

# Jolanta Żurawska

---

## Struktura muzyczna poematów K. I. Gałczyńskiego

---

Postscriptum nr 1(53), 57-73

---

2007

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.

JOLANTA ŻURAWSKA  
Università degli Studi di Napoli „L’Orientale”

## Struktura muzyczna poematów K.I. Gałczyńskiego

Bogata literatura krytyczna dotycząca twórczości Gałczyńskiego nie mogła pominąć rozważań na temat „muzyczności” jego tekstów, aspektu nazbyt oczywistego, choćby ze względu na często używaną w tytułach i podtytułach terminologię muzyczną. Ukazały się prace ważne i cenne, lecz z teoretycznego punktu widzenia wykazują one tendencję do koncentrowania się na problematyce melodyjności i harmonii wersów, będącej w ogóle cechą poezji, a więc trudną do zdefiniowania w sposób precyzyjny i jednoznaczny. Począwszy od komentatorów Wergiliusza, rozważania te mają ugruntowaną tradycję i zostały ujęte w sposób systematyczny w niezapomnianej pracy Maurice’a Grammont *Les vers français* (Grammont 1950). Metoda ta, o ile z początku wydaje się oczywista i oparta na solidnych podstawach, jednak w realizacji krytycznej jest często źródłem nieścisłości i arbitralnych stwierdzeń, tym bardziej, rzecz godna uwagi, że nawiązuje do niej (nigdy się jednak na nią nie powołując) strukturalizm, a szczególnie jego wybitny przedstawiciel Roman Jakobson (por. Minissi 1987 oraz Minissi 2004) oraz hermeneutyka.

Aspekt „muzyczności” wzbudził zainteresowanie krytyki wcześniej, bo już w 1936 r. Miciński w artykule *Pochylił się nad wierszami Gałczyńskiego* stwierdza: „To nie są wiersze melodyjne. To poezja, która pochodzi z ducha muzyki” (Miciński 1936: 13). Miciński przypomina, że muzyk dla określenia tonacji uczuciowej (dur, moll) zaznacza na partyturze „maestoso”, „con fuoco” itp., zaś poeta dla „przetłumaczenia” swego natchnienia dobiera słowa o ustalonym „znaczeniu” semantycznym czy uczuciowym. Istnieją jednak twórcy, którzy:

odwracają ustalony porządek i zamykają cierpienie w rytmie pogodnego menueta i uśmiechają się dla wyrażania bólu (Mozart, Musset).

Podobnie uśmiecha się Gałczyński [...]. Trzeba najpierw uchwycić główny wątek jego twórczości, zrozumieć tajemnicze przedstawienie znaków uczuciowych, aby spoza uśmiechu bufona i ironisty wyłoniła się otchłań smutku, cierpienia i troski (Miciński 1936: 164).

Począwszy od Micińskiego, niemal wszystkie studia poruszają związki poety z muzyką, lecz pragnę przypomnieć wyłącznie te wiążące się ściśle z tematem, który zamierzam poruszyć, czyli dotyczące struktury muzycznej jego poematów.

Problemem zainteresował się jako pierwszy znakomity muzykolog, prof. Józef W. Reiss (Reiss 1950), który w artykule *Poezja zaczarowana muzyką* dostrzegł muzyczną strukturę formy cyklicznej *Zaczarowanej drożki* oraz *Pieśni o nocy czerwcowej. Uwertura do Niobe* jest natomiast tematem szkicu A. Kulawika (Kulawik 1968). Po przypomnieniu, iż koncepcja ścisłego związku wersu poetyckiego z muzyką datuje się od Verlaine'a, autor podejmuje dokładną analizę fonetyczną i metryczną *Uwertury* celem uwidocznienia jej muzycznej budowy.

Podobieństwem struktury *Preludium z Koncertu fortepianowego i Preludium C-dur* J.S. Bacha, z cyklu *Das wohltemperierte Klavier* zajął się J. Skarbowski w *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego* (Skarbowski 1981), dopatrując się pomiędzy nimi „ekwiwalentu wyrazowego”. Ostatnio ukazał się obszerny esej J.Z. Lichańskiego *Poeta i wartości: wokół Niobe Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Liryka i retoryka* (Licheński 2004), w którym wiele uwagi poświęcono także strukturze muzycznej poematu.

Wszystkie przypomniane wyżej prace przynoszą analizę wybranych utworów Gałczyńskiego. J. Kierst, natomiast, w *Żeby forma nie przeszkadzała* (Kierst 1961: 543—562) poświęcił uwagę polifonicznej strukturze liryki poety, zauważając słusznie, iż prawdziwy kult dla muzyki Bacha nie polegał u niego na zwykłym, jakże przecież częstym upodobnieniu do ulubionego kompozytora, lecz był „poszukiwaniem kształtu własnej twórczości, tej formy, która nie powinna przeszkadzać”. Forma ta polega na „użyciu wielu wątków, które są jak *Fugi poczwórne*, skonstruowane według kanonów polifonii (Kierst 1961: 559).

Kierst zasygnalizował problem zasadniczy, podjęty tylko fragmentarycznie przez krytykę. Zamierzam więc zająć się właśnie tym aspektem twórczości Gałczyńskiego, wymagającym dokonania analiz zarówno struktur literackich, jak i muzycznych<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Strukturze literackiej twórczości Gałczyńskiego poświęciłam esej *La poetica di K.I. Gałczyński*, w: *Annali dell' Istituto Universitario Orientale*, Letterario — Artistica, vol. II (XXIII) 1980, 1—67. Tutaj zajmę się wyłącznie problematyką struktury muzycznej jego poematów.

Znane jest upodobanie Gałczyńskiego do nadawania swym utworom tytułów nawiązujących do form muzycznych.

Pierwszy to *Koncert* z roku 1926. Wprawdzie obrazy poetyckie tworzone są przy pomocy elementów dźwiękowych i aspekt foniczny spełnia funkcję symboliczną nie mniejszą aniżeli zawartość semantyczna, jednak nie posiada on struktury kompozycji muzycznej. Wiersz heksatoniczny, szczególnie długi, raz przybiera uroczysty rytm heksametru, innym razem wzbogaca się sylabicznie i poszerza obraz za pomocą sugestii fonicznej, umiejętnie wykorzystując bliskość samogłosek *o* i *a*, po których następują spółgłoski nosowe *m* lub *mn*, występujących alternatywnie z samogłoską nosową *a*: „Domy są tu ogromne i ogromne są bramy ogrodów”.

Efekt stwarzają nie tylko formy samogłoskowe, lecz przede wszystkim trzykrotne powtórzenia grupy *ogro-* umieszczonej w pozycji miary metrycznej, zawierającej ponadto jedyne dwie samogłoski otwarte w pozycji cezury. Tego rozdaju struktura foniczna i metryczna, budująca obraz poetycki za pomocą sugestii, jest wynikiem ugruntowanej techniki literackiej i nie stanowi o muzycznej konstrukcji utworu.

Drugi koncert — to *Koncert fortepianowy*, 1929. Zbudowany z ośmiu części (*Preludium*, *Poranek*, *Chór idiotów*, *Tryumf Cezara*, *Bal komarów*, *Burza w Amsterdamie*, *Przemarsz aniołów* i *Coda*) otwiera się wprawdzie i kończy, nawiązując do form muzycznych, lecz trudno się w nim doszukać muzycznej struktury kompozycyjnej<sup>2</sup>.

Jeszcze mniej, wbrew tytułom, mają wspólnego z muzyczną formą kompozycji *Na śmierć Halasa. Świeckie oratorium* (1949) oraz *Kolczyki Izoldy. Oratorium* (1946). Ten ostatni utwór wykazuje strukturę bardziej teatralną niż muzyczną<sup>3</sup>.

Także w *Balu u Salomona* (1933) forma muzyczna — mimo iż staje się ważnym eliminatorem organizującym składnię poetycką i środkiem pozwa-

---

<sup>2</sup> Skarbowski reprezentuje odmienne stanowisko. Dopatrując się „ekwiwalentu wyrazowego” pomiędzy *Preludium z Koncertu fortepianowego* a Bachowskim *Preludium C-dur*, autor stwierdza, że *Preludium* J.S. Bacha jest „utworem zbudowanym z prostego tworzywa rozłożonych figuracji i ewokującego spokojną, a bardzo zdecydowaną, męską, można by rzec, ekspresją muzyczną”, która odpowiadałaby początkowym wersom *Koncertu fortepianowego* (por. Skarbowski 1981: 136—137). Teza ta nie jest przekonująca.

<sup>3</sup> Co nie przeszkadza, że na scenie poznańskiej Opery kameralnej, w marcu 1975, wystawiono *Kolczyki Izoldy*, spektakl poetycko-liryczny z muzyką Floriana Dąbrowskiego. Kompozytor nie ograniczył się do stworzenia podkładu muzycznego do poematu, lecz potraktował kompozycję dwupłaszczyznowo: jednym nurtem jest słowo recytowane i słowo śpiewane, a drugim podkład instrumentalny (por. Wolniewicz 1975).

lającym na antykonwencjonalne zestrojenie motywów (Stawar 1959: 109) — nie wpływa jeszcze na strukturę całego poematu.

## I

Pierwszą pełną próbą zastosowania zasad kompozycji muzycznej w liryce są *Notes Aninenses* (1939). Poemat składa się z trzech części: I *Krewny Ganimeda*; II *Pieśń o nocy czerwcowej* (*Uwertura, Noc śpiewa, Noc tańczy, Śmierć Nocy, Coda*); III *Nocny testament*.

Pomimo iż tylko część II (*Uwertura, Noc śpiewa, Noc tańczy, Śmierć Nocy i Coda*) odwołuje się w ewidentny sposób do struktury muzycznej (Reiss 1950: 4), na szczególną uwagę zasługuje również część I, *Krewny Ganimeda*, zawierająca polifonicznie współbrzmiające motywy, które staną się tematami późniejszych poematów Gałczyńskiego.

*Krewny Ganimeda* stanowi swoistego rodzaju uwerturę, chociaż terminu „uwertura” użył Gałczyński dopiero w części II, w *Pieśni o nocy czerwcowej*. *Krewny Ganimeda* rozpoczyna się wersami w tonie kolokwialnym, wzbogaconymi już jednak o cztery motywy całego utworu: *lampę, werandę, północ* (z ewokacją nocy) oraz *zapach jaśminu*, kreującymi ponadto atmosferę pierwszej sceny:

Ona mi powiedziała: „Zgaś *lampę* na *werandzie*,  
już *północ*, no! Nie bądź głupi!”  
a chwiałem się na nogach jak flaszka na okręcie,  
bo mnie *zapach jaśminu* upił.

W dalszych strofach pojawią się ponadto: *wiatr, muzyka* (wraz z gramofonową płytą i instrumentem), *chmury, gwiazdy, śmiertelna dal* oraz *świerszcz*. Łącznie 10 motywów tematycznych. Występować one będą albo osobno, albo splatając się ze sobą i przewijając w całym utworze.

Po tym wprowadzeniu *Pieśń o nocy czerwcowej* otwiera się *Uwerturą* o prostej budowie w rytmie allegro i w tonacji majorowej, wyraźnie podkreślonej przez *Ale zanim dur gwiazdny ją oplótk*. Następuje suita pozwalająca na różnorodność form. *Noc śpiewa* ma przebieg typowy dla canzony, która przeobraża w muzykę królewskość nocy, a niebo, *rulon srebrnych nut* — w klawir, który głębokimi i silnymi tonami porywa duszę. Tę idylliczną atmosferę transfiguracji przerywa nagle końcowy dysonans: *a pieśń moja silniejsza niż głód*, który burzy poprzednią harmonię. Z punktu widzenia muzycznego rola

dysonansu jest ogromna, szczególnie, gdy zależy autorowi na wprowadzaniu dramatycznego napięcia, a tutaj przygotowuje on atmosferę umierającej nocy. Temat rozwinięty zostaje w czarownej atmosferze ustępu *Noc tańczy*, zamykającym się znowu nagłym dysonansem:

i krzyknęła noc i upadła  
do twych stóp jak raniony gacek.

W ustępie następnym, *Noc umiera*, dysharmonia jest nadal ważnym elementem tonacji lirycznej. Po niebiańskiej scenie gwiazd z mirry i gwiazd ze złota oraz zstępującego z chmur śpiewu niebios, powraca obsesyjnie złowieszczy gacek:

Ale tylko nastraszył nas gacek  
I zapisał, i śmignął, i zniknął;  
a w pokojach z przewróconych flaszek  
krwią bydlęcą pachniało wino.

Umierająca noc raz jeszcze zatańczy i zaśpiewa, lecz jest to jej śpiew żałobny:

Ja jestem noc czerwcową,  
Bóg mnie do trumny chowa  
[ . . . . . ]  
Zatańczę wam gniewny taniec  
Wokół klombu ostatni raz...

Następuje typowa, krótka *Coda*, stanowiąca swoiste rozwiązanie dysonansu na konsonans i mająca za zadanie wywołanie uczucia odprężenia po uprzednim napięciu.

Część III, *Nocny Testament*, mimo że kontynuuje wątki tematyczne *nocy*, *świec*, *ćmy*, *lichtarza*, *werandy*, *klombu*, *księżycy*, *chmur*, *tancerki*, nie ma struktury muzycznej, gdyż ton *nokturnu*, w jakim jest utrzymana, jest właściwy również formom czysto lirycznym.

## II

Drugim chronologicznie utworem o strukturze kompozycji muzycznej jest *Zaczarowana dorożka* (1946). Zdaniem J. Reissa Gałczyński stosuje tu:

konstrukcyjny schemat tzw. *formy cyklicznej*, polegającej na połączeniu kilku luźnych, dopełniających się ogniw. Powstaje w ten sposób „suita instrumentalna”, której każde ogniwo utrzymane jest w innym tempie. Groteskowe efekty wydobywa poezja w ten sposób, że zestawia ze sobą wyłączające się wzajemnie określenia tempa: a więc np. *Allegro sostenuto* jest to *contradictio in adiecto*, bo *Allegro* jest tempem wesołym i szybkim, a termin *sostenuto* oznacza tempo spokojne, poważne. Podobnie nie dadzą się pogodzić ze sobą *Allegro furioso* i *alla polacca*, bo *szaleńcze Allegro* nie może być równocześnie spokojnym i dostojnym *alla polacca* czyli polonezem! (Reiss 1950: 4).

Należy jednak pamiętać, że istotą formy cyklicznej w muzyce jest nie tylko następstwo części zróżnicowanych rytmicznie, czego konsekwencją staje się kontrastowość wyrazu, ale przede wszystkim fakt, iż każda część stanowi zamkniętą całość i na ogół kończy się kadencją. Ten typ struktury kompozycyjnej nie jest przypadkowym zbiorem utworów, lecz organicznym przebiegiem muzycznym, w którym wszystkie części mają do spełnienia ściśle określone zadanie. Liczba ustępów formy cyklicznej waha się od dwóch do siedmiu (por. *Encyklopedia muzyki* 1995: 1945). *Zaczarowana dorożka* zbudowana jest wprawdzie z sześciu części zróżnicowanych metrycznie i rytmicznie, lecz nie stanowią one zamkniętych całości. Utwór ma raczej, jak sądzę, charakter impresjonistycznego *scherza*, gdy w muzyce programowej starano się tworzyć obrazy pełne nastroju.

### III

Prawdziwą formą cykliczną jest natomiast *Mała symfonia „świecznikowa”* (1947). Poemat zbudowany jest z siedmiu części i w pełni odpowiada kanonowi gatunku.

Część I, w tempie, które w kategoriach muzycznych można by określić jako *Allegro ma non troppo*, rozpoczyna się jednym z najpiękniejszych fragmentów lirycznych:

On nad nami wisiał, światło snując  
 A my w dole, przy stole, wyczekując —  
 (konsul francuski był taki śmieszny!)  
 szpady, kwiaty, kobiety i nuty  
 posypał złotym pudrem nudy  
 świecznik śnieżny.

Główny motyw, *świecznik*, przedmiot, ale i symbol inspiracji poetyckiej (tak jak motyw *lampy* w *Noctes Aninenses*) dominuje nad pierwszą i trzecią częścią kompozycji. Utwór rozpoczyna się od małej sceny w salonie, gdzie światło świecznikowe spływa złościście, tworząc aurę przypominającą mityczną Sewillę. Wszystko nabiera magicznego wymiaru, a ów intymny świat rozmywa się w wizji odległych horyzontów. Na spotkanie przybyli przedstawiciele polskiej inteligencji oraz francuski konsul, mały i śmieszny, który jako pierwszy dozna o północy wpływu magii, zmieniając się w kaczkę. W scenie powraca motyw główny:

I sączyło się ciemne światło ze świecznika  
W ciemne kąty jak *jodyna z rany*.

Część II, *Largo*, z motywem nudy i zniechęcenia, ewokuje atmosferę bezkresnych bulwarów Brukseli, gdzie „*ciemno jest ciągle [...], ranek jest taki jak wieczór [...], deszcz pada [...]*” i tylko *wiatr wieje leniwy*”. Ustęp kończy kantylenowa kadencja:

I cienie mijają cienie jak w XX-wiecznym Hadesie.  
I nie ma tu wiosny.  
Ani niedzieli.  
Na bulwarach Brukseli bezkresnych  
Na bezkresnych bulwarach Brukseli.

Część III, *Presto*, otwiera się zamiecią śnieżną i nagle pięść rozbija szybę i zamieć wtargnie do salonu. Koniec salonu i *koniec Sewilli*.

W części IV, *Furioso*. Pięść i zamieć, tak rzeczywiste jak metaforyczne, zniszczyły marzenie sennie. *Inteligencja polska* znalazła się teraz na marginesie nowej rzeczywistości, u boku śpiewających na ulicy robotników, lecz dzieli ich *brak kontaktu* nie do pokonania. Fragment zamyka złowrogie przecucie:

Ach, serduszko! Och, niedobrze,  
tak jak struna: brzdęk i brzdęk.

Część V, *Lento*, jest hymnem na cześć wolnej Polski z Mariacką Wieżą i Pallas Varsavia. Lecz symboliczny *Fortepian Szopena* zostaje roztrzaskany przez przejeżdżający po nim wózek z węglem i otwiera się przepaść pomiędzy starym a nowym światem, wewnętrzne rozdarcie, niemożność przyjęcia tej nowej rzeczywistości, chyba że w kategoriach rozsądku. Następuje lawina



dźwięcznych, lecz zimnych frazesów, gloryfikujących nową, socjalistyczną rzeczywistość, podkreślających ów nieunikniony rozdźwięk.

Część VI, typowa pieśń masowa, z charakterystycznym dla niej uproszczonym, chwytliwym rytmem i refrenowo powtarzającymi się formułami, różni się strukturą metryczną, syntaktyczną oraz semantyczną od całości *Poematu* i zamyka nutą nieukrywanej ironii:

Jakie to szczęście  
Między swojemi  
w tej Polsce, co wreszcie  
chodzi po ziemi.

Finał — to typowa *Coda*. W motywie starszej paniusi w śmiesznym, niemodnym kapeluszu, sprzedającej na rynku tandety symboliczny świecznik, wyrażone jest poczucie nieodwracalności przemienienia epoki, ale i nostalgii, z trudem ukrytej pod ironią.

#### IV

Lata 1946—47 są dla poety szczególne. Muzyka staje się dla niego wymiarem bardzo ważnym. Nawet w *Opisie domu poety* (1937), domu już w „gałczyńskim” nastroju, z kominkiem, świecznikiem holenderskim, czajniczkiem flamandzkim, fotelem ze skóry, z książkami, wśród których „jakby dwa promienie Pliniusz i Horacy” — brak jeszcze muzyki. Wprawdzie Strawiński pojawia się w *Balu u Salomona* (1933), a Mozart w *Ej, po szerokiej drodze* (1938) i w *Nieporozumieniach* (1939), lecz raczej metaforycznie. Natomiast w *Notatkach z nieudanych rekolekcji paryskich* (1946), po raz pierwszy wprowadzony jest temat muzyki Bacha, a nie tylko ewokacja samej postaci:

Po niebie płynie moje serce  
I rozpryskuje się na dachach  
Ostatni slogan snuje pająk,  
amorki na portalach *grają*  
*utwory z „Orgelbüchlein” Bacha.*

Kult, jaki żywił poeta dla muzyki Bacha, jak słusznie zauważył Kierst, nie był zwykłym upodobaniem do twórczości ulubionego kompozytora, lecz poszukiwaniem własnej formy twórczej (Kierst 1961: 558—559). Jako do-

wód może służyć geneza *Niobe*, poematu, który w sposób najpełniejszy wyraża muzyczną koncepcję poetyckiej twórczości Gałczyńskiego.

Jak wspomina A. Drawicz, w jego papierach pozostał pierwotny szkic planu *Niobe*. Składał się on z czterech części:

- I. Uwertura. Przedstawienie tematu [w innej wersji „zbliżenie się do tematu”].
- II. Szukanie w ciemnościach.
- III. Znalezienie w ciemnościach.
- IV. Zrozumienie w świetle (Drawicz 1973: 258).

Jest to schemat literacki. Medytacja nad utworem zmienia jednak strukturę poematu, który powoli nabiera charakteru coraz bardziej zbliżonego do kompozycji muzycznej: *Dedykacja*; I. *Eutyfron*: a) uwertura, b) *Bizancjum*, c) mała fuga; II. (*Chacona*): a) przygrywka prozą, b) rubato (zostało przekreślone przez Gałczyńskiego i wpisane „ostinato”), c) *Mały koncert skrzypcowy*, d) *Nenia Niobe*; III. *Nieborów*; IV. *O, radości, iskro bogów!* (por. Kierst 1961: 368).

Ostateczna, znana nam dzisiaj wersja *Niobe*, uzyskuje już w pełni strukturę kompozycji muzycznej: *Dedykacja*; I *Eutyfron*: *Uwertura*, *Bizancjum*, *Mała fuga*; II. *Chacona*: *Kustosz*, *Ostinato*, *Mały koncert skrzypcowy*, *Nenia Niobe*; III. *Nieborów*: *Duży koncert skrzypcowy*, *Spotkanie z Chopinem*, *Koncertu Skrzypcowego ciąg dalszy*; \*\*\*; IV. „*O, radości, iskro bogów*”. Poeta jest w pełni świadom trudności, jakie go czekają. Wyznaje w *Ostinato*:

To nic, że w ręce trudną muzykę.  
A ja próbuję.

Będzie to zmaganie się z formą, aby stworzyć nową koncepcję poematu, pomatu o bogatej strukturze. We wstępie do radiowego prawykonania *Niobe* Gałczyński stwierdza:

Mówią mi koledzy: *Niobe* to rzecz trudna. Mylą się, *Niobe* to rzecz bardzo trudna [...]. A czy twój poemat jest czymś nowym? Sądzę, że tak. Dlatego tak niesłychanie trudny. Zastosowano w nim nową metodę poematowego budownictwa. Na czym ta metoda polega? Na użyciu różnych materiałów i na próbie zbudowania z tego całości stylistycznie jednorodnej (Kierst 1961: 368).

Te „różne materiały” to nie tylko różnorodność środków wersyfikacyjnych, stylistycznych oraz tematycznych, ale próba zbudowania struktur polifonii w liryce. W tych odważnych poczynaniach będzie mu patronował Bach.

Dzisiaj, z perspektywy czasu, wychodzimy z założenia, że brzmienie muzyki Bacha powinno być piękne i bez zakłóceń. Jednak Bach, mistrz formy, doprowadził także barokową zasadę „mowy dźwięków” do najwyższej doskonałości i celem osiągnięcia pełni wyrazu nie stronił od kontrastów w harmonii, od przełamywania przyjemnej dla ucha gładkości. Prawdziwy urok muzyki wynika z naprzemiennego występowania konsonansów i dysonansów. Bez takiej przemienności nie dałoby się wyrazić rozmaitych nastrojów, a w szczególności stworzyć uczucia napięcia i następującego po nim odprężenia. Oto dlatego w poszukiwaniach nowej formy dla *Niobe* tak ważną rolę spełniła Bachowska koncepcja.

Poemat otwiera się według kanonu literackiego *Dedykacją* (por. Lichański 2004) i następującym po nim nie mniej kanonicznym *Przesłaniem*, formą kancony średniowiecznej i renesansowej, ostatnia strofa której zawiera słowa pożegnania lub egzorty. W obu pojawia się ten sam motyw, znany już z poprzednich poematów muzycznych Gałczyńskiego, *wiatr (Ten koncert ciemny jak wiatr w głazach)*.

Część I, *Eutyfron* składa się z trzech ustępów: *Uwertury*, *Bizancjum* oraz *Małej Fugi*, noszących tytuły na przemian literackie i muzyczne.

*Uwertura*, skomponowana jest z 10 tercyn, z których dwie początkowe nadają nastrój narracji i wprowadzają od razu temat główny, *Niobe*:

Nieforemna, niewesoła,  
dzień i noc nad brzegiem morza  
stoi w skałę przemieniona —

biedna córka Tantalowa,  
biedna żona Amfionowa,  
Niobe, nieszczęsna rodzica.

Następne tercyny skonstruowane są z występujących na przemian dysonansów i konsonansów. Trzy dysonansowe:

siedmiu synów, siedem córek  
Diana z Apollonem z łuku  
*Rozstrzelali jej o świcie.*

Wokół pustka bezroślinna,  
*żadnych świateł elektrycznych,*  
na kamieniu stoi kamień.

Niebo zimno patrzy w Niobe,  
ciemna chmura błyska spodem,  
woda kamień *ochlapuje*.

a następnie cztery konsonansowe:

Idzie żagiel horyzontem,  
ale w inną stronę idzie,  
a tu mroźna nocka idzie,

nieforemna, niewesoła.  
Tam daleko bębni burza,  
a tu z przodu wichur śpiewa.

Stoi Niobe z wielką głową,  
śnieg nad głową zakolował,  
głową żony muzykanta,

głowy żony Amfionowej  
głowy córki Tantalowej,  
tyle śniegu na powiekach.

osiągając szczyt dramatycznej ekspresji w ostatniej, dysonansowej tercynie:

Nie padają łzy kamienne,  
nie rozświeca się poranek,  
tylko mewy *wrzeszczą*.

*Bizancjum*, mimo iż poprzedza *Małą Fugę*, w istocie skonstruowane jest już według jej kanonu. W muzyce *fuga* składa się z tematów występujących w motywach czołowych, złączonych epizodami i łącznikami. Istnieją fugi dwu, trzy i wielotematowe. Najpierw eksponuje się temat pierwszy, potem drugi, trzeci itd., a następnie dwa lub trzy razem.

*Bizancjum* jest fugą trójtematową z trzema motywami czołowymi: 1. *poeta Taliarch*, 2. *dzwony*, 3. *figura Niobe*.

Gałczyński wprowadza jako pierwszy motyw *Taliarcha* (*taką antyfonę napisał poeta Taliarch...*), następnie *dzwonów* (*rozpisał ją na pięć najślynniejszych dzwonów miasta Bizancjum*), po czym łączy je razem (*i kiedy dzwony wydzwoniły antyfonę Taliarcha*), aby wprowadzić motyw trzeci, *Niobe* (*figura Niobe wyraźnie weselała*). Następnie motywy te zostają ze sobą splecione: *Gerion dzwon ze wszystkich pięciu braci dzwonów był najweselszy: posąg Niobe*

*boleściwej nieledwie rękę wyciągał, oraz wtedy poeta Taliarch... porwał głowę i uciekł z nią do Florencji i połączone epizodem: A kiedy wypełniły się dni i Mahomet II wkroczył ze swoim wojskiem do miasta.*

*Mała Fuga*, czy raczej *fugato*, jak słusznie zauważył J.Z. Lichański (Lichański 2004: 45), jest rozbudowaniem tematu głównego, czyli *Niobe*.

Część II, *Chaconę* otwiera prolog prozą, noszący tytuł *Kustosz*, lecz u Gałczyńskiego obie formy, literacka i muzyczna, często się przeplatają. Taniec *chaconne* pod koniec XVII wieku przekształcił się w formę wariacyjną z *basso ostinato*. Z punktu widzenia konstrukcji muzycznej *ostinato* należy więc do struktury samej *chacony* (por. *Encyklopedia muzyki* 1995: 145), natomiast Gałczyński wyodrębnił je jako część samodzielna. W drugiej wersji schematu *Niobe* ustęp ten pierwotnie miał nosić tytuł *Rubato*, czyli według terminologii muzycznej „tempo zmienne, chwiejne, dowolne”. Gałczyński, dokonując wyboru między *Rubato* i *Ostinato* miał prawdopodobnie w pamięci koncerty skrzypcowe Bacha, gdzie stosowana jest zasada koncertowania dialogującego, to znaczy, że orkiestra akompaniuje soliście, zaś akompaniament jest oparty na ostinatomym basie; *ostinato* wymaga niezmiennego rytmu, zaś skrzypcowe solo jest grane, raz wydłużając, raz skracając nuty, właśnie w tempie *rubato*. Gałczyński, jak się wydaje, zamierzał uwydatnić funkcję powtarzającego się „basso ostinato” *Niobe*, *Niobe* i w konsekwencji wybrał termin *Ostinato*.

Pierwsza część *Ostinato* jest w tonacji majorowej (*tańczący wiersz*), lecz wkrótce zmienia się na minorową<sup>4</sup>: *chmur dodam, żeby rym się ściemnił*, po czym zostaje wprowadzony umiejętnie użyty dysonans *sercem chłup*, przygotowując wymiar tragiczny: *w Acheron — / coraz niżej, / coraz głębiej*. Wersy zaczynają nabierać rytmu przyśpieszonego, aby nieco złagodzić dramatyczne napięcie, lecz oto znowu następuje niespodziewane zwolnienie, które w muzyce jest stosowane zwykle dla podkreślenia wymiaru tragicznego: *Przez piach, przez mech, przez torf / pod niebem wykrzywionym jak dziwoląg — / i znów przez noc, przez krakanie wron*. Konsonansowe rozwiązanie:

Niobe,  
*nogi mnie bolą*  
*Już nie pójdą, spoczną nieco.*  
 Heinrich, bujda  
 „Lyrisches intermezzo”:  
 ła w wiolinie

<sup>4</sup> Zalino jako pierwszy wytłumaczył kontrast tonacji, stwierdzając, że tonacja majorowa (dur) wyraża pogodę, minorowa (moll) nastrój smutny lub ponury (Zarlino 1558).

tani spleen.  
 Acheron, płyniesz?  
 To płyn

ma na celu stworzenia uczucia odprężenia, przygotowującego pogodny nastrój *Allegretto Małego koncertu skrzypcowego*.

*Mały koncert* (tzw. concertino) jest utworem jednocześnie, nie trzyczęściowym, jak koncerty. Właśnie dlatego Gałczyński wybrał tę formę, odróżniając go od *Dużego koncertu skrzypcowego* części III. *Mały koncert* to właściwie Romanza o prostej budowie stroficznej, z zastosowaniem stałego ritornełu (*a gdzie to jest*), który przeplata poszczególne epizody: *Te okna oświetlone...*; *Firanki wiatr kołysał...* itd.

W następnym ustępie, *Nenia Niobe*, dającym się określić jako *Mesto*, Gałczyński dla uzyskania szczególnego wyrazu stosuje zarówno *anapest*, miarę metryczną rzadką w wersyfikacji polskiej, jak i *melizmat*, wyszukaną figurę melodyczną.

Do schematu metrycznego przykładał Gałczyński wielką uwagę. Wspomina Jerzy Kierst, że po usłyszeniu fragmentu *Co za no-o-c* wyraził się, że brzmi to pięknie i zapytał „jak to zrobione”. Poeta, „z jakąś radosną pasją” odpowiedział, że w tym wierszu „zjawia się najpierw anapest, potem anapest wydłużony, potem jeszcze coś...” (Kierst 1961: 547—548).

W istocie w schemacie metrycznym oprócz wersów zawierających anapesty akatalektyczne, typowe dla wersyfikacji łacińskiej, czyli o długiej stopie, zaznaczonej graficznie: *co za no-o-c*, *jaki mro-o-k*, *jaki śnie-e-g*, *Boli! O-och*, *Dokąd i-i-ść*, oraz anapesty typowe dla wersyfikacji polskiej, czyli o stopie 3-zgłoskowej z akcentem na osatniej: *gdzieście są*, *wodę mdłą*, *kto was wziął*, *może tam*, *stada wron*, w *Acheron* występują również dwa rodzaje anapestów hipermetrycznych: anapesty katalektyczne *in syllabam* (to jest anapesty o dwóch stopach, w których z drugiej pozostała jedna sylaba), takie jak *ale łysą*, *i niemrawą*, *ani trawa* oraz anapesty katalektyczne *in duas syllabas* (z drugiej stopy pozostały dwie sylaby), jak *droga myli się*, *szosa bieli się*, *komu żalić się*. Nie wiemy, co miał na myśli Gałczyński, mówiąc o anapestach wydłużonych: czy wydłużenie ostatniej sylaby na sposób łaciński (*co za no-o-c*), czy też anapesty hipermetryczne.

Klasyczne wersy anapestowe typu *co za no-o-c* stanowią jednocześnie figurę melodyczną zwaną *melizmatem*, czyli śpiewaną na jednej sylabie, obejmującą od dwóch do kilkunastu dźwięków (por. *Encyklopedia muzyki* 1995: 537). Forma ta, jedna z najstarszych, przetrwała w muzyce ludowej i stanowi zja-

wisko tzw. transakcentacji, to jest zmiany akcentu słownego w zależności od rytmu muzycznego. Gałczyński bardzo melizmat doceniał, gdyż — jak twierdził — „transakcentacja ma jeszcze to do siebie, że istotnie umuzycznia słowa, że słowa te niejako same śpiewają” (Grubert 1952).

W *Nenia Niobe*, kończącej *Chaconę*, przetrwała pierwsza koncepcja poematu, według której, przypomnijmy, część ta miała nosić tytuł *Szukanie w ciemnościach*:

Co za no-o-c  
 Droga myli się,  
 Co za no-o-c,  
 szosa bieli się;  
 gdzie wy-y, dziateczki,  
 gdzieście są?  
 [ . . . . . ]  
 Z lampą po kanałach,  
 Lampa zgasła.  
 Jaki mro-o-k,  
 jaki śnie-e-g!  
 Boli! O-och!  
 [ . . . . . ]  
 tylko wia-a-tr, ciemności,  
 stada wron,  
 i zwał w rękę boleści,  
 w Acheront.

Część III, *Nieborów*, zaczyna się *Dużym koncertem skrzypcowym*, czyli *Concerto grosso*. Koncerty skrzypcowe Bacha mają klasyczną formę sonatową Allegro-Adagio-Allegro i forma ta inspiruje *Duży koncert*, z tym, że Gałczyński, na swój sposób, odwraca tę kanoniczną sekwencję na Adagio-Allegro-Adagio. Zbudowany jest on z trzech części, z których na pierwszą i trzecią składają się dystychy w majestatycznym rytmie trzynastozgłówekowca, oparte na motywach znanych już z poprzednich poematów. W części pierwszej *Koncertu* wątki tematyczne to: *lampa (zowią ją meluzyną, czasem bergamską)*, która nadaje tonacji kompozycji, *wiatr*, który staje się elementem rytmicznego *crescendo*, oraz temat główny, czyli *Niobe*.

Część II, *Spotkanie z Chopinem*, *Allegro* w tonacji C-dur, to lekki i zwiewny mazurek, zbudowany z izosylabicznych i izorytmicznych 3 strofek, z których pierwsza i ostatnia są czterowierszowe, zgodnie z kanonem muzycznym:

Dobry wieczór, monsieur Chopin.  
 Jak pan tutaj dostał się?  
 Ja przelotem z gwiazdki tej.  
 Być na ziemi to mi lżej.

Stary szpinet, stary dwór,  
 ja mam tutaj coś w C-dur  
 (taką drobnostkę, proszę pana),  
 w starych nutach stary śpiew,  
 jesień, leci liście z drzew.

Pan odchodzi? Hm. To żal.  
 Matko Boska, w taką dal!  
 Rękawiczki. Merci bien.  
 Bonsoir, monsieur Chopin.

W części III, noszącej tytuł *Dalszy ciąg Dużego Koncertu*, oprócz motywu *Niobe, wiatru*, i *meluzyny* pojawiają się ponadto *księżyc*, *gwiazdy*, *chmury*, *dzwony*, *Taliarch*. Ta część zgodnie z pierwotną koncepcją miała wyrażać „Znalezienie w ciemnościach” i dlatego po sekwencji:

Wóz Dawida i Lira, Pies, Venus i Waga.  
 I nagle zgasły wszystkie. I księżyc też zgasł.  
 dyst. 35

I meluzyna zgasła  
 dyst. 36

następuje nagła zmiana tonacji:

Mrok drgnął niewyraźnie.  
 A wtedy Niobe twarz poczęła jaśnieć  
 dyst. 36

naprzód biało, a potem srebrnie i niebiesko  
 dyst. 37

osiągając kulminację w:

tak *świeciła* twarz Niobe. Jak ziemia ogromna.  
 Brzask już łamał się. Nucił. Promień strzelał w okna.  
 dyst. 47



Interpretacja ta, oparta na analizie struktury literackiej, znajduje potwierdzenie w partyturze *Poesia con Musica do słów „Niobe” K.I. Gałczyńskiego*, skomponowanej w latach sześćdziesiątych przez Jana Forteka<sup>5</sup>, w której kompozytor kieruje się podobnymi kryteriami. W *Dalszym ciągu Dużego Koncertu* muzyka towarzysząca pierwszym 35 dystychom jest w parzystym metrum 4/4 (z dwoma, równomiernie rozłożonymi akcentami, zgodnymi z cezurą metryczną), odpowiadającemu narracyjnej płynności wersów. Jednak od wersu *A wtedy Niobe twarz poczęła jaśnieć* (dyst. 36, w.2) zostaje wprowadzone przyspieszone, nieparzyste metrum 3/8 z trzema akcentami, dające wyraz nagłemu wyłanianiu się z ciemności. Po wersie „a nagle gwiazda wszędzie na niebios równinie” (dyst. 45, w.2) następuje ponownie zmiana metryczna i powrót do metrum 4/4, jakby dla uwydatnienia „zrozumienia w świetle”.

*Duży Koncert* zamyka się nieoczekiwanie krótką, ośmiowersową sekwencją w uspakajającym rytmie kujawiaka, podobnie jak menuetem kończy się *I Koncert Brandenburski* Bacha.

IV Część, *O, radości, iskro bogów* ewokuje chóralny finał IX Symfonii Beethovena. To wielkie fortissimo, „alkohol radości”, według słów samego Poety, jest ciekawym przykładem „mieszania gatunków”, o którym mówił, prezentując *Niobe* ma falach radiowych. Z punktu widzenia kompozycji muzycznej nie należy jednak do struktury *Poematu*, który jest, jak to zostało powiedziane, raczej strukturą cykliczną, zbliżoną do *Koncertów brandenburskich* Bacha. Poszerzenie symfonicznej formy cyklicznej o chóralny finał nastąpiło dopiero w okresie romantyzmu i taką formę nadał swej IX Symfonii Beethoven.

Muzyczna koncepcja *Niobe* nie jest strukturą nadaną *Poematowi* „z zewnątrz”, lecz oddaje nowy sposób pojmowania związków poezji z muzyką i odczuwania tej zgodności jako koniecznej, przynajmniej w odniesieniu do poezji. Dał temu w pełni wyraz Jan Krenz, gdy po odejściu Przyjaciela, dla formy swego *Epitafium w pięciu częściach* przejął prawie schemat *Niobe* (*Preludium, Mała Fuga, Elegia, Wielka Fuga, Postludium*) (por. Ciecierski 1961), stwierdzając w *Wielkiej Fudze*, że „Gałczyński był w gronie poetów czymś więcej niż oni, był poetą i kompozytorem w jednej osobie”.

To nie tylko *Epitafium*, ale i najtrafniejsza ocena krytyczna twórczości Poety.

---

<sup>5</sup> Składam gorące podziękowania Pani Kirze Gałczyńskiej za udostępnienie mi rękopisu partytury J.Forteka, *Poesia con Musica do słów Niobe K.I. Gałczyńskiego*, utworu na chór recytatorów i orkiestrę.

## Literatura

- Ciecierski J., 1961: *Konstanty i Teatr*, w: *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, red. A. Kamieńska i J. Śpiewak, Warszawa.
- Drawicz A., 1973: *Konstanty Ildefons Gałczyński*, Warszawa.
- Encyklopedia muzyki* 1995: red. A. Chodkowski, Warszawa.
- Grammont M., 1937: *Essai de psychologie linguistique*, Paris.
- Kierst J., 1961: *Żeby forma nie przeszkadzała*, w: *Wspomnienia o K.I. Gałczyńskim*, red. A. Kamieńska i J. Śpiewak, Warszawa.
- Krenz J., 1956: *Konstantemu Ildefonsowi Gałczyńskiemu Epitafium w pięciu częściach*, „Przemiany” nr 10 (z dnia 16 XII).
- Kulawik A., 1968: „*Uwertura*” *Gałczyńskiego do poematu „Niobe”*, „Ruch Literacki”, z. 1.
- Lichański J.Z., 2004: *Poeta i wartości: Wokół „Niobe” Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Liryka i retoryka*, w: *Mag w cylindrze. O pisarstwie K.I. Gałczyńskiego*, red. T. Rohoziński, Pułtusk.
- Miciński B., 1936: *Pochylmy się nad wierszami Gałczyńskiego*, „Prosto z mostu”, nr 13.
- Minissi N., 1987: *Disavventure di gatt*, „Strumenti critici”, nr 54, II, 2.
- Minissi N., 2004: *Di là dall'opaco*, „Belfagor”, nr 4.
- Reiss J.W., 1950: *Poezja zaczarowana muzyką*, „Dziennik Literacki”, nr 20.
- Skarbowski J., 1981: *Poezjo-muzyka Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego*, w: *Literatura — muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa.
- Stawar A., 1959: *O K.I. Gałczyńskim*, Warszawa.
- Wolniewicz E., 1975: *Kolczyki Izoldy*, „Gazeta Poznańska”, nr 79 (z dn. 7 IV).
- Zarlino G., 1558: *Le istituzioni harmoniche*, Venezia.
- Żurawska J., 1980: *La poetica di K. Gałczyński*, „Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Letterario-Artistica”, vol. II (XXIII). Neapol.