudźwięki, skoki do skrajnych rejestrów, twarda akcentuacja (*marcato*) i dynamika *fortissimo*. Do tego zmienność metrum (2/4, 3/4), chromatyzacja linii melodycznej i gwałtowne przeryty smyczka. Melodyka traci swoją ciągłość i płynność, jest „poszarpana” przez pauzy i urywane motywy. Pewne uspokojenie przynosi dopiero środkowy fragment (segment B), ale tylko na poziomie dynamicznym (*pianissimo*). Następuje zmiana jakości brzmienia (*sul ponticello*), melodia ślizga się po podstawku, co daje bardzo nieprzyjemny, zgrzytliwy efekt. Następnie przechodzi w szerokie *arpeggia*, z mocnym odbiciem na pierwszym dźwięku. Brzmienie jest łagodniejsze niż w segmencie A, ale równie niepokojące i pełne napięcia. Początkowe *furioso* powraca jeszcze raz na końcu w nieco skróconej wersji i doprowadza do potężnej kulminacji.

LES FURIES

The image shows a musical score for 'LES FURIES' in 3/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *ff*. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns. The third staff starts with a first ending bracket labeled 'I' and a *marc.* (marcato) marking, with a dynamic of *ff*. The fourth and fifth staves show increasingly complex rhythmic textures with many beamed notes and accents. The sixth staff concludes the fragment with a *etc.* marking, indicating it is part of a longer piece.

Gwałtownych emocji nie brakuje też w *Sonacie* nr 3. Jest to jednoczęściowa *Balлада* o budowie szeregowej, tworząca spójną, zintegrowaną całość. Narracja muzyczna rozwija się w sposób ciągły, od wstępnego recytatywu po finałową apoteozę, choć pod drodze zdarzają się zwroty akcji i spadki napięcia. W całym utworze ma miejsce maksymalne wykorzystanie wirtuozerii skrzypcowej, zarówno w celach popisowych, jak i ekspresyjnych. *Ballada* rozpoczyna się fragmentem *In modo di recitativo*, który stanowi rodzaj introdukcji o swobodnym, improwizowanym charakterze. Ten spokojny recytatyw prowadzony jest miejscami w dwugłosie. Wyłania się powoli z niskiego rejestru i nabiera coraz większej energii. W momencie zmiany tempa (*Molto moderato quasi lento*) następuje przejście do wysokiego rejestru, nasycenie brzmienia dwudźwiękami i wzrost dynamiki (*fortissimo*). Stanowi to dobre przygotowanie do kolejnego fragmentu, w którym dochodzi do prawdziwej eksplozji brzmienia.

Segment *Allegro in Tempo giusto e con bravura* tworzy barwny kalejdoskop środków wirtuozowskich: akordy, dwudźwięki, gamy chromatyczne, biegniki, pasaże, *arpeggia*. Ich duże nagromadzenie i szybkie tempo wywołują wrażenie „rozpląsanej kurzawy”, która osiąga swoje apogeum w ostatnim odcinku

Idiom tańca występuje w *Sonacie* nr 4 i 5 w dwojakiej postaci. *Sarabanda* w *Sonacie* nr 4 odwołuje się do tradycji tańca dworskiego. Nie jest to prosta stylizacja, lecz subtelne wykorzystanie pewnych gestów muzycznych, nasuwających skojarzenie z barokowym tańcem. W pierwszym fragmencie szeroko wykorzystane jest *pizzicato*, imitujące dźwięki lutni. Rytm taneczny jest ledwie zarysowany, lekki i zwiewny, a barwa przejrzysta, eteryczna (fłażolety, *pizzicato*). Tylko w jednym miejscu nabiera większej wyrazistości. Temat grany jest wtedy *arco* w dwudźwiękach, ale nie traci przy tym swojej delikatności (*sensible, dolce*). Jest to taniec spokojny, refleksyjny, oszczędny w ruchach – taniec „wnętrzny”.

Jego przeciwieństwem jest *Danse rustique* w *Sonacie* nr 5, tworzący szeroko rozbudowaną formę o budowie szeregowej. Otwierające *Allegro giocoso* odwołuje się do idiomu tańca ludowego, poprzez wyrażenie skandowany rytm (*bien rythmé*) i nieco surowe brzmienie, współbrzmienia kwartowo-kwintowe, łamane akordy i dwudźwięki. Fragment ten cechuje też duża zmienność metrum – 5/4, 7/4, 6/4, 3/4. Natomiast środkowy segment formy *Moderato amabile* pozbawiony jest nawiązań do idiomu ludowego. Opiera się na luźnym układzie chwytów technicznych i formuł melodyczno-rytmicznych, eksponujących brzmieniowy aspekt gry skrzypcowej. Zachowany jest taneczny charakter, ale bez odniesień do konkretnego tańca. Przypomina to raczej baletową pantomimę improwizowaną, wykorzystującą różne pomysły dźwiękowe. W ostatnim segmencie powraca jeszcze raz temat ludowy *Tempo I^o (non più presto)* w zmienionej postaci, który przechodzi w wirtuozowską *cadenzę*.

Zestawienie obok siebie obrazów poetyckich Leśmiana i obrazów brzmieniowych Ysaÿe’a odsłania ich wewnętrzne związki, wynikające z podobnego sposobu odczuwania świata. Nie chodzi przy tym o udowodnienie wzajemnych wpływów czy bezpośrednich nawiązań, gdyż takie nie mogły zaistnieć. Sonaty Ysaÿe’a nie są ilustracją muzyczną *Skrzypka Opętanego*, a Leśmian prawdopodobnie nigdy nie spotkał belgijskiego skrzypka, choć na pewno o nim słyszał. Jednakże w sztuce obu artystów uderza pewna wspólnota myśli, podobna wrażliwość na dźwięk i słowo, wyrafinowany smak, chęć ewokowanie wrażeń i przeżyć, ale bez mówienia czegokolwiek wprost i dosłownie.

Wydaje się, że Leśmiana i Ysaÿe’a łączy szczególny rodzaj artystycznego porozumienia w dążeniu do nawiązania dialogu z odbiorcą i włączenia go w proces współtworzenia dzieła. Sztuka staje się wówczas „miejscem spotkania”, wspólną przestrzenią poszukiwania prawdy. Są to drogi równoległe, odmienne w swej istocie. Za pomocą rozmaitych środków wyrazu dążą jednak do tego samego, niedostępnego im świata. Jak tłumaczy Leśmian:

Istnieje wszakże sztuka, której nie chodzi o złudzenie, lecz o bezpośrednie przeniesienie rzeczy, o ujmowanie żywego piękna w żywe ramiona, które nie ludzić, ale wzruszać się pragną i wypełniać dreszczem uroczystym nagłego zespolenia się z tajemnicą życia²³.

²³ B. Leśmian, *Szkice literackie*, oprac. J. Trznadel, Warszawa 1959, s. 181.

Odsłania więc podwójny wymiar rzeczywistości, nie tylko poznawczy, ale i egzystencjalny. Na tej drodze do poznania prawdy Leśmian jest doskonałym przewodnikiem, gdyż posiada niezwykły dar wnikania w sferę tajemnicy i dotyknięcia granic niepoznawalnego.

Summary

Renata Suchowiejko

Music components of Bolesław Leśmian's dramatic pantomime *The Mad Violinist*

Bolesław Leśmian's *The Mad Violinist* contains many suggestions concerning the musical side of the drama, especially its properties of sound and expression. The violin and violin playing fulfill an important function – coloristic, dramaturgic and symbolic – in the work. Also appearing are the sounds of other instruments (gong, dulcimer, plucked string instrument), refined musical timbres and acoustic effects (sound portrait of the Woodland Water Nymph), musical profiling of the characters (Alaryel plays the violin, Chryza dances on stilts, the Witch strikes the clock) and 'ballet' scenes – solo and ensemble (Chryza's dance, Chryza and the Water Nymph's dramatic duet, the dance suite in the *Second Delusion*).

The poet also described very suggestively the expressive categories of the fragments set to music. Their skillful distribution in time and combination on a contrast principle, as well as the utilization of their dramatic potential, contribute to the reinforcement of their power of expression. Alaryel's virtuoso showpiece, maintained in a *furioso*-type tone, leads to a true explosion of sound and contrasts with the lyrical and wistful *lamentoso* played over the grave of the Water Nymph. However, the ethereal timbre of the Water Nymph, who is accompanied by an indigo dawn, emphasizes the symbolic significance of this character. The musical components in *The Mad Violinist* blend perfectly with the other elements – word, gesture, stage movement and the visual side of the drama, creating an extraordinary whole of great artistic value.

The present article also proposes a reference to the violin music of Belgian violinist and composer Eugène Ysaÿe, whose *œuvre* fits into the European Symbolist trend. His *Six Sonatas for Violin Solo* op. 27 from 1927 form a peculiar interpretative context for Leśmian's drama. The point here is not to suggest any actual relationship, but rather to draw attention to the similar type of artistic sensitivity and imagination, feel for color and deeply sensual manner of experiencing the world.