

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

Dominika Grzybacz

**Pieśni na głos i fortepian Ludomira Różyckiego.
Zagadnienia interpretacyjno-wykonawcze
z perspektywy pianisty-kameralisty.**

**Artystyczna praca doktorska
w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

promotor:
dr hab. Bartłomiej Kominek, prof. AMKP
promotor pomocniczy:
dr Maciej Negrey

Kraków, 2025

LUDOMIR RÓŻYCKI (1883-1953)

8 pieśni op. 9 do słów T. Micińskiego

1. *I Kiedy odejdę w dal*
2. *II Nad morzem*
3. *III Płyną ciche, srebrne łzy*
4. *IV Kiedy cię moje oplotą sny*
5. *V Powiało na mnie morze snów*
6. *VI Na księżycu*
7. *VII Zahuczał wicher*
8. *VIII Nokturn (Las płaczących brzoź)*

Orfan op. 12, 4 pieśni do słów C. Jellenty

9. *I Ach, znikły, jak sen*
10. *II Chłód grobu powiał*
11. *III Spójrz, ach, wokół*
12. *IV To pelzam, jak czerw*

Sześć pieśni op. 14 do słów H. Ibsena, F. Nietzschego, H. Heinego

13. *I Agnes*
14. *II Bezpowrotnie*
15. *III Łabędź*
16. *IV Wenecja*
17. *V Piosnka dziewczyny*
18. *VI Tęsknota*

Sześć pieśni op. 16 do słów T. Micińskiego

19. *I Fioletowe góry*
20. *II Natchnienie*
21. *III W mem sercu baśni*
22. *IV Bądź zdrowa*
23. *V Palmy*
24. *VI Akwarela*

Trzy pieśni op. 19 do słów M. Paruszewskiej, T. Micińskiego, S. Wyspiańskiego

25. *I Łabędź*
26. *II Serenada*
27. *III Jasna Lednica*

Z erotyków op. 51 do słów E. Słońskiego, Z. Rózyckiego, W. Shakespeare'a

28. *I Baśń*
29. *II Twe usta*
30. *III Pieśń weselna*

31. **Ballada op. 60 do słów A. Asnyka**

Wykonawcy:

Dominika Grzybacz - fortepian

Wiktoria Zawistowska-Tyliba - mezzosopran (op. 9, 12, 19)

Jolanta Pawlikowska - sopran (op. 14, 16, 51, 60)

Reżyseria dźwięku:

Marcin Domżał

Przygotowanie instrumentu:

Radosław Cinal

Nagrań dokonano w

**Sali Koncertowej im. K. Moszumańskiej-Nazar
w Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie
w dniach 8-11.08.2024**

**AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE**

Dominika Grzybacz

**Pieśni na głos i fortepian Ludomira Różyckiego.
Zagadnienia interpretacyjno-wykonawcze
z perspektywy pianisty-kameralisty.**

**Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

**promotor:
dr hab. Bartłomiej Kominek, prof. AMKP
promotor pomocniczy:
dr Maciej Negrey**

Kraków, 2025

SPIS TREŚCI

WSTĘP	4
1. KONTEKSTY	7
1.1 Pieśń na głos i fortepian w epoce klasycyzmu	7
1.2 Pieśń na głos i fortepian w epoce romantyzmu w ujęciu europejskim	8
1.3. Polska pieśń na głos i fortepian w epoce romantyzmu	10
1.4 Przeobrażenia estetyczne w muzyce na przełomie XIX i XX wieku. Zarys tła dla twórczości pieśniowej Ludomira Różyckiego	13
2. SYLWETKA MUZYCZNA LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO	16
2.1 Początki drogi artystycznej. Młodość, edukacja. Pierwsze sukcesy artystyczne	16
2.2 Fascynacja połączeniem słowa i muzyki. Pieśń w twórczości Ludomira Różyckiego, inspiracje i stosunek do muzyki wokalne	18
2.3. Pieśni Ludomira Różyckiego. Głosy krytyków	20
2.4. Poezja Tadeusza Micińskiego i liryka wokalna Ludomira Różyckiego – spotkanie słowa i muzyki w metafizycznej przestrzeni	25
3. GŁOS I/A FORTEPIAN. SPOJRZENIE OKIEM PIANISTY-KAMERALISTY NA KOMPLETNY ZBIÓR (OBJĘTYCH NUMERACJĄ OPUSOWĄ) PIEŚNI NA GŁOS I FORTEPIAN LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO. ARCHITEKTURA, KOLORYSTYKA, EWOLUCJA PARTII FORTEPIANU. ZAGADNIENIA INTERPRETACYJNO-WYKONAWCZE	27
3.1 Uwagi dotyczące głównych założeń i konstrukcji dzieła artystycznego oraz jego opisu	27
3.2 <i>8 pieśni</i> op. 9 do słów T. Micińskiego	29
3.2.1 Kiedy odejdę w dal	29
3.2.2 Nad morzem	31
3.2.3 Płyną ciche, srebrne łzy	33
3.2.4 Kiedy cię moje oplotą sny	35
3.2.5 Powiało na mnie morze snów	37
3.2.6 Na księżycu	38
3.2.7 Zahuczał wicher	40

3.2.8	Nokturn (Las płaczących brzoź)	41
3.3	Cykl <i>Orfan</i> op. 12, 4 pieśni do słów C. Jellenty	43
3.3.1	Ach, znikły, jak sen	43
3.3.2	Chłód grobu powiał	45
3.3.3	Spojrzyj, ach, wokół	47
3.3.4	To pełzam, jak czerw	50
3.4	<i>Sześć pieśni</i> op. 14 do słów H. Ibsena, F. Nietzschego, H. Heinego	51
3.4.1	Agnes	52
3.4.2	Bezpowrotnie	54
3.4.3	Łabędź	56
3.4.4	Wenecja	58
3.4.5	Piosnka dziewczyny	60
3.4.6	Tęsknota	62
3.5	<i>Sześć pieśni</i> op. 16 do słów T. Micińskiego	63
3.5.1	Fioletowe góry	64
3.5.2	Natchnienie	67
3.5.3	W mem sercu baśni	69
3.5.4	Bądź zdrowa	71
3.5.5	Palmy	74
3.5.6	Akwarela	77
3.6	<i>Trzy pieśni</i> op. 19 do słów M. Paruszewskiej, T. Micińskiego, S. Wyspiańskiego	78
3.6.1	Łabędź	79
3.6.2	Serenada	82
3.6.3	Jasna Lednica	85
3.7	<i>Z erotyków</i> op. 51 do słów E. Słóńskiego, Z. Różyckiego i W. Shakespeare'a	87
3.7.1	Baśń	88
3.7.2	Twe usta	91
3.7.3	Pieśń weselna	93
3.8	<i>Ballada</i> op. 60 do słów A. Asnyka	95
4.	PIEŚNI. JĘZYK MUZYCZNY LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO. MIĘDZY TRADYCYJĄ A NOWOCZESNOŚCIĄ W MUZYCE. MUZYCZNE OBRAZOWANIE I FORMOTWÓRCZA ROLA HARMONII	98

ZAKOŃCZENIE. Pianista czy <i>akompaniator</i>? <i>Am I too loud</i>?	99
BIBLIOGRAFIA	103
NUTY	103
ŹRÓDŁA ORYGINALNYCH TEKSTÓW PIEŚNI	104
WYDAWNICTWA ZWARTE	104
ARTYKUŁY I PUBLIKACJE NAUKOWE	105
CZASOPISMA I PRASA HISTORYCZNA	105
DYSERTACJE DOKTORSKIE, PRACE MAGISTERSKIE I LICENCJACKIE	106
HASŁA ENCYKLOPEDYCZNE I SŁOWNIKI	106
KORESPONDENCJA	108
ANEKS. Tłumaczenia pieśni na język angielski i ich transkrypcje fonetyczne	109

WSTĘP

Od kilku lat głównym nurtem mojej działalności zawodowej jest współpraca z wokalistami – przestrzeń, gdzie spotykają się dwa brzmieniowe światy: głos i fortepian. To zarazem miejsce, w którym najpełniej objawia się istota muzycznego partnerstwa. Współpraca śpiewaka i pianisty stanowi jeden z najbardziej wymagających, a jednocześnie najciekawszych przejawów kameralistyki, będącej sztuką dialogu, uważnego słuchania i wspólnego poszukiwania sensu dzieła.

Z tego doświadczenia zrodziła się potrzeba głębszej refleksji nad miejscem pianisty w kameralistyce wokalne, a także nad repertuarem, który w sposób szczególny tę ideę partnerstwa uosabia. Takim obszarem okazały się pieśni Ludomira Różyckiego – kompozytora, którego twórczość, pełna ekspresji i barw, wciąż nie zajmuje należnego miejsca w przestrzeni wykonawczej. Poprzez bogactwo harmoniczne, plastyczność brzmienia oraz oryginalne powiązanie muzyki z tekstem poetyckim, pieśni Różyckiego stanowią interesujące laboratorium dialogu, w którym partia fortepianu nie jest tylko tłem, lecz równorzędnym głosem narracji.

Przez wiele dziesięcioleci twórczość pieśniowa tego kompozytora pozostawała poza zainteresowaniem badaczy. Od czasu wydania zbioru zawierającego 17 pieśni i arii operowych (*Pieśni wybrane na głos z fortepianem*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957), do opublikowania przez PWM w latach 2022-2024 kompletu dostępnych pieśni Różyckiego (edycja wykonawcza), nie pojawiły się żadne kompleksowe opracowania ani edycje źródłowe poświęcone liryce wokalne tego kompozytora. Kiedy więc w 2021 roku rozpoczynałam pracę nad tym repertuarem miałam świadomość, że poruszam się po gruncie niemal całkowicie zaniedbanym.

Wśród dostępnych materiałów źródłowych szczególnie istotne z perspektywy badawczej są nieopublikowane prace magisterskie:

– Iwona Bias, *Katalog tematyczny dzieł Ludomira Różyckiego* (Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Katowicach, 1975/76);

– Marzena Kowalska (Sokołowski), *Ludomir Różycki (1883-1953): Katalog tematyczny pieśni i bibliografia oraz kronika życia i twórczości* (Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 1985).

Obie te prace stanowią pionierskie opracowania katalogowe oraz są niezwykle cennym punktem odniesienia, bez którego dalsze badania byłyby znacznie utrudnione, albo i nawet niemożliwe. Znaczącym źródłem informacji w tym kontekście jest także publikacja

(katalog) Elżbiety Jasińskiej-Jędrasz, *Rękopisy kompozytorów Młodej Polski* (Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1997).

W kilku ostatnich latach, szczególnie od 2022 roku, zaobserwować można zwiększone zainteresowanie twórczością pieśniową Różyckiego wśród wykonawców. Świadczą o tym publikacje fonograficzne zawierające pieśni kompozytora: *Akwarelle* (pieśni G. Bacewicz i L. Różyckiego, DUX, data premiery: 2022-01-27, wyk. Joanna Freszel, Bartłomiej Kominek), *Różycki. Songs* (DUX, data premiery: 2023-01-02, wyk. Rafał Majzner, Mateusz Lasatowicz), *Ludomir Różycki. Pieśni Zebrane* (SPMK, data premiery: 2024-03-15, wyk. Urszula Kryger, Paweł Cłapiński).

W tym samym okresie, w którym rozpoczęłam własne badania nad pieśniami Ludomira Różyckiego, temat ten podjął równolegle dr Paweł Cłapiński, autor pracy doktorskiej *Kosmopolityzm jako ideologia twórcza w pieśniach Ludomira Różyckiego* (Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, 2024). Jego ujęcie stanowi cenne uzupełnienie podejścia katalogowo-dokumentacyjnego reprezentowanego przez Bias i Kowalską.

Brak wcześniejszego zainteresowania twórczością pieśniową Różyckiego wynikał w dużej mierze z polityki kulturalnej prowadzonej wobec kompozytorów polskich, w ramach której pewnych kompozytorów celowo marginalizowano, aby inni mogli wyraźniej zaistnieć w świadomości publicznej, co zostanie przedstawione w pracy. Uważam, że przyczyniło się to do tego, iż dorobek wielu rodzimych twórców, w tym także Różyckiego, nie był traktowany z należytą uwagą i szacunkiem przez długie lata.

W celu przywrócenia jego twórczości pieśniowej należytej obecności w przestrzeni muzycznej podjęłam szereg działań o charakterze popularyzatorskim. W ramach Stypendium Twórczego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, otrzymanego na rok 2023, współpracując z Jolantą Pawlikowską (sopran) i Wiktorią Zawistowską-Tylibą (mezzosopran) oraz m.in. ze Stowarzyszeniem Polskich Muzyków Kameralistów zrealizowałam szereg koncertów poświęconych twórczości pieśniowej Ludomira Różyckiego. We współpracy z mgr Haliną Tylibą stworzyłam tłumaczenia tekstów pieśni (op. 9, 12, 14, 16, 19, 51, 60) na język angielski, umożliwiające ich wykonywanie w tym języku przy zachowaniu słowno-muzycznego sensu oryginału. Do opisu dzieła został dołączony aneks zawierający wyżej wymienione materiały.

Innym przedsięwzięciem, w którym miałam zaszczyt wziąć udział, było przygotowanie opracowań partii fortepianu w 21 pieśniach Ludomira Różyckiego dla Polskiego Wydawnictwa Muzycznego [I zeszyt: op. 9 nr 4-7, op. 14 nr 1-6, op. 19 nr 1-3; II

zeszyt: op. 16 nr 1-6, op. 60, *Kurant* oraz *Kołysanka* (pieśni nieobjęte numeracją opusową)]. Publikacje są częścią wykonawczej edycji kompletu pieśni kompozytora¹.

Celem niniejszej pracy jest ukazanie liryki wokalne Różyckiego z perspektywy pianisty-kameralisty. W jego dziełach partia fortepianu stanowi integralny i współtwórczy element narracji muzycznej, a współpraca ze śpiewakiem nabiera cech realnego partnerstwa artystycznego. Struktura opisu dzieła podporządkowana jest powyższej koncepcji i prowadzi czytelnika od zagadnień ogólnych, stanowiących tło dla twórczości pieśniowej Różyckiego, poprzez analizę jego utworów, aż po refleksję wykonawczą.

Pierwszy rozdział przedstawia liczne konteksty, m.in. historyczny, estetyczny i kulturowy, odnoszące się do liryki wokalne kompozytora. Rozdział drugi przybliży sylwetkę Ludomira Różyckiego – jego młodość, edukację, zagadnienia związane z fascynacją połączeniem słowa i muzyki, wybrane głosy prasy dotyczące jego pieśni oraz miejsce poezji Tadeusza Micińskiego w twórczości pieśniowej kompozytora. W rozdziale trzecim omówiono wszystkie dzieła na głos i fortepian objęte numeracją opusową w kontekście literackim, strukturalno-formalnym, wykonawczym i interpretacyjnym, z uwzględnieniem relacji między partią głosu a partią fortepianu. Czwarty, najkrótszy rozdział stanowi syntetyczne ujęcie wniosków wynikających z analitycznego fragmentu pracy. Zakończenie ma charakter osobisty i refleksyjny. Opisuje codzienne realia oraz istotne, choć wciąż kontrowersyjne zagadnienia obecne w pracy pianisty-kameralisty, a także przedstawia obserwacje dotyczące interpretacji i współpracy artystycznej ze śpiewakiem.

Mam nadzieję, że niniejsza praca przyczyni się do pogłębienia refleksji nad twórczością pieśniową Ludomira Różyckiego oraz nad rolą pianisty w kameralistyce – artysty, który nie tylko towarzyszy, lecz współtworzy; nie *akompaniuje*, lecz realizuje swoją artystyczną misję, kreując wykonania najwyższej próby.

¹ Cztery zeszyty pieśni Ludomira Różyckiego (wydane przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne) to całościowy zbiór dostępnej twórczości pieśniowej kompozytora. Zawierają nie tylko utwory ujęte w opusy [zeszyt I (wyd. 2022 - ed. J. Freszel, D. Grzybacz, B. Kominek, J. Pawlikowska), zeszyt II (wyd. 2023 - ed. D. Grzybacz, J. Pawlikowska), *Z erotyków* op. 51 (wyd. 2022 - ed. J. Freszel, B. Kominek), ale również inne dzieła na głos i fortepian – pojedyncze, nieobjęte numeracją opusową miniatury wokalne, utwory pochodzące z oper funkcjonujące jako pieśni oraz dzieła o nie do końca ustalonym przeznaczeniu. Znajdują się one w zeszycie II oraz zeszycie III (wyd. 2024 - ed. P. Cłapiński, U. Kryger)].

1. KONTEKSTY

1.1 Pieśń na głos i fortepian w epoce klasycyzmu

Druga połowa XVIII wieku była momentem przełomowym w rozwoju pieśni solowej. Liryka wokalnie-instrumentalna tego czasu wyrastała zarówno z tradycji artystycznych, jak i z praktyki wykonywania repertuaru ludowego w środowisku mieszczańskim, co przyczyniło się do wykształcenia się nowego gatunku, odmiennego od wcześniejszych form renesansowych i barokowych². Przybrał on wówczas postać utworu na głos i fortepian.

Prekursorami na tym polu byli Johann Friedrich Reichardt³ (1752-1814), Johann Rudolf Zumsteeg⁴ (1760-1802) oraz Carl Friedrich Zelter⁵ (1758-1832). Pomimo, iż ich dorobek obejmował przede wszystkim pieśni zwrotkowe o charakterze użytkowym, nie brak w nim również miniatur wokalnych skomponowanych do tekstów poetyckich wysokiej próby (J. W. Goethe, F. G. Klopstock, F. Schiller), wymuszających zastosowanie bardziej zaawansowanych środków wyrazu artystycznego. Strofy tych utworów posiadały zazwyczaj cztery wersy, a partia fortepianu była raczej nieskomplikowana i nierzadko zawierała linię melodyczną głosu wokalnego. Znaczący wkład w podniesienie poziomu artystycznego pieśni wnieśli klasycy wiedeńscy – Joseph Haydn (1732-1809), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) i Ludwig van Beethoven (1770-1827). W ich twórczości obok tradycyjnych form zwrotkowych pojawiały się utwory o bardziej złożonej strukturze, w których partia fortepianu pełniła aktywną, partnerską funkcję⁶.

² J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 3: *Pieśń*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, s. 206.

³ Komponując blisko 1500 pieśni, J.F. Reichardt odegrał kluczową rolę w ukształtowaniu się pieśni na głos z fortepianem jako samodzielnego gatunku muzycznego, por. M. Negrey, W. Berny-Negrey, *Reichardt (Johann Friedrich)* [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna – p(e)-r*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, s. 352.

⁴ Twórca około 300 pieśni i ballad. Wkład w rozwój gatunku miały przede wszystkim ballady, które inspirowały niemieckich twórców kolejnego pokolenia (C.M. Webera, J.C. Loewego, R. Schumanna, F. Schuberta), por. K. Duszyk, *Zumsteeg (Johann Rudolf)* [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna – w-ż*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012, s. 383.

⁵ Był zwolennikiem prymatu słowa nad muzyką, preferował pieśni zwrotkowe (zamiast przekomponowanych), partii fortepianu chętnie powierzał podrzędną, akompaniującą rolę. Pomimo to, jego pieśni cechuje pewien rodzaj zróżnicowania wewnętrznego występujący na poziomie struktury utworu. Miniatury wokalne C.F. Zeltera stanowią pomost między pieśnią klasyczną a romantyczną *Lied* Franza Schuberta, por. M. Chrenkoff, *Zelter (Carl Friedrich)* [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna - w-ż*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012, s. 348.

⁶ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 3: *Pieśń*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, s. 206.

Na rozwój pieśni klasycznej istotny wpływ wywarła muzyka sceniczna oraz instrumentalna. Liryka wokalna wchodziła wówczas w skład *opery seria*, *opery buffa*, a także *wodewilu* czy *singspielu*. Inspiracje zaczerpnięte z muzyki teatralnej sprzyjały zwracaniu się od formy zwrotkowej ku pieśni przekomponowanej, pozwalającej na indywidualne opracowanie każdej strofy zgodnie z jej treścią poetycką⁷. W dziełach klasyków wiedeńskich odnaleźć można struktury formalne inspirowane ariami operowymi oraz gatunkami instrumentalnymi – sonatą, rondem i wariacjami⁸. W rezultacie, w epoce klasycyzmu skryształizowały się podstawowe typy pieśni na głos i fortepian, stanowiące fundament jej dynamicznego rozwoju w okresie romantyzmu⁹.

1.2 Pieśń na głos i fortepian w epoce romantyzmu w ujęciu europejskim

Romantyzm nadał pieśni artystycznej rangę jednego z ważniejszych gatunków muzyki XIX wieku, łączącego zwięzłość formy z bogactwem środków wyrazu i głębią emocjonalną. W przeciwieństwie do klasycyzmu, gdzie partia fortepianu pełniła przeważnie funkcję harmonicznego wsparcia, w epoce romantyzmu coraz częściej pianista stawał się równorzędnym partnerem głosu, współtworzącym dramaturgię i nastrojowość utworu. Fortepian komentował treść poetycką, ilustrował obrazy zawarte w słowie, a niekiedy rozwijał własną linię narracyjną, dopełniając i pogłębiając wyraz artystyczny.

Romantyczna pieśń na głos i fortepian miała ścisły związek z poezją (najczęściej z tą o wysokich walorach literackich) i występowała w kilku zasadniczych typach formalnych: zwrotkowym, wariacyjnym i przekomponowanym¹⁰. Pieśń zwrotkowa opierała się na jednolitej strukturze muzycznej powtarzanej w każdej strofie¹¹. W pieśni wariacyjnej następowało stopniowe przekształcanie materiału muzycznego w ramach kolejnych zwrotek, przy zachowaniu jego rozpoznawalnej podstawy tematycznej¹², natomiast w pieśni

⁷ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 3: *Pieśń*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, s. 207.

⁸ Przykłady: *Adelaide* op. 46 L. van Beethovena łączy część liryczną (*Larghetto*) z dramatyczną częścią szybką (*Allegro molto*), wykorzystując środki charakterystyczne dla formy sonatowej. Z kolei *Abendempfindung* W.A. Mozarta reprezentuje typ ronda z instrumentalnym *ritornellem* pełniącym funkcję refrenu. Formę wariacyjną spotkać można w *Busslied* Beethovena, natomiast najbardziej wyrazisty przykład wariacyjnego kształtowania partii fortepianu stanowi pierwsza pieśń z cyklu *An die ferne Geliebte* op. 98, w której każda strofa otrzymuje odmienną postać fortepianowego towarzyszenia.

⁹ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 3: *Pieśń*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, s. 209.

¹⁰ Są to trzy podstawowe typy budowy pieśni bez wyróżniania licznych przejściowych form i podtypów gatunku, według klasyfikacji w: J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 3: *Pieśń*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, s. 211.

¹¹ F. Schubert, *Heidenröslein* D. 257.

¹² F. Schubert, *In der Ferne* D. 957/6.

przekomponowanej opracowanie muzyczne ściśle podążało za tekstem lirycznym¹³. Dostyc dużą popularnością w okresie romantyzmu cieszył się również typ pieśni zwrotkowo-refrenowej¹⁴, w którym powracający odcinek muzyczny – refren – pojawiał się w stałym miejscu pomiędzy kolejnymi zwrotkami, często nadając całości charakter taneczny lub hymnodyczny.

Najwybitniejszymi przedstawicielami gatunku byli Franz Schubert (1797-1828), twórca ponad 600 pieśni (od miniatur o prostym liryzmie po utwory o bardzo dramatycznej narracji słowno-muzycznej) oraz Robert Schumann (1810-1856), autor licznych cykli, w których fortepian pełni funkcję komentatora i współtwórcy symboliki obecnej w tekście literackim. Obok nich pojawili się także inni kompozytorzy, którzy wnieśli znaczący wkład w rozwój pieśni. Carl Loewe (1796-1869) zasłynął jako twórca ballady romantycznej¹⁵, Robert Franz (1815-1892) skomponował cenione przez F. Liszta i R. Schumanna pieśni, w których romantyczna ekspresja zostaje ubarwiona obecnością kontrapunktów, inspirowanych kompozycjami J.S. Bacha¹⁶, natomiast twórczość pieśniowa Petera Corneliusa (1824-1874) stanowi ważne ogniwo w rozwoju niemieckiej *Lied*¹⁷.

W późniejszym okresie Johannes Brahms (1833-1897) wzbogacił gatunek o gęstą fakturę i wyrafinowaną harmonię, nadając brzmieniu głębię wyrazu, zaś Antonín Dvořák (1841-1904), czerpiąc z bogactwa czeskiego folkloru, tchnął w pieśń ducha narodowego, harmonijnie łącząc ludową prostotę z finezją muzycznej stylizacji. Gustav Mahler (1860-1911) poszerzył granice ekspresji gatunku, integrując refleksyjność pieśni z dramatyзмом i rozmachem symfonicznym (pieśni na głos i orkiestrę), natomiast Hugo Wolf (1860-1903), komponując około trzystu pieśni, osiągnął mistrzostwo w muzycznym ilustrowaniu subtelnych niuansów poetyckiego słowa.

We Francji Charles Gounod (1818-1893) i Gabriel Fauré (1845-1924) ukształtowali pastelową i elegancką *mélodie*.

W kręgu kultury rosyjskiej pieśń artystyczna znalazła wyjątkowo silny rezonans w twórczości Modesta Musorgskiego (1839-1881), Piotra Czajkowskiego (1840-1893)

¹³ F. Schubert, *Erlkönig* D. 328.

¹⁴ F. Schubert, *Die schöne Müllerin* D. 795, VII. *Ungehduld*.

¹⁵ M. Negrey, *Loewe (Carl)* [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna – kłł*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997, s. 411.

¹⁶ J. Zabrza, *Franz (Robert)* [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna – efg*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 151.

¹⁷ B. Chmara-Żaczekiewicz, *Cornelius (Peter)* [w:] Dziębowska Elżbieta (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna – cd*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984, s. 251.

i Siergieja Rachmaninowa (1873-1943). Ich pieśni, głęboko osadzone w rosyjskiej tradycji muzycznej, nierzadko balansują na granicy dramatycznej ekspresji i lirycznego skupienia.

Na północy Europy istotny wkład w rozwój gatunku wnieśli Edvard Grieg (1843-1907) oraz Jean Sibelius (1865-1957), którzy łączyli subtelność muzycznej narracji z idiomem skandynawskim. Rozwój pieśni w XIX wieku był zjawiskiem ogólnoeuropejskim, lecz w poszczególnych kręgach narodowych przybierał odmienną postać, czerpiąc z lokalnej tradycji melodycznej, rytmicznej i harmoniczej. Dzięki temu gatunek ten zyskał niezwykle bogactwo stylistyczne i wyrazowe.

1.3 Polska pieśń na głos i fortepian w epoce romantyzmu

M. Tomaszewski twierdził, iż:

(...) da się wyróżnić w dziejach polskiej pieśni pięć faz; dwie graniczne: pre-romantyczną i post-romantyczną, oraz trzy fazy właściwe: wczesnego, szczytowego i późnego romantyzmu. Trzeba od razu zaznaczyć, iż polski romantyzm zaistniał o całe pokolenie później od romantyzmów niemieckiego i angielskiego, którym zawdzięcza zresztą wiele wcześniej zdobytych doświadczeń (...)¹⁸

Pieśń polską w dobie romantyzmu inspirowana była folklorem, rytmiką tańców ludowych oraz poezją rodzimej literatury romantycznej, a funkcja artystyczna często łączyła się z patriotyczną i integracyjną, szczególnie w czasach utraty niepodległości.

Istotną rolę w krzewieniu polskiej kultury odegrał zbiór *Śpiewy historyczne* do tekstów Juliana Ursyna Niemcewicza, powstały z inicjatywy Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk jako połączenie literatury, muzyki i ilustracji, mający służyć nauce historii i wychowaniu patriotycznemu społeczeństwa. Obejmuje on 33 wierszowane utwory poświęcone polskim władcom i bohaterom, do których muzykę skomponowali m.in. Karol Kurpiński (1785–1857), Franciszek Lessel (1780–1838) i Maria Szymanowska (1789–1831). Publikacja ta, wydana po raz pierwszy w 1816 roku cieszyła się ogromną popularnością i była wielokrotnie wznawiana. Zbiór pełnił rolę swoistego podręcznika patriotyzmu, szczególnie w czasach zaborów, kształtując świadomość historyczną i poczucie tożsamości narodowej¹⁹.

¹⁸ M. Tomaszewski, *Oblicze i losy pieśni polskiej 1795-1918* [w:] K. Bilica (red.), *Muzyka polska w okresie zaborów*, Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1997, s. 13.

¹⁹ A. Topolska, *Śpiewy historyczne* [w:] *Encyklopedia Stanisława Moniuszki*, <https://moniuszko200.pl/pl/encyklopedia/8297-spiewy-historyczne> (data dostępu: 1.09.2025).

Śpiewy historyczne wywarły istotny wpływ na wczesnodziecięcą edukację muzyczną Stanisława Moniuszki (1819-1872), pierwszego wybitnego twórcy polskiej pieśni romantycznej, autora niemal 400 utworów na głos i fortepian²⁰, z których 268 zostało zebranych w dwunastu *Śpiewnikach domowych*. Zbiór obejmował szerokie spektrum nastrojów, charakterów i form.

Znajdujemy pośród pieśniami Moniuszki kompozycje strofkowe i pieśni przekomponowane, pieśni oparte na rytmach tanecznych, pieśni-romanse, ariosa i ballady (...). Są tu utwory wielkiej wartości melodyjnej, są i słabe, wadliwie deklamowane szkice pieśniarskie raczej, niż pieśni. W pieśniach o tanecznych rytmach i w dumkach zachowywał Moniuszko większą czystość stylistyczną, niż w wielu innych pieśniach²¹.

W warstwie fortepianowej Moniuszko często odwoływał się do rytmów mazura, kujawiaka czy poloneza, a partia fortepianu nierzadko pełniła rolę nośnika cech narodowych. Według Zdzisława Jachimeckiego, obok miniatur wokalnych Stanisława Moniuszki, popularność w tamtym czasie osiągała również twórczość pieśniowa Ignacego Marcellego Komorowskiego (1824-1858), Wilhelma Troszela (1823-1887), Ignacego Krzyżanowskiego (1826-1905) i Kazimierza Kratzera (1844-1900)²². Ich utwory korespondowały ze stylem moniuszkowskim.

Wielce pożądanym było naznaczanie idiomem narodowym twórczości pieśniowej, co znajduje odzwierciedlenie również w miniaturach wokalnych Fryderyka Chopina (1810-1849), który pozostawił po sobie dziewiętnaście pieśni (op. 74) do słów polskich poetów. Utwory te charakteryzują się nawiązaniem do polskiej muzyki ludowej, prostotą formalną i częstą obecnością tekstów o przaśnym przesłaniu. Zauważalna jest również ich taneczna proweniencja. W drugiej połowie stulecia pieśń koncertowa w Polsce zaczęła nabierać cech stylu późnoromantycznego. Najbardziej zasłużonym przedstawicielem kompozytorów kolejnego pokolenia był Władysław Żeleński (1837-1921), który prowadził szeroko zakrojoną działalność edukacyjną w zakresie sztuk muzycznych, a edukacja była jedną z funkcji, którą przypisywał swojej twórczości pieśniowej:

Bardzo ważną rolę w tego typu edukacji odegrały pieśni, których kompozytor napisał (...) ponad dziewięćdziesiąt. Gatunek ten, z racji swojej niewielkiej obsady, miał większą możliwość dotarcia do społeczeństwa. W myśl hasła, że sztuka ma uczyć i wychowywać, Żeleński zapoznawał

²⁰ Z. Jachimecki, *Rozwój kultury muzycznej w Polsce*, Skład główny w Księgarni A. Piwarskiego i Ski, Kraków 1914, s. 140-141.

²¹ Z. Jachimecki, *Rozwój kultury muzycznej w Polsce*, Skład główny w Księgarni A. Piwarskiego i Ski, Kraków 1914, s. 140-141.

²² Tamże, s. 143.

młodzież z poezją polską, jej najnowszymi nurtami, nazwiskami polskich poetów. W czasie, kiedy język polski zniknął ze szkół, pieśni Żeleńskiego, podobnie jak pieśni Stanisława Moniuszki, stały się szkołą języka i literatury ojczystej²³.

Charakterystyczną cechą twórczości pieśniowej Władysława Żeleńskiego jest liryzm. Kompozytor w utworach wokально-fortepianowych nie adaptuje nowatorskich zdobyczy. Pomimo, iż powstały one na przestrzeni kilkudziesięciu lat (1857-1911) zachowują względem siebie spójność stylu²⁴.

Wśród twórców pieśni tamtego okresu należy także wymienić Zygmunta Noskowskiego (1846-1909), późniejszego ojca muzycznego przedstawicieli pokolenia Młodej Polski w muzyce, Jana Galla (1856-1912) i Stanisława Niewiadomskiego (1857-1936) – kontynuatorów tradycji stylistycznych reprezentowanych przez Stanisława Moniuszkę, a także Henryka Melcera-Szczawińskiego (1869-1928) czy Józefa Wieniawskiego (1837-1912), którzy komponowali miniatury wokalne o bardziej rozbudowanej strukturze, często z wpływami przedstawicieli niemieckiej *Lied*. Wraz z upływem czasu partia fortepianu zyskiwała coraz większą niezależność, a interpretacja tekstów poetyckich stawała się bardziej pogłębiona.

Twórcami, którzy wnieśli tchnienie oryginalności w rodzimy gatunek pieśni byli także Eugeniusz Pankiewicz (1857-1898), Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) oraz Feliks Nowowiejski (1877-1946).

W ramach polskiej pieśni romantycznej pojawiały się typy gatunku występujące wcześniej w Europie: zwrotkowe, zwrotkowo-refrenowe, wariacyjne, reprzyzowe i przekomponowane. W repertuarze o charakterze salonowym często spotykano formy zwrotkowe i zwrotkowo-refrenowe, natomiast formy przekomponowane pojawiały się w utworach o większych ambicjach artystycznych i bardziej rozbudowanej narracji muzycznej.

Rozwój liryki wokalne w XIX-wiecznej Polsce miał wymiar zarówno artystyczny, jak i społeczny. Pieśń była obecna w domach i salonach, a będąc jednocześnie nośnikiem idei narodowych stanowiła ważny element życia kulturalnego.

²³ A. Zwierzycka, *Pieśni Władysława Żeleńskiego*, s. 3, <https://spmk.com.pl/wp-content/uploads/2023/10/Pies%CC%81ni-Wladyslawa-Z%CC%87elen%CC%81skiego-dr-Agnieszka-Zwierzycka.pdf> (data dostępu: 1.09.2025).

²⁴ Z. Jachimecki, *Rozwój kultury muzycznej w Polsce*, Skład główny w Księgarni A. Piwarskiego i Ski, Kraków 1914, s. 145.

1.4 Przebrazenia estetyczne w muzyce na przełomie XIX i XX wieku.

Zarys tła dla twórczości pieśniowej Ludomira Różyckiego

Ludomir Różycki swoją działalność kompozytorską rozpoczął w okresie burzliwych przemian, jakie zachodziły w muzyce europejskiej na przełomie XIX i XX wieku. Był to czas, gdy dotychczasowe ideały estetyczne przestawały obowiązywać, a artyści poszukiwali nowych form wyrazu, pragnąc przekroczyć granice klasycznych struktur i tonalności. Poza granicami ojczyzny – zwłaszcza w krajach Europy Zachodniej – dokonywała się rewolucja artystyczna, której głównymi inicjatorami byli prekursorzy impresjonizmu muzycznego, Claude Debussy (1862-1918) i Maurice Ravel (1875-1937), a także twórcy kierunków awangardowych, takich jak dodekafonia, ekspresjonizm i szeroko rozumiany modernizm. Do najważniejszych przedstawicieli owego nurtu należeli kompozytorzy *Drugiej Szkoły Wiedeńskiej* (niem. *Zweite Wiener Schule*) – Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935) i Anton Webern (1883-1945).

Istotne miejsce w tym kontekście zajmuje również Richard Strauss (1864-1949), niemiecki kompozytor i dyrygent, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli późnego romantyzmu, którego twórczość stanowi ogniwo łączące romantyczną tradycję XIX wieku z nowymi tendencjami modernizmu z początku dwudziestego stulecia.

Równocześnie w Europie Środkowej i Wschodniej działali twórcy, którzy na różne sposoby poszerzali granice tradycyjnego języka muzycznego. Należeli do nich Igor Strawiński (1882-1971), Siergiej Prokofiew (1891-1953), Aleksandr Skriabin (1872-1915) oraz Béla Bartók (1881-1945). Dzięki ich eksperymentom muzyka zyskała nowe oblicze. Oderwała się od klasycznych zasad tonalności, by zwrócić się ku kolorystyce brzmienia, rozbudowanej rytmice i poszukiwaniu indywidualnego stylu wypowiedzi artystycznej. W odróżnieniu od zachodnioeuropejskiej sceny muzycznej, sytuacja muzyki polskiej była w tamtym okresie znacznie mniej dynamiczna. Kompozytorzy tacy, jak Władysław Żeleński czy Zygmunt Noskowski, choć odgrywali istotną rolę w życiu kulturalnym kraju i podejmowali działania na rzecz propagowania rodzimej sztuki kompozytorskiej, nie odznacznali się jednak większą oryginalnością ani artystyczną śmiałością²⁵. Ich twórczość, choć często nienaganna warsztatowo, pozostawała w stylistycznym cieniu

²⁵ Por. T. Bronowicz-Chylińska, [Wstęp] [w:] *Ludomir Różycki. Pieśni wybrane na głos z fortepianem*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957, s. 4. Wypowiedź autorki dobrze ilustruje powszechny w tamtych latach pogląd, że twórczość Noskowskiego czy Żeleńskiego pozbawiona jest indywidualności, a kompozytorzy *Młodej Polski* niczego im nie zawdzięczają.

zachodnioeuropejskich wzorców. Dominującym nurtem w muzyce polskiej był późny, niekiedy wręcz anachroniczny romantyzm, który często ograniczał się do powierzchownej ekspresji emocjonalnej i konwencjonalnych form. Brakowało skutecznych prób tchnienia nowego życia w utrwalone i chętnie powielane schematy – zarówno w zakresie harmonii, instrumentacji, jak i formy muzycznej. W rezultacie twórczość tego okresu miała charakter w dużej mierze epigoński, a mały idiom oryginalności wynikał również z braku wyraźnie ukształtowanej, narodowej idiomatyki muzycznej²⁶.

Przyczyniły się do tego w niemałym stopniu: obojętność na wynik ewolucji pieśni na Zachodzie (od czasów Liszta i Schumana, a także Wagnera), zbytnia popularność pomysłów i opracowania oraz jednostronność w stylizowaniu lub braniu *in crudo* ludowych pierwiastków. Fałszywe mniemanie jakoby pieśń była najłatwiejszą z form wokalnych, w której instrumentalny udział może się ograniczyć do minimum, zabagniło sprawę do reszty, mnożąc zastępy komponujących bez talentu a często bez przeciętnego przygotowania technicznego, najczęściej zaś bez inteligencji muzycznej, której zwłaszcza pieśń wymaga w wysokim stopniu jako forma, urodzona ze ścisłego związku poezji i muzyki (nie tylko „tonu i słowa”)²⁷.

Otóż ze względu na to, że upodobania publiczności (...), były skierowane ku ariom operowym i ludowo stylizowanym piosenkom, przeto ta epokowa ewolucja pieśni, jakiej dokonali Schubert (...), Schumann, Liszt, Cornelius i Hugo Wolf, a pod bezpośrednim wpływem Brahmsa i Wagnera, a także Ryszarda Straussa, nie mogła znaleźć echa u nas; Moniuszko bowiem, acz był natchnionym talentem w zakresie melodyjnym, nie oznacza żadnej niestety epoki w rozwoju pieśni. Typy kultywowane przez niego były i kultywowane przed nim (u nas i u obcych), od tego zaś czasu aż do mniej więcej lat dziewięćdziesiątych pieśń polska nie uczyniła żadnych wysiłków ku usunięciu szablonów. Były talenty mniejsze, były większe (przede wszystkim Władysław Żeleński), lecz oblicze historyczno-ewolucyjne polskiej pieśni solowej nie zmieniło się, gdyż nie było tych talentów, które wniosłyby w blisko stuletnią pieśń polską świeże myśli i świeże tendencje (...)²⁸.

W porównaniu z równoległymi zjawiskami w muzyce francuskiej, niemieckiej czy rosyjskiej, dorobek polskich kompozytorów końca XIX wieku wydaje się być zachowawczy i nieproporcjonalnie odległy od kierunków uznawanych wówczas za nowatorskie.

Dopiero pokolenie przełomu wieków, potocznie nazywane *Młoda Polska* w muzyce²⁹, reprezentowane przez twórców takich jak Grzegorz Fitelberg (1879-1953), Karol Szymanowski (1882-1937), Apolinary Szeluto (1884-1966), Ludomir Różycki (1883-

²⁶ T. Bronowicz-Chylińska, [Wstęp] [w:] *Ludomir Różycki. Pieśni wybrane na głos z fortepianem*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957, s. 4.

²⁷ A. Chybiński, *Młoda Polska w muzyce* (z 1911 roku) [w:] G.P. Bąbiak, D. Knysz-Tomaszewska (red.), *Museion 1911-1913. Publicystyka artystyczna i literacka*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 296.

²⁸ Tamże, s. 279.

²⁹ K. Michałowski, *Chybiński a Młoda Polska w muzyce* [w:] *Muzyka polska a modernizm*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981, s. 102.

1953)³⁰ oraz Mieczysław Karłowicz (1876-1919)³¹, przyniosło wyraźne otwarcie na nowatorstwo, a także podjęło próbę stworzenia polskiej muzyki narodowej, która byłaby równocześnie zakorzeniona w tradycji i otwarta na światowe tendencje³². Grupę przedstawicieli młodych twórców scalała przede wszystkim wspólnota idei, realizowana przez odrębne, wybitne indywidualności³³.

Pod koniec XIX wieku rozpoczęła się ewolucja gatunku pieśni w kierunku symbolizmu i ekspresjonizmu. Widoczną dbałością o subtelność kolorystyki dźwiękowej i głębokim związkiem między warstwą muzyczną a poezją odznaczają się przepełnione liryzmem, melancholią i bogatym językiem harmonicznym pieśni sympatyzującego z grupą *Młodej Polski* Mieczysława Karłowicza. Choć większość miniatur wokalnych kompozytora powstało w tak zwanym *karłowiczowskim roku pieśni*³⁴ (1896), utwory te są świadectwem podjęcia próby przełamania stagnacji w obszarze polskiej liryki wokalnejs³⁵ i po dziś dzień cieszą się dużą popularnością, zwłaszcza wśród młodych adeptów sztuki wokalnejs. W kontekście pieśni Karłowicza, utwory na głos i fortepian Ludomira Różyckiego³⁶

(...) reprezentują dalsze ogniwo rozwojowe pieśni polskiej, a pod względem swej wartości artystycznej - samodzielności koncepcji, organicznego powiązania muzyki z tekstem, poziomu użytych dla tych celów środków techniki kompozytorskiej - nie tylko im [pieśniom Karłowicza - przyp. aut.] nie ustępują, ale w całym szeregu wypadków je przewyższają; wytrzymują też konkurencję z wielu powszechnie śpiewanymi na naszych estradach koncertowych młodzieńczymi, pochodzącymi z tych samych lat pieśniami Szymanowskiego. Stanowią wreszcie, jako pieśni typowo młodopolskie pod względem doboru tekstów i tematyki, typu emocjonalności i nastrojowości oraz zakresu środków warsztatowych, ważną pozycję historyczną (...)³⁷.

³⁰ Termin funkcjonuje także w odniesieniu do *Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich* (G. Fitelberg, K. Szymanowski, A. Szeluto, L. Różycki) założonej w 1905 roku w celu popularyzowania dzieł komponowanych przez przedstawicieli grupy.

³¹ Mieczysław Karłowicz nie należał bezpośrednio do grupy, ale reprezentował podobne idee artystyczne i z uwagi na to jest z nią utożsamiany, por. Z. Jachimecki, *Muzyka polska od roku 1864-1914* [w:] A. Brückner i inni (red.), *Polska, jej dzieje i kultura. Od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, t. III (od roku 1796-1930), Nakładem Księgarni Trzaski, Everta i Michalskiego, Warszawa 1960, s. 916.

³² A. Chybiński, *Młoda Polska w muzyce* (z 1911 roku) [w:] G.P. Bąbiak, D. Knysz-Tomaszewska (red.), *Museion 1911-1913. Publicystyka artystyczna i literacka*, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013, s. 287-288.

³³ Tamże, s. 288.

³⁴ M. Tomaszewski, *Nad pieśniami Karłowicza* [w:] *Muzyka polska a modernizm*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981, s. 125.

³⁵ T. Bronowicz-Chylińska, [Wstęp] [w:] *Ludomir Różycki. Pieśni wybrane na głos z fortepianem*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957, s. 4.

³⁶ Poniżej cytowany fragment odnosi się w szczególności do pieśni powstałych w młodzieńczym okresie twórczości kompozytora (op.: 9, 12, 14, 16, 19).

³⁷ S. Łobaczewska, *Twórczość kompozytorów Młodej Polski* [w:] T. Strumiłło, Z. M. Szwejkowski (red.), *Z dziejów polskiej kultury muzycznej, t. 2: Od Oświecenia do Młodej Polski*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1966, s. 597-598.

2. SYLWETKA MUZYCZNA LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO

2.1 Początki drogi artystycznej. Młodość, edukacja. Pierwsze sukcesy artystyczne

Ludomir Aleksander Różycki przyszedł na świat 18 września 1883 roku w Warszawie w rodzinie o bogatych tradycjach muzycznych. Jego ojciec, Aleksander Różycki (1845-1914) był uznanym pianistą, kompozytorem i pedagogiem fortepianu. Matka, Anna Walencja Mańkowska, herbu Jastrzębiec, również odznaczała się muzycznym talentem. Niebagatelny wpływ na jego rozwój artystyczny miała osoba gruntownie wykształconej babki Emilii z domu von Gerstendorf, która darząc muzykę olbrzymią pasją często grywała na fortepianie³⁸.

Ludomir był dzieckiem o wątłym zdrowiu i niespokojnym usposobieniu. Pewnego dnia, przez zupełny przypadek okazało się, że najbardziej uspokajająco działa na chłopca dźwięk fortepianu. Już w wieku trzech lat przejawiał żywe zainteresowanie instrumentem, a wkrótce okazało się, że posiada bardzo dobry słuch muzyczny. Szybko zaczął wykonywać ze słuchu rozmaite melodie. Inną, wielką pasją kompozytora z okresu wczesnodziecięcego było rysowanie maszyn i urządzeń technicznych, a w szczególności kolei żelaznej³⁹.

W domu Państwa Różyckich częstymi gośćmi byli wielcy przedstawiciele świata artystycznego, Ignacy Jan Paderewski, Stanisław Barcewicz (1858-1929)⁴⁰, Aleksander Michałowski (1851-1938)⁴¹, Adolf Dygasiński (1839-1902)⁴² czy Zygmunt Noskowski⁴³.

Rodzice z wielką dbałością odnosili się do kwestii wykształcenia syna, i choć posiadał zdolności do nauki, trudno mu było skoncentrować się na zajęciach w gimnazjum filologicznym. Ludomira interesowała przede wszystkim muzyka, której w tamtych czasach bardzo mu brakowało. Przełom nastąpił za sprawą znajomości z Maksymilianem Ciszewskim, śpiewakiem warszawskiej opery, który wziął chłopca pod swoją muzyczną kuratelę. Oprócz realizacji koniecznych dla rozwoju pianistycznego ćwiczeń, zapoznawał chłopca w rozmaitymi wyciągami operowymi, które następnie śpiewał z fortepianowym towarzyszeniem młodego adepta sztuki. Ciszewski zabierał Ludomira do opery, także na

³⁸ M. Kamiński, *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*, Pomorze, Bydgoszcz 1987, s. 13-15.

³⁹ Tamże, s. 16.

⁴⁰ Skrzypek, dyrygent i pedagog.

⁴¹ Pianista, kompozytor i pedagog. Późniejszy nauczyciel Ludomira Różyckiego.

⁴² Powieściopisarz, publicysta, pedagog, encyklopedysta, jeden z głównych przedstawicieli naturalizmu w literaturze polskiej.

⁴³ Tamże, s. 16-17.

próby. Młody człowiek był tym miejscem niezwykle zafascynowany. Dzięki owym częstym wizytom mógł od strony kulis zapoznać się z działaniem teatru operowego, dodatkowo poszerzając znajomość repertuaru. Zaszczepiona i pielęgnowana w dzieciństwie miłość do muzyki scenicznej owocuje w przyszłości stworzeniem ośmiu oper⁴⁴. Jednak niedługo później rodzice Ludomira podjęli decyzję o zapisaniu go na lekcje fortepianu do cenionego warszawskiego pedagoga Marka Zawirskiego, a następnie, ze względu na czynione przez syna postępy w grze, do Konserwatorium Muzycznego. Różycki kontynuował naukę gry na fortepianie w klasie profesora Aleksandra Michałowskiego, a kompozycję i kontrapunkt studiował pod kierunkiem Zygmunta Noskowskiego, który miał ogromny wpływ na rozkwit jego talentu. W czasach nauki w konserwatorium miały miejsce pierwsze udane próby kompozytorskie Różyckiego, a jego utwory były przyjmowane z entuzjazmem⁴⁵.

W tamtym czasie zawiązał on znajomości z Mieczysławem Karłowiczem, Karolem Szymanowskim oraz Grzegorzem Fitelbergiem. Jego zainteresowania żywo koncentrowały się wokół partytur współczesnych mistrzów twórczości symfonicznej i specyfiki gry instrumentów orkiestrowych. W 1903 roku zadebiutował komponując swój pierwszy utwór na orkiestrę symfoniczną w pełnym składzie – poemat symfoniczny *Stańczyk* op. 1. Dzieło, wykonane 26 lutego 1904 roku w Filharmonii Warszawskiej, zebrało pozytywne recenzje. Szczególne znaczenie dla przyszłości Ludomira Różyckiego miało otrzymanie zaproszenia od Engelberta Humperdincka (1854-1921) do kontynuowania studiów kompozytorskich w jego mistrzowskiej klasie w Królewskiej Akademii Muzycznej w Berlinie⁴⁶. Różycki tę propozycję przyjął i we wrześniu 1904 roku wyjechał do Berlina. Pobyt rozpoczął od wizyty u Richarda Straussa, który udzielił młodszemu koledze wsparcia w formie listu polecającego do wydawcy Simrocka⁴⁷, co wpłynęło na popularyzację jego twórczości w tamtejszym środowisku artystycznym⁴⁸. W związku z niechętną postawą dyrektora Filharmonii Warszawskiej Aleksandra Rajchmana (1855-1915) niemożliwe stało się wystawianie na filharmonicznej estradzie dzieł rodzimych młodych kompozytorów. Polskie życie muzyczne

⁴⁴ 1. *Bolesław Śmiały* – dramat muzyczny w 3 aktach op. 20, 2. *Meduza* – opera fantastyczna w 3 aktach op. 27, 3. *Eros i Psyche* – opera w 5 obrazkach z epilogiem op. 40, 4. *Casanova* – opera komiczna w 3 aktach z prologiem i epilogiem op. 47, 5. *Beatrix Cenci* – opera w 4 aktach op. 53, 6. *Młyn diabelski czyli Albatros 13* – opera filmowa w 5 aktach, 7. *Lili chce śpiewać* – operetka w 3 aktach, 8. *Pani Walewska* – opera romantyczna w 4 aktach. Wykaz sporządzony na podstawie: S. Olszyńska, *Muzyczne portrety kobiet w wokalnoscenicznej twórczości Ludomira Różyckiego*, streszczenie pracy doktorskiej w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej wokalistyka, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego, Katowice 2017, s. 1-11.

⁴⁵ M. Kamiński, *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*, Pomorze, Bydgoszcz 1987, s. 18-19.

⁴⁶ Tamże, s. 21-23.

⁴⁷ W tamtym czasie wydawnictwo prowadził Hans Simrock.

⁴⁸ M. Kamiński, *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*, Pomorze, Bydgoszcz 1987, s. 31-33.

z doskonałym rezultatem rozkwitało w Berlinie. Odbływały się tam spotkania towarzyskie, koncerty oraz dyskusje. Jednym z takich miejsc było mieszkanie Ludomira Różyckiego, w którym wspólnie wraz ze świeżo poślubioną małżonką Stefanią gościli przedstawiciele świata artystycznego. Okres studiów berlińskich obfitował w liczne sukcesy związane z twórczą pracą kompozytorską, ale także był przepełniony licznymi zagranicznymi i krajowymi podróżami artystycznymi. W momencie ukończenia edukacji pod skrzydłami Engelberta Humperdincka usłyszał Ludomir od mistrza następujące słowa: *Nie masz się już czego uczyć u mnie. Nie jesteś odtąd moim uczniem. Jesteś moim kolegą*⁴⁹.

2.2 Fascynacja połączeniem słowa i muzyki. Pieśń w twórczości Ludomira Różyckiego, inspiracje i stosunek do muzyki wokalne

Zainteresowanie kompozytora twórczością wokalnie-instrumentalną sięga najwcześniejszych lat dziecięcych. Przegrywanie wyciągów z oper pod okiem Maksymiliana Ciszewskiego zachęcało i motywowało Ludomira Różyckiego do kontynuowania nauki gry na fortepianie. Od dzieciństwa miał również okazję obserwować pracę teatru operowego. Nie bez znaczenia był również fakt, iż kompozytor zanim sięgnął po gatunki muzyki scenicznej i pieśni, zdążył zyskać uznanie w środowisku artystycznym jako świetnie rokujący twórca muzyki symfonicznej oraz instrumentalnej. Głównym czynnikiem wyzwalającym w Różyckim wenę twórczą w obszarze kameralistyki wokalne był znajomość z utalentowaną śpiewaczką Stefanią Mławską, która później została jego żoną. Interesujący stosunek do popularnego wówczas wśród śpiewaków repertuaru można dostrzec zapoznając się z opisem pierwszego spotkania przyszłych małżonków. Stefania Mławska gościła w domu państwa Różyckich z uwagi na konieczność uczestniczenia w próbie do koncertu, podczas którego na fortepianie towarzyszyć jej miał ojciec Ludomira, Aleksander. Artystka w następujący sposób przedstawiła sytuację w swoim pamiętniku:

Co się tyczy Ludomira, fama głosiła, że jest on najwybitniejszym kompozytorem młodej generacji, ale jednocześnie nieobliczalnym dziwakiem⁵⁰, z którym trudno nawiązać kontakt

⁴⁹ J. Kański, *Ludomir Różycki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 25.

⁵⁰ Wiele źródeł przedstawia osobowość artysty jako nietuzinkową. Jak wspomina Stanisław Hadyna: „Pod pozorem rubaszną, jowialną, a niekiedy satyryczno-ironiczną maską, kryła się osoba o wyjątkowo pogodnym i życzliwym usposobieniu - artysta, który poprzez swoją twórczość pragnął nieść radość.” [w:] S. Hadyna, *O Ludomirze Różyckim*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Katowicach, Katowice 1990, s. 36.

towarzyski...(...)⁵¹ Zaczęliśmy od walca d'Arditiego⁵². Gdy na dobre się rozśpiewałam, nagle przez parapet okna wskoczył do pokoju młody mężczyzna wzrostu średniego o jasnej blond czuprynie. Ubrany był niedbale. Podszedł do fortepianu i nie witając się ze mną, powiedział: - A któż taką brzydotę śpiewa? Czyż nie mogła pani przywieźć czegoś lepszego w repertuarze z Berlina? (...)⁵³

- Czy pani śpiewa pieśni Straussa?

- Za trudne dla mnie, jeszcze nie śpiewam. (...)

Kilka dni później odbył się nasz wspólny koncert [Ludomir Różycki również występował podczas owego wieczoru - przyp. aut.]. Śpiewałam z niechęcią swoje koloraturki. Wydała mi się ta muzyka banalna przy burzliwych i natchnionych utworach Ludomira Różyckiego.⁵⁴

Mającą miejsce po koncercie rozmowa Stefani i Ludomira odbyła się już w bardziej życzliwej atmosferze i zaważyła na dalszych losach młodych ludzi. Niedługo później Różycki wyjechał na studia do Berlina, a po dopełnieniu wszystkich formalności związanych z mieszkaniem zdecydował się odszukać przebywającą wówczas w Berlinie Stefanię Mławską⁵⁵. Kobieta ostatecznie wyraziła zgodę na doraźne udostępnienie Ludomirowi swojego fortepianu i miała udzielić pomocy w znalezieniu własnego miejsca odpowiedniego do komponowania.

Pierwszą ofiarą były moje nuty do śpiewu. Różycki dokładnie je przejrzał, zaznaczając, że wszystkie owe fidrygałki koloraturowe nie mają nic wspólnego z muzyką. Odłożył je, jako niepotrzebne na półkę (...). Zniewalał mnie swoją muzyką. Grał pięknie, porywająco. Nauczyłam się słuchać i rozumieć jego muzykę...(...) Coraz bardziej wiązała nas nić czarodziejskiej bajki...⁵⁶

Z licznych listów wymienianych między Stefanią a Ludomirem na przestrzeni wielu lat wyłania się obraz głębokiej, ciepłej relacji – małżeństwa opartego na miłości, czułości, wzajemnym wsparciu, oddaniu i przyjaźni⁵⁷.

⁵¹ M. Kamiński, *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*, Pomorze, Bydgoszcz 1987, s. 25.

⁵² Luigi Arditi - *Il Baccio*.

⁵³ M. Kamiński, *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*, Pomorze, Bydgoszcz 1987, s. 25.

⁵⁴ Tamże, s. 26.

⁵⁵ Artystka pobierała lekcje śpiewu u Loli Beeth (1862-1940), zob. *Lola Beeth*, https://en.wikipedia.org/wiki/Lola_Beeth (data dostępu: 1.09.2025). Wcześniej uczyła się pod kierunkiem niemieckiej śpiewaczki operowej i znanej nauczycielki śpiewu Selmy Nicklaß-Kempner (1850-1928), zob. *Selma Nicklas-Kempner*, https://en.wikipedia.org/wiki/Selma_Nicklass-Kempner (data dostępu: 1.09.2025).

⁵⁶ M. Kamiński, *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*, Pomorze, Bydgoszcz 1987, s. 30.

⁵⁷ Widać to w listach Ludomira Różyckiego do żony. Ich trzytomowy maszynopis znajduje się w Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, sygn. 1020 R (wybór).

2.3 Pieśni Ludomira Różyckiego. Głosy krytyków

Lato w 1905 roku spędził Różycki w Zakopanem, gdzie pod wpływem nawiązania znajomości z Tadeuszem Micińskim powstał pierwszy cykl miniatur wokalnych do słów poety – *Osiem pieśni* op. 9 (1905-1906, wyd. 1906)⁵⁸, skomponowany z myślą o wykonaniu ich przez Stefanię Mławską⁵⁹. Następnie w Berlinie zostają wydane kolejne cykle – *Cztery pieśni* op. 12 do słów Cezarego Jellenty (1906, wyd. 1906, zadedykowane Aleksandrowi Bandrowskiemu⁶⁰) oraz *Sześć pieśni* op. 14 do słów H. Ibsena, F. Nietzschego, H. Heinego (1906, wyd. 1906-1908). Z okresu studiów berlińskich pochodzą jeszcze *Trzy pieśni* op. 19 do słów M. Paruszewskiej, T. Micińskiego i S. Wyspiańskiego (1906, wyd. 1908: a) *Łabędź* i b) *Serenada*, 1909: c) *Jasna Lednica*)⁶¹, a także *Sześć pieśni* op. 16 do słów T. Micińskiego (1906, wyd. 1910). Istnieje również wzmianka o cyklu *Pięć pieśni* op. 13 do słów T. Micińskiego (1906)⁶², a także o *Trzech pieśniach* op. 23 do słów C. Norwida (1909)⁶³. Oba cykle zostały uznane za zaginione. Utwory, które powstały w późniejszym okresie życia i zostały przez kompozytora przyporządkowane do opusów to cykl *Z erotyków* op. 51 do słów E. Słońskiego, Z. Różyckiego, W. Shakespeare’a (1923, wyd. 1925), a także *Ballada* op. 60 do słów A. Asnyka (1942, wyd. 1947). Miniatury wokalne skomponowane do 1909 roku stanowią najliczniejszą reprezentację gatunku w twórczości pieśniowej Różyckiego. Pominąwszy pieśni uznane za zaginione oraz *Balladę* op. 60, powyższy spis wzorowany był na wykazie dzieł uznanych przez niego za najważniejsze⁶⁴. Kompozytor napisał także inne utwory z przeznaczeniem na głos i fortepian. Można przyporządkować je do dwóch kategorii.

⁵⁸ M. Kamiński, *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*, Pomorze, Bydgoszcz 1987, s. 35.

⁵⁹ Kilka utworów spośród op. 9 (nr 1, 2 oraz 4) kompozytor zadedykował wybrance serca. Inne utwory z dedykacją dla Stefanii (Mławskiej) Różyckiej to op. 14 nr 1, 4 oraz op. 16 nr 1, 2, 3, 4, 5, 6.

⁶⁰ Aleksander Bandrowski (1860-1913), światowej sławy śpiewak, znawca dzieł Wagnera, tłumacz jego tekstów na język polski. Jest również autorem libretta do opery *Bolesław Śmiały* Różyckiego (premiera: 1909 r.).

⁶¹ E. Jasińska-Jędrasz, *Rękopisy kompozytorów Młodej Polski* (katalog), Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1997, s. 36.

⁶² Na podstawie wzmianki informującej o ukazaniu się drukiem nowych dzieł Ludomira Różyckiego, por. *Młoda Muzyka*, rok II, Warszawa, 1.08.1909 r.

⁶³ T. Baranowski, *Różycki* (Ludomir) [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna – p(e)-r*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, s. 494.

⁶⁴ Fragment dotyczący liryki wokalne pochodzący z pełnego wykazu dzieł Ludomira Różyckiego przygotowanego z okazji obchodów 50-lecia twórczości kompozytora: „op. 9 – dziewięć pieśni do słów T. Micińskiego, op. 12 – cztery pieśni do słów C. Jellenty, op. 14 – sześć pieśni do słów Nietzschego i Ibsena [oraz Heinego - przyp. aut.], op. 16 – sześć pieśni do słów T. Micińskiego, op. 19 – serenada, łabędź, Jasna Lednica (...), op. 51 – Z erotyków” [w:] M. Kamiński, *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*, Pomorze, Bydgoszcz 1987, s. 137.

Pierwszą z nich stanowią dzieła nieobjęte numeracją opusową⁶⁵: dwie pieśni: *Viens mon beau chat...* do słów Ch. Baudelaire'a oraz *Un grand sommeil noir tombe sur ma vie...* do słów P. Verlaine'a (zaginione, napisane na przełomie maja i czerwca 1905 roku); *Wokaliza*, etiuda na głos średni (skomponowane przed rokiem 1930); *Trzy pieśni na głos średni z akompaniamentem fortepianu* do słów J. Krzewińskiego: *Gwiazdy Wenecji*⁶⁶ (napisana przed 1932 rokiem), *Pieśń wiosenna* (powstała przed 1939 rokiem), *Ballada* (brak danych – utwór zaginiony); *Kurant* do słów K. Laskowskiego (1942)⁶⁷; *Walc jesienny* (autor słów nieznany, 1942); *Kołysanka* (autor słów nieznany, 1943)⁶⁸, *Jak sen* (słowa: J. Krzewiński, wyd. 1951).

Drugą grupę innych kompozycji z udziałem głosu stanowią dzieła pochodzące z utworów scenicznych, funkcjonujące później jako pieśni⁶⁹. Poza powyższą klasyfikacją w dorobku kompozytorskim Różyckiego znajduje się utwór o tytule *Na pokój świata biją*

⁶⁵ M. Kowalska [Sokołowski - przyp. aut.], *Ludomir Różycki (1883-1953): Katalog tematyczny pieśni i bibliografia oraz kronika życia i twórczości*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1985, tom I, s. 87-107.

⁶⁶ Według objaśnienia M. Kamińskiego do programu koncertu jubileuszowego w Państwowej Filharmonii Śląskiej w Katowicach (19.01.1951) utwór był pierwotnie arią napisaną specjalnie dla tenora Stanisława Drabika, grającego główną rolę w operze *Casanova* (Belgrad, 1932 roku). Aktualnie aria nie należy do opery, zob. Tamże, s. 92.

⁶⁷ „Napisałem jedną pieśń do słów Laskowskiego w ludowym charakterze, ale nie powiem, żeby była nadzwyczajna, przypomina moje tańce polskie nr 1...” - fragment listu Ludomira Różyckiego do żony, wysłany z Kępy Chwałowskiej, datowany na dzień 22.06.1942, zob. M. Kamiński, *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*, Pomorze, Bydgoszcz 1987, s. 115-116.

⁶⁸ Istnieją dwie wersje *Kołysanki*. Pierwsza z nich jest utworem znanym szerszej polskiej publiczności. Dostępne są trzy wydania: L. Różycki, *Kołysanka*, T. Gieszczykiewicz, Kraków 1945; w zbiorze L. Różycki, *Pieśni wybrane na głos z fortepianem*, red. T. Bronowicz-Chylińska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957; w zbiorze L. Różycki, *Wybór pieśni na głos i fortepian*, zeszyt II, ed. D. Grzybaczy, J. Pawlikowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2023.

Powstała również mniej znana wersja *Kołysanki*. Charakteryzuje się ona przede wszystkim bardziej rozbudowaną partią fortepianu. Jej autograf znajduje się w zbiorach biblioteki Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach, sygn. 804 R. Wersja ta została opublikowana w: L. Różycki, *Wybór pieśni na głos i fortepian*, zeszyt III, ed. U. Kryger, P. Cłapiński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2024). Informacje o istnieniu autografu podają następujące źródła: M. Kowalska [Sokołowski - przyp. aut.], *Ludomir Różycki (1883-1953): Katalog tematyczny pieśni i bibliografia oraz kronika życia i twórczości*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1985, tom I, s. 104; P. Cłapiński, *Kosmopolityzm jako ideologia twórcza w pieśniach Ludomira Różyckiego. Problematyka zagadnień stylistycznych i interpretacyjnych w liryce wokalne na przykładzie kompletnego zbioru pieśni kompozytora*, opis dzieła artystycznego w przewodzie doktorskim w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2024, s. 93.

⁶⁹ *Dzwon dzwoneczku dzwón* (sł. A. Bandrowski, pochodzenie: opera *Bolesław Śmiały* op. 20), *Piosenka Caton* (sł. J. Krzewiński, pochodzenie: opera *Casanova* op. 47), *Aria Lukrecji* (sł. S. Różycka, pochodzenie: opera *Beatrice Cenci* op. 53), *Pieśń miłosna Gianiego* (sł. S. Różycka, pochodzenie: opera *Beatrice Cenci* op. 53), *Aria Negriego* (sł. S. Różycka, pochodzenie: opera *Beatrice Cenci* op. 53), *Rajski ptak* (sł. J. Krzewiński, pochodzenie: opera *Młyn diabelski*), *Ta noc* (sł. J. Krzewiński, pochodzenie: operetka *Lili chce śpiewać*), *Laleczki moje* (sł. J. Krzewiński, pochodzenie: operetka *Lili chce śpiewać*), *Wiosna* (sł. J. Krzewiński, pochodzenie: opera *Pani Walewska*), zob. M. Kowalska [Sokołowski - przyp. aut.], *Ludomir Różycki (1883-1953): Katalog tematyczny pieśni i bibliografia oraz kronika życia i twórczości*, praca magisterska, Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1985, tom I, s. 108-146.

dzwony, jednak z uwagi na jego ostateczną obsadę (głos z towarzyszeniem orkiestry) dyskusyjną kwestią jest przynależność pieśni do zbioru dzieł na głos i fortepian⁷⁰ pomimo wcześniejszego powstania wersji o takim przeznaczeniu wykonawczym (1942)⁷¹.

Ludomir Różycki dokładał wszelkich starań, aby popularyzować swoją twórczość. Organizował liczne koncerty, których programy zawierały między innymi jego pieśni, a w roli śpiewaczki najczęściej występowała jego żona. Utwory otrzymywały zazwyczaj pochlebne recenzje. Krytykami muzycznymi, którzy w sposób szczególny zaangażowani byli w promowanie dzieł Różyckiego, jak i innych kompozytorów *Młodej Polski* byli Adolf Chybiński i Zdzisław Jachimecki. Zwłaszcza Chybiński w wyjątkowo gorliwy sposób wspierał swoim piórem środowisko młodych kompozytorów, co znajduje odzwierciedlenie w jego licznych artykułach i recenzjach⁷². Przedstawiając dokonania kompozytorskie Ludomira Różyckiego trafnie określa on również położenie, w którym ówczesnie znajdowała się muzyka w Polsce:

Zdaje mi się, że od czasów Chopina dopiero teraz nadeszła chwila i epoka naszej muzyki, której nie powstydzilibyśmy się przed Europą - dzięki takim twórcom, jak Różycki, Karłowicz, Fitelberg, Szymanowski, Wertheim i Szeluta. Który z nich jest najbardziej utalentowany, tego rozstrzygać nie zamierzam, gdyż to zależy od przyszłości i to pewna, że najwszechstronniejszym z nich jest Różycki. Dzieła symfoniczne, kameralne, fortepianowe, pieśni, dramat muzyczny – wszystko zdołał opanować w bardzo krótkim czasie. We wszystkich formach czuje się pewnym siebie: w najdrobniejszych, będących jakby kartką z pamiętnika duszy i w najobszerniejszych symfonicznych formach o wielkim rozmachu, w „akademickiej” sonacie i w imresyonistycznym

⁷⁰ Wersja na głos i fortepian została wydana w zbiorze: L. Różycki, *Wybór pieśni na głos i fortepian*, zeszyt III, ed. U. Kryger, P. Cłapiński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2024.

⁷¹ „(...) Analiza obu rękopisów (Mus. XXXIV rps 5 i 6 [BUW - przyp. aut.]) wykazuje, że ballada *Na pokój światu biją dzwony* op. 60 powstała na bazie istniejącego już utworu, napisanego prawdopodobnie dużo wcześniej (opisywany rękopis jest jego wtórnym przekazem, o czym świadczy informacja: przepisane). Jest nim pieśń na głos i fortepian pt. *Biją dzwony* do słów Kazimierza Tetmajera (incipit: *Na Anioł Pański biją dzwony*...). Pieśń ta, opracowana następnie z tym samym tekstem na orkiestrę, otrzymała tytuł *Dzwony*. Dopiero po rezygnacji z wiersza Tetmajera i zastąpieniu go tekstem napisanym przez S. Różycką ukształtował się ostateczny tytuł: *Na pokój światu biją dzwony*. Jako taki, utwór ten wszedł do tryptyku symfonicznego składającego się ponadto z *Piety* i *Warszawy wyzwolonej* (...)", zob. E. Jasińska-Jędrasz, *Rękopisy kompozytorów Młodej Polski* (katalog), Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1997, s. 34-35.

⁷² Chybińskiemu nierzadko zarzucano przesadę w gloryfikowaniu najnowszych dzieł kompozytorów *Młodej Polski* oraz przecenianie ich wartości. Zarzuty te odpierał po latach między innymi w następujący sposób: „(...) Pozwolę sobie stać lojalnie po stronie Ryszarda Straussa, który w bardzo pouczający sposób wyraził się: *Niech czas będzie sędzią! że się kogoś przeceni, nic nie szkodzi! Lepiej dwudziestu przecenić niż jednemu drogę zamknąć!* Najważniejszą jest rzeczą czy ktoś chce i umie! Zapewne nie jest winą podpisanego [A. Ch. - przyp. aut.], że tragedią dla niejednego kompozytora u nas stał się fakt, że przeceniani przez niego kompozytorowie: *chcą, umieją i mogą*, że kaligrafia muzyczna nie jest ich ideałem, ani filisterstwo wytartych szablonów, zapełniających *miłą i sympatyczną* - próżnią. Jeśli zmuszony byłem często wystąpić w sposób ofensywny przeciw ospałym, wrogim i intrygującym elementom, u których oportunizm jest jedenastym przykazaniem, to czyniłem to, stojąc na straży nie innych, tylko ojczywych interesów (...)", zob. Adolf Chybiński, *Z najnowszej muzyki polskiej* [w:] *Sfinks*, 1911, nr 12 (48), s. 481-482.

poemacie symfonicznym na wielką orkiestrę. W stosunku do innych naszych starszych i młodszych kompozytorów Różycki dojrzał, rozwinął się i znalazł siebie bardzo wcześnie, może dzięki nadludzkiej pracy, którą włożył od najwcześniejszych lat w studia nad partyturami Wagnera, Czajkowskiego i Ryszarda Straussa (...). Wszędzie widzimy u niego tę przedziwną zdolność odmalowania najbardziej zróżniczkowanych uczuć i nastrojów, najsubtelniejszych odruchów psychicznych (...) ⁷³

Adolf Chybiński bardzo przychylnie wypowiadał się również na temat twórczości pieśniowej Ludomira Różyckiego:

Przedewszystkiem rozwijał w sobie poczucie wyrazu w muzyce, t. j. że muzyka sama przez się i dla siebie jest igraszką tonów, „brzmiącą arabeską”, jeśli nie wyraża nic, jeśli nie jest żywym symbolem żywego uczucia. Następnie Różycki nie mógł wziąć pewnych tekstów, pod które da się podłożyć muzyka już ze względu na samą muzykalność wiersza, lecz - podobnie jak Hugo Wolf - szukał poety, którego indywidualność odpowiadałaby jego własnej indywidualności. Wpadł mu w rękę tomik „W mroku gwiazd” - i tak powstał cykl poezji-pieśni, związany z sobą ściśle ⁷⁴. Potem już nietrudno znajdował utwory obce, zbliżone charakterem do Micińskiego (Baudelaire, Verlaine, Nietzsche, Ibsen). W jednym roku powstało blisko 30 pieśni. Liczba - u nas przynajmniej - imponująca! (...) Nie ulega wątpliwości, że od czasów Moniuszki są to najlepsze pieśni polskie, i bezwątpienia stanowią epokę (...) Ale olbrzymi talent Różyckiego pchnie je na dalsze, świetne tory (...). Bądźmy otwarci: teraz nie potrzebujemy wobec obcych stroić minki zawstydzonego parafianina. Patrzmy w przyszłość spokojnie i przestańmy niedowierzać własnym siłom ⁷⁵!

Opinię Adolfa Chybińskiego podzielał między innymi krytyk muzyczny i kompozytor Ludwig Hartmann ⁷⁶:

W pieśniach Różyckiego jest wiele pierwiastku aforystycznego, gwałtownego. Ale pełne są pomysłów nowych i wdzięku właściwemu duchowi polskiemu: przemawiają też mnóstwem subtelnych rysów, zwłaszcza zaś kunsztowną modulacją i szlachetną melodyjnością. Z tej nowej polskiej muzyki tchnie świeży powiew, który daje znużonej zachodniej sile twórczej nową inicjatywę ⁷⁷.

W innym artykule Chybiński odnosi się do kreatywności, inwencji twórczej i indywidualnego wkładu Ludomira Różyckiego w rozwój gatunku pieśni:

⁷³ A. Chybiński, *Ludomir Różycki – Karta ze współczesnej muzyki polskiej* [w:] *Gazeta Lwowska*, 22.11.1906, nr 267, s. 4.

⁷⁴ Większość pieśni Ludomira Różyckiego zostało skomponowanych do tekstów Tadeusza Micińskiego.

⁷⁵ A. Chybiński, *Ludomir Różycki – Karta ze współczesnej muzyki polskiej* [w:] *Gazeta Lwowska*, 22.11.1906, nr 267, s. 5.

⁷⁶ Właściwie Friedrich Wilhelm Ludwig Hartmann (1836-1910), kompozytor, pianista i wpływowy krytyk muzyczny. Pisał głównie pieśni, zaś krytyki publikował prawdopodobnie w *Dresdner Zeitung*, zob. *Ludwig Hartmann*, [https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Hartmann_\(Komponist\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Hartmann_(Komponist)) (data dostępu: 1.09.2025).

⁷⁷ A. Chybiński, *Ludomir Różycki – Karta ze współczesnej muzyki polskiej* [w:] *Gazeta Lwowska*, 22.11.1906, nr 267, s. 5 (przypis znajdujący się w artykule).

(...) Różycki jako nawskroś nowożytny pieśniarz nie pisze pieśni będących szematami oklepanymi (a-b-a) i dorabianiami melodyi do mniej lub więcej śpiewnego tekstu, ani też nie postępuje tak, jak niektórzy nasi kompozytorkowie polujący na teksty, dające się podłożyć pod gotowe już melodye bez względu na to, czy one są zgodne z duchową treścią poematu i czy deklamacja muzyczna (...) ucierpi na tem, lub nie (...). Widzimy u Różyckiego swobodę w wyrażaniu się i łatwość uchwycenia ogólnego nastroju poezji, polegającą również i na tem, że wszędzie idzie ręka w rękę z poetą, umie wżyć się w jego indywidualność i na tym podkładzie ogólnym wyczerpać muzycznie treść poezji, która jest dla niego przewodnikiem w tworzeniu, gdy tymczasem owe prawidełko (a-b-a) jest przeszkodą dla przeciętnych naszych pieśniarzy, którzy tworzą „dźwięczące dodatki do poezji” (jak mówi Wagner) i uważają raczej na ilość zgłosek wiersza, niż treść duchową tegoż, czyli poprostu nie wchodzą w intencje poety i nie zawierają z nim artystycznego ślubu. Pieśni Różyckiego - to przetopienie poezji Micińskiego na tony, to impresye pogłębiające poezję i mówiące nam to, czego poeta nigdy nie wyrazi: to ich głębia. Pod względem czysto muzycznym stoją na tej wyżynie, której u nas żaden pieśniarz nie osiągnął. Jeszcze nie ukazał się ani jeden cykl pieśni, tak spojonych z sobą i duchowo i pod względem doskonałości, jak op. 9 Różyckiego. mamy nareszcie wielkiego pieśniarza, polskiego Hugona Wolfa, nie posiadając przedtem niestety Schuberta, lecz rodzaj Roberta Franza lub K. Loewego i ich epigonów. Wielka, indywidualna melodyjność, nowożytna harmonizacja i wykwintna forma są dobrą rękojmnią, że pieśni tego Słowackiego nowej polskiej muzyki będą u nas tem, czem dawno, bardzo dawno były śpiewniki Moniuszki. Ale wykonanie ich, choć technicznie łatwe, przecież nastęrcza trudności innej kategorii: wymaga wielkiej inteligencji i nieprzeciętnej muzykalności⁷⁸.

Powyższy artykuł stał się kością niezgody między Chybińskim a Jachimeckim⁷⁹, który ceniał Różyckiego przede wszystkim za utwory przeznaczone na obsadę symfoniczną i w tamtym czasie nie podzielał tak entuzjastycznego stanowiska kolegi wobec pieśni Różyckiego, a zwłaszcza wobec jednego z cykli⁸⁰. Spojrzenie to jednak wraz z upływem lat stało się bardziej wyważone⁸¹, a przyczyna doszczętnej krytyki nowych wtedy utworów na głos i fortepian mogła wynikać z faktu, że Jachimecki nie miał okazji wysłuchać ich podczas koncertu na żywo, więc jedynym punktem odniesienia była dlań partytura.

Od tak dawna oczekiwane pieśni Różyckiego nadeszły wreszcie. Mimo uprzedzenia mnie, że to nie są jego najlepsze pieśni - zrobiły na mnie wrażenie deprymujące wprost. Jestem bardzo mocno rozczarowany i nie widzę w nich za centa ani poezji, ani prawdy, ani - no niczego. Szczerze Kochanemu Panu mówię, że dziwię się Pańskiej odwadze pisania, że mamy nareszcie naszego,

⁷⁸ A. Chybiński, *Ludomir Różycki* (rubryka: *Notatki literacko-artystyczne*) [w:] *Gazeta Lwowska*, 15.02.1907, nr 37, s. 3-4.

⁷⁹ K. Winowicz (red.), *Troski i spory muzykologii polskiej (1905-1926): Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983, s. 129-153.

⁸⁰ Według przypisu nr 1 do listu z dnia 26.02.1907 roku najprawdopodobniej chodziło o 8 pieśni z op. 9 do słów T. Micińskiego, zob. Tamże, s. 131.

⁸¹ „Malarski raczej niż liryczny talent muzyczny Różyckiego zwracając się do formy pieśni nie osiąga tak pełnych rezultatów jak w innych rodzajach. Pomimo to jednak pieśni Różyckiego mają właściwy sobie charakter indywidualny zarówno w liniach melodycznych, jak w środkach akompanjamentu. Z natury swojej jest Różycki specyficznym talentem homofonicznym (...)” [w:] Z. Jachimecki, *Historja muzyki polskiej (w zarysie)*, Gebethner&Wolff, Kraków 1920, s. 14.

polskiego Wolfa. Po tych pieśniach - nie można tego absolutnie powiedzieć i nie byłbym na pańskim miejscu tak lekkomyślnym w rzuceniu tak wspaniałego wyroku⁸².

Twórczość pieśniowa Ludomira Różyckiego z pewnością nie podążała utartymi, starymi schematami. Na szczególną uwagę zasługuje

niezwykle bliski związek, jaki istniał w umyśle kompozytora pomiędzy zjawiskami otaczającego świata a sferą dźwiękową muzyki. Tu zapewne leży źródło wyjątkowych uzdolnień Różyckiego w kierunku muzycznej ilustracji (...) ⁸³.

Odważne rozwiązania harmoniczne zastosowane w utworach (zwłaszcza op. 9 i op. 12), a podkreślające dekadenski tekst poetycki sprawiają, że pieśni te zdecydowanie nie należą do utworów najłatwiejszych w odbiorze. Jednak, parafrazując słowa Grzegorza Fitelberga, miniatury wokalne Ludomira Różyckiego zyskują sto razy więcej w wykonaniu niż na papierze⁸⁴.

2.4 Poezja Tadeusza Micińskiego i liryka wokalna Ludomira Różyckiego – spotkanie słowa i muzyki w metafizycznej przestrzeni

Twórczość pieśniowa Ludomira Różyckiego, głęboko osadzona w estetyce *Młodej Polski*, wyraża szczególną głębię w zetknięciu z poezją Tadeusza Micińskiego, jednego z najbardziej tajemniczych i zarazem filozoficznie zaangażowanych poetów tego okresu. Fakt, iż kompozytor chętnie wybierał poezję autora *Nietoty* na materiał słowny większości swoich pieśni nie był przypadkowy. Ta wizyjna, mroczna i często oniryczna poezja doskonale koresponduje z ekspresją, głębią, emocjonalnością i nastrojowością języka muzycznego Różyckiego. Po poezję Micińskiego sięgali również inni młodopolscy kompozytorzy – Karol Szymanowski, Apolinary Szeluto oraz Grzegorz Fitelberg⁸⁵.

Utwory Micińskiego, pełne metafizycznych obrazów, aluzji do gnozy, mistycyzmu, czy nawet satanizmu nie dają się łatwo zinterpretować. Stanowią dla czytelnika raczej doświadczenie niż logiczną strukturę. Kompozytor – posługując się ową poezją – nie tyle ją

⁸² Fragment listu Zdzisława Jachimeckiego do Adolfa Chybińskiego z 26 lutego 1907 roku [w:] K. Winowicz (red.), *Troski i spory muzykologii polskiej (1905-1926); Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983, s. 129.

⁸³ J. Kański, *Ludomir Różycki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 25.

⁸⁴ Fragment listu Adolfa Chybińskiego do Zdzisława Jachimeckiego z 14 kwietnia 1907 roku [w:] K. Winowicz (red.), *Troski i spory muzykologii polskiej (1905-1926); Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983, s. 147.

⁸⁵ M. Doering, *W cieniu jutrzynki – muzyczne konotacje z czcicielem tajemnic* [w:] M. Bajko, J. Ławski, U.M. Pilch (red.), *Tadeusz Miciński i ludzie epoki. Studia* (w 100. rocznicę śmierci Tadeusza Micińskiego 1918-2018), Temida 2, Białystok 2019, s. 355-356.

ilustruje, co współtworzy jej sensy na poziomie muzycznym. Pieśń staje się tu nie tylko nośnikiem emocji, ale też portalem metafizycznego zbliżenia do tajemnicy istnienia. Specyficzne harmoniczne napięcia, liryzm melodii i dramatyzm ekspresji muzycznej Różyckiego wydobywają z tekstu to, co w nim ukryte – stan ducha, intuicję, niepokój, a niekiedy nawet tragiczne poczucie rozdarcia między światłem a mrokiem. W ten sposób muzyka Różyckiego nie tylko towarzyszy poezji Micińskiego, ale ją dopełnia. Staje się jej komentarzem, emocjonalnym rozszerzeniem i symbolicznym echem jej treści. Spotkanie tych dwóch światów, literackiego i muzycznego, tworzy przestrzeń intensywnego przeżycia egzystencjalnego, w którym pieśń staje się formą zadumania nad losem człowieka i jego relacją z tym, co niewyrażalne.

3. GŁOS I/A FORTEPIAN. SPOJRZENIE OKIEM PIANISTY-KAMERALISTY NA KOMPLETNY ZBIÓR (OBJĘTYCH NUMERACJĄ OPUSOWĄ) PIEŚNI NA GŁOS I FORTEPIAN LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO. ARCHITEKTURA, KOLORYSTYKA, EWOLUCJA PARTII FORTEPIANU. ZAGADNIENIA INTERPRETACYJNO-WYKONAWCZE

3.1 Uwagi dotyczące głównych założeń i konstrukcji dzieła artystycznego oraz jego opisu

Sztuka wykonawstwa muzycznego jako forma ekspresji artystycznej posiada silnie indywidualistyczny rys, co sprawia, że wszelkie założenia interpretacyjne zawarte w niniejszym tekście należy postrzegać raczej jako wskazówki aniżeli jako jednoznaczne wytyczne. Z drugiej strony, punktem wyjścia dla ich sformułowania jest wieloletnie doświadczenie w wykonywaniu liryki wokalne oraz bliska sercu autorki postawa traktująca pieśń jako formę kameralnej współpracy, w której pianista pełni rolę równorzędnego partnera. Kameralistyka rozumiana w ten sposób wymaga od obydwu współwykonawców kreatywności i elastyczności interpretacyjnej oraz otwartości na dialog artystyczny z partnerem. Podejście to zdecydowanie odrzuca stereotypowe i systemowe sprowadzanie roli partii fortepianu do *akompaniamentu* na rzecz podkreślenia znaczenia partnerstwa i współdziałania, które umożliwiają kreowanie tak wspólnej jak i indywidualnej interpretacji w ramach formacji kameralnej, jaką jest pieśń na głos i fortepian. Podstawą przyjętej w pracy metody analizy jest takie ujęcie pieśni, w którym są one rozpatrywane wieloaspektowo, z uwzględnieniem tych wątków interpretacji integralnej prof. Mieczysława Tomaszewskiego, które umożliwiają jak najszersze spojrzenie na dzieło muzyczne⁸⁶.

W poniższym opisie, każdorazowo w tabelach zostały uchwycone różnice między tekstem poetyckim a warstwą słowną utworu muzycznego. Zakres zmian jest zależny od indywidualnej wizji ostatecznego kształtu poszczególnych utworów muzycznych. Pierwsza kolumna przedstawia oryginalną wersję tekstu poetyckiego bądź źródłowego w oryginalnym

⁸⁶ Metoda analityczna polegająca na szerokim i wielopłaszczyznowym spojrzeniu na dzieło muzyczne przy uwzględnieniu zasad: komplementarności, ontologicznej pełni, kontekstualności i hierarchizacji [w:] M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000, s. 49-65.

języku⁸⁷, natomiast druga ukazuje strukturę i układ materiału słownego po dokonanych przez kompozytora modyfikacjach. W dalszej części opisu każdej z pieśni zarysowano kontekst literacki utworu muzycznego. Przedstawiona została analiza struktury formalnej ze szczególnym naciskiem na uwzględnienie istotnych dla danego utworu elementów dzieła muzycznego. Następnie zarysowano najważniejsze zagadnienia problematyki wykonawczej z perspektywy pianisty-kameralisty.

Trzeci rozdział pracy poświęcony został szczegółowej analizie utworów stanowiących dzieło artystyczne. Decyzja o ustaleniu ostatecznego kształtu części fonograficznej podyktowana została kilkoma przyczynami, z której najważniejszą była chęć skupienia uwagi na utworach, które sam kompozytor uznał za istotne i które znalazły się na liście pochodzącej z pełnego wykazu dzieł Ludomira Różyckiego przygotowanego z okazji obchodów pięćdziesięciolecia twórczości kompozytora:

op. 9 – dziewięć pieśni do słów T. Micińskiego, op. 12 – cztery pieśni do słów C. Jellenty, op. 14 – sześć pieśni do słów Nietzschego i Ibsena [oraz Heinego - przyp. aut.], op. 16 – sześć pieśni do słów T. Micińskiego, op. 19 – serenada, łabędź, Jasna Lednica (...), op. 51 – Z erotyków⁸⁸.

Powyższy zbiór został uzupełniony o *Balladę* op. 60 do słów Adama Asnyka. W rezultacie, część fonograficzna dysertacji przedstawia kompletny zbiór (objętych numeracją opusową) pieśni o oryginalnym przeznaczeniu na głos i fortepian autorstwa Ludomira Różyckiego. Utwory zostały zarejestrowane przy udziale dwóch śpiewaczek o zróżnicowanych typach głosu, Wiktorii Zawistowskiej-Tyliby (mezzosopran) – opusy 9, 12, 19 i Jolanty Pawlikowskiej (sopran) – opusy 14, 16, 51, 60. Nagranie zostało zrealizowane w dniach 8-11 sierpnia 2024 roku w Sali Koncertowej im. K. Moszumańskiej-Nazar w Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie. Reżyserem nagrania był Marcin Domżał.

⁸⁷ W przypadku pieśni skomponowanych do tekstów zagranicznych poetów, we wskazanej rubryce zamieszczone zostały oryginalne wersje językowe – pierwowzory dla późniejszych tłumaczeń, na podstawie których prawdopodobnie tworzone były polskie wersje językowe. Dotyczy to następujących utworów: op. 14 nr 1, 2, 3 oraz op. 51 nr 3.

⁸⁸ M. Kamiński, *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*, Pomorze, Bydgoszcz 1987, s. 137.

3.2 8 pieśni op. 9 do słów T. Micińskiego⁸⁹

Opus 9 (1905-1906, wyd. 1906) stanowi muzyczną interpretację ośmiu wierszy Tadeusza Micińskiego pochodzących z tomu wierszy zebranych *W mroku gwiazd*. Dzieło utrzymane zostało w nastroju melancholijnej zadumy i egzystencjalnego niepokoju, właściwym młodopolskiej stylistyce.

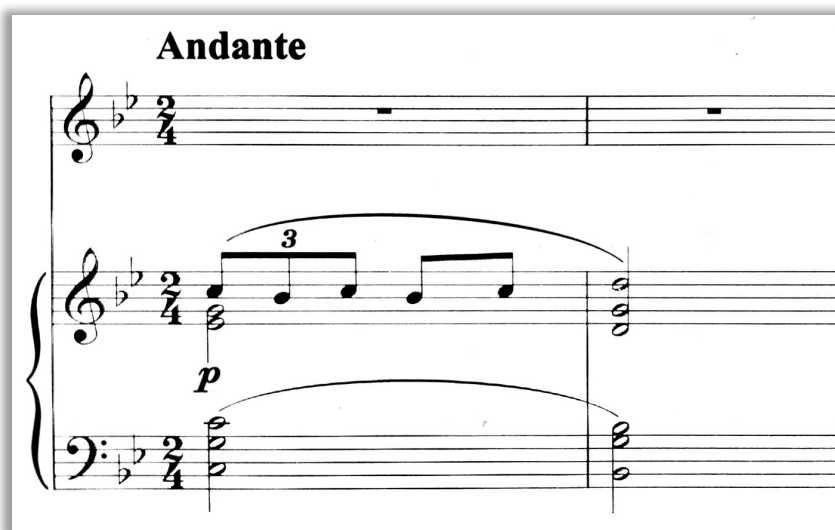
3.2.1 *Kiedy odejdę w dal*

Źródłowy tekst poetycki: Tadeusz Miciński, cykl: <i>Już świt</i> , wiersz: <i>Kiedy odejdę w dal</i> [w:] <i>W mroku gwiazd</i> , wyd. nakładem autora w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902, s. 75.	Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Zaznaczono modyfikacje: dodatkowe powtórzenia (podkreślenie).	Podział formalny pieśni.
<i>Kiedy odejdę w dal zostanie po mnie żal - daremny będzie żal, gdy płynąć muszę w dal.</i>	<u><i>Kiedy odejdę w dal zostanie po mnie żal - daremny będzie żal, gdy płynąć muszę w dal.</i></u>	A (t. 1-12)
<i>Lecz tak się łączy żal z moją tęsknotą w dal - że patrzę w moją dal - jako w bezbrzeżny żal.</i>	<i>Lecz tak się łączy żal z moją tęsknotą w dal - że patrzę w moją dal - jako w bezbrzeżny żal.</i>	B (t. 13-24)
	<u><i>Kiedy odejdę w dal zostanie po mnie żal - daremny będzie żal, gdy płynąć muszę w dal.</i></u>	A' (t. 25-34)

Liryk *Kiedy odejdę w dal* wyraża głębokie poczucie straty, bólu i żalu w obliczu nieuchronności przemijania. Samo spojrzenie w przyszłość staje się jednocześnie refleksją nad przeszłością. Metaforyczna *dal* jest przestrzenią pełną smutku i nostalgii, w której *żal* staje się nieodłącznym elementem wewnętrznego świata podmiotu lirycznego.

⁸⁹ Materiały nutowe wykorzystane w procesie przygotowywania dzieła artystycznego i jego opisu:
L. Różycki, *Pieśni wybrane na głos z fortepianem*, red. T. Bronowicz-Chylińska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957, s. 8-16;
L. Różycki, *8 pieśni do słów Tadeusza Micińskiego na głos i fortepian op. 9*, Gebethner&Wolff, Warszawa 1906, s. 3-18;
L. Różycki, *Wybór pieśni na głos i fortepian*, zeszyt I, ed. J. Freszel, D. Grzybac, B. Kominek, J. Pawlikowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2022, s. 6-27.

Muzyczną ilustracją *odchodzenia* jest uporczywie powtarzany i dominujący w miniaturze motyw rytmiczny:



Przykład muzyczny 1. *Kiedy odejdę w dal* op. 9 nr 1, takty 1-2.

Do powyższej idei nawiązuje również plan harmoniczny. W całym utworze brak jest akordu D-dur, który w tonacji g-moll pełniłby funkcję dominanty. Również następstwa akordów wewnątrz głównego, wielokrotnie powtarzanego motywu wskazują na kierunek rozwoju frazy od subdominanty do toniki, co również można interpretować jako rodzaj intencjonalnego *zawrócenia wstecz*, symbolizującego lęk przed nieuchronnym procesem *odchodzenia*. W utworze dominują współbrzmienia o ciemnej barwie, co związane jest z dominacją niskich rejestrów w partii fortepianu. Pomimo, iż pieśń jest dziełem o niewielkich rozmiarach, stanowi ona swoiste studium odcieni dominujących w utworze emocji.

Z perspektywy pianisty, istotne jest zwrócenie szczególnej uwagi na *dosłuchanie* każdego współbrzmienia akordowego w trosce o brak agogicznego pośpiechu zwłaszcza we fragmentach, w których występują półnuty. Z drugiej strony, w odcinkach, w których frazę cechuje bardziej ożywiony charakter, istotne jest całkowite podążanie za wokalistą, również w aspekcie agogicznym (takty nr 17-20). W końcowym fragmencie pieśni (takty nr 25-34) partia fortepianu została umieszczona w bardzo niskim rejestrze. Brzmienie poszczególnych akordów powinno uwzględniać szersze spojrzenie na materiał muzyczno-literacki, a priorytetem powinno być tu zachowanie logicznego kształtu frazy.

3.2.2 Nad morzem

Źródłowy tekst poetycki: Tadeusz Miciński, cykl: <i>W pośród raj</i> , wiersz: <i>Stanąć tak nad morzem</i> [w:] <i>W mroku gwiazd</i> , wyd. nakładem autora w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902, s. 115.	Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Zaznaczono modyfikacje: dodatkowe powtórzenia (podkreślenie) oraz dodane słowa (czcionka pogrubiona).	Podział formalny pieśni.
<i>Stanąć tak nad morzem z chmur kłębam</i> na dnie <i>i w głęb niemą ciemną rzuci</i> <i>jarzące klejnoty...</i>	<i>Stanąć nad morzem z chmur kłębam</i> na dnie <i>i w głęb ciemną rzuci</i> <i>jarzące <u>klejnoty</u>,</i> <i>(...) <u>klejnoty</u>.</i>	A (t. 1-8)
<i>I pod jej pałacem oprzeć skroń na murach i wyrzec się - wyrzec duszy swej na wieki...</i>	<i>Stanąć nad morzem z chmur kłębam</i> na dnie <i>i w głęb ciemną rzuci</i> <i>jarzące <u>klejnoty</u>,</i> <i>(...) <u>klejnoty</u>.</i>	A' (t. 9-14)
	<i>I pod jej pałacem oprzeć skroń na murach, i wyrzec się, wyrzec, duszy swej na wieki...</i>	B (t. 15-25)
<i>I żagiel rozwinąć, kiedy burza wyje i mknąć ponad góry i spadać - i płynąć...</i>	<i>Żagiel rozwinąć, kiedy burza wyje i mknąć ponad góry i spadać i płynąć,</i>	A'' (t. 26-29)
	<i>i spa-dać i pły-nać, i spadać, i spadać, i płynąć!</i>	C (t. 30-40)

Pierwotny kształt wiersza został poddany znacznym przeobrażeniom, a finalny rezultat połączenia głosu z partią fortepianu jeszcze bardziej podkreśla jego dramatyczne przesłanie. Niepokój oraz obłąkanie wysuwają się na pierwszy plan zwłaszcza we fragmencie kulminacyjnym:

I pod jej pałacem
oprzeć skroń na murach,
i wyrzec się, wyrzec,
duszy swej na wieki...
(takty nr 15-25, *ff appassionato*)

Pieśń składa się z pięciu odcinków o jasno wyznaczonych granicach formalnych. Wewnątrz dzieła, pomiędzy fragmentami A, A', A'' oraz C występują podobieństwa na

poziomie fakturalnym (figuracyjna motoryka i ruch szesnastkowy w partii fortepianu, niewielka dynamika). Z wyżej wymienionymi odcinkami wyraźnie kontrastuje część B, będąca kulminacją pieśni, na co wskazują: zmiana faktury na akordową, znaczna gradacja dynamiki w kierunku *fortissimo* oraz zwiększenie ambitusu, które prowadzą ostatecznie do nagłego wybuchu ekspresji. Utwór został napisany w tonacji d-moll, jednak kompozytor decyduje się przeprowadzić słuchacza również przez inne centra tonalne (e-moll, G-dur). Ostatni fragment (C), pomimo, iż wykazuje podobieństwo fakturalne do odcinków wcześniejszych (A, A', A''), zachowuje pewną odrębność. Szczególną uwagę zwraca tutaj obecność *accelerando*, dzięki któremu zaobserwować można przyspieszenie akcji muzycznej, co może być interpretowane jako muzyczna ilustracja słów „spadać” i „płynąć”.

Wykonując utwór, warto zwrócić uwagę, aby obecne w partii fortepianu motoryczne figuracje, pomimo konieczności stosowania pedalizacji, wykonywać z zachowaniem adekwatnej selektywności artykulacji. Miniatura *Nad morzem* została przez kompozytora bardzo skrupulatnie opisana pod względem sugestii wykonawczych. Dokładna realizacja powyższych założeń współtworzy idealnie uzupełniające się plany. Niedoprecyzowana pozostała jedynie długość trwania *accelerando* sugerowanego w takcie nr 30, jednakże mając na uwadze czytelność tekstu muzycznego, warto od taktu nr 34 zaniechać jego kontynuacji, utrzymując stałe tempo aż do końca pieśni.

3.2.3 *Płyną ciche, srebrne łzy*

<p>Źródłowy tekst poetycki: Tadeusz Miciński, cykl: <i>Już świt</i>, wiersz: <i>Płyną ciche, srebrne łzy</i>, [w:] <i>W mroku gwiazd</i>, wyd. nakładem autora w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902, s. 68.</p> <p><i>Płyną ciche, srebrne łzy i fioletów płynie żal w nieskończoną ciemną dal - pachną zwiędłe bzy - to Ty, duszo? Ty!</i></p>	<p>Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym.</p> <p><i>Płyną ciche, srebrne łzy i fioletów płynie żal w nieskończoną ciemną dal - pachną zwiędłe bzy -</i></p>	<p>Podział ról</p> <p><i>Dusza</i></p>
	<p><i>to Ty, duszo? Ty!</i></p>	<p><i>Podmiot liryczny</i></p>
<p><i>W chmurach leci czarny ptak, niesie w szponach krwawy plon - - Czy to z Twoich dumnych łon - wyrwany ten znak? Tak, ma duszo, tak.</i></p>	<p><i>W chmurach leci czarny ptak, niesie w szponach krwawy plon - - Czy to z Twoich dumnych łon - wyrwany ten znak?</i></p>	<p><i>Dusza</i></p>
<p><i>- Tyś mię zaklął w tęczy snów - do tych szarych zimnych mglic - - co masz mówić - prędko mów - - łzy Ci płyną z lic - Nic, ma duszo, nic.</i></p>	<p><i>Tak, ma duszo, tak.</i></p> <p><i>- Tyś mię zaklął w tęczy snów - do tych szarych zimnych mglic - - co masz mówić - prędko mów - - łzy Ci płyną z lic -</i></p>	<p><i>Podmiot liryczny</i></p> <p><i>Dusza</i></p>
	<p><i>Nic, ma duszo, nic.</i></p>	<p><i>Podmiot liryczny</i></p>

Utwór *Płyną ciche, srebrne łzy*:

(...) to wiersz-olśnienie, wiersz-rozmowa, oszczędny, jakby nieufny wobec słownych środków wyrazu (...). Doświadczenie pustki i ciemności układa się tutaj nie tyle jednak w postać lęku, trwogi (...), co w stan melancholii, dekadenceckiego smutku, mającego wysublimowany, estetyczny smak. Sytuacja oczekiwania określona tu została przez synestezycznie zespalane kategorie sensualne: wzrok, słuch, zapach (...). Srebro jest barwą wody i księżycy, wyrażając niski stopień mistycznego wtajemniczenia, nadmierny związek z ciałem i ziemią. Fiolet jest barwą smutku,

ekwiwalentem mistycznego mroku. Sytuacji oczekiwania towarzyszy (...) cisza, wzbogacona o atrybut dekadencej nastroju: łzy (...) ⁹⁰.

Opracowanie muzyczne (w tonacji a-moll) współtworzy i podkreśla aurę tajemniczości, rezygnacji i melancholii. Utwór przyjmuje formę pieśni dialogowanej ⁹¹. We fragmentach, w których bohater liryczny bezpośrednio zwraca się do duszy, Ludomir Różycki, zgodnie z treścią utworu poetyckiego, różnicuje elementy dzieła muzycznego. Zmiany dotyczą tonacji (lokalnie pojawia się tryb durowy, H-dur), dynamiki (w stronę większego *piano*), tempa (takty nr 11-14: *poco più lento*, takty nr 23-26: *poco a poco ritenuto*, takty nr 35-39: *lento*). Dzięki temu brzmienie staje się bardziej *miękkie*, kolorystyka *ocieplona*. Dwutaktowe zdania muzyczne w głosie wokalnym (poza fragmentami, w których podmiot liryczny zwraca się do duszy), oparte są wyłącznie na pochodach sekundowych. W pieśni dominuje dynamika *piano* (*ppp-p*), a tylko jeden odcinek (takty nr 27-34/35) stanowi dynamiczny wyjątek. Po zrealizowaniu *diminuendo* (takty nr 23-24) kompozytor sugeruje natychmiastowe zastosowanie dynamiki *forte*. Następuje nieoczekiwane ożywienie narracji. W dalszej kolejności widoczny jest stopniowy i łagodny powrót (takty nr 33-34) do początkowego charakteru, który przygotowuje pojawienie się wypowiedzi bohatera lirycznego skierowanej do duszy. Zostaje ona podsumowana akordem A-dur zamykającym utwór.

Przez wzgląd na zbieżność rytmiczną faktur w partiach obydwu wykonawców, wyzwaniem jest prowadzenie długiej, linearnej frazy, gdyż pochody ćwierćnotowe bezwzględnie muszą być wykonywane z zachowaniem idealnej synchronizacji pomiędzy śpiewakiem a pianistą. Korzystnym rozwiązaniem jest odstąpienie od ściśle metronomicznego wykonywania partii lewej ręki na rzecz zastosowania *rubato*, a wyznacznikiem jego intensywności jest ściśle podążanie za kierunkiem rozwoju frazy wyznaczanym przez partię głosu. Istotnym aspektem wykonawczym jest także kwestia realizacji wszystkich łuków (*legato*) i półnut z pozoru kończących myśl muzyczną. Narracyjną płynność utworu można uzyskać traktując pojawiające się dłuższe wartości rytmiczne (półnuty, całe nuty) jako składowe większej całości, co ułatwia podążanie za muzyczną i poetycką intencją.

⁹⁰ D. Trzeźniowski, *Akt mistycznej autokomunikacji: „Płyną ciche, srebrne łzy...”* [w:] A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala (red.), *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 188-189.

⁹¹ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, tom 3: *Pieśń*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974, s. 221.

3.2.4 *Kiedy cię moje oplotą sny*

Źródłowy tekst poetycki: Tadeusz Miciński, zbiór: <i>Strąceni z niebiosów</i> cykl: <i>Kain</i> , wiersz: <i>Kiedy cię moje oplotą sny</i> , [w:] <i>W mroku gwiazd</i> , wyd. nakładem autora w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902, s. 24.	Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym.	Podział formalny pieśni (zwrotki).
<p><i>Kiedy Cię moje oplotą sny - jak białe róże - nie bój się kochać - ja - i ty w nieba lazurze. Ziemia, jak echo minionych dni, grające w borze, a nasze duchy wśród martwych pni wieszają zorze. Serce mi splatasz koroną gwiazd, hymnem warkoczy - pode mną góry, wieżyce miast - nade mną - oczy. Dziwnie się srebrzysz, aniele mój, w tęczowym piórze - fontanny szemrzą, gwiazd iskrzy rój woneją róże...</i></p>	<p><i>Kiedy Cię moje oplotą sny - jak białe róże - nie bój się kochać - ja - i ty w nieba lazurze. Ziemia, jak echo minionych dni, grające w borze, a nasze duchy wśród martwych pni wieszają zorze. Serce mi splatasz koroną gwiazd, hymnem warkoczy - pode mną góry, wieżyce miast - nade mną - oczy. Dziwnie się srebrzysz, aniele mój, w tęczowym piórze - fontanny szemrzą, gwiazd iskrzy rój woneją róże...</i></p>	<p>I (t. 1-14)</p> <p>II (t. 15-30)</p> <p>III (t. 31-50)</p> <p>IV (t. 51-64)</p>

Wyznaczając podział formalny pieśni według opracowania muzycznego da się zauważyć, iż każdy z czterech poniżej wyodrębnionych fragmentów rozpoczyna się tożsamym schematem rytmicznym oraz podobnym motywem melodycznym w partii głosu wokalnego. Można zatem w dużym uproszczeniu przyjąć założenie, że forma utworu nawiązuje do typu pieśni zwrotkowej, przeplecionej (w ramach zwrotki III) odróżniającym się materiałem motywicznym. Pieśń została skomponowana w tonacji Fis-dur.

<i>I</i>	Pierwszą część utworu stanowi <i>quasi</i> -recytatywna melodia głosu, której towarzyszą dosyć ciemno brzmiące współbrzmienia akordowe. Istotne z wykonawczego punktu widzenia jest, by maksymalnie podkreślić aurę tajemniczości początku poprzez miękkość brzmienia, dynamikę <i>piano</i> .
----------	--

II	Melodia głosu wokalnego została umiejscowiona (względem poprzedniej zwrotki) cały ton niżej. Istotna zmiana następuje w partii fortepianu. Pianista wykonuje dwie niezależne melodie zbudowane na rozłożonych akordach, a partia prawej ręki wychodzi ponad linię głosu. Rozpiętość pomiędzy obiema partiami miejscami wynosi dwie oktawy. Kompozytor sugeruje pozostanie w dynamice <i>piano, piano pianissimo</i> . Głos i fortepian występują w dwóch zróżnicowanych brzmieniowo światach, co może być nawiązaniem do treści wiersza.
III	Fragment ten różni się od pozostałych zarówno kształtem melodyczno-rytmicznym, jak i sposobem budowania narracji muzycznej. Odcinek rozpoczyna się dwoma stałymi motywami (z modyfikacją pierwszego interwału) w partii głosu, natomiast w partii fortepianu znajdują się rozłożone akordy, występujące naprzemiennie w prawej i lewej ręce. Faktura ilustruje motyw splatania i oplatania, o którym mówi podmiot liryczny. Dynamika <i>forte</i> pojawia się bezpośrednio po fragmencie oscylującym w granicach <i>piano, mezzo piano</i> . Najbardziej znacząca różnica (w kontekście innych zwrotek) pojawia się wraz ze zmianą tempa na <i>Lentamente</i> (takt nr 39), gdzie pojawia się kulminacyjna fraza (<i>Nade mną góry</i>). Uwagę zwraca oryginalnie brzmiąca harmonia znajdująca się w partii fortepianu (takty nr 39-46). Fragment wieńczy kadencyjne następstwo współbrzmień.
IV	Partia fortepianu w sposób ilustracyjny przedstawia srebrzenie się anioła, szemranie fontann, iskrzenie się gwiazd (pasaże o kierunku opadającym pojawiające się w oktawach: dwukreślnej i razkreślnej na tle nuty pedałowej występującej kilkakrotnie w niskim rejestrze).

W pieśni *Kiedy cię moje oplotą sny* największym wyzwaniem wykonawczym dla pianisty jest pedalizacja. Warto, aby z jednej strony nie zaburzała ona czystości harmonii (takty nr 15-46, 51-64), a z drugiej powinna dodawać współbrzmieniom impresjonistyczną poświatę. Trudnością jest również jednoczesne prowadzenie zróżnicowanych planów kolorystycznych, będących muzycznym odzwierciedleniem idei mówiącej o przenikaniu się świata duchowego ze światem materialnym.

3.2.5 Powiało na mnie morze snów

<p>Źródłowy tekst poetycki: Tadeusz Miciński, cykl: <i>Zatoka tęcz</i>, wiersz: <i>Powiało na mnie morze snów</i>, [w:] <i>W mroku gwiazd</i>, wyd. nakładem autora w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902, s. 137.</p>	<p>Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym.</p>	<p>Podział formalny pieśni.</p>
<p><i>Powiało na mnie morze snów - ruiny tajemnicze - w sosnowych borach Anioł-nów zapala krwawe znicze.</i></p>	<p><i>Powiało na mnie morze snów - ruiny tajemnicze -</i></p>	<p>A (t. 1-9)</p>
	<p><i>w sosnowych borach Anioł-nów zapala krwawe znicze.</i></p>	<p>B (t. 10-17)</p>
<p><i>I już na głębie porwał mnie błękitnym wichrem łśnień - o Matko Boża - weź me dnię za jeden wieszczy dzień.</i></p>	<p><i>I już na głębie porwał mnie błękitnym wichrem łśnień -</i></p>	<p>C (t. 18-25)</p>
	<p><i>o Matko Boża - weź me dnię za jeden wieszczy dzień.</i></p>	<p>A' (t. 26-35)</p>

Wiersz ukazuje wizję mistycznego uniesienia oraz duchowej podróży poety ku transcendencji. Zakończenie, utrzymane w modlitewnym tonie, wyraża tęsknotę za doświadczeniem Absolutu i pragnieniem przemiany codzienności w moment natchnienia duchowego.

Pieśń o formie A-B-C-A' skomponowana została w tonacji D-dur. Na każde zdanie muzyczne przypada 8 taktów. Utwór rozpoczyna majestatyczny akord g-moll z septymą wielką, natomiast kończy akord D-dur. Otwarcie pieśni i zakończenie utworu to trzy dodatkowe takty poza układem $4 \cdot 8 = 32$. Kompozytor wzmacnia treść wiersza zaskakującymi współbrzmieniami. Jednym z przykładów jest akord pojawiający się jako rozwiązanie wznoszącego pochodzą (f-moll z sekstą wielką po A-dur w takcie nr 8). Zabieg ten uwypukla słowo *tajemnicze* [ruiny]. Również w taktach nr 18-21 partia fortepianu ilustruje przedstawianą w wierszu głębię (pianista porusza się w obrębie niskich, a zarazem ciepło brzmiących, ciemnych rejestrów). W końcowej części fragmentu na słowach: *błękitnym wichrem łśnień* kolorystyka *przejaśnia się*, a także pojawia się tryb durowy. W sposób szczególny, na przestrzeni odcinka, w którym *anioł (...) zapala krwawe znicze*

(takty nr 10-17) dominują ciemne, *duszne* współbrzmienia harmoniczne. Wznoszący pochod akordowy w partii fortepianu budzi skojarzenia z muzyczną ilustracją drabiny łączącej człowieka z Siłą Wyższą, po której wznosi się prośba do Matki Boskiej (część A'). Partię głosu wieńczy dźwięk fis¹ w dynamice *pianissimo*. Pieśń *Powiało na mnie morze słów*, dzięki optymistycznemu zakończeniu, stanowi w cyklu ekspresyjny wyjątek.

Najistotniejszym wyzwaniem wykonawczym z perspektywy pianisty jest przede wszystkim uzyskanie ciągłości frazy na pochodach akordowych. Jest to możliwe przy zastosowaniu odpowiedniej pedalizacji, ale ostatecznym celem linearnego traktowania współbrzmień akordowych jest osiągnięcie pożądanego efektu kolorystycznego.

3.2.6 *Na księżycu*

Źródłowy tekst poetycki: Tadeusz Miciński, zbiór: <i>Strąceni z niebiosów</i> cykl: Kain, wiersz: <i>Na księżycu</i> , [w:] <i>W mroku gwiazd</i> , wyd. nakładem autora w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902, s. 27.	Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Zaznaczono modyfikacje: dodatkowe powtórzenia (podkreślenie).	Podział formalny pieśni.
<i>Na księżycu czarnym wiszę patrząc w gwiazd gasnących ciszę. W mroku dumnym i bezgłośnym ze strzaskaną harfą snów płynę - szukam jej - nie odnajdę już.</i>	<u><i>Na księżycu czarnym wiszę patrząc w gwiazd gasnących ciszę.</i></u>	A (t. 1-12)
<i>W mroku dumnym i bezgłośnym ze strzaskaną harfą snów płynę - szukam jej - nie odnajdę już.</i>	<u><i>Na księżycu czarnym wiszę patrząc w gwiazd gasnących ciszę.</i></u>	A' (t. 13-20)
<i>W mroku dumnym i bezgłośnym ze strzaskaną harfą snów płynę - szukam jej - nie odnajdę już.</i>	<i>W mroku dumnym i bezgłośnym ze strzaskaną harfą snów płynę - szukam jej - nie odnajdę już.</i>	B (t. 21-40)
<i>Na księżycu czarnym wiszę patrząc w gwiazd gasnących ciszę.</i>	<u><i>Na księżycu czarnym wiszę patrząc w gwiazd gasnących ciszę.</i></u>	A'' (t. 41-52)

Fundamentem dwuzdaniowej opowieści Micińskiego jest podmiot, który się w niej (i poprzez nią) uobecnia. Nie jest to jednak, trzeba przyznać, fundament całkowicie pewny i oczywisty, gdyż tożsamość tego, kto mówi „Na księżycu czarnym wiszę...” jest nieokreślona, a sposób jego istnienia - niejasny⁹².

⁹² M. Stala, *Zatrącić się w ciemnościach. Wokół sześciu wersów Tadeusza Micińskiego* [w:]
A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala (red.), *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*,
Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 114.

Pieśń *Na księżycu*, utrzymana w tonacji f-moll, jest utworem o zwięzłej budowie formalnej. Główne, a zarazem nawiązujące do tytułu zdanie muzyczne (A) zostało z niewielkimi modyfikacjami powtórzone trzykrotnie (A, A', A''). Pełni ono rolę *kotwicy*, która osadza narratora w rzeczywistości i uświadamia mu miejsce, w którym aktualnie się znajduje. Jest symbolicznie zawieszony na księżycu między dwoma światami.

W odcinkach A, A', A'' można wyodrębnić dość wyraźny podział na trzy muzycznie ilustrowane przestrzenie, polegający na umiejscowieniu poszczególnych elementów struktury utworu w trzech różnych rejestrach:

- oktawaowa podstawa harmoniczna w niskim rejestrze,
- ilustracyjne plamy dźwiękowe obrazujące skrzywienie się gwiazd (zapisane w kluczu wiolinowym w partii fortepianu),
- melodia głosu wokalnego, która tak, jak podmiot liryczny, została *zawieszona* między jasnością a ciemnością, czyli między prawą a lewą ręką pianisty.

Odcinek B charakteryzuje się bogactwem środków wyrazu i wewnętrznym zróżnicowaniem. W taktach nr 25-32 kompozytor stosuje grę trybów niczym walkę ciemności ze światłem. Dynamika *forte-fortissimo* podkreśla tryb molowy, by zwieńczyć motyw akordem durowym w dynamice *piano*. Po zakończeniu części B pojawia się występujący na początku utworu obraz poetycki (materiał z odcinka A), który symbolizuje powrót do rzeczywistości.

Z perspektywy pianisty, wygodnym i korzystnym rozwiązaniem jest odbieranie do lewej ręki pierwszej części motywu szesnastka-dwudźwięk:

The image shows a musical score for the song 'Na księżycu' (Op. 9, No. 6), measures 1-7. The score is in 2/4 time and F minor. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part has a low harmonic base in the left hand and decorative patterns in the right hand. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). The lyrics are: Na księżycu czar - nym / Hoch am schwar - zen Mon - de.

Przykład muzyczny 2. *Na księżycu* op 9 nr 6, takty 1-7

Dla lepszego wybrzmienia oktawowej podstawy harmoniczej w partii lewej ręki można zastosować pedał *sostenuto*. Jednak zdecydowanie korzystniejszym rozwiązaniem będzie użycie prawego pedału zatrzymującego brzmienie oktawy F-F i powolne wypuszczanie go na przestrzeni kolejnych czterech taktów. W ten sposób można choćby w przybliżony sposób zrealizować sugestię kompozytora dotyczące długości pedalizacji, jednak bez efektu *zerwania* czy *sarpnięcia*. Istotne jest również czytelne zróżnicowanie barw. Podstawa basowa korzystnie brzmi, gdy dźwięki zostaną wydobyte głęboko, z dynamiczną przewagą dolnej składowej oktawy, natomiast motywy przeciwstawne (znajdujące się w partii napisanej w kluczu wiolinowym) zostaną wykonane w sposób wyrazisty i *metaliczny* przy jednoczesnym zachowaniu zasugerowanej przez kompozytora dynamiki. Dużym ułatwieniem zapewniającym większą swobodę w kreowaniu frazy jest interpretowanie pieśni w sposób bardziej taneczny i groteskowy aniżeli patetyczny.

3.2.7 *Zahuczał wicher*

Źródłowy tekst poetycki: Tadeusz Miciński, cykl: <i>In loco tormentorum</i> , wiersz: <i>Zahuczał wicher</i> , [w:] <i>W mroku gwiazd</i> , wyd. nakładem autora w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902, s. 87.	Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Zaznaczono modyfikacje: dodatkowe powtórzenia (podkreślenie).	Podział formalny pieśni.
<i>Zahuczał wicher - wicher jesienny nad moim sercem - sercem tułaczem –</i>	<u><i>Zahuczał wicher - wicher jesienny nad moim sercem - sercem tułaczem –</i></u>	A (t. 1-4)
<i>i Anioł senny - Anioł Gehenny już mnie powitał - powitał płaczem.</i>	<i>i Anioł senny - Anioł Gehenny już mnie powitał - powitał płaczem.</i>	B (t. 5-8)
	<u><i>Zahuczał wicher - wicher jesienny nad moim sercem - sercem tułaczem –</i></u>	A' (t. 9-13)

Wiersz *Zahuczał wicher* przedstawia konfrontację bohatera lirycznego z własnym przemijaniem, co symbolicznie ilustruje nawiązanie do jesieni. Z dzieła poetyckiego emanuje smutek, ból, samotność oraz brak nadziei.

W pieśni kompozytor modyfikuje strukturę wiersza. Pierwsze dwa wersy powtarza dwukrotnie – na początku i na końcu. Opracowanie muzyczne zyskuje nową koncepcję. Można odnieść wrażenie, iż odcinek kulminacyjny znajduje się na początku dzieła (A). Wszechobecny w pieśni smutek podkreśla tonacja f-moll. Kompozytor umieszcza partię fortepianu w niskich rejestrach instrumentu, co wraz z metrum 4/4 sugeruje marszowo-

żałobny charakter pieśni. Relacje harmoniczne pomiędzy niektórymi współbrzmieniami przypominają te z początkowych fragmentów III części *Marche funèbre* z Sonaty b-moll op. 35 Fryderyka Chopina.

Do największych wyzwania wykonawczych w partii fortepianu należy m.in. ścisłe łączenie akordów na przestrzeni całego utworu celem uzyskania efektu płynnego *legato* oraz zastosowanie nieskazitelnej pedalizacji, która czynnie bierze udział w kreowaniu aury kolorystycznej. Chcąc zachować pełnię brzmienia tworzących się pionów harmonicznym (takty nr 9-10), należy rozpoczynać *arpeggio* w prawej ręce wraz z przypadającym na nie współbrzmieniem w ręce lewej. Warto także zwrócić szczególną uwagę na określenie *Grave*, determinujące charakter utworu.

3.2.8 Nokturn (*Las płaczących brzoź*)

Źródłowy tekst poetycki: Tadeusz Miciński, cykl: <i>Noce polarne</i> , wiersz: <i>Las płaczących brzoź</i> , [w:] <i>W mroku gwiazd</i> , wyd. nakładem autora w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902, s. 52.	Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym.	Podział formalny pieśni.
<i>Las płaczących brzoź śniegiem osypany - pościnał mi mróz moje tulipany.</i>	<i>Las płaczących brzoź śniegiem osypany - pościnał mi mróz moje tulipany.</i>	A (t. 1-10)
<i>Leży u mych stóp konająca mewa - patrzą na jej trup zamyślane drzewa.</i>	<i>Leży u mych stóp konająca mewa - patrzą na jej trup zamyślane drzewa.</i>	B (t. 11-26)
<i>Śniegiem zmywam krew, lecz jej nic nie zgłuszy - słyszę dziwny śpiew w czarnym zamku duszy.</i>	<i>Śniegiem zmywam krew, lecz jej nic nie zgłuszy - słyszę dziwny śpiew w czarnym zamku duszy.</i>	A' (t. 27-35)

Już sam tytuł ósmej pieśni z op. 9 – *Nokturn* – budzi skojarzenia z ciemnością. Wiersz jest opisem wewnętrznego stanu podmiotu lirycznego, ciemnej nocy duszy, ilustrowanego symbolicznie przez płaczące brzozy, tulipany pościnaane przez mróz, konającą mewę czy obecność wątku czarnego zamku duszy.

Faktura pieśni, napisanej w tonacji fis-moll, nawiązuje do gatunku fortepianowego nokturnu. Melodia jest w niej elementem wiodącym, zaś elementem wtórującym są

rozłożone akordy. Początkowy odcinek utworu składa się z poprzednika (takty nr 3-6) i następnika (takty nr 7-10) poprzedzonych fortepianowym wstępem. W kolejnym fragmencie obie partie schodzą do niższych rejestrów, a w głosie dodatkowo dostrzec można zmniejszenie ruchliwości melodii (takty nr 11-14). Następuje rozwój dynamiczny wynikający z przeniesienia partii fortepianu do wyższych rejestrów i stopniowe budowanie napięcia aż do lokalnej kulminacji (takty nr 19-22). Chwilowe ożywienie ekspresji szybko przeradza się w nostalgiczną pustkę (takty nr 23-26), będącą muzyczną ilustracją zamysłonych drzew. Warto zrealizować ten fragment płasko, *non espressivo*. Trzecia, ostatnia strofa tekstu poetyckiego (takty nr 27-35), opisuje próbę zatarcia śladów zbrodni, bezskutecznego zmywania win (zmycie krwi śniegiem nie jest możliwe). Pozostają więc one niezmywalne, niczym ludzkie grzechy w oczach surowego Boga. Miciński głosił pogląd mówiący o tym, że jedynie osobom wybranym czyli *nadludziom* dana jest dusza i możliwość dostąpienia życia wiecznego. Na nic zdają się wysiłki i starania zwykłego człowieka, skoro jego grzechy i tak staną się jego własnym, czarnym zamkiem duszy – jej więzieniem. Inną interpretacją metafory czarnego zamku duszy może być utonięcie w metafizycznych przemyśleniach, których abstrakcyjna struktura wewnętrzna zaczyna przypominać zamek z olbrzymią ilością niemożliwych do zgłębienia tajemniczych labiryntów. Na końcu pieśni pojawia się tryb durowy, symbolizujący nadzieję.

Najistotniejszym zagadnieniem problematyki wykonawczej jest kwestia zachowania balansu pomiędzy romantycznym a impresjonistycznym sposobem gry przez pianistę, zwłaszcza na przestrzeni fragmentów (takty nr 5-9, 25-26, 29-30, 33), w których pojawiają się silnie dysonujące z podstawą harmoniczną wątki melodyczne. W sekwencji A', kompozytor pozostawia wykonawcom dowolność dynamiczną, (w przeciwieństwie do odcinka A, w którym obecna jest sugestia wykonawcza *piano*). Podkreślając tę odrębność, warto rozpocząć epizod A' w dynamice *mezzo forte*, w charakterze *molto espressivo-agitato*, a następnie od taktu nr 31 stopniowo uspokajać narrację aż do końca utworu. Odmienne typ ekspresji obu odcinków wynika przede wszystkim ze znaczenia tekstu słownego.

3.3 Cykl *Orfan* op. 12, 4 pieśni do słów C. Jellenty⁹³

Pieśni op. 12 (1906, wyd. 1906) zostały skomponowane do wybranych tekstów poetyckich z tomiku *Orfan* autorstwa Cezarego Jellenty, utrzymanego w estetyce dekadencej. Ludomir Różycki zadedykował cykl *wielkiemu artyście, Aleksandrowi Bandrowskiemu*, słynnemu wówczas tenorowi. Charakterystyczne dla opus 12 jest bogactwo środków wyrazu oraz znaczny stopień trudności wykonawczo-interpretacyjnych. Wszystkie pieśni mają budowę przekomponowaną, co wywiera wpływ na ścisłą współzależność między warstwą muzyczną, a tekstem poetyckim.

3.3.1 *Ach, znikły, jak sen*

<p>Źródłowy tekst poetycki: Cezary Jellenta, rozdział <i>Melodya</i>, wiersz: <i>Ach, znikły, jak sen (IV)</i>, [w:] <i>Orfan</i>, wyd. Drukarnia Narodowa, Kraków 1902, s. 90.</p> <p><i>Ach, znikły, jak sen me rojenia, Zamilkły, jak dzwon, duchów pienia, Ach, jak kadzielnic dym,</i></p> <p><i>W dal się rozwiały Tęsknot hejnały,</i></p> <p><i>I tylko krople jadu lśnią na serca dnie! Ach, jak kadzielnic dym,</i></p> <p><i>W dal się rozwiały Uczuć hejnały,</i></p> <p><i>O Boże, Boże nademną zlituj się!...</i></p>	<p>Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Zaznaczono modyfikacje: różnice pomiędzy tekstem poetyckim a pieśnią: słowa zmienione (czcionka pogrubiona), fragmenty pominięte przez Różyckiego (przekreślenie).</p> <p><i>Ach, znikły, jak sen me rojenia, zamilkły, jak dzwon, duchów pienia, ach, jak kadzielnic dym,</i></p> <p><i>W dal się rozwiały Tęsknot hejnały, I tylko krople jadu się sączą na serca dnie!</i></p> <p><i>Ach, jak kadzielnic dym,</i></p> <p><i>W dal się rozwiały Uczuć hejnały,</i></p> <p><i>O Boże, Boże nademną zlituj się!...</i></p>
--	--

Pieśń *Ach, znikły, jak sen* jest utworem niezwykle dramatycznym, opisanym przez kompozytora jako *Andante con dolore*, w którym dominują uczucia tęsknoty i bólu egzystencjalnego, sporadycznie przechodzące w rozpacz.

⁹³ Materiały nutowe wykorzystane w procesie przygotowywania dzieła artystycznego i jego opisu:
L. Różycki, *Pieśni wybrane na głos z fortepianem*, red. T. Bronowicz-Chylińska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957, s. 17-25;
L. Różycki, *4 pieśni do słów Cezarego Jellenty na głos i fortepian op. 12*, Gebethner&Wolff, Warszawa 1906;
L. Różycki, *Wybór pieśni na głos i fortepian*, zeszyt I, ed. J. Freszel, D. Grzybacz, B. Kominek, J. Pawlikowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2022, s. 28-38.

Struktura wewnętrzna partii fortepianu oparta jest na trzech podstawowych motywach rytmicznych:

The image displays three musical excerpts from a piano accompaniment. Each excerpt consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The first excerpt is marked *p* and includes a *Ped.* mark and an asterisk (*). The second excerpt is also marked *p* and includes a *Ped.* mark and an asterisk (*). The third excerpt is marked *ff* *passionato* and includes a *Ped.* mark and an asterisk (*). The piano accompaniment in all three examples features a rhythmic motif of a quarter note followed by two eighth notes, with a sustained pedal effect.

Przykład muzyczny 3. *Ach, znikły, jak sen* op. 12 nr 1, t. 1, 15, 25.

Pomimo, iż każdy z nich przynosi nieco inną intencję wyrazową, to wszystkie łączy element zatrzymania ruchu najwcześniej na drugą, a najpóźniej na trzecią miarę taktu. *Dosłuchanie* i *dogranie* tych motywów do końca taktu tworzy wrażenie poszerzenia czasowej przestrzeni. O podobnej intencji kompozytora mogą świadczyć znaki *crescendo* kończące się znacznie dalej niż po początku półnut (takty nr 1-6). Choć realizacja wskazówek notacyjnych w tym fragmencie może przekraczać techniczne możliwości wykonawcze pianisty, dążenie do maksymalnego *dogrania* ostatniej nuty w takcie, przy równoczesnym wyobrażeniu sobie narastającego *crescenda* przynosi intrygujący efekt wykonawczy. Czas trwania poszczególnych fraz ulega pewnego rodzaju uelastycznieniu i sprzyja pogłębieniu wewnętrznej spójności interpretacji. W pieśni uwidacznia się także inny trwały składnik jej konstrukcji. Poza krótkim odcinkiem (takty nr 13-16) w partii fortepianu można dostrzec efekt nuty pedałowej, gdzie zmianom nie ulega najniższy składnik współbrzmień (takty nr 1-12: H; 17-24: Fis; 25-32: H). Całość kompozycji utrzymana jest w tonacji h-moll, której ciemne, głębokie brzmienie doskonale współgra z dramatycznym nastrojem i wewnętrznym napięciem utworu. *Przejaśnienie* harmoniczne następuje wyłącznie w obrębie frazy *na serca dnie!* (takty 21-24), gdzie pojawia się tonacja dominanty (Fis-dur). Równocześnie dochodzi do istotnej zmiany fakturalnej: dotychczas dominujący motyw rytmiczny ustępuje miejsca szerokim pasażom, stanowiącym element wtórujący dla zasadniczej myśli muzycznej, prowadzonej w układach trój-

i czterodźwiękowych. Odcinek z jednej strony jest optymistycznym zwrotem w muzycznej narracji, ale kontynuowany przez uspokajające solo fortepianu przygotowuje tym samym efekt *subito* przed finałowym wybuchem ekspresji (w takcie nr 25). Pod koniec fragmentu w tonacji Fis-dur, w partii lewej ręki pojawia się wyzwanie wykonawcze związane z precyzyjną realizacją pedalizacji. W przypadku konieczności zastosowania *arpeggio* w partii lewej ręki, jego rozpoczęcie powinno być zsynchronizowane z uderzeniem akordu w ręce prawej, co sprzyja spójności rytmicznej i klarowności faktury. Kulminacyjny odcinek utworu (takt nr 25) stanowi moment gwałtownego, nieoczekiwanego zwrotu w przebiegu narracyjnym. Z perspektywy wykonawczej szczególnego znaczenia nabiera dążenie do maksymalizacji kontrastu dynamiczno-ekspresyjnego na przełomie taktów 24 i 25, jak również uzyskanie pełnego, nasyconego, ale i śpiewnego dźwięku w dynamice *forte fortissimo*.

3.3.2 *Chłód grobu powiał*

<p>Źródłowy tekst poetycki: Cezary Jellenta, rozdział: <i>Orfan</i>. Części drugiej „Nurtów” fragmenty, wiersz: <i>Chłód grobu powiał (I)</i> [9 pierwszych wersów], [w:] <i>Orfan</i>, wyd. Drukarnia Narodowa, Kraków 1902, s. 130.</p>	<p>Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym.</p>
<p><i>Chłód grobu powiał. Tak... to nie wiatr halny.</i></p> <p><i>Pod niebem cicho, skwarno.</i> <i>Chmury wstrzymały dech, na gwarną</i> <i>Czeladź ptasząt padł bezruch upalny,</i></p> <p><i>A mnie, od stóp do głowy,</i> <i>Przebiega dreszcz lodowy.</i></p> <p><i>Kolczaste fale mrozu dlawią mi skroń obręczą</i> <i>I cicho, ponuro do uszów mi jęczą</i></p> <p><i>Proroctwo śmierci.</i></p>	<p><i>Chłód grobu powiał. Tak... to nie wiatr halny.</i></p> <p><i>Pod niebem cicho, skwarno,</i> <i>chmury wstrzymały dech,</i> <i>na gwarną czeladź ptasząt padł bezruch upalny,</i></p> <p><i>a mnie, od stóp do głowy,</i> <i>przebiega dreszcz lodowy.</i></p> <p><i>Kolczaste fale mrozu dlawią mi skroń obręczą</i> <i>I cicho, ponuro do uszów mi jęczą</i></p> <p><i>proroctwo śmierci.</i></p>

Wiersz podejmuje temat egzystencjalnego lęku związanego z przeczuwaniem zbliżającej się śmierci. Tekst ukazuje kontrast między duszną, nieruchomą atmosferą letniego dnia a przenikliwym, wewnętrznym chłodem doświadczanym przez podmiot liryczny. Zatrzymana w bezruchu przyroda potęguje wrażenie niepokoju oraz nadchodzącego zagrożenia. Doświadczenie chłodu i pojawiające się proroctwo śmierci

odnoszą się do duchowego stanu podmiotu lirycznego, wpisując się w metafizyczny wymiar utworu.

Pieśń *Chłód grobu powiał* została skomponowana w tonacji Es-dur, jednak nie jest wyraźnie w niej osadzona, co wynika ze zmienności harmonii i obecności licznych lokalnych centrów tonalnych. Takie rozwiązania podkreślają emocjonalną niestabilność i potęgują wrażenie niepokoju, wpisując się w ekspresyjny charakter tego jednego z nielicznych utworów wokalnych Ludomira Różyckiego o tak wyraźnie dekadenckim i pesymistycznym przesłaniu. Na szczególną uwagę zasługuje zarówno charakterystyczna kolorystyka brzmieniowa, jak i interesująca architektura słowno-muzyczna. Kompozycja rozpoczyna się mrocznym dialogiem pomiędzy partią fortepianu a linią wokalną, który kreuje atmosferę niepokoju i egzystencjalnej grozy.

W początkowym odcinku (takty nr 1-4) warto zwrócić szczególną uwagę na pion harmoniczny w partii fortepianu. Zaplanowanie odpowiednich proporcji między poszczególnymi składnikami w akordach pozwala jeszcze lepiej wydobyć głębię brzmieniową oraz zachować klarowność faktury. Dynamiczny kształt frazy opartej na pochodach akordowych (*crescendo* i *diminuendo*) stanowi ilustrację ruchu wiatru i zapowiada nadchodzący dramat. Po deklamacyjnym wprowadzeniu pojawia się fragment oznaczony jako *tranquillo*, w którym linia melodyczna głosu umieszczona zostaje w średnim rejestrze znajdującym się pomiędzy prawą a lewą ręką fortepianu. Kompozytor sugeruje wykonanie tego odcinka w dynamice *pianissimo* (takty nr 5-6), które następnie przechodzi w *pianissimo possibile* (takty nr 7-8). Ułatwieniem wykonawczym może być potraktowanie oktawy w lewej ręce, pojawiającej się na początku każdego z taktów, jako fundamentu dynamicznego. Należy ją zaznaczyć nieco głośniejszą (*piano*). Zaproponowana przez kompozytora długość pedalizacji (warto rozważyć zastosowanie półpedału) wspiera efekt *mglistej* poświaty dźwiękowej. Zabieg ten pozostaje w ścisłym związku z tekstem poetyckim, w którym podmiot liryczny zdaje się spoglądać na rzeczywistość z oddalenia, projektując na nią własne, intensywnie przeżywane stany wewnętrzne. Podobnie, jak w pieśni *Ach, znikły, jak sen*, szczyt ekspresyjny pojawia się nagle, jednak w omawianym utworze kontrast dynamiczny (*ppp-ff*) został zarysowany jeszcze wyraźniej. W tym momencie narracja ponownie koncentruje się na przeżyciach podmiotu lirycznego. Fortepianowy pochod akordowy (*fortissimo*) warto wykonać w charakterze *agitato-appassionato* z nieco większą swobodą agogiczną, co dodatkowo podkreśli dramatyczny charakter tej kulminacji. Warstwa harmoniczna znakomicie współgra tu z wymową słów: *A mnie, od stóp do głowy, przebiega dreszcz lodowy*. W kolejnych taktach dynamika

stopniowo maleje w kierunku *piano*, a narracja ulegając uspokojeniu staje się wręcz monotonna. W partii fortepianu powraca materiał dźwiękowy z początku pieśni, a głos realizuje swoją partię w jednostajnym ruchu rytmicznym, w obrębie niewielkiego ambitusu melodii wewnątrz frazy. Partia fortepianu przypomina fragmenty *La vallée des cloches* z cyklu *Miroirs* Maurice'a Ravela. Ludomir Różycki – podobnie, jak wspomniany francuski impresjonista – wykorzystuje niemal pełną skalę fortepianu, osiągając efekt szerokiej przestrzeni brzmieniowej, która paradoksalnie idealnie współgra z coraz mniejszą dynamiką. Tak zaprojektowana struktura brzmieniowa doskonale podkreśla znaczenie ostatnich słów tekstu – *i cicho, ponuro do uszów mi jęczą, prorocstwo śmierci*. Tym zabiegiem wprowadza słuchacza w stan egzystencjalnej refleksji i melancholijnej zadumy.

3.3.3 Spojrzyj, ach, wokół

<p>Źródłowy tekst poetycki: Cezary Jellenta, rozdział <i>Melodya</i>, wiersz: <i>Spojrzyj, ach, wokół (I)</i>, [w:] <i>Orfan</i>, wyd. Drukarnia Narodowa, Kraków 1902, s. 87.</p>	<p>Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Zaznaczono modyfikacje: różnice pomiędzy tekstem poetyckim a pieśnią: słowa zmienione (czcionka pogrubiona), fragmenty pominięte przez Różyckiego (przekreślenie), słowo dodane przez kompozytora (podkreślenie).</p>
<p><i>Spojrzyj, ach, w okół!</i> <i>Wiosna rozkwitła już,</i> <i>Na łakach złote błysnęły kaczeńce,</i> <i>Spojrzyj, ach, w okół,</i> <i>Ile liliowych kruż,</i> <i>Jak wonią dyszą gajów rozbudzone wieńce</i> <i>I ptasząt śpiew o niebios uderza powalę!</i></p> <p><i>Miłość rozpiera świat</i> <i>Ogromną żądzą,</i> <i>Tęsknicie młodych lat</i> <i>Jak widma błądzą,</i> <i>I myśl nad ziemią krąży, złotoskrzydły sokół.</i></p> <p><i>Przyjdź tu, gdzie kwiatów lśnią przepychy,</i> <i>Serce zbolale!</i> <i>Zaczerpnij życia, gdzie balsamów drżą kielichy,</i> <i>Serce zbolale!</i> <i>A na twem czole cierń się zmieni, zmieni w kwiat.</i></p>	<p><i>Spojrzyj, ach, wokół!</i> <i>Wiosna rozkwitła już,</i> <i>na łakach złote błysnęły kaczeńce,</i> <i>spojrzyj, ach, wokół,</i> <i>morze liliowe,</i> <i>Jak wonią dyszą gajów rozbudzone wieńce</i> <i>I ptasząt śpiew o niebios uderza powalę!</i></p> <p><i>Miłość rozpiera świat</i> <i>ogromną żądzą,</i> <i>Tęsknicie młodych lat</i> <i>jak widma błądzą,</i> <i>i myśl nad ziemią krąży <u>jak sokół</u> złotoskrzydły.</i></p> <p><i>Przyjdź tu, gdzie kwiatów lśnią przepychy,</i> <i>serce zbolale!</i> <i>Zaczerpnij życia, gdzie balsamów drżą kielichy,</i> <i>Serce zbolale!</i> <i>A na twem czole cierń się zmieni, zmieni w kwiat.</i></p>

Pieśń *Spojrzyj, ach, wokół* zdecydowanie wyróżnia się pod względem charakteru na tle pozostałych utworów z cyklu. Pogodny nastrój oraz tonacja A-dur doskonale

korespondują z tekstem poetyckim, który opisuje wiosnę zarówno w wymiarze dosłownym, jak i symbolicznym, odnoszącym się do natury ludzkiego życia.

Utwór rozpoczyna się zachwytem podmiotu lirycznego nad pięknem wiosennej przyrody. W pierwszym odcinku (takty nr 1-18) głos i partia fortepianu tworzą dwa doskonale uzupełniające się, a zarazem niezależne plany harmoniczne. Warto zauważyć, że w pieśni *Spojrzyj, ach, wokół* dominującą rolę pełni fortepian, którego partia w wielu fragmentach mogłaby funkcjonować samodzielnie. W utworze wielokrotnie można spotkać się z fenomenem ilustrowania tekstu muzyką. Już na początku dzieła (takty nr 7-9) brzmienie chromatycznych, szybkich pochodów akordowych w partii prawej ręki, zestawione z pewną nieregularnością (liczne łuki frazowe, wypukłości dynamiczne oraz przesunięcia rytmiczne między poszczególnymi planami fakturalnymi), budzi skojarzenia ze słonecznym światłem, które odbija się w wiosennym krajobrazie (*na łakach złote błysnęły kaczeńce*). Nieco dalej podmiot liryczny kontynuuje: *spojrzyj, ach, wokół, morze liliowe* (takty nr 11-14). Kompozytor, zachęcając słuchacza do zatrzymania się nad tym, co wiosenne rozdziela zdanie na dwie części: *spojrzyj, ach, wokół* (takty nr 11-12) oraz *morze liliowe* (takty nr 13-14). Zaprezentowany powyżej podział wyznaczony został na podstawie struktury harmonicznej, dynamicznej i rytmicznej opartej na kierunku: ruch-wygaszanie ruchu-zatrzymanie. W ostatnim czterotakcie pierwszego odcinka można dostrzec muzyczną ilustrację pachnących gajów. Fragmenty, w których w warstwie poetyckiej pojawia się odniesienie do zmysłu węchu – jak w przypadku woni gajów czy dymu kadzielnic (obecnego również w pierwszej pieśni *Ach, znikły, jak sen*) – w partii fortepianu zauważalne jest wprowadzenie ruchu (realizowanego poprzez pasaże bądź inne motywy o charakterze *arpeggiowym*), a także nieoczywistych dysonansów (we fragmencie gdzie występuje *arpeggiowany* akord Cis-dur⁷ kompozytor dodaje dźwięk fisis¹, który rozwiązuje się na eis¹). Ostatecznie współbrzmienie zostaje rozwiązane na zaskakująco brzmiały akord C-dur. Na uwagę zasługuje również obecność kilku oryginalnych *quasi*-kadencji łączących poszczególne odcinki utworu. Kolejny fragment *più mosso* (takty nr 19-27) przenosi słuchacza do krainy budzących się uczuć i wspomnień młodości, związanych z nadejściem wiosny. W odcinku, opatrzonym wskazaniem *con grande passione*, obecna jest zintensyfikowana faktura fortepianowa (dodatkowe kontrapunkty, szeroki ambitus, pełnia brzmienia i bogactwo środków wyrazu). Wobec powyższych faktów, korzystnym rozwiązaniem jest zwrócenie szczególnej uwagi na nadanie wyjątkowo głębokiego tonu zwłaszcza oktawowej podstawie harmonicznej rozpoczynającej poszczególne takty. Wpisuje się to w ideę zrealizowania pełni brzmienia w dynamice *fortissimo*

z uwzględnieniem zaproponowanego przez Różyckiego charakteru. W kolejnym odcinku trzykrotne powtórzenie motywu melodyczno-rytmicznego w partii głosu (takty nr 28-36) doskonale podkreśla sens słów *i myśl nad ziemią krąży jak sokół złotoskrzydły*. Następnie rozwój partii fortepianu zmierza stopniowo w stronę zastosowania bardziej skrajnych rejestrów, co może symbolizować wrażenie oddalania się myśli podmiotu lirycznego od tego, co przyziemne. Krótkie solo fortepianu stanowi naturalne połączenie z odcinkiem *più lento* (takty nr 36-49), który wprowadza medytacyjne uspokojenie i zatrzymanie. Rozwój narracji wyznaczają napięcia harmoniczne w partii fortepianu, podczas gdy linia melodyczna głosu opiera się na powtarzanych dźwiękach (pierwotnie g¹ w taktach nr 36-42, a następnie fis¹ w taktach nr 43-45).

Nagromadzenie dysonansów melodycznych oraz rozszerzona harmonika każą doszukiwać się w tym miejscu postromantycznej wersji retorycznej pathopoi. Ponadto pojawiają się tu rytmy westchnieniowe (zwłaszcza przy słowach „serce zboleła”)⁹⁴.

Oryginalna *kadencja* (takty nr 48-49) zabrzmiała bardzo efektownie, gdy zostanie wykonana według planu agogicznego: *molto ritenuto*. Łącznik oznaczony jako *Tempo I* (takty nr 51-53) stanowi reminiscencję początku utworu. Kompozytor zdecydował się na oznaczenie *pppp*, sugerując tym samym niezwykle delikatny charakter brzmienia, co stanowi dla wykonawcy duże wyzwanie techniczne. Zbudowany na pochodzie gamowym fragment wieńczący utwór (takty nr 54-62) oparty został na melodii o kierunku wznoszącym, której towarzyszą dwa kolejne czterotakty o strukturze *ostinato* w partii fortepianu. Odzwierciedlenie w opracowaniu muzycznym znajduje również fragment tekstu *a na twem czole cierni się zmieni, zmieni w kwiat*. Dla lepszego podkreślenia znaczenia słów, oba pochody *ostinato* można przedzielić (między taktami nr 57 a 58) oddechem wiążącym się z delikatnym zatrzymaniem. Aby obraz muzyczny ilustrujący zmianę ciernia w kwiat (takt nr 58) stał się bardziej czytelny, korzystnie jest zaplanować ten fragment w charakterze *calando*, co umożliwi swobodne wybrzmienie dysonansu. Tryb durowy pojawia się dopiero na trzecią miarę w takcie, łamiąc wcześniej utrzymany schemat *ostinato*. Z wykonawczego punktu widzenia w tej pieśni największe wyzwania stanowią: odpowiednie zaplanowanie zmian tempa wpływające na różnicowanie wyrazu w poszczególnych odcinkach, aktywne współtworzenie z głosem aspektu kolorystycznego i związane z nim odpowiednie operowanie czasem muzycznym.

⁹⁴ M. Pikulska, *Pieśń w twórczości Ludomira Różyckiego*, praca licencjacka, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2014, s. 24.

3.3.4 *To pełzam, jak czerw*

<p>Źródłowy tekst poetycki: Cezary Jellenta, rozdział <i>Melodya</i>, wiersz: <i>To pełzam, jak czerw (II)</i>, [w:] <i>Orfan</i>, wyd. Drukarnia Narodowa, Kraków 1902, s. 88.</p> <p><i>To pełzam, jak czerw, w trumny mroku, To błędzę, jak wid, z śmiercią w oku, Jak czarnej chmury kłęb.</i></p> <p><i>W smutnem niebie, W ducha pogrzebie,</i></p> <p><i>Pędzę, burzami w smutny bezmiar gnan, Jak czarnej chmury kłęb</i></p> <p><i>W smutnem niebie, Pędzę przed siebie,</i></p> <p><i>A wichr jesienny w krwawy rwie mię tan!</i></p>	<p>Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Zaznaczono modyfikacje: różnice pomiędzy tekstem poetyckim a pieśnią: słowa zmienione (czcionka pogrubiona).</p> <p><i>To pełzam, jak czerw, w trumny mroku, to błędzę, jak wid, z śmiercią w oku, jak czarnej chmury kłęb.</i></p> <p><i>W smutnem niebie, w ducha pogrzebie, pędzę, przed siebie w smutny bezmiar gnan, jak czarnej chmury kłęb</i></p> <p><i>w smutnem niebie, pędzę przed siebie, a wicher jesienny w krwawy rwie mię tan!</i></p>
---	---

Czwarta, ostatnia pieśń cyklu, utrzymana w tonacji c-moll, stanowi wyraźne nawiązanie do dwóch pierwszych utworów, zarówno pod względem nastroju, jak i ekspresji. Tam, gdzie tekst poetycki ukazuje mroki duszy, warstwa muzyczna przyobleka się w ciemne barwy. We fragmentach, w których podmiot liryczny mówi o ruchu (pełzam, błędzę, pędzę), pojawiają się w partii fortepianu synkopowane pochody akordowe, intensyfikujące wrażenie *agitato* (takty nr 1-9, 34-42). Pieśń jest utworem wewnątrznie skontrastowanym, a wspomniane wyżej motywy przeplatają się z wątkami pełnymi smutku i spokoju. Z drugiej strony, gdy treść tekstu poetyckiego odnosi się do tego, co na nieboskłonie (kłęb czarnej chmury, smutne niebo) faktura w partii fortepianu każdorazowo z akordowej zmienia się na pasażową. Szczególny fragment stanowi kulminacja (takty nr 18-22), charakteryzująca się gwałtownością i burzliwością narracji, szczególnie w partii fortepianu, stanowiąca dla pianisty duże wyzwanie techniczne. W razie konieczności, pominięcie dźwięków d i c (takt nr 20) wydaje się być rozwiązaniem korzystniejszym, niż zatrzymanie pędu *accelerando* (z uwagi na trudne do wykonania bardzo dalekie skoki). Choć jest to rozwiązanie kontrowersyjne stanowi rezultat długotrwałej oraz pogłębionej pracy nad utworem, a przede wszystkim służy nadrzędnemu celowi – uzyskaniu spójności wewnętrznej i artystycznej utworu.

Warto zauważyć, że samodzielnie wykonana partia głosu wokalnego brzmi niemalże atonalnie. Dopiero w połączeniu z fakturą fortepianową tworzy dość zawiłą, ale spójną całość. Niejednokrotnie Różycki prowadzi słuchacza po swoich oryginalnych ścieżkach brzmieniowych, których logiczny sens harmoniczny ukazuje się dopiero pod koniec frazy.

Pieśń *To pełzam, jak czerw*, a także inne utwory współtworzące opus 12 stanowią spore wyzwanie artystyczne, gdyż wymagają od wykonawców znacznych umiejętności technicznych. Aby oddać głębię i złożoność tych pieśni, zarówno wokalista, jak i pianista powinni posługiwać się bogatą paletą ekspresji oraz wykazać się wysokim poziomem interpretacyjnej wrażliwości.

3.4 *Sześć pieśni op. 14 do słów H. Ibsena, F. Nietzschego, H. Heinego*⁹⁵

Opus 14 (1906, wyd. 1906-1908) jest jedynym cyklem pieśni skomponowanym do tekstów poetów spoza kręgu literatury polskiej. Utwory te cechuje wyraźne zróżnicowanie wewnętrzne zarówno pod względem ekspresji, jak i formy. Już na poziomie struktury utworu (gęstość faktury, szeroki ambitus, częsta zmienność nastrojów) funkcja wtórująca partii fortepianu często ustępuje miejsca funkcji wiodącej⁹⁶, co wpływa na wielowymiarowość interpretacyjną. Takie rozwiązania stanowią istotny element stylu Ludomira Różyckiego i wymagają szczególnej uwagi wykonawców w procesie interpretacyjnym.

(...) op. 14 jest nie tylko dowodem opanowania (...) warunków technicznych (...). Każda pieśń, każdy utwór tego ogromnie utalentowanego kompozytora jest nową wycieczką w mniej lub więcej nieznaną u nas krainę harmonii. Każdą pieśń umie Różycki utrzymać w tonie i nastroju odpowiadającym tekstowi (...). W sześciu pieśniach op. 14 znajdujemy całą skalę charakterystycznych różnic w wyrazie muzycznym: od figlarnej wesołości /Wenecja do słów Nietzschego/, od pogodnego liryzmu (Agnes słowa Ibsena, Piosnka dziewczyny słowa Nietzschego) do głębokiego serdecznego smutku i tęsknoty (Bezpowrotnie [do słów Ibsena - przyp. aut.], Tęsknota do słów Heinego) i nastrój fantastyczny i poezja egzotyizmu panuje w pieśni Łabędź (słowa Ibsena) (...). Mogą się nie podobać śmiało harmonie, może komuś koloryt tych pieśni wydawać się zbyt silnym, plastyki i wyrazu nikt im nie odmówi. Różycki nie może się wyrażać z dwuznacznym konwencyonalizmem - to jest jego zaleta i dar niepospolity. Jego pieśni należą do najlepszych, jakie nie tylko w ostatnich czasach u nas napisano⁹⁷.

⁹⁵ Materiały nutowe wykorzystane w procesie przygotowywania dzieła artystycznego i jego opisu: L. Różycki, *6 pieśni na głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 14, Gebethner&Wolff, Warszawa 1906-1908; L. Różycki, *Wybór pieśni na głos i fortepian*, zeszyt I, ed. J. Freszel, D. Grzybac, B. Kominek, J. Pawlikowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2022, s. 44-64.

⁹⁶ J. Marchwiński, *Muzyczne partnerstwo. Refleksje o nauczaniu partnerstwa*, Wydawnictwa Drugie, Warszawa 2018, s. 35.

⁹⁷ A. Chybiński, *Przegląd muzyczny* [w:] *Przegląd Powszechny*, 1907, t. 96, s. 461-462 [dot. m.in. pieśni Ludomira Różyckiego op. 9, 12, 14].

3.4.1 Agnes

<p>Źródłowy tekst poetycki w oryginalnym języku: Henrik Ibsen, <i>Agnes (Af «Brand»)</i>, [w:] <i>Digte</i>, wyd. Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Son), Kopenhaga 1879, s. 55-56.</p> <p><i>Agnes, min dejlige sommerfugl, dig vil jeg legende fange! Jeg fletter et garn med masker små, og maskerne er mine sange!</i></p> <p><i>«Er jeg en sommerfugl, liden og skær, så lad mig af lyngtoppen drikke; og er du en gut, som lyster en leg, så jag mig, men fang mig ikke!»</i></p> <p><i>Agnes, min dejlige sommerfugl, nu har jeg maskerne flettet; dig hjælper visst aldrig din flagrende flugt,- snart sidder du fangen i nettet!</i></p> <p><i>«Er jeg en sommerfugl, ung og blank, jeg lystig i legen mig svinger; men fanger du mig under nettets spind, så rør ikke ved mine vinger!»</i></p> <p><i>Nej, jeg skal løfte dig varligt på hånd og lukke dig ind i mit hjerte; der kan du lege dit hele liv den gladeste leg, du lærte!</i></p>	<p>Parafraza autorstwa Stefanii Różyckiej - układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Polska wersja tekstu została przygotowana na podstawie niemieckiego przekładu Ludwiga Passarge'a o czym świadczy notatka na pierwszej stronie partytury utworu).</p> <p><i>Dziewczę, ty słodki motylku, ulecisz, ja pojnę cię znowu! Uwiążę sieć, maleńką sieć, jej oczka są moje pieśni.</i></p> <p><i>Jeślim motylkiem pięknym, małym, pozwól zawisnąć u kwiecia, a jeśliś chłopcem pięknym, hożym, to odpędź, tylko nie chwytaj!</i></p> <p><i>Dziewczę, ty piękny motylku, Ach, spójrz, jak oczka się wiążą! Próżno się bronisz, biedna dziewczeczko, już jesteś w sieci, w niewoli!</i></p> <p><i>Dziewczę, mój piękny motylku!</i></p>	<p>Podział formalny pieśni.</p> <p>A (t. 1-8)</p> <p>B (t. 13-19)</p> <p>A' (t. 20-27)</p> <p>Coda (t. 28-29)</p>
--	--	---

Sparafrazowany przez Stefanię Różycką tekst stanowi dosyć swobodne opracowanie wiersza *Agnes* Henrika Ibsena, który powstał na kanwie fragmentu pierwszego aktu jego wcześniejszego dzieła, dramatu *Brand* z 1865 roku. Głównym bohaterem sztuki jest pastor Brand opierający swoje przekonania religijne na czarno-białym wyobrażeniu na temat świata. Kaznodziejski zapał przyczynia się do rozpętania konfliktów, doprowadzając ostatecznie do dramatycznych wydarzeń.

Pieśń, utrzymana w tonacji A-dur, jest muzycznym opracowaniem dialogu, który w sposób poetycki opisuje relację miłosną między bohaterami wiersza. Motyl, symbolizujący wolność i lekkość, staje się metaforą dla młodej dziewczyny, której urok i delikatność są chwywane w sieć emocji adoratora. Motyw pięknego motylka odzwierciedla

nie tylko zachwyty podmiotu, ale także jego bezsilność wobec emocjonalnego związku. Poeta, tworząc refleksję nad ludzkimi uczuciami, ukazuje dynamikę miłości, w której pragnienie i obawa przenikają się nawzajem. Ostatecznie utwór ten jest zarówno subtelną deklaracją miłości, jak i analizą romantycznych relacji międzyludzkich, których piękno i kruchość stają się źródłem radości i cierpienia.

Opracowanie muzyczne tekstu podkreśla formę ABA' (+ *coda*). W częściach A, A' głos zabiera mężczyzna, zalotnik, a w części B kobieta, obiekt westchnień. Warstwa muzyczna pieśni całkowicie podąża za treścią poezji. W odcinkach A i A' dominuje subtelna kolorystyka oraz mniejsza ruchliwość rytmiczna. Środkowa część przynosi zagęszczenie faktury oraz zwiększenie ambitusu, a także jest miejscem lokalnego rozwoju dynamicznego w kierunku *forte*, co wynika bezpośrednio ze sposobu zagospodarowania przestrzeni brzmieniowej i ekspresji przekazu słownego. Pieśń wieńczy dwutaktowa *coda* (takty nr 28-29). Obejmuje ona materiał pochodzący z pierwszych taktów zawierający nieliczne modyfikacje. Część ta została opatrzona uwagą *molto ritenuto*.

Istotną kwestią w obszarze problematyki wykonawczej jest zaplanowanie odpowiedniej hierarchii dynamicznej między warstwami melodycznymi w partii fortepianu (takty nr 9-19) celem zbudowania czytelnej struktury przestrzennej. Kluczowe jest przygotowanie dynamiczne części B (takty nr 13-19) poprzez rozpoczęcie realizacji *crescendo* w miejscu wskazówki *a tempo* (takt nr 12). O ile środkowy odcinek pieśni z pewnością wymaga zastosowania głębszego i bardziej intensywnego brzmienia to skrajne części cechuje przede wszystkim pewnego rodzaju lekkość. Wyzwanie stanowi również uzyskanie idealnej pedalizacji zwłaszcza na przestrzeni środkowego odcinka utworu (takty nr 13-14, 17-19, 15-16). Zaznaczona w partyturze wymiana pedału nie może odbywać się kosztem prowadzonej *legato* frazy akordowej w partii prawej ręki. W taktach nr 23-24 należy zatroszczyć się o stworzenie przestrzeni na oddech, wykonując wznoszący pasaż (takt 23, D-dur) z zastosowaniem *ritenuto* i *diminuendo*. Następnie należy uczynić niewielką, wyrazową cezurę, umożliwiającą wzięcie oddechu przez śpiewaka. Kolejny odcinek warto rozplanować w sposób bardziej deklamacyjny niż metronomiczny (takty nr 24-27) i zrezygnować z zaproponowanego przez kompozytora umownego charakteru *agitato* dopiero w momencie pojawienia się wskazówki *ritenuto* (takt nr 27). W tym miejscu (takt nr 27) dynamiczne oznaczenie *piano pianissimo* (umieszczone w partii fortepianu) stanowi zabieg kolorystyczny, powodując nagłą zmianę barwy.

3.4.2 *Bezpownotnie*

<p>Źródłowy tekst poetycki w oryginalnym języku: Henrik Ibsen, <i>Borte!</i> [w:] <i>Digte</i>, wyd. Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Son), Kopenhaga 1879, s. 53.</p>	<p>Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Tłumaczenie autorstwa Cezarego Jellenty (przygotowane najprawdopodobniej na podstawie wersji niemieckiej).</p>	<p>Podział formalny pieśni.</p>
<p><i>De sidste gæster vi fulgte til grinden; farvellets rester tog nattevinden.</i></p>	<p><i>Po szumnem święcie, zagości nawałą ostatnie zakłęcie: bądź zdrów! przebrzmiało.</i></p>	<p>A (takty nr 1-9)</p>
<p><i>I tifold öde lå haven og huset, Hvor toner söde Mig nys berused.</i></p>	<p><i>Sam znowu, gdzie wy, łzy cudnych urojeń! gdzie słodkie śpiewy serdecznych upojeń.</i></p>	<p>B (takty nr 10-17)</p>
<p><i>Det var en fest kun för natten den sorte; Hun var en gæst kun, -- og nu er hun borte.</i></p>	<p><i>Ach! wszystko, jak sen li przelotny, Ona gość tylko gość bezpowrotny.</i></p>	<p>C (takty nr 18-26)</p>

Wiersz *Bezpownotnie* w poruszający sposób ukazuje przemijanie radosnych chwil, które pozostawiają po sobie jedynie ciche echo wspomnień. Po hucznej zabawie przychodzi kolej na powrót do codziennej szarości, w której rozbrzmiewają smutek, poczucie osamotnienia i melancholia. Wszystko w życiu jest jak sen – przemija na zawsze, niczym gość bezpowrotny.

Muzyczne opracowanie wiersza, utrzymane w tonacji d-moll, jest z nim bardzo spójne, a warstwa dźwiękowa podąża za obrazami poetyckimi. Ludomir Różycki na tej niewielkiej przestrzeni zawarł bogatą paletę kolorystyczną i dynamiczną (*ppp-ff*). Pieśń ma budowę trzyczęściową (ABC). Część A w partii głosu została oparta na ruchu ćwierćnutowo-ósemkowym, a w partii fortepianu dostrzec można współbrzmienia harmoniczne wzbogacone o alteracje. W części B, rozpoczynającej się (*subito*) *agitato*, plan dynamiczny ułożony został od *forte fortissimo* do *piano (pianissimo)*. Opadający jest również kierunek melodii (od g² na początku aż do d¹ na końcu odcinka). Różycki wzmacnia aurę emocjonalnego rozedrgania zastosowaniem *tremolo* w partii fortepianu (takty nr 10-13), a następnie wycisza narrację stosując stopniowe obniżanie rejestru i powrót do faktury akordowej. Odcinek C subtelnie koresponduje z poprzednimi częściami utworu. Dynamiką nawiązuje do fragmentu B, zaś fakturą i wyrazem przypomina odcinek A. Mimo

dostrzegalnych podobieństw pozostaje jednak odrębną, nową myślą muzyczną. Na przestrzeni całego fragmentu C kompozytor konsekwentnie stosuje stałą podstawę harmoniczną, podkreślając tym samym jego wewnętrzną autonomię.

Pomimo prostej i przejrzystej formy, pieśń stawia przed wykonawcami szereg istotnych wyzwań interpretacyjnych. Na pierwszy plan wysuwa się potrzeba precyzyjnego i spójnego kształtowania planu frazowo-dynamicznego, wymagającego ścisłej współpracy pomiędzy śpiewakiem a pianistą. Szczególną uwagę należy zwrócić na opadające skoki interwałowe w partii wokalne, które powinny spotkać się z adekwatną reakcją dynamiczną ze strony współwykonawcy. Wymaga to od pianisty nie tylko czujności słuchowej, lecz także elastyczności w zakresie artykulacji i kształtowania napięcia muzycznego. Należy pamiętać, że głos w niższym rejestrze naturalnie brzmi ciszej, co pianista powinien uwzględnić, odpowiednio planując intensywność dynamiki (szczególnie w taktach nr 6-7).

Pieśń *Bezpowrotnie* to utwór stwarzający doskonałe warunki do poszukiwania interesujących niuansów kolorystycznych. W części A warto rozważyć subtelne uwypuklenie oktaw w partii lewej ręki lub – alternatywnie – podkreślenie tych składników harmonicznym, które nie są bezpośrednio dublowane przez głos wokalny. W taktach nr 7-9 kompozytor nie przygotowuje dynamicznie zawołania *bądź zdrów!* Z analizy faktury, układu melodyczno-rytmicznego oraz nagłego pojawienia się dynamiki *mezzo forte*, skoku oktawowego w górę (w partii wokalne) i rozszerzenia ambitusu partii fortepianu (przez dodanie oktawy-przednutki) wynika, że intencją twórcy było wyraźne uwypuklenie tego dramatycznego zwrotu. Jednym z efektywnych rozwiązań wykonawczych w tym fragmencie jest równoczesne zerwanie akordu przez pianistę i wokalistę, a następnie wprowadzenie krótkiej, ekspresyjnej pauzy generalnej. Zabieg ten pozwala, by pojawiający się następnie komentarz: (...) *przebrzmiało* (...) został wykonany w dynamice *piano pianissimo*. Część B, jako nowa myśl muzyczna o wyraźnie skontrastowanym przesłaniu, rozpoczyna się dynamiką *forte fortissimo*. Intensywność ekspresyjna fragmentu w zasadzie zależy od pianisty, który inicjując odmienny nastrój, wyprzedza wprowadzenie partii głosu wokálnego. Mimo jasnych wskazówek kompozytora, z uwagi na kształt linii wokalne (deklamacje rozdzielone pauzami), należy położyć nacisk na uzyskanie ciągłości prowadzenia frazy. Realizując stopniową zmianę dynamiczną: od *forte fortissimo* do *piano*, warto rozważyć dodatkowo także zastosowanie agogicznego uspokojenia. W kontekście obecności w partii fortepianu silnie dysonujących współbrzmień, wskazane jest skoncentrowanie uwagi na oktawach prowadzonych w partii lewej ręki, które stanowią istotny fundament brzmieniowy i ekspresyjny fragmentu.

3.4.3 *Łabędź*

<p>Źródłowy tekst poetycki w oryginalnym języku: Henrik Ibsen, <i>En svane</i>, [w:] <i>Digte</i>, wyd. Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Son), Kopenhaga 1879, s. 32.</p> <p><i>Min hvide svane du stumme, du stille; hverken slag eller trille lod sangrøst ane</i></p> <p><i>Angst beskyttende alfen, som sover, - altid lyttende gled du henover</i></p> <p><i>Men sidste mødet da eder og øjne var lønlige løgne, - ja da, da lod det!</i></p> <p><i>I toners føden du slutted din bane Du sang i døden; - Du var dog en svane!</i></p>	<p>Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Tłumaczenie autorstwa Stefanii Różyckiej (najprawdopodobniej przygotowane na podstawie wersji niemieckiej).</p> <p><i>Łabędziu biały, milczący, płyniesz po wód przestrzeni bezruchu w dal. Trwożliwie strzegąc drzemiące elfy, piersiś swą prujesz przezrocza fal.</i></p> <p><i>Tam, ostatnie spotkanie, przysięgi, spojrzenia, kłamstwo, obluda, tam, tam, o męko!</i></p> <p><i>Bolesną odą kończysz twą pieśń; ta pieśń, twój zgon! Boś tylko łabędziem.</i></p>
---	--

Wiersz *Łabędź* jest poetycką refleksją o kruchości ludzkiej egzystencji. Wielopłaszczyznowość interpretacyjna tekstu poetyckiego ma związek przede wszystkim z bogatą symboliką łabędzia⁹⁸. W utworze został ukazany kontrast pomiędzy doświadczeniem piękna otaczającej przyrody a bólem towarzyszącym świadomości przemijania.

Utrzymane w tonacji Es-dur opracowanie muzyczne utworu literackiego jest całkowicie spójne z jego treścią (typ pieśni przekomponowanej). W partii fortepianu dominuje pasażowy ruch ósemkowy, który w połączeniu z istotną rolą podstawy harmoniczej (pojedyncze, długie dźwięki w niskich rejestrach) tworzy przestrzeń kolorystyczną obrazującą taflę wody, a zróżnicowany na przestrzeni utworu stopień jej wzburzenia ilustruje intensywność emocji, których doświadcza podmiot liryczny. Różycki sukcesywnie buduje napięcie: rozpoczynając od dynamiki *pianissimo* (takty nr 1-14), poprzez etapowe zagęszczanie przestrzeni fakturalnej i obecność *crescendo* (takty nr 15-16,

⁹⁸ W. Kopański, *Łabędź* [w:] *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2017, s. 206.

17-18, 19-27), aż do kulminacji w dynamice *forte fortissimo* (takt nr 27). W kolejnym fragmencie, na przestrzeni solo fortepianu, kompozytor uspokaja narrację, redukuje gwałtowne wzburzenie ekspresyjne przygotowując wprowadzenie końcowego odcinka muzycznego. Ostatnia część pieśni to pewnego rodzaju reminiscencja wątków początkowych, jednak melodia intonowana jest tutaj przez pianistę. Następnie jej kontynuację przejmuje głos, po czym pojawia się lokalna kulminacja (takty nr 31-34). Ostatnie takty utworu stopniowo prowadzą do wygaszenia ekspresji.

Kompozytor w ramach szerokiej przestrzeni brzmieniowej stosuje plany dynamiczne, które oddziałują w obrębie frazy nie tylko wertykalnie, ale i horyzontalnie. Dzięki temu utwór nabiera wymiaru niemal malarskiego, łącząc ekspresję dźwiękową z wyobrażeniem natury i przestrzeni. Dla wykonawcy szczególnie istotne jest zatem umiejętne balansowanie pomiędzy podkreśleniem ilustracyjnego rozmycia faktury a jej intensyfikacją w momencie kulminacyjnym. Z uwagi na fakt, że w wielu miejscach partia fortepianu została zapisana w rejestrze wyższym niż partia wokalisty, należy zwrócić szczególną uwagę na aspekt współtworzenia planu dynamicznego (zwłaszcza w taktach nr 19-25). W tym celu warto rozważyć stosowanie maksymalnej dynamiki *forte* (kompozytor zapisał *fortissimo*), aby nie zakłócić balansu dynamicznego pomiędzy śpiewakiem a pianistą. Następnie, zamiast dążenia do wzrostu napięcia środkami dynamicznymi warto zdecydować się na zastosowanie niewielkiego *agitato accelerando* (takty nr 21-25).

3.4.4 Wenecja

<p>Źródłowy tekst poetycki w oryginalnym języku: Friedrich Nietzsche, <i>Venedig (An der Brücke)</i>, [w:] Karl Henckell, <i>Deutsche Dichter seit Heinrich Heine: ein Streifzug durch fünfzig Jahr Lyrik</i>, wyd. Bard, Marquardt, Berlin 1906, s. 115.</p>	<p>Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Tłumaczenie autorstwa Stefanii Różyckiej.</p>	<p>Podział formalny pieśni.</p>
<p><i>An der Brücke stand Jüngst ich in brauner Nacht. Fernher kam Gesang: Goldener Tropfen quoll's Über die zitternde Fläche weg. Gondeln, Lichter, Musik - Trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus ...</i></p> <p><i>Meine Seele, ein Saitenspiel, Sang sich, unsichtbar berührt, Heimlich ein Gondellied dazu, Zitternd vor bunter Seligkeit. - Hörte jemand ihr zu? ...</i></p>	<p><i>Na pomoście stałem raz w ciemną noc, słycać dźwięki śpiewu, kropel złocistych blask na drżącej powierzchni mieni się. Światła, gondole, muzyka, pełne wesela płyną barki w dal!</i></p> <p><i>Dusza moja, drżąca struna tchnieniem niewidzialnem tknięta, dźwięczy tajemniczą pieśnią;</i></p> <p><i>pełna radosnych upojeń! Pieśni, któż słyszał cię?</i></p>	<p><i>A [w tym wstęp fortepianu solo (t. 1-8)]</i></p> <p><i>B [(t. 9-36) w tym: łącznik - fortepian solo (t. 24-26)]</i></p> <p><i>C [(t. 37-48) w tym: fortepian solo (t. 45-48)]</i></p>

Przywołująca obraz nocnego pejzażu treść wiersza w symboliczny sposób odnosi się do pragnień ludzkiej duszy, a także skłania do poszukiwania sensu w otaczającym świecie. Podmiot liryczny odbywa podróż w głąb siebie. Kontrast między mrokiem a jasnością symbolizuje z jednej strony ciemna noc, a z drugiej *dźwięki śpiewu* i *blask [kropel złocistych]*. Obecne w opisywanej przestrzeni muzyka i światła zdają się być emanacją życia i bez troski. Barki płynące w dal to metafora dla czasu, który nieubłaganie przemija, wzbudzając tęsknotę za tym, co trwałe i niezmiennie. Dusza (jako *drżąca struna*) symbolizuje wrażliwość człowieka doświadczającego głębokich wzruszeń, a tajemnicza pieśń staje się przejawem wewnętrznego głosu. Opracowanie muzyczne, utrzymane w tonacji Ges-dur, również prezentuje bogatą paletę barw. Słuchacza zaskakują zmieniające kierunek pochodów zwroty harmoniczne (takty nr 15-18, 24-36), różnice dynamiczne (na przełomie taktów nr 23/24, 26/27, 35/36, 36/37), zmiany rejestru i charakteru (takty nr 17-20, 35-38). Motywem spajającym utwór jest charakterystyczna grupa rytmiczna [pauza ósemkowa + sześć szesnastek] pojawiająca się po raz pierwszy w początkowych taktach pieśni i występująca w partii fortepianu w najrozmaitszych odsłonach i konfiguracjach.

Deklamacyjną (w partii wokalisty) część B kompozytor decyduje się przenieść do paralelnej tonacji es-moll, pełniącej rolę lokalnego centrum tonalnego. W odcinku C, zwłaszcza w partii fortepianu, wyraźnie słyszalne są motywiczne nawiązania do części A, gdyż powraca materiał muzyczny z początku utworu. Finalnie wszystkie wątki melodyczne zgodnie kierują narrację ku podsumowującej pieśń kadencji.

Warstwa muzyczna, tworząc specyficzną aurę dźwiękową, ilustruje obrazy poetyckie pojawiające się w wierszu. Wielowymiarowe bogactwo partii fortepianu w *Wenecji* czyni rolę pianisty pierwszoplanową, jednocześnie stawiając przed nim wyjątkowe wyzwania techniczne. Na przykład, w taktach nr 16-23 pojawiają się liczne dalekie skoki połączone z nieintuicyjnymi współbrzmieniami harmonicznymi, co może prowokować do wykonywania odcinka w sposób zbyt ciężki. Utwór stanowi doskonałą przestrzeń dla swobodnego stosowania *tempo rubato*, ułatwiającego frazowanie i realizację kolorystycznej inwencji twórczej kompozytora. Obecność grupy synkopowanej w kilkakrotnie pojawiającym się głównym wątku instrumentalnym i jego wariacjach (takty nr: 2, 10, 19, 21, 23, 40, 42, 43, 46) nadaje pieśni tanecznego charakteru. Analizując jej plan dynamiczny można kilkakrotnie dostrzec brak ścisłej relacji między kierunkiem rozwoju faktury, a proponowaną przez Różyckiego dynamiką. Przykładem może być przeprowadzenie *poco a poco crescendo* (takty nr 21-23), gdzie w momencie osiągnięcia punktu kulminacyjnego frazy w partii głosu (es2 w taktacie nr 24), pianista ma zrealizować *subito pianissimo*. Ścisłe zastosowanie się do tej wskazówki może spowodować problemy z balansem dynamicznym pomiędzy obiema partiami i jednocześnie brzmi niekorzystnie. Warto wspólnie z wokalistą zbudować frazę do końca, a następnie subtelnie wprowadzić (*subito*) *pianissimo* w partii prawej ręki. W kolejnych taktach występuje sytuacja odwrotna. Po krótkim łączniku w partii fortepianu (takty nr 24-26), nagle pojawia się dynamika *forte* (takt nr 27), której dosłowna realizacja również nie brzmi korzystnie. Zaproponowane w tym miejscu *poco ritenuto* można zinterpretować jako *molto ritenuto* i wesprzeć rozwój narracji znacznym *crescendo*, które umożliwi przygotowanie i stopniowe wprowadzenie dynamiki *forte*. Głębszego namysłu wymaga również połączenie części B i C. Paradoksalnie pomocne jest zrezygnowanie z jakiegokolwiek cezury (wydającej się być w tym fakturalno-dynamicznym układzie czymś naturalnym) na rzecz zrealizowania końca tej frazy *crescendo* i poprowadzenia jej dalej, do taktu nr 37. Również budowanie napięcia na przestrzeni kolejnych taktów warto zaplanować bez wahań tempa, aż do naturalnej cezury pojawiającej się w miejscu przecinka w ostatnim wersie: *Pieśni, któż słyszał cię?*... (takty nr 43-45). W tym utworze pojawiają się wyjątkowo awangardowe – jak na czasy, w których żył

kompozytor – współbrzmienia harmoniczne, a świadome ich kształtowanie w kontekście kameralnym poprzez odpowiednie podkreślenie wybranych składowych akordów może sprawić, że pieśń, mimo bogactwa środków wyrazu, stanie się dla słuchacza znacznie bardziej czytelna.

3.4.5 *Piosnka dziewczyny*

Źródłowy tekst poetycki: Friedrich Nietzsche, cykl: <i>Idyllen aus Messina</i> , wiersz: « <i>Pia, caritatevole, amosissima</i> » (<i>Auf dem campo santo</i>), [w:] <i>Internationale Monatsschrift</i> (Tom I, zeszyt 5), wyd. E. Schmeitzner, Chemnitz 1882, s. 274.	Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Tłumaczenie autorstwa Stefanii Różyckiej.	Podział formalny pieśni.
<p><i>O Mädchen, das dem Lamme Das zarte Fellchen kraut, Dem beides, Licht und Flamme, Aus beiden Augen schaut, Du lieblich Ding zum Scherzen, Du Liebling weit und nah, So fromm, so mild von Herzen. Amorosissima!</i></p>	<p><i>O dziewczę, co jagnięciu jedwabną pieścisz szerść, oboju wam świetlana wesolość w oczach łśni. Figlarko, ty, pieczotko, ach niewinności ma, tak cicha, skromna, słodka, Amorosissima!</i></p>	<p>A (t. 1-16)</p>
<p><i>Was riß so früh die Kette? Was hat dein Herz betrübt? Und liebtest du, wer hätte Dich nicht genug geliebt?-- Du schweigst -- doch sind die Tränen Den milden Augen nah: -- Du schweigst -- und starbst vor Sehnen, Amorosissima?</i></p>	<p><i>Któż przerwał już tak wczesnie serdecznych rojeń sny? Ty kochasz, ach! boleśnie, w twem sercu zawód, lzy? Umilkłaś, łezka splywa, o niewinności ma!</i></p> <p><i>Tęsknota serce twe rozrywa, Amorosissima!</i></p>	<p>B (t. 17-28)</p> <p>Coda (t. 29-34)</p>

W pierwszej części utworu poeta podkreśla niewinność młodej dziewczyny, tworząc idylliczną scenę będącą symbolem utopijnego myślenia o miłości jako o doświadczeniu jedynie wspaniałym, lekkim i pięknym. W drugiej strofie pojawia się opis przeżywanego bólu, zawodu i tęsknoty, gdyż ogólną prawdą jest, że miłość to stan niezwykle złożony, przynoszący nie tylko uniesienia, ale i rozczarowania. Obrazy poetyckie zawarte w wierszu dotyczą także szerszej prawdy o ludzkiej egzystencji, w której radość i cierpienie współistnieją obok siebie.

Piosnka dziewczyny, utrzymana w tonacji E-dur, wykazuje podział na dwa główne odcinki zróżnicowane pod względem ekspresyjnym oraz *codę*. Opracowanie muzyczne współtworzy z tekstem poetyckim wspólną myśl artystyczną pomimo, iż w pieśni można

dostrzec duży fakturalny kontrast pomiędzy partiami głosu i fortepianu. W części A dominują (w partii fortepianu) figury pasażowe składające się z bardzo drobnych wartości, co tworzy wrażenie lekkości i mieniącej się przestrzeni. W części B przeważa stały ruch szesnastkowy, a w partii głosu ruch ćwierćnotowy oraz melodyczne kroki sekundowe. Regularnie pojawia się większy skok i/bądź półnuta, co powoduje złamanie schematu. *Coda* wprowadza zmianę tempa (*Lento*) oraz zatrzymanie ruchu w partii fortepianu (piony akordowe). W ostatnim odcinku ambitus współbrzmień jest największy i wynosi ponad 6 oktaw. Opadający kierunek melodii oraz dynamika *pianissimo* prowadzi do wygaszania narracji.

Problematyka wykonawcza partii fortepianu koncentruje się przede wszystkim wokół zagadnień dynamiczno-kolorystycznych oraz narracyjno-agogicznych. Znaczną trudność stanowi zaplanowanie kształtu dynamicznego. W części A kompozytor sugeruje dynamikę *piano*, a następnie *piano pianissimo*. W ostatnim fragmencie tego odcinka (takt nr 16) pojawia się *forte*. Z praktycznego punktu widzenia są to jednak przede wszystkim wskazówki oznaczające kluczowe zmiany dynamiczne w utworze. Uwzględniając je, warto w procesie wykonawczym dostosować dynamikę do nośności głosu wokalisty, mając na względzie przebieg melodii. Przy linii opadającej naturalnym rozwiązaniem będzie najczęściej *diminuendo*, natomiast przy wznoszącej *crescendo*. Zalecane jest, aby zakresy dynamiczne, w których poruszają się wykonawcy, tworzyły komfortową przestrzeń, sprzyjającą naturalnemu kształtowaniu pożądanego aury kolorystycznej. Dynamika w części B została opisana nieco bardziej precyzyjnie i oscyluje wokół *mezzo forte*. W utworze często pojawiają się oznaczenia *poco ritenuto*, po których następuje *a tempo*. Można je odczytywać jako próbę zapisania swobody agogicznej, jednak każdorazowe zaznaczenie powrotu do wcześniejszego tempa zapobiega nadmiernemu *rozczłonkowaniu* myśli muzycznej. Interpretując szybkie, wirtuozowskie przebiegi w partii fortepianu warto odwołać się do pastelowej, impresjonistycznej palety barw, lecz należy jednocześnie zadbać o zachowanie selektywności artykulacyjnej.

3.4.6 Tęsknota

<p>Źródłowy tekst poetycki: Heinrich Heine, cykl: <i>Der arme Peter</i>, wiersz: <i>In meiner Brust</i>, [w:] <i>Buch der Lieder</i>, wyd. Hoffmann und Campe, Hamburg 1827, s. 55.</p> <p><i>In meiner Brust, da sitzt ein Weh, Das will die Brust zersprengen; Und wo ich steh' und wo ich geh', Will's mich von hinnen drängen.</i></p> <p><i>Es treibt mich nach der Liebsten Näh', Als könnt's die Grete* heilen; Doch wenn ich der in's Auge seh', Muß ich von hinnen eilen.</i></p> <p><i>Ich steig' hinauf des Berges Höh', Dort ist man doch alleine; Und wenn ich still dort oben steh', Dann steh' ich still und weine</i></p> <p>*w niemieckiej wersji językowej pieśni słowo <i>Grete</i> zostało zastąpione słowem <i>Liebste</i></p>	<p>Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Tłumaczenie autorstwa Stefanii Różyckiej. Zaznaczono modyfikacje: dodatkowe powtórzenia podkreślono, a słowo dodane wyróżniono czcionką pogrubioną.</p> <p><i>W mej piersi ból, straszliwy ból, co serce me rozdziera; gdzie spojrzę się, obróćę się, tęsknota pierś rozpiera.</i></p> <p><i>Do ukochanej tęsknica gna, ta mękę mą ukoi, lecz, kiedy spojrzę w oczy jej, na próżno serce roi.</i></p> <p><i>Na gór wyżyny wspinam się, tam samotności dal; samotność męki mej nie zdławi, w mej duszy <u>ból i żal</u>, ach! <u>ból i żal</u>.</i></p>
--	--

Głównym motywem wiersza jest cierpienie, którego źródłem jest głęboka tęsknota za ukochaną (*W mej piersi ból, straszliwy ból, co serce me rozdziera*). Uczucie to staje się dla podmiotu lirycznego nie tylko bolesnym doświadczeniem, ale wręcz obsesją. Jest świadomy faktu, iż nawet fizyczna bliskość wybranki nie przyniesie mu ukojenia. W ostatniej strofie poeta sięga po obraz-metaforę ucieczki ku górze (*Na gór wyżyny wspinam się*), symbolizujący przestrzeń duchowego uniesienia oraz miejsce możliwego zjednoczenia z Siłą Wyższą. Szybko jednak okazuje się, że nie sposób uciec od cierpienia, a samotność i męka pozostają nie do zagłuszenia. Tęsknota jawi się jako poruszające studium bólu i pragnienia miłości – uczuć nierozzerwalnie związanych z ludzką egzystencją.

Utrzymana w tonacji d-moll pieśń stanowi przykład formy przekomponowanej, w której muzyka swobodnie podąża za rozwojem tekstu poetyckiego. Partia fortepianu, choć stwarza pozory skromnej i *akompaniującej*, w rzeczywistości niesie olbrzymi ładunek wyrazowy i doskonale współtworzy z głosem wokalnym muzyczną przestrzeń. Uwagę zwraca perfekcyjne zespolenie słowa i muzyki, zarówno w samej partii wokalne, jak i w planie muzycznym całego utworu. Pieśń została opatrzona precyzyjnymi wskazówkami

wykonawczymi, w tym szczegółowymi oznaczeniami dynamicznymi, agogicznymi oraz określeniami wyrazowymi.

Problematyka wykonawcza dzieła koncentruje się przede wszystkim wokół skrupulatnej realizacji intencji kompozytora, zapisanych bezpośrednio w partyturze. Pieśń stanowi rodzaj miniaturowego poematu dźwiękowego będącego interesującym przykładem ścisłej kameralnej współpracy pomiędzy wokalistą a pianistą. Utwór skierowany jest w szczególności do pianistów dysponujących większymi dłońmi, gdyż często pojawiające się decymowe akordy powinny być realizowane w pionie, bez zastosowania *arpeggio* (które mogłoby zaburzyć ogólny przekaz dzieła ujmując mu dramaturgii ekspresyjnej). Na kształtowanie wyrazu muzycznego znaczący wpływ mają również oznaczenia dotyczące agogiki. Delikatne wahania tempa służą budowaniu napięcia i podkreślaniu bardziej dramatycznych momentów narracji muzycznej. Ludomir Różycki trafnie odczytał charakter literackiego pierwowzoru, czego wyrazem jest oznaczenie tempa i charakteru, *Andante con duolo* (w tempie spokojnego kroku, z bólem). Zawarte w tym określeniu dwie jakości – umiarkowany ruch i wewnętrzne cierpienie – powinny być przez wykonawców spójnie scalone. Optymalnym wyborem będzie tempo nieco wolniejsze niż tradycyjne *Andante*, umożliwiające głębsze wydobywanie emocjonalnego ładunku wiersza. W utworze odnaleźć można nietypowe przykłady na odwrócenie tradycyjnych ról śpiewak-pianista; w pieśniach autorstwa poprzedników Ludomira Różyckiego prawie zawsze prym wiodł wokalista. Dzieło *Tęsknota* jest przestrzenią, w której pianista wielokrotnie nadaje kierunek frazie i wyznacza sposób realizacji *poco ritenuto*, lub *poco allargando* (takty nr 27-28, 43-44, 47-48). Istotna z perspektywy wykonawczej jest również dbałość o prowadzenie wątków w artykulacji ścisłego *legato* celem uzyskania większej śpiewności frazy.

3.5 Sześć pieśni op. 16 do słów T. Micińskiego⁹⁹

Kompozytor zadedykował opus 16 swojej małżonce, wybitnej śpiewaczce, Stefanii Różyckiej (Mławskiej). Utwory powstały w okresie studiów Różyckiego w Berlinie. Osiąga on spójną dramaturgicznie całość w budowaniu konstrukcji cyklu. Przesłanie cyklu ujęte

⁹⁹ Materiały nutowe wykorzystane w procesie przygotowywania dzieła artystycznego i jego opisu: L. Różycki, *Pieśni wybrane na głos z fortepianem*, red. T. Bronowicz-Chylińska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957, s. 26-27: *W mem sercu baśni* (op. 16 nr 3), s. 28-30: *Akwarela* (op. 16 nr 6); L. Różycki, *6 pieśni do słów Tadeusza Micińskiego na jeden głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 16, A. Piwarski i Ska, Kraków 1910; L. Różycki, *Wybór pieśni na głos i fortepian*, zeszyt II, ed. D. Grzybac, J. Pawlikowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2023, s. 6-20.

zostało w uporządkowanych czasowo i strukturalnie ramach mających wpływ na jego finalną ekspresywność:

(...) od zmroku, poprzez noc, poranek, dzień i ponownie do zmierzchu. Zwraca ponadto uwagę stopniowy wzrost napięcia w trzech pierwszych wierszach cyklu, osiągnięcie punktu kulminacyjnego w liryku Bądź zdrowa i następnie spadek emocji. Można więc mówić o łukowym rozłożeniu elementów ekspresji na przestrzeni całego dzieła. Ten układ zgodny jest również ze strukturą tekstu, która przechodzi od wiersza numerycznego, poprzez mieszaninę układu sylabotonicznego z wierszem wolnym, aż do emocyjnego wiersza wolnego, po którym następuje powrót regularności¹⁰⁰.

Ludomir Różycki sięga po teksty niosące w sobie znaczący potencjał do ukształtowania głębokiej symbiozy słowa i muzyki. Choć w większości pieśni kompozytor pozostaje wierny oryginalnym formom lirycznym, w niektórych przypadkach dokonuje subtelnych ingerencji w strukturę poetycką.

3.5.1 *Fioletowe góry*

Źródłowy tekst poetycki: Tadeusz Miciński, cykl: <i>W pośród raję</i> , wiersz: <i>Fioletowe góry</i> [w:] <i>W mroku gwiazd</i> , wyd. nakładem autora w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902, s. 107.	Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Zaznaczono modyfikacje: dodatkowe powtórzenia wersów (podkreślenie).	Podział formalny pieśni.
<p><i>Fioletowe góry zapadają w mgły, ciemniej lazury - jakby w głębię szły.</i></p> <p><i>Złoty róg miesiąca sieje poblask mdły - lasów wiatr nie trąca, jakby do snu szły.</i></p> <p><i>Potok wciąż głośniejszy rwie się jak zwierz zły - smutek wciąż czarniejszy - coraz gęstsze mgły.</i></p>	<p><i>Fioletowe góry zapadają w mgły, ciemniej lazury - jakby w głębię szły.</i></p> <p><i>Złoty róg miesiąca sieje poblask mdły - lasów wiatr nie trąca, <u>jakby do snu szły</u></i></p> <p><u><i>jakby do snu szły.</i></u></p> <p><i>Potok wciąż głośniejszy rwie się jak zwierz zły - smutek wciąż czarniejszy -</i></p> <p><i>coraz gęstsze mgły.</i></p>	<p>A (t. 1-8)</p> <p>B (t. 9-24)</p> <p>Łącznik: t. (25-28)</p> <p>C (t. 29-36)</p> <p>Coda (t. 37-40)</p>

¹⁰⁰ A. Zwierzycka, *Pieśni Ludomira Różyckiego do słów Tadeusza Micińskiego z opusu 16* [w:] A. Granat-Janki (red.), *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* (tom XII), Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego, Wrocław 2011, s. 329.

W wierszu *Fioletowe góry* pejzaż przyrody staje się metaforycznym odbiciem wewnętrznych stanów emocjonalnych podmiotu lirycznego. Dominuje ciemna, nastrojowa kolorystyka, która buduje przestrzeń pełną napięcia i ukrytych znaczeń. Ukazany w liryku krajobraz przedstawiający blade światło księżyca i ciemniejące lazury jawi się jako tajemniczy, melancholijny i pełen nastrojowego przygnębienia.

Otwierająca cykl pieśń utrzymana została w tonacji As-dur, a jej konstrukcja przybiera trzyczęściową formę (A–B–C). Podczas gdy części A i B cechują się wyraźnym zróżnicowaniem opracowania muzycznego, część C stanowi swoistą reminiscencję wcześniejszej inwencji kompozytorskiej, nawiązującą do motywów obecnych w poprzednich odcinkach. Pomiędzy częściami B i C wprowadzony został łącznik, moment zatrzymania, w którym kompozytor decyduje się powtórzyć ostatni wers drugiej strofy. Dzięki funkcji modulującej pełni on istotną rolę, która umożliwia płynne przejście do materiału muzycznego zaczerpniętego z początku pieśni. Część C rozpoczyna się fragmentem nawiązującym do pierwszych taktów utworu, natomiast jej zakończenie przywodzi na myśl echo wątków muzycznych zaczerpniętych z części B. Całość domyka *coda*, w której ponownie zostaje przywołany motyw z początku pieśni.

Warstwa muzyczna podkreśla i wzmacnia znaczenie tekstu poetyckiego. Najważniejsze przykłady stanowią: wznoszący, a następnie opadający kierunek melodii w partii fortepianu ilustrujący górę (takty nr 1-8); zastosowanie wyszukanej harmonii (dodanie dysonansów) i kolorystyki (niskie rejestry, zmiana tonacji), które zapowiadają pojawienie się nowych treści w warstwie słownej (*sieje poblask mdły*); podkreślenie ciszy i spokoju płynącego z opisu krajobrazu poprzez zastosowanie stałego ruchu ćwierćnutowego tworzącego efekt nuty pedałowej w partii lewej ręki (takty nr 9-24); muzyczne zilustrowanie motywu oddalania się, odchodzenia (*diminuendo, poco a poco ritenuto*) na słowach *jakby do snu szły* (takty nr 21-24); podkreślenie zwrotu *smutek wciąż czarniejszy* przez zastosowanie bardzo niskiego, ciemno brzmiącego rejestru w partii fortepianu i wzbogacenie współbrzmień odpowiednimi dysonansami; muzyczne zilustrowanie ostatniej frazy w partii fortepianu: *coraz gęstsze mgły* przy pomocy pedalizacji (zatrzymanie jednego pedału na całym pochodzie akordowym), agogiki (*poco a poco ritenuto*) i niewielkiej dynamiki (*piano pianissimo*).

Z perspektywy wykonawczej największe wyzwania stanowią pedalizacja oraz realizacja *legato* w ciągach akordowych. Istotne jest umiejętne balansowanie między całkowitą wymianą pedału, a jego odpowiednią głębokością, w zależności od tego jaki rodzaj brzmienia jest pożądanym w danym momencie. Odpowiednia pedalizacja ma wpływ

na zrealizowanie proponowanej przez kompozytora artykulacji *legato*. W celu uniknięcia wrażenia niepokoju lub niepożądanego chropowatości warto rozdzielić akordy wykraczające poza zasięg ręki pianisty (np. takt nr 7) umieszczając część ich składników harmoniczných w formie wyprzedzających przednutek.



Przykład muzyczny 4. *Fioletowe góry* op. 16 nr 1, t. 7-8.

Umożliwia to zrealizowanie ścisłego *legato* w partii prawej ręki bez niepożądanych harmoniczných zabrudzeń.

Z wykonawczego punktu widzenia utwór *Fioletowe góry* można określić mianem studium pedalizacji, która w tej pieśni pełni szczególnie istotną funkcję brzmieniową i wyrazową, stanowiącą znaczne wyzwanie wykonawcze dla pianisty.

3.5.2 *Natchnienie*

Źródłowy tekst poetycki: Tadeusz Miciński, cykl: <i>In loco tormentorum</i> , wiersz: <i>Natchnienie</i> [w:] <i>W mroku gwiazd</i> , wyd. nakładem autora w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902, s. 88.	Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym.	Szczegółowy podział formalny pieśni.	Uproszczona struktura utworu.
<p><i>Na koralowych snu księżycach Ciebie me skrzypki sławią, Pani! do ciemnej schodząc mar otchłani zapalasz kwiaty na łzawnicach.</i></p> <p><i>Uwiedle serce, jak dzieciątko, tulisz do piersi obląkanej i dziwnej pieśni - niewygranej - bawisz nadziemną pamiątką.</i></p> <p><i>Już się godzina zaćmień zbliża, kiedy mię z Tobą Bóg rozdzieli - Ciebie uniosą w chór anieli, a mnie przybiją do stóp krzyża.</i></p>	<p><i>Na koralowych snu księżycach Ciebie me skrzypki sławią, Pani!</i></p> <p><i>do ciemnej schodząc mar otchłani zapalasz kwiaty na łzawnicach. Uwiedle serce, jak dzieciątko, tulisz do piersi obląkanej</i></p> <p><i>i dziwnej pieśni - niewygranej - bawisz nadziemną pamiątką.</i></p> <p><i>Już się godzina zaćmień zbliża, kiedy mię z Tobą Bóg rozdzieli -</i></p> <p><i>Ciebie uniosą w chór anieli, a mnie przybiją do stóp krzyża.</i></p>	<p><i>A</i> (t. 1-5)</p> <p><i>B</i> (t. 6-24)</p> <p><i>łącznik</i> (t. 25-28)</p> <p><i>A'</i> (t. 18-21)</p> <p><i>C</i> (t. 22-25)</p> <p><i>B'</i> (t. 26-29)</p>	<p><i>A</i></p> <p><i>B</i> (<i>B+l</i>)</p> <p><i>C</i> (<i>A'CB'</i>)</p>

Podstawowymi jednostkami strukturalnymi w pieśni *Natchnienie* są czterotaktowe zdania muzyczne. Zestawione w grupy tworzą (w uproszczeniu) zarys trzyczęściowej formy ABC, w której poszczególne odcinki różnią się nie tylko długością, ale przede wszystkim rodzajem niesionej ekspresji. Oryginalny podział na strofy nie jest spójny z treścią wiersza. Istotnym elementem ilustrowania obecnych w tekście poetyckim nastrojów, stanów i światów jest zastosowanie odpowiedniej harmonii, faktury, trybu czy sposobu kształtowania frazy. Część A stanowi pogodne, magiczne wspomnienie ukochanej we śnie/na jawie. W części B można dostrzec mroczne i emocjonalne obrazy poetyckie przedstawiające ukochaną po drugiej stronie (*do ciemnej schodząc mar otchłani zapalasz kwiaty na łzawnicach*¹⁰¹, *uwiedle serce (...) tulisz do piersi obląkanej*). Część C jest tożsama z trzecią strofą wiersza. Powraca materiał muzyczny z początku utworu, a wraz z nim pojawia się *przejaśnienie* harmoniczne (tonacja G-dur). Podmiot liryczny wyraża nadzieję

¹⁰¹ Na terenie Słowiańszczyzny przedchrześcijańskiej było to naczynie służące do symbolicznego przechowywania łez żałobników, zob. *Łzawnica* [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN*, online: <https://sjp.pwn.pl/sjp/lzawnica;2480307.html> (data dostępu: 1.09.2025).

na zbawienie ukochanej (*Ciebie uniosą w chór anieli*), doświadczając cierpienia z powodu nieuchronnej rozłąki na wieczność (*a mnie przybiją do stóp krzyża*). Przepaść między kochankami staje się jak otchłań.

Opracowanie muzyczne, utrzymane w tonacji G-dur, w sposób wyjątkowo symbiotyczny podąża za najdrobniejszymi zmianami w treści wiersza i jest całkowicie spójne z jego treścią. Szczególną rolę (zwłaszcza w partii fortepianu) stanowi ilustracyjny charakter warstwy muzycznej. Na przykład, w materiale znajdującym się w taktach nr 6-7 (*Do ciemnej schodząc mar otchłani*) czytelnie został podkreślony kierunek opadający melodii, a zarazem całej frazy. Zmniejsza się ambitus, a harmonia obfituje w coraz ciemniejsze współbrzmienia. Warto zauważyć znaczenie jedynej zmiany faktury w partii fortepianu (takty nr 22-25). Jej chorałowe konotacje kojarzą się bezpośrednio z niebiańskim anielskim śpiewem¹⁰². Odcinek został poprzedzony cezurą, której obecność również jest nieprzypadkowa. Stanowi ona symboliczne oddzielenie tego, co na górze (niebo) od tego co na dole (otchłań). W pieśni obecne jest zjawisko antytezy, które wybrzmiewa wyraziście przede wszystkim na końcu utworu w dwóch ostatnich wersach.

Główną trudnością wykonawczą jest osiągnięcie idealnej synchronizacji między pianistą a wokalistą, gdyż prowadzenie linii wokalne nie może być ściśle metronomiczne. Pianista pełni funkcję inicjatora i kontynuatora, a elastycznym współtworzeniem umożliwia śpiewakowi wzięcie wystarczającego oddechu w miejscach fakturalnie do tego nieprzystosowanych. Partia fortepianu z pozoru drugorzędna, w rzeczywistości jest partią całkowicie partnerską.

¹⁰² A. Zwierzycka, *Pieśni Ludomira Różyckiego do słów Tadeusza Micińskiego z opusu 16* [w:] A. Granat-Janki (red.), *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* (tom XII), Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego, Wrocław 2011, s. 333.

3.5.3 *W mem sercu baśni*

<p>Źródłowy tekst poetycki: Tadeusz Miciński, cykl: <i>Noce polarne</i>, wiersz: <i>W mem sercu baśni</i> [w:] <i>W mroku gwiazd</i>, wyd. nakładem autora w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902, s. 47.</p>	<p>Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym.</p>	<p>Podział formalny pieśni.</p>
<p><i>W mem sercu baśni o jutrzence i fantastyczne kwiaty szronu; w mem sercu jakby echo dzwonu; w mem sercu zakrwawione ręce grają na strunach miesiąca odwieczny ciemny hymn. Schodzę w labirynt podziemny - u stóp mych morze się roztrąca</i></p>	<p><i>W mem sercu baśni o jutrzence i fantastyczne kwiaty szronu;</i> <i>w mem sercu jakby echo dzwonu; w mem sercu zakrwawione ręce grają na strunach miesiąca odwieczny ciemny hymn.</i> <i>Schodzę w labirynt podziemny - u stóp mych morze się roztrąca</i></p>	<p><i>A</i> (t. 1-5) <i>B</i> (t. 6-13) <i>A'</i> (t. 14-19)</p>

Wiersz *W mem sercu baśni* jest dziełem bardzo zróżnicowanym wewnątrz. Pierwszy jego fragment (do słowa hymn) ukazuje wartości przeciwstawne – z jednej strony nadzieję (światło, świt, jasne barwy), a z drugiej strony uczucia niepokoju i grozy (światło księżycy, krwawe ręce, ciemny hymn). Trafnie tę sytuację opisuje Urszula M. Pilch:

Wydaje się, że mamy do czynienia z sytuacją zawieszenia opisu pejzażu wewnętrznego i skupienia uwagi na przestrzeni otaczającej podmiot. Ale równie dobrze można odnieść wrażenie (...), że zejście w głąb [schodzę w labirynt podziemny - przyp. aut.] staje się symbolem aktu introspekcji. Kształtuje się tu też sytuacja swego rodzaju podwójnego uwewnętrznienia. A właściwie podmiot jest również elementem pejzażu i ten pejzaż w sobie zawiera¹⁰³.

Z powyższego tekstu wynika, iż podmiot liryczny tak naprawdę nie potrafi odnaleźć spokoju ani w sobie, ani w otaczającym go świecie. Przytłacza go wszechobecny chaos:

Ma bowiem przed sobą nieodgadniony labirynt, głębię, morze - nieogarnioną przestrzeń tajemnicy. Bardzo mocno została zaakcentowana tu jednostkowość, osamotnienie i, wreszcie, zagubienie. Bycie zarówno częścią, jak i wszechogarniającą całością potęguje tylko poczucie niemożności odnalezienia siebie samego zarówno w rzeczywistości zewnętrznej, jak i immanentnej¹⁰⁴.

W mem sercu baśni doskonale wpisuje się w stylistykę *Młodej Polski* zarówno pod względem literackim, jak i muzycznym. Utwór został skomponowany w tonacji F-dur.

¹⁰³ U. M. Pilch, *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie Słowacki - Miciński*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010, s. 90.

¹⁰⁴ tamże, s. 90.

Podział w drugiej kolumnie tabeli został wyodrębniony na podstawie różnic i podobieństw występujących w opracowaniu muzycznym pomiędzy poszczególnymi odcinkami utworu. Są one obecne przede wszystkim w dynamice, a także w powiązanej z nią kolorystyce. W skrajnych częściach wyraźnie zaznaczona została obecność nuty pedałowej, która pełniąc funkcję kotwiczenia uniemożliwia gwałtowny rozwój frazy muzycznej. W środkowym fragmencie znajdują się ciągi nieintuicyjnych następstw harmoniczych. Gwałtowność tych zmian doskonale współgra z treścią wiersza. W partii fortepianu (na słowach *odwieczny ciemny hymn*, takty nr 11-13) pojawiają się współbrzmienia uwypuklające znaczenie poszczególnych obrazów poetyckich: faktura umieszczona została w oktawie kontra, czego następstwem jest uzyskanie bardzo ciemnej kolorystyki. Na końcu utworu, na słowach *się roztrąca [morze]* pojawia się linia melodyczna prowadząca do wieńczącego utwór rozwiązania na akord durowy o charakterze tonicznym (F-dur). Struktura motywu końcowego budzi skojarzenia z obrazem roztrącającego się morza.

Największym pianistycznym wyzwaniem wykonawczym jest dostosowanie barwy dźwięku do charakteru poszczególnych odcinków. W skrajnych częściach warto zdecydować się na zastosowanie bardziej impresjonistycznych barw, natomiast intensywność ekspresyjna środkowego odcinka wymusza posługiwanie się długim, głębokim dźwiękiem, którego zastosowanie znacznie ułatwia realizację nieskazitelnej pedalizacji w newralgicznych konfiguracjach (takty nr 6-13). W kwestii uzyskania ścisłej artykulacji *legato* (w miejscach oznaczonych przez kompozytora) pomocne jest linearne prowadzenie horyzontalnie tworzących się struktur pieśni. Niebagatelne znaczenie ma również elastyczność agogiczna i dynamiczna, zapewniająca twórczy komfort współwykonawcom.

3.5.4 *Bądź zdrowa*

<p>Źródłowy tekst poetycki:</p> <p>Tadeusz Miciński, cykl: <i>Już świt</i>, wiersz: <i>Bądź zdrowa</i> [w:] <i>W mroku gwiazd</i>, wyd. nakładem autora w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902, s. 69.</p> <p><i>Bądź zdrowa! (jak dziwnie brzmi dzwon!)</i> <i>Bądź zdrowa! (lecą liście z drzewa...)</i> <i>Bądź zdrowa! (miłość jest jak zgon...)</i> <i>Bądź zdrowa! (wiatr złowrogi śpiewa...)</i> - <i>Już nigdy!</i> – <i>Rwie serce Twój płacz!</i> - <i>Wydarł się z piersi niespodzianie,</i> - <i>żegnam Cię - trzeba - i Ty Boże racz -</i> - <i>Litości!... - -</i> <i>W konie!... Chryste Panie!...</i></p>	<p>Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Zaznaczono modyfikacje: dodatkowe powtórzenia wersów (czcionka pogrubiona).</p> <p><i>Bądź zdrowa! (jak dziwnie brzmi dzwon!)</i> <i>Bądź zdrowa! (lecą liście z drzewa...)</i> <i>Bądź zdrowa! (miłość jest jak zgon...)</i> <i>Bądź zdrowa! (wiatr złowrogi śpiewa...)</i></p> <p>- <i>Już nigdy!</i> - <i>Rwie serce Twój płacz!</i> <i>Bądź zdrowa!</i> <i>Bądź zdrowa!</i> <i>Bądź zdrowa!</i> <i>Już nigdy!</i>- <i>rwie serce Twój płacz!</i> –</p> <p><i>Wydarł się z piersi niespodzianie,</i> <i>żegnam Cię - trzeba -</i> <i>i Ty, Boże, racz - litości!... -</i> <i>W konie!...</i> <i>Chryste Panie!...</i></p>	<p>Podział formalny pieśni.</p> <p>A (t. 1-10)</p> <p>B (t. 11-34)</p> <p>C [(t. 35-43)</p> <p>+ coda (t. 44-48) (fortepian solo)]</p>
--	--	--

Wiersz *Bądź zdrowa!* przepełniony jest obrazami poetyckimi o wyjątkowo dramatycznym charakterze. Podmiot liryczny, doświadczając bólu rozstania, pogrążony jest w głębokim kryzysie duchowym. Zarówno forma, jak i treść utworu ukazują złożoność emocji towarzyszących miłości oraz jej kresowi. W pieśni kompozytor zdecydował się na istotne ingerencje w oryginalny tekst poetycki. Podając za Agnieszką Zwierzycką:

Różycki, powtarzając zwrot *Bądź zdrowa* w coraz to wyższym rejestrze, w coraz krótszych wartościach rytmicznych, ze stopniowo zwiększaną częstotliwością i dynamiką, potęguje napięcie i oddaje emocje zawarte w wierszu (...). Tekst poetycki niesie bowiem ogromny ładunek emocjonalny, który podkreślony jest dodatkowo emocyjną konstrukcją wiersza. Odnaleźć tu można

elementy składni mówionej, dialog, zdania wykrzyknikowe i niedokończone, pauzy, wtrącenia, elipsy (...). Emocje tu zawarte przekazane są w krótki i skondensowany sposób, co nie jest typowe dla muzyki. Z tego też względu Różycki rozszerza tekst, aby móc zbudować w nim napięcie i oddać dramatyczny charakter wiersza¹⁰⁵.

Opracowanie muzyczne wiersza zostało ściśle zharmonizowane z warstwą słowną. Utwór został skomponowany w tonacji es-moll/Ges-dur. Pieśń ma formę przekomponowaną, ale jej struktura jest podzielna na mniejsze, kontrastujące ze sobą odcinki. Umowny podział przedstawiony został w tabeli. Największe różnice pod względem doboru środków wyrazu występują między częścią A i częścią B. Kolejne fragmenty przynoszą uspokojenie i stopniowy spadek napięcia aż do końca utworu. Pieśń cechuje duży rozмах środków wykonawczych: szeroka skala fortepianu i głosu (c¹-as²), zróżnicowana paleta barw, wyszukana artykulacja oraz bardzo masywnie brzmiące akordy. Na uwagę zasługuje również umieszczenie niektórych fragmentów w niskich rejestrach tworzących specyficzną przestrzeń kolorystyczną.

W całym utworze występują ponadto określenia dotyczące stopniowych zmian tempa, takie jak: *ritenuto*, *accelerando*, *allargando*, *poco più lento* czy *fermata*. Powoduje to zachwianie pulsu i dodatkowo wzmacnia wrażenie rytmiki swobodnej, która podąża za rytmem słowa, oddając niepokój targający uczuciami rozstających się osób. Emocje podkreśla również dynamika rozpostarta między *piano pianissimo* a *forte fortissimo*. Melodia głosu wokalnego ma charakter deklamacyjny, początkowo opiera się na małych odległościach interwałowych - prymie i sekundzie, ale później operuje znacznie większymi interwałami, takimi jak seksta czy septyma, by w zakończeniu powrócić do kroków sekundowych¹⁰⁶.

Na początku utworu, jak również w dalszych odcinkach dzieła, w partii fortepianu pojawia się melodyczno-rytmiczny motyw przewodni *Bądź zdrowa!*, który wielokrotnie prezentowany jest również w partii głosu. Występuje on w najrozmaitszych odśłonach dynamicznych, w wielu tonacjach oraz w różnych rejestrach instrumentu. Motywy te niejednokrotnie łączą się w chromatyczne przebiegi kojarzące się z *patopoją*, figurą retoryczną symbolizującą cierpienie. Siłę wyrazu wzmacnia dodatkowo usystematyzowanie motywów w grupy zawierające rytm punktowany.

Obecne w pieśni wyzwania wykonawcze sprawiają, że utwór jest niezwykle trudny zarówno dla pianisty, jak i dla śpiewaka. Trudności występują na wielu płaszczyznach i etapach pracy nad utworem. Partia fortepianu stanowi zasadniczą tkankę utworu, nadając

¹⁰⁵ A. Zwierzycka, *Pieśni Ludomira Różyckiego do słów Tadeusza Micińskiego z opusu 16* [w:] A. Granat-Janki (red.), *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* (tom XII), Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego, Wrocław 2011, s. 331.

¹⁰⁶ Tamże, s. 331.

mu strukturę i spójność. Z perspektywy pianisty, problematyczne może się okazać wykonywanie szerokich akordów decymowych oraz nonowych z bardzo niewygodnie układającymi się współbrzmieniami wypełniającymi, znajdujących się zazwyczaj w kontekście utrudniającym zastosowanie *arpeggio*. Jednym z rozwiązań jest każdorazowa rezygnacja z es¹, które pojawia się w najwyższym głosie akordu nonowego (w partii lewej ręki, w taktach nr 11-27). Znacząco wpływa to na komfort gry, umożliwiając jednocześnie uzyskanie sugerowanego przez kompozytora większego wolumenu brzmienia. W pozostałych fragmentach (również newralgicznych z powodu dużej rozpiętości akordów) korzystne jest zastosowanie zwinnego *arpeggio*. Przyczyną tych zaawansowanych trudności jest konieczność wielokrotnego, szybkiego powtarzania tych samych układów harmoniczných w dynamice *forte fortissimo*. Spoglądając na dzieło z perspektywy współpracy kameralnej, największe wyzwanie na tym polu stanowi wykonanie pierwszego odcinka. Należy dążyć do znalezienia wspólnego dla wykonawców *złotego środka* w swobodnym traktowaniu pulsu i kreski taktowej, jednak wymaga to szczegółowego omówienia intencji artystycznych. Z uwagi na rozmach fakturalny, strukturalny oraz bogactwo środków wyrazu i obecność dramaturgicznie istotnych elementów w partii fortepianu, rola pianisty jest w tej pieśni pierwszoplanowa.

3.5.5 *Palmy*

Źródłowy tekst poetycki: Tadeusz Miciński, cykl: <i>W pośród rajów</i> , wiersz: <i>Palmy</i> [w:] <i>W mroku gwiazd</i> , wyd. nakładem autora w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902, s. 110.	Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym.	Podział formalny pieśni.
<i>Widzę w Twych oczach ciemne morza tonie i szafir nieba, co się w nich przegląda - rozkosz otchłani, która śmiercią zionie - ciszę bezmiarów - których się pożąda.</i>	<i>Widzę w Twych oczach ciemne morza tonie i szafir nieba, co się w nich przegląda - rozkosz otchłani, która śmiercią zionie - ciszę bezmiarów - których się pożąda.</i>	A (t. 1-16)
<i>Lub mi się zdaje, że to leśne głusze w podzwrotnikowym słońcu gorejące - a w głębi zimne; strojne w pióropusze tęczowych kwiatów, a od lian ginące.</i>	<i>Lub mi się zdaje, że to leśne głusze w podzwrotnikowym słońcu gorejące - a w głębi zimne, strojne w pióropusze tęczowych kwiatów, a od lian ginące.</i>	A' (t.17-32)
<i>Tak się w mej duszy mienią Twoje oczy, że nic trwałego w nich, prócz tajemnicy. I próżno pytam, czy mnie do świątynicy ten sfinks prowadzi, czy pustych roztoczy, gdzie palmy więdną na słonecznym skwarze i tak do rajów podobne - miraże.</i>	<i>Tak się w mej duszy mienią Twoje oczy, że nic trwałego w nich, prócz tajemnicy. I próżno pytam, czy mnie do świątynicy ten sfinks prowadzi, czy pustych roztoczy, gdzie palmy więdną na słonecznym skwarze i tak do rajów podobne - miraże.</i>	B (t.33-48) A'' (t.49-58)

Utwór *Palmy* stanowi metafizyczną kreację obrazu kobiety widzianej oczami mężczyzny – rodzaj studium psychologicznego powstałego na podstawie subiektywnych wyobrażeń. Kobieta w przedstawionej poetyckiej wizji jawi się jako istota tajemnicza i niepoznawalna, przez co fascynująca i niebezpieczna. W magiczny i zupełnie niezrozumiały dla podmiotu lirycznego sposób łączy w sobie kontrastujące, a nawet wzajemnie sprzeczne jakości (*ciemne morza tonie i szafir nieba*). To, co na górze (niebiańskość, boskość, jasność) zostało zestawione z tym, co na dole (noc, ciemność piekielnych czeluści). Pozornie pogodny utwór literacki doskonale wpisuje się w obecny w młodopolskiej literaturze temat demonizacji kobiecości kreujący jej wizję jako tej, która przyciągając mężczyznę zawodzi go ku otchłani, ku śmierci¹⁰⁷:

Kształtujący się typ odważnych, gotowych na zmiany, nowoczesnych kobiet ożywił głęboko skrywane lęki mężczyzn przed rodzącą się koniecznością konkurowania z płcią przeciwną. Obrońcy patriarchalnego porządku świata tworzyli symbole tych obaw w postaci zmysłowych kobiet,

¹⁰⁷ A. Tytkowska, *O modernistycznej demonizacji miłości i kobiecości*, [w:] A. Żarnowska i A. Szwarz (red.), *Kobieta i rewolucja obyczajowa: społeczno-kulturowe aspekty seksualności: wiek XIX i XX. Zbiór studiów*, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2006, s. 160.

niebezpiecznych i kuszących, tajemniczych, sprzymierzonych z siłami natury i ciemnymi mocami, anielsko-demonicznych, (...) oddziałujących na wyobraźnię¹⁰⁸.

Antytetyczna¹⁰⁹ struktura wiersza znajduje odzwierciedlenie w jego muzycznym opracowaniu, gdyż pieśń *Palmy* jest wyraźnym przykładem symbiotycznego współistnienia warstwy muzycznej z warstwą słowną. Ogniwem łączącym tekst poetycki z muzyką jest wewnętrzne skontrastowanie zastosowanych w pieśni środków wyrazu artystycznego:

Kontrast widoczny jest we wszystkich elementach dzieła muzycznego, począwszy od melodyki, poprzez dynamikę i artykulację, aż do kolorystyki i faktury¹¹⁰.

Tabela przedstawia wykaz przykładowych różnic wewnętrznych¹¹¹:

MELODYKA	Odcinki A, A' oraz A'' wykazują budowę okresową (4+4). Frazę często tworzą linie melodyczne oparte o repetowane dźwięki, których ciągłość zostaje zaburzona przez skok interwałowy (takty nr 1-4, 9-12, 17-20, 25-28, 44/45, 49-52). W utworze dominuje deklamacyjny typ melodyki, kontrastujący z pojawiającym się kantylenowym typem następników (takty nr 5-8, 21-24, 53-58). Sporadycznie melodia głosu porusza się w kierunku przeciwnym do melodii w partii fortepianu (takty nr 21-24, 26-28).
RYTMIKA	W odcinku B (takty nr 33-48) najniższy plan partii fortepianu umieszczony został w stałej opozycji melodyczno-rytmicznej do głosu wokalnemu (obecność synkop oraz wielokrotnie występujący przeciwny kierunek melodii).
AGOGIKA	Odcinki A, A' oraz A'' utrzymane są w tempie <i>Andante</i> , natomiast wykazująca cechy odrębności część B została opatrzona wskazówką <i>più mosso agitato</i> . Wpływa to bezpośrednio na rodzaj ekspresji.

¹⁰⁸ A. Jankowska, „*Palmy*” i „*Stryga*” Tadeusza Micińskiego - poetycka transpozycja kulturowego doświadczenia lęku mężczyzn przed ekspansywną kobiecością, Łódź 2014, s. 3, https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/35813/Do%C5%9Bwiadczenie_0025-0038.pdf?sequence=1&isAllowed=y (data dostępu: 1.09.2025).

¹⁰⁹ Antyteza rozumiana jest tu jako *środek stylistyczny polegający na zestawieniu elementów znaczeniowo przeciwstawnych w jedną całość treściową w celu uzyskania większej ekspresji*, zob. antyteza [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN*, online: <https://sjp.pwn.pl/sjp/antyteza;2550423.html> (data dostępu: 1.09.2025).

¹¹⁰ A. Zwierzycka, *Pieśni Ludomira Różyckiego do słów Tadeusza Micińskiego z opusu 16* [w:] A. Granat-Janki (red.), *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* (tom XII), Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. K. Lipińskiego, Wrocław 2011, s. 333.

¹¹¹ Tamże, s. 333.

ARTYKULACJA	W niektórych fragmentach <i>legato</i> w głosie wokalnym jest przeciwstawione artykulacji <i>staccato</i> w partii fortepianu (takty nr 19, 27-28). Z perspektywy wykonawczej przynosi to kolorystyczny efekt odciążenia akordowej faktury.
DYNAMIKA	Pasma dynamiczne części: A, A', A'' oscyluje między <i>piano pianissimo possibile (pppp)</i> a <i>forte</i> z przewagą <i>piano</i> , natomiast w części B dominuje <i>forte fortissimo</i> .
HARMONIA	Utwór mieści się w szeroko rozumianej tonalności. Odcinek B jest nasycony alteracjami i wysokim stopniem schromatyzowania. Pieśń została skomponowana w tonacji E-dur.
KOLORYSTYKA	Kompozytor wykorzystuje niemalże całą skalę instrumentu. Partia ta fortepianu często wznosi się ponad partię głosu wokalnego.
FAKTURA	W odcinkach A, oraz A'', w poprzednikach (takty nr 1-4, 9-12, 49-52) partia fortepianu chorałowo towarzyszy głosowi wokalnemu. Natomiast faktura następników (takty nr 5-8, 13-16, 29-32, 53-58) opiera na rozłożonych akordach.

Do najistotniejszych zagadnień wykonawczych należy kwestia zarządzania dynamiką w przestrzeni dźwiękowej. Ze względu na bogactwo i wewnętrzne zróżnicowanie partii fortepianu, nie należy bezwzględnie realizować dynamiki wskazanej przez kompozytora. Z faktury utworu wynika również, iż najprawdopodobniej oznaczenia dynamiczne zaproponowane przez Różyckiego (*piano* czy *forte*) stanowią wskazówkę dotyczącą oscylowania w zakresie szerokiego pasma dynamicznego. Sposób i stopień realizacji wskazówek wykonawczych warto uzależnić przede wszystkim od wolumenu brzmienia głosu wokalisty w niższym rejestrze. Ma to szczególne znaczenie zwłaszcza w części B, oraz na przestrzeni fragmentów, w których partia prawej ręki fortepianu wznosi się ponad linię melodyczną głosu.

3.5.6 Akwarela

Źródłowy tekst poetycki: Tadeusz Miciński, cykl: <i>W pośród raj</i> , wiersz: <i>Jesienne lasy</i> [w:] <i>W mroku gwiazd</i> , wyd. nakładem autora w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902, s. 104.	Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Zaznaczono modyfikacje: powtórzenia wersów (podkreślenie) oraz dodane słowo (czcionka pogrubiona).	Podział formalny pieśni.
<i>Jesienne lasy poczerwienione goreją w cudnym słońca zachodzie. Witam was, brzozy, graby złocone i fantastyczne ruiny w wodzie. Czemu się śmieją te jarzębiny? czemu dumają jodły zielone? czemu się krwawią klony - osiny? płyną fiolety mgieł przez doliny i jak motyle w barwnym ogrodzie latają liście złoto-czerwone.</i>	<i>Jesienne lasy poczerwienione goreją w cudnym słońca zachodzie. Witam was, brzozy, graby złocone i fantastyczne ruiny w wodzie. Czemu się śmieją te jarzębiny? <u>czemu dumają jodły zielone? Czemu?</u> czemu się krwawią klony - osiny? <u>płyną fiolety mgieł przez doliny</u> i jak motyle w barwnym ogrodzie latają liście złoto-czerwone. <u>płyną fiolety mgieł przez doliny,</u> <u>czemu dumają jodły zielone? Czemu?</u></i>	A (t. 1-9) B (t. 9-15) łącznik (t. 16-19) A' (t. 20-27) B' (t. 28-33)

Podmiot liryczny wyraża zachwyt nad pięknem przyrody, a krajobraz tworzy kontekst emocjonalny współbrzmiący z wewnętrznymi przeżyciami i refleksjami osoby mówiącej w wierszu. W utworze można dostrzec środek stylistyczny w postaci personifikacji drzew, którym przypisane zostały zdolności odczuwania w sposób ludzki (rozmyślanie, dumanie, śmiech).

Piękno krajobrazu, którego najważniejszym elementem są drzewa, a szczególnie ich kolory, zostaje dodatkowo podkreślone równie efektownym elementem architektonicznym - odbijającymi się w wodzie ruinami. Symbol ruin potwierdza powiązanie rzeczywistości snu i jaźni (...) ¹¹².

Utwór jest reminiscencją impresjonistyczno-ekspresjonistycznych eksperymentów Tadeusza Micińskiego,

¹¹² M. Tomczyk, artykuł: *Pejzaże duszy cierpiącej - „Akwarele” Tadeusza Micińskiego* [w:] A. Czabanowska-Wróbel, P. Próchniak, M. Stala (red.), *Poezja Tadeusza Micińskiego. Interpretacje*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 274.

stąd (...) kolorystyka prezentowanych obrazów, mieszcząca się w impresjonistycznej paletce, złamana zostaje nagle ekspresjonistyczną krwistą czerwienią (...)¹¹³.

W *Akwareli* dominuje ciepła kolorystyka, wynikająca przede wszystkim z tonacji pieśni, A-dur. Impresjonistyczne, odbijające się w barwach jesieni światło jest muzycznie ilustrowane zarówno poprzez dobór odpowiedniej harmonii, ale i poprzez sposób prowadzenia poszczególnych planów melodycznych. Nawiązując do rozumienia elementów dzieła muzycznego w sposób impresjonistyczny, kompozytor zaciera różnice pomiędzy równoległymi zależnościami we współbrzmieniach dobarwiając je składnikami dodatkowymi (septyma, nona). Szczególnie widoczne jest to na przykładzie fragmentów stanowiących muzyczne opracowanie pytań podmiotu lirycznego: *Czemu się śmieją te jarzębiny? Czemu dumają jodły zielone? Czemu?* W niektórych odcinkach utworu partie głosu i fortepianu pojawiają się w kanonie, co czyni kompozycję dziełem wielowarstwowym.

Z wykonawczego punktu widzenia, należy zwrócić szczególną uwagę na wierne realizowanie zapisanych w partyturze wskazań. Z wyjątkową dbałością warto pochylić się nad oznaczeniami dynamicznymi, które zwłaszcza w proporcjach między pianistą a wokalistą powinny być traktowane jako próba wyznaczenia pewnego kierunku, a także jako punkt odniesienia w określaniu zależności dynamicznej między poszczególnymi fragmentami utworu. Nadrzędnym zadaniem pianisty i śpiewaka jest bowiem zbudowanie wspólnej przestrzeni (właściwego frazowania, zmian agogicznych i proporcji dynamicznych). W *Akwareli* to przede wszystkim wokalista wyznacza kierunek rozwoju planu dynamicznego. Inaczej przedstawia się sytuacja w kwestii kolorystyki, która jest zdecydowanie najbardziej wymagającym obszarem pracy nad utworem. Trafne i adekwatne wycucie przestrzeni kolorystycznej stanowi istotne wyzwanie dla pianisty, kształtującego charakter aury brzmieniowej utworu.

3.6 Trzy pieśni op. 19 do słów M. Paruszewskiej, T. Micińskiego, S. Wyspiańskiego¹¹⁴

Tworząc *Trzy pieśni* op. 19 (skomponowane w 1906 roku, wyd. 1908: a) *Łabędź* i b) *Serenada*, 1909: c) *Jasna Lednica*) kompozytor sięgnął po pełną symboliki

¹¹³ M. Kurkiewicz, artykuł: *Synkretyzmy Micińskiego. Kilka uwag o Mene-Mene-Thekel-Upharim* [w:] H. Ratuszna i R. Sioma (red.), *Młodopolska Synteza Sztuk*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010, s. 170.

¹¹⁴ materiały nutowe wykorzystane w procesie przygotowywania dzieła artystycznego i jego opisu:

i emocjonalnej głębi poezję młodopolską. Zbiór ten jest zróżnicowany zarówno wyrazowo, jak i stylistycznie. *Łabędź* utrzymany został w tonie lirycznej zadumy, *Serenada* wyróżnia się ekspresjonistyczną szatą dźwiękową i oryginalnym językiem harmonicznym, natomiast *Jasna Lednica* to utwór pełen duchowej symboliki. Pieśni tworzą spójny ideowo cykl, który z jednej strony jest bogaty w kontrasty, jak i ukazuje wszechstronność oraz wrażliwość artystyczną Ludomira Różyckiego.

3.6.1 *Łabędź*

Źródłowy tekst poetycki: Maria Paruszczyńska, wiersz: <i>Łabędź</i> [w:] <i>Łzy-perły</i> , wyd. Drukarnia „Pracy”, Poznań 1910, s. 42.	Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Zaznaczono modyfikacje: powtórzenia wersów (podkreślenie) oraz różnice pomiędzy oryginalnym tekstem poetyckim a warstwą słowną utworu muzycznego (czcionka pogrubiona).	Podział formalny pieśni.
<i>Dokąd płyniesz, ptaku biały, Po tej cichej toni? Łódka pusta bez sternika, I smutno w ustroni.</i>	<i>Dokąd płyniesz, ptaku biały, po tej cichej toni? <u>Łódka pusta, bez sternika</u> <u>i smutno w ustroni.</u></i>	<i>A (t. 1-9)</i>
<i>Księżyc twoim powiernikiem I prastare drzewa, Nunufary ponad brzegiem, I las w dali śpiewa.</i>	<i>Księżyc Twoim powiernikiem i prastare drzewa, Nunufary ponad brzegiem, i las w dali śpiewa.</i>	<i>B (t. 10-17)</i>
<i>Płyn łabędziu srebrnopióry, Gwiazdy lśnią na niebie, Wzdychasz do nich, by choć z góry, Patrzyły na ciebie.</i>	<i>Płyn łabędziu srebrnopióry, gwiazdy lśnią na wód tych toni, <u>łódka pusta, bez sternika</u> <u>i smutno w ustroni.</u></i>	<i>Łącznik - fortepian solo (t. 18) C (t. 19-28)</i>
		<i>zakończenie - fortepian solo (t. 29-31)</i>

Utwór liryczny traktuje o trudnościach w obliczu doświadczenia samotności, ukazując jednocześnie niezwykłość otaczającego świata. Tytułowy łabędź występuje tu jako uosobienie piękna, samotności oraz przemijania¹¹⁵. Obraz pustej, pozbawionej sternika łódki

L. Różycki, *Trzy pieśni z towarzyszeniem fortepianu* op. 19 (a, b), Krzyżanowski, S. i A., Kraków 1908;

L. Różycki, *Jasna Lednica* op. 19 (c), Gebethner&Wolff, Warszawa 1909;

L. Różycki, *Wybór pieśni na głos i fortepian*, zeszyt I, ed. J. Freszel, D. Grzybaczy, B. Kominek, J.

Pawlikowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2022, s. 66-75a;

L. Różycki, *Jasna Lednica* op. 19 (c), rękopis z 1951 roku pochodzący z Archiwum Ludomira Różyckiego w Katowicach, obecnie przechowywany w Bibliotece Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (sygn. N 33058).

¹¹⁵ W. Kopaliński, *Łabędź* [w:] *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2017, s. 206.

symbolizuje uczucie osamotnienia i niepewność co do dalszych losów. Księżyc, występujący w roli powiernika ptaka, przewodzi duchowo po mrocznym świecie tajemnicy, a prastare drzewa wraz z nenufarami¹¹⁶ i śpiewającym lasem tworzą kontrastujący, idylliczno-nostalgiczny krajobraz. W drugiej strofie pojawia się wezwanie *Płyń łabędziu...*, jako zachęta do odnalezienia własnej drogi w życiu, do podjęcia decyzji. Obraz lśniących gwiazd, które odbijają się w lustrzanej tafli wody, wprowadza do wiersza aurę magii. Warto zauważyć symboliczny związek motywów i obrazów natury z wewnętrznymi przeżyciami podmiotu lirycznego.

Opracowanie muzyczne, skomponowane w tonacji C-dur, ale zawierające liczne wychylenia harmoniczne, brzmieniowo ilustruje tajemniczy świat przedstawiony w poezji. Przestrzenna faktura partii fortepianu oraz stały ruch triolowy budzi skojarzenia z wodą, z cichą tonią, po której pływa łabędź. O ile w pieśni, a szczególnie w jej skrajnych częściach (A oraz C) dominują odcienie dynamiki *piano* (*ppp-p*), to odcinek środkowy (B) pełen jest gwałtownych zmian dynamicznych (*ppp<ff*). Pojawia się tutaj również nowy rodzaj faktury – współbrzmienia akordowe oraz zestawienie grup rytmicznych regularnych z nieregularnymi. Warto zwrócić uwagę na znajdujące się w części B oryginalne i awangardowe (jak na czasy współczesne Różyckiemu) rozwiązania fakturalne czy połączenia harmoniczne (współbrzmienia pojawiają się *jakby* przypadkowo, nie tworząc pomiędzy sobą tonalnych relacji). Jednak w szerszej perspektywie kształtują one język muzyczny, będący odbiciem nastrojów i treści tekstów poetyckich. Po modulującym łączniku (takt nr 18), wraz z rozpoczęciem odcinka C, harmonia staje się bardziej tonalna. Na słowach *Płyń łabędziu srebrnopióry, gwiazdy lśnią na wód tych toni (...)* kompozytor stosuje regularne zmiany harmoniczne. Podstawa akordu porusza się w kierunku wznoszącym, co budzi skojarzenia z przemierzaniem się po niedookreślonej przestrzeni. Kształt większości motywów w partii fortepianu (wyłączając takty nr 10-11) na różne sposoby ilustruje falowanie wody. W całym utworze motywy triolowe w partii prawej i lewej ręki pianisty poruszają się w przeciwnych kierunkach i występują względem siebie symultanicznie bądź/i naprzemiennie. Na przestrzeni niektórych odcinków kompozytor posługuje się oznaczeniami dynamicznymi wskazującymi kierunek rozwoju poszczególnych motywów (takty nr 6-7, 18, 25-26). W niektórych fragmentach najwyższy

¹¹⁶ Rodzaj lilii wodnych, inaczej grzybienie białe (*Nymphaea alba* N.), zob. *Grzybienie białe* [w:] *Atlas roślin*, online: <https://atlas.roslin.pl/plant/7457> (data dostępu: 1.09.2025).

głos w partii fortepianu wraz ze śpiewakiem wykonuje unisono melodię główną (takty nr 6-9, 14-15).

Z perspektywy wykonawczej, największym wyzwaniem jest *legatowo*-linearne prowadzenie frazy. Występujący w partii fortepianu triolowy podział wewnętrzny linii melodycznych zestawiony z dosyć regularnie urytmizowaną partią głosu (przeważają pochody ćwierćnutowo-półnutowe) powoduje samoistne podkreślanie struktury rytmicznej taktu (4/4) i jego mocnych części. Niestety, trudno w takim wypadku osiągnąć efekt kolorystyczny ilustrujący tafelę wody, jej niewielki ruch, czy subtelne falowanie. W uzyskaniu pożądaných niuansów kolorystycznych przychodzi z pomocą odpowiednia pedalizacja. Dokonując wyboru tempa utworu, warto znaleźć równowagę pomiędzy płynną narracją a stagnacją, która uniemożliwia rozwój frazy.

3.6.2 Serenada

<p>Źródłowy tekst poetycki: Tadeusz Miciński, cykl: <i>Wpółśród raju</i>, wiersz: <i>Serenada</i> [w:] <i>W mroku gwiazd</i>, wyd. nakładem autora w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902, s. 116.</p>	<p>Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Czcionką pogrubioną zaznaczono różnice pomiędzy oryginalnym tekstem poetyckim a warstwą słowną utworu muzycznego.</p>	<p>Podział formalny pieśni.</p>
<p><i>Indyjskie zwiewne kwiaty, kwitnące raz w sto lat - o piękna, wyjdź z komnaty, jak księżyc z poza krat. Na harfie gram Ci słowa, które się lśnią jak żar - czemuż Cię otchlań chowa i Ty nie wstajesz z mar? Ach, głupcy nie szaleją - powiedział biedny Wil* - w nim bogi płaczą, lwy się śmieją z przelotnych szczęścia chwil. A smutek go pożerał do Imogeny** lic i kwiaty z drzew odzierał, rzucając w nicość - nic. Wyjdź do mnie, o królowno, choć mam żebraczy strój - a rzeką gwiazd ulewną firmament olśnię Twój. Lecz biedne drzewko zsycha, umarły siejąc kwiat - i piosnka we mnie zcicha jak więzień z poza krat.</i></p>	<p><i>Indyjskie zwiewne kwiaty, kwitnące raz w sto lat - o piękna, wyjdź z komnaty, jak księżyc spoza krat. Na harfie gram Ci słowa, które się lśnią jak żar - czemuż Cię otchlań chowa i Ty nie wstajesz z mar? Ach, głupcy nie szaleją - powiedział stary Wil - w nim bogi płaczą, lwy się śmieją z przelotnych szczęścia chwil. A smutek go pożerał do Imogeny lic i kwiaty z drzew odzierał, rzucając w nicość - nic. Wyjdź do mnie, o królowno, choć mam żebraczy strój - a rzeką gwiazd ulewną firmament olśnię Twój.</i></p>	<p><i>A</i> (t. 1-9)</p> <p><i>B</i> [b (t. 10-11) c (t. 12-18)</p> <p><i>b'</i> (t. 19-20) <i>b''</i> (t. 21-22)]</p>
<p>* William Shakespeare ** postać z <i>Cymbelina</i> William Shakespeare'a</p>	<p><i>Lecz biedne drzewko zsycha, umarły siejąc kwiat - i piosnka we mnie ścicha, jak więzień spoza krat.</i></p>	<p><i>A'</i> (t. 23-28)</p>

Symboliczne przesłanie utworu lirycznego odnosi się do aspektów związanych z doświadczaniem tęsknoty z powodu niespełnionej miłości. Istotny dla wiersza kontekst stanowi sztuka sceniczna *Cymbelin*¹¹⁷ Williama Shakespeare'a. Początkowe wersy wprowadzają czytelnika w tajemniczy świat przedstawiający kwitnące indyjskie zwiewne kwiaty. Podmiot liryczny wyrażając swoją tęsknotę do ukochanej pragnie, by zechciała ona

¹¹⁷ Pełna intryga sztuka *Cymbelin* Williama Shakespeare'a opowiada o królu Cymbelinie i jego córce Imogenie, która wychodzi za mąż za człowieka pochodzącego z niskiego stanu - Posthumusa [najprawdopodobniej to on jest osobą mówiącą w wierszu *Serenada*], co budzi wielki sprzeciw jej ojca.

wyjść z komnaty (będącej symbolem jej świata). Podejmuje tym samym próbę nawiązania z nią metafizycznego kontaktu. Blask księżycy oświetla mrok i otchłań, w której przebywa obiekt uczucia. Jednakże pomimo pięknie brzmiących słów i muzyki, które podmiot liryczny pragnie jej ofiarować, ukochana pozostaje w komnacie, potęgując w nim poczucie bezsilności i smutku. Postać Imogeny jest symbolem miłości, której doświadczanie jest jednocześnie błogosławieństwem i przekleństwem. Ostatecznie, obraz biednego drzewka i piosnki, która ścicha ukazuje stan wewnętrznego zniszczenia towarzyszący uczuciowemu niespełnieniu. *Drzewo siejące umarły (...) kwiat*, przypomina prawdę mówiącą o tym, że zarówno te piękne jak i te trudne chwile ostatecznie przemijają. W wierszu również został poruszony wątek budowania związku przez osoby pochodzące z różnych warstw społecznych: podmiot liryczny, pomimo posiadania niskiego statusu społecznego (choć mam żebraczy strój), wciąż pragnie zbliżenia się do ukochanej.

Pieśń *Serenada* charakteryzuje się bardzo interesującą szatą kolorystyczną. Pomimo, iż sam zapis partytury z teoretycznego punktu widzenia wskazuje na tonację G-dur, to Różycki na potrzeby tego utworu stworzył specyficznie brzmiący język harmoniczny, gdzie starannie dobrane współbrzmienia tworzą wzajemne, intrygujące konteksty. Jednym z przykładów jest naprzemienne powtarzanie ciągów akordów, tworzące złudzenie wzajemnej przynależności brzmieniowej: Es-dur-e-moll⁷; Es-dur-e-moll⁷... (takty nr 1-5, 9, 26-28) czy Ges-dur-g-moll⁷-Ges-dur-g-moll⁷... (takty nr 6-7). Trudno na podstawie opracowania muzycznego wyodrębnić jeden uniwersalny i spójny z tekstem literackim podział wewnętrzny pieśni. Przy założeniu, że strukturę wewnętrzną dzieła wyznacza opracowanie muzyczne trudno do sklasyfikowania staje się odcinek występujący na przestrzeni taktów nr 12-14, gdyż linia podziału w tej koncepcji przechodziłaby przez środek zdania w wierszu. Podział wyznaczony na podstawie zmian tempa i charakteru również nie stanowi idealnego rozwiązania, gdyż musiałby całkowicie pomijać zmiany fakturalne i dynamiczne. Ostateczne określenie wewnętrznej struktury pieśni jest wynikiem kompromisu pomiędzy powyższymi założeniami i uwzględnia najistotniejsze zmiany fakturalne, dynamiczne, motywicze i agogiczne. Został on szczegółowo przedstawiony w trzeciej kolumnie tabeli.

Kompozytor stosuje w utworze trzy główne sposoby kształtowania przestrzeni muzycznej. We fragmentach A oraz A' obecny jest stały, regularny schemat rytmiczny, który w połączeniu z nietypową harmonią budzi skojarzenia z brzmieniem pozytywki. Część B charakteryzuje się większym zróżnicowaniem. W jej skrajnych odcinkach (takty nr 10-11, 19-22) przeważa faktura melodyczna – pasaże i gamy o regularnym bądź nieregularnym

podziale wewnętrznym. Środkowe ogniwo odcinka B (takty nr 12-18) łączy w sobie elementy obu struktur. Regularność współbrzmień występujących w ruchu ćwierćnotowo-ósemkowym (element pochodzący z części A) jest przerywana (co dwa takty) pojawiającym dobarwiającym kolorystycznie pasażem o kierunku wznoszącym (nawiązanie do części B: c). Pieśń rozpoczyna się i kończy podobną frazą w dynamice *pianissimo* (por. takty nr 1-5 i 26-28). W części B występują także odcinki kulminacyjne (takty nr 10-11, 19-22), gdzie pomimo braku konkretnej sugestii dynamicznej (poza określeniami: *sf*, *sff*, graficznie zapisane *crescendo*), wynikają one z kształtu melodii w partii głosu, z rodzaju faktury, a także z kierunku rozwoju frazy w partii fortepianu.

Niezwykle istotnym elementem *Serenady*, któremu warto poświęcić szczególną uwagę jest kolorystyka. Korzystne jest sprecyzowanie wizji brzmienia poszczególnych odcinków pod względem zakresu zastosowania we współbrzmieniach impresjonistycznej szklistości. Wykonując dzieło warto również uporządkować hierarchię dynamiczną poszczególnych składników akordów. Wyjątkowość tej pieśni polega przede wszystkim na przełamaniu klasycznego rozumienia harmonii i barwy. Obecne w utworze współbrzmienia są bardzo plastyczne i stanowią, w szczególności dla pianisty, szerokie pole dla eksperymentów brzmieniowych. Nieprzekraczalne granice estetycznych poszukiwań stanowią obecne w partyturze sugestie dynamiczne, a także konieczność zachowania relacji agogicznych pomiędzy poszczególnymi odcinkami wynikających ze wskazań kompozytora.

Pojawienie się oznaczenia: *poco più lento* po fragmencie opatrzonym wskazówką *Andantino* sugeruje intencjonalne spowolnienie akcji muzycznej, mające na celu zapobieżenie ewentualnemu pośpiechowi wykonawczemu. Odwrotna sytuacja – powrót do oznaczenia *Tempo I* – sygnalizuje restytucję pierwotnego charakteru oraz przywrócenie wcześniejszej palety środków ekspresyjnych. Interpretując partię fortepianu należy dołożyć wszelkich starań, aby, pomimo pojawiających się skoków interwałowych czy niezbyt ergonomicznych układów dla rąk, osiągnąć maksymalną gładkość frazy i uniknąć brzmieniowej chropowatości.

3.6.3 Jasna Lednica

<p>Źródłowy tekst poetycki: Stanisław Wyspiański, <i>LXXII</i> fragment rapsodu <i>Bolesław Śmiały</i>, wyd. nakładem autora w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902, s. 31.</p>	<p>Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Zaznaczono modyfikacje: dodatkowe powtórzenia wersów (podkreślenie).</p>	<p>Podział formalny pieśni.</p>
<p><i>Jasna Lednica, - znów patrzę w jezioro, wielkie, pół-senne, spowijane mgłami, które się nad niem kołyszają, jak skoro dzwony gnieźnieńskie uderzą dźwiękami a wtedy zerwą się i kształty biorą, jak duchy, w lot się splatają rękami i z tą melodią dzwonów kołyszące, † AVE MARIA † szeptają niktące -</i></p>	<p><i>Jasna Lednica, - znów patrzę w jezioro, wielkie, pół-senne, spowijane mgłami, które się nad niem kołyszają, jak skoro dzwony gnieźnieńskie uderzą dźwiękami</i></p> <p><u><i>a wtedy zerwą się i biorą kształty jak duchy, w lot się splatają rękami i z tą melodią dzwonów kołyszące, Ave Maria szeptają</i></u></p> <p><u><i>a wtedy zerwą się i kształty biorą jak duchy, w lot się splatają rękami i z tą melodią dzwonów kołyszące, Ave Maria szeptają niktące.</i></u></p>	<p>A (t. 1-12)</p> <p>B (t. 13-25)</p> <p>B' (t. 26-40)</p>

Tekst pieśni zaczerpnięty został z rapsodu *Bolesław Śmiały*¹¹⁸. Wiersz jest nasycony symboliką, dzięki czemu staje się nie tylko opisem krajobrazu, ale także medytacją nad duchowością. Opis pół-sennego jeziora *Lednica*, przedstawiony w aurze tajemniczości i mistycyzmu, wskazuje na stan pomiędzy jawą a snem – rzeczywistością a marzeniem. Jezioro staje się dla podmiotu lirycznego źródłem emocjonalnych wspomnień, a dźwięk dzwonów budzi skojarzenia z chrześcijańską sferą *sacrum*. Wyspiański wprowadza elementy nadprzyrodzone, takie jak obecność duchów, które symbolicznie odzwierciedlają pamięć o zmarłych. Na końcu utworu pojawia się fraza *AVE MARIA*, będąca modlitwą pełną czci i pokory.

Utwór został skomponowany w tonacji Es-dur. Na przestrzeni całej pieśni w partii fortepianu dominują pochody akordowe, których struktura przybiera rozmaite odsłony: od czterogłosowych do siedmio- i ośmiogłosowych (we fragmencie kulminacyjnym

¹¹⁸ Stanisław Wyspiański w swoim dziele nawiązuje do wydarzeń związanych z zamordowaniem biskupa Stanisława przez króla Bolesława Śmiałego oraz porusza problematykę relacji pomiędzy kościołem a państwem. Wydarzenia przedstawiane są z perspektywy króla Bolesława.

w taktach nr 34-36). W odcinkach o większym wolumenie brzmienia kompozytor chętnie wykorzystuje wszystkie rejestry fortepianu, celem wzmocnienia efektu *crescendo*. Pochody akordowe obecne w pieśni niejednokrotnie przypominają brzmienie kościelnych dzwonów. Warto zauważyć efekt muzycznego ilustrowania polegający na podkreśleniu niektórych słów i zwrotów, takich jak: *kołyszą* (artykulacja *legato* łącząca po dwa akordy w motywy - takty nr 8-11); *jak skoro dzwony gnieźnieńskie uderzą dźwiękami* (imitacja dźwięku dzwonów w partii fortepianu: charakterystyczna harmonia, artykulacja *portato*, powtarzanie kwinty w partii lewej ręki, takty nr 10-13); *szeptają* (następuje nagłe załamanie frazy i zmiana dynamiki z *forte fortissimo* na *piano pianissimo*, takty nr 20-25); szybki, aczkolwiek stopniowy spadek napięcia po finałowej kulminacji przygotowujący słowo: *niknące* (dynamika *piano pianissimo*, stopniowe przenoszenie faktury prawej ręki do niższego rejestru, *ritenuto*, takty nr 36-40).

Budowa pieśni (ABB') jest dosyć nietypowa. Głównym elementem odróżniającym od siebie części B i B' jest intencjonalne załamanie (takt nr 24) budowanej kulminacji (takty nr 21-23). Pochód prowadzący do szczytu wyrazowego pojawia się ponownie w finałowym odcinku utworu (takty nr 32-36) i tym razem zostaje poprowadzony do końca bez sztucznej ingerencji w kierunek jego rozwoju.

Największą trudność wykonawczą sprawia połączenie następujących po sobie akordów o masywnej strukturze w jedną, linearnie brzmiącą frazę. Niezwykle pomocny jest tutaj wybór płynnego tempa. Urytmizowany, akordowy ruch ćwierćnotowy nie powinien zakłócać prowadzenia dłuższej myśli muzycznej. Poza fragmentami, w których występują masywne pionowe akordy (imitacja dzwonów w taktach nr 10-13, 20-25, 32-40) kompozytor stosuje oznaczenia *legato*, sugerujące wykonawcy konieczność ścisłego łączenia następujących po sobie współbrzmień (takty nr 1-4, 14-19, 26-31). Warto podkreślić kontrast pomiędzy odcinkami pozostającymi w artykulacyjnej i strukturalnej opozycji wyrazowej.

3.7 *Z erotyków* op. 51 do słów E. Słońskiego, Z. Różyckiego i W. Shakespeare'a¹¹⁹

Skomponowany w 1923 roku (wyd. 1925) cykl *Z erotyków* op. 51 do słów Edwarda Słońskiego, Zygmunta Różyckiego i Williama Shakespeare'a ukazuje różne oblicza miłości, od mistycznej, poprzez zmysłową, aż po radosną, będącą celebracją zaślubin. Zwłaszcza utwory *Baśń* i *Twe usta*, ze względu na okazałą formę oraz wysokie wymagania wykonawcze (częste zmiany planu tonalnego, bogactwo środków wyrazu, zróżnicowaną ekspresję), należą do najdojrzałych osiągnięć Ludomira Różyckiego w dziedzinie pieśni artystycznej¹²⁰. Zamykająca cykl i utrzymana w pogodnym tonie *Pieśń weselna* stanowi liryczne dopełnienie i przeciwwagę dla emocjonalnych napięć w poprzednich utworach.

Niewielka dzisiaj obecność op. 51 we współczesnym repertuarze wykonawców może wynikać z wysokiego stopnia trudności cyklu, ale także być skutkiem wieloletniej polityki polegającej na umniejszaniu twórczości jednych kompozytorów (A. Szeluto, L. Różycki, G. Fitelberg...) na rzecz ustawienia na piedestale drugich (w tym kontekście K. Szymanowskiego). Jednym z przejawów tego zjawiska jest poniższy komentarz S. Łobaczewskiej dotyczący całego cyklu *Z erotyków*:

Pieśni z op. 51 wykazują znaczny spadek ambicji kompozytorskich. Pod względem techniki o wiele prostsze, ograniczają się w większości wypadków do środków skonwencjonalizowanych już w pieśni polskiej XIX wieku, i to skonwencjonalizowanych tak dalece, że często należy utwory te określić jako stojące już na pograniczu solowej pieśni artystycznej i piosenki o przeznaczeniu popularnym. Postawa kompozytora nawet w stosunku do tego ostatniego gatunku, który przecież także reprezentuje pewną swoistą problematykę, jest bezproblemowa (...). Taki stan rzeczy sprawia, że ta część spuścizny pieśniarskiej Różyckiego znalazła się dziś właściwie poza zasięgiem użyteczności społecznej: zbyt mało wartościowa pod względem artystycznym, by mogła być zamieszczona w programie poważniejszego recitalu pieśniarskiego, nie nadaje się również z tych samych względów dla celów popularyzacji, o ile akcja upowszechniania muzyki ma iść w kierunku kształcenia dobrego smaku u nowego odbiorcy¹²¹.

¹¹⁹ Materiały nutowe wykorzystane w procesie przygotowywania dzieła artystycznego i jego opisu: L. Różycki, *Pieśni wybrane na głos z fortepianem*, red. T. Bronowicz-Chylińska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957, s. 35-48;

L. Różycki, *Z erotyków* op. 51, Gebethner&Wolff, Warszawa 1925;

L. Różycki, *Z erotyków* op. 51, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2022.

¹²⁰ Utwory *Baśń* oraz *Twe usta* z powodu okazałości formy oraz wielu wyzwań technicznych bywają przez śpiewaków nazywane *wielkimi ariami*.

¹²¹ S. Łobaczewska, *Twórczość kompozytorów Młodej Polski*, [w:] T. Strumiłło, Z. M. Szwejkowski (red.), *Z dziejów polskiej kultury muzycznej, t. 2: Od Oświecenia do Młodej Polski*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1966, s. 597.

3.7.1 Baśń

<p>Źródłowy tekst poetycki: Edward Słoński, cykl: <i>Nad wielkim morzem</i>, wiersz: <i>Baśń</i> [w:] <i>Wiśniowy sad. Zbiór wierszy Edwarda Słońskiego o wiosnie, o miłości i o szczęściu</i>, wyd. Towarzystwo Wydawnicze „Nowina”, Warszawa 1918, s. 100-101.</p>	<p>Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Zaznaczono modyfikacje: powtórzenia wersów (czcionka pogrubiona), pominięcie wersu (tekst przekreślony) oraz zmiany w ramach powtórzeń (podkreślenie różniących się fragmentów).</p>	<p>Podział formalny pieśni.</p>
<p><i>Przez całą noc do świtu na morzu wicher grał...</i> <i>Ktoś do mnie zszedł z błękitu, ktoś długo przy mnie stał.</i></p> <p><i>Pod księżycowem złotem twym głosem szeptał wciąż i ramion twych opłotem owijał mnie, jak wąż.</i></p> <p><i>W pustelnię moją białą ktoś z nieba błękit zlał - i długo morze grało, i księżyc złoto siał.</i></p> <p><i>I tak skroś noc do świtu przez księżycową jaśń, ktoś z szumów i z błękitu tkał czarodziejską baśń.</i></p>	<p><i>Przez całą noc do świtu <u>wiatr na morzu grał...</u> Ktoś do mnie zszedł z błękitu, ktoś długo przy mnie stał. Pod księżycowem złotem twym głosem szeptał wciąż i ramion twych opłotem owijał mnie, twym głosem szeptał wciąż Noc całą aż do świtu - wiatr na morzu grał,</i></p> <p>ktoś do mnie szeptał, ktoś długo przy mnie stał, ktoś do mnie szeptał twym głosem szeptał i ramion twych opłotem, owijał mnie jak wąż. W pustelnię moją białą Ktoś z nieba błękit zlał i długo morze grało, księżyc złoto siał. I tak skroś noc do świtu przez księżycową jaśń ktoś z szumu i błękitu tkał czarodziejską baśń. przez księżycową jaśń.</p> <p>Przez całą noc do świtu <u>na morzu wicher grał</u> przez całą noc do świtu wicher grał... ktoś do mnie zszedł z błękitu ktoś długo przy mnie stał i księżyc złoto siał przez całą noc, przez całą noc.</p>	<p><i>A</i> (t. 1-23)</p> <p><i>B</i> (t. 24-53)</p> <p><i>A'</i> (t. 54-72)</p>

Kompozytor modyfikuje wiersz Edwarda Słōnskiego rozbudowujac jego formę.

Zmiany sã na tyle wyraźne, że można bez wahania stwierdzić, iż jest to wariacja na temat Baśni Słōnskiego¹²².

Tekst poetycki został nasycony tajemniczością i subtelnym romantyzmem. Dzieło jest utworem gęboko metaforycznym, w którym poeta maluje obraz nocnego nadmorskiego krajobrazu, a także opowiada o tajemniczym spotkaniu i zwiãzanymi z nim emocjonalnymi uniesieniami. Grający na morzu wiatr staje się zapowiedziã metafizycznego doświadczenia. Obecność zstępującej z błękitu postaci zdaje się przenikać granice rzeczywistości prowadząc podmiot liryczny do świata snów i wyobrażeń. Złote światło księżyca staje się przewodnikiem w nocnej podróży, a jego blask *otula* całą scenerię. Spotkanie postaci duchowej z realną przybiera formę intymnego dialogu. Motyw błękitu nieba może być interpretowany jako symbol wewnętrznej transformacji rozumianej jako stan, w którym szarość codzienności ustępuje miejsca magicznemu natchnieniu. Wiersz nie tylko zachwyca poetyckim językiem, ale także pobudza do refleksji nad mocã wyobraźni.

Pieśń *Baśń*, skomponowana w tonacji As-dur, wyróżnia się skomplikowanã fakturã, a częste zmiany planu tonalnego stanowią istotny czynnik kształtujący jej ekspresję. Forma dzieła z jednej strony może być określona w uproszczeniu jako ABA', gdzie część B stanowi fragment, w którym zmienność konstrukcji słowno-muzycznej jest stałym i charakterystycznym elementem środkowego ogniwa utworu. W partii fortepianu przeobrażeniom zostały poddane w szczególności: faktura (przełamanie schematu obecnego od początku utworu, wirtuozowskie przebiegi gamowo-pasażowe oraz motywy przypominające *tremolo* tworzące plamy dźwiękowe przywołujące styl impresjonistyczny), agogika (częste zmiany bądź wahania tempa: *poco a poco più mosso, meno mosso, ritenuto, agitato, poco meno*), dynamika (liczne zmiany, obecność wielu lokalnych graficznych oznaczeń dynamicznych, niespodziewane *subito* w takcie nr 48, rozpiętość dynamiczna od *piano* do *forte fortissimo*). Pojawiające się w warstwie muzycznej zmiany są wynikiem ścisłego zwiãzku opracowania muzycznego z dynamikã tekstu słownego. Kompozytor szczególnã uwagę skupia na ilustrowaniu magicznego, bajkowego nastroju wiersza. Poszczególne zdania muzyczne nie rozwiązują się, a linia melodyczna jest kontynuowana

¹²² P. Cłapiński, *Kosmopolityzm jako ideologia twórcza w pieśniach Ludomira Różyckiego. Problematyka zagadnień stylistycznych i interpretacyjnych w liryce wokalne na przykładzie kompletnego zbioru pieśni kompozytora*, opis dzieła artystycznego w przewodzie doktorskim w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka, Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów, Łódź 2024, s. 66.

z towarzyszeniem interesującej szaty harmoniczej (kompozytor często używa akordu zmniejszonego). Po impresjonistycznej części B następuje powrót do bardziej romantycznej w charakterze części A', będącej skróconą reminiscencją odcinka A. W ramach ostatniego fragmentu można wyróżnić epizod stanowiący podsumowanie – *codę* (takty nr 67-72). Przynosi on uspokojenie narracji.

Problematyka wykonawcza utworu koncentruje się wokół wyzwań technicznych. Wysokie wymagania pianistyczne stawia zwłaszcza odcinek środkowy, gdzie należy zachować balans pomiędzy idealną precyzją, a uzyskaniem wysublimowanych efektów brzmieniowych w zakresie dynamicznym sugerowanym przez kompozytora. Znaczne zagęszczenie faktury sprawia, iż szczególnej troski wymaga zachowanie odpowiednich proporcji dynamicznych pomiędzy partią pianisty a partią wokalisty (zwłaszcza w miejscach, w których partia prawej ręki umieszczona została ponad linią melodyczną wokalisty). Kwestią niezwykle istotną jest również dobór adekwatnego tempa początkowego, które stanowi punkt odniesienia dla dalszych zmian agogicznych w utworze. Z uwagi na karkołomność wirtuozowskich przebiegów, wybór ten powinien być dostosowany do możliwości czytelnego zrealizowania intencji kompozytora przez pianistę.

3.7.2 *Twe usta*

<p>Źródłowy tekst poetycki: Zygmunt Różycki, cykl: <i>Oblędne marzenie</i>, wiersz: <i>Wyznanie</i> [w:] <i>Wybór Poezyi</i>, wyd. Towarzystwo Akcyjne S. Orgelbranda Synów, Warszawa 1911, s. 13.</p>	<p>Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Zaznaczono modyfikacje: dodatkowe powtórzenia wersów (czcionka pogrubiona), pominięcie wersu (tekst przekreślony) oraz zmienione słowa lub ich kolejność (tekst podkreślony).</p>	<p>Podział formalny pieśni.</p>
<p><i>Oblędem kwiatów dyszą nocie parne, Drżą szmerynych liści upojne zawroty, Na niebie zakwitł cud miesiąca złoty, Zakwitły gwiazdy migotaniem gwarne.</i></p> <p><i>O, rozpleć, rozpleć swoje włosy czarne. Chcę ust pożaru! Miłosnej pieśzcoty! Niechaj mnie spalą ramion twych oploty, Niech wszystką rozkosz z <u>piersi</u> twoich zgarnę!</i></p> <p><i>Obejmij!... Przytul!... Duszne kwiatów wonie <u>Swą zdradną siecią</u> serce mi owiły... Kocham Cię!... Słuchaj!... <u>Kocham z całej siły!</u></i></p> <p><i>Całe nam niebo tęczami zapłonie I cała ziemia padnie nam w ramiona. Bezmiarem pieśzczot naszych przebudzona!</i></p>	<p><i>Oblędem kwiatów dyszą nocie parne, Drżą szmerynych liści upojne zawroty, Na niebie zakwitł cud miesiąca złoty, Zakwitły gwiazdy migotaniem gwarne.</i></p> <p><i>O, rozpleć, o rozpleć swoje włosy czarne. Chcę ust pożaru miłosnej pieśzcoty! Niechaj mnie spalą ramion twych oploty, niech wszystką rozkosz z <u>ust</u> twoich zgarnę! Obejmij! Przytul!... Duszne kwiatów wonie <u>zdradną swą</u> siecią serce mi owiły, kocham Cię, słuchaj, <u>kochaj!</u> Całe nam niebo tęczami zapłonie i cała ziemia padnie nam w ramiona, bezmiarem pieśzczot naszych przebudzona.</i></p> <p><i>Ust chcę pożaru miłosnej pieśzcoty!</i></p> <p><i>Niechaj spalą mnie ramion, ramion twych oploty, niech wszystką rozkosz z piersi twoich zgarnę! Chcę ust pożaru! Obejmij! Przytul! Kocham! Obejmij, przytul, kochanko!</i></p> <p><i>Chodź! Daj twe usta. Chcę ust pożaru! Daj usta! Miłosnej pieśzcoty! Kocham, kocham z całej siły! Usta, twe usta, twe daj!</i></p>	<p><i>A (t 1-23)</i></p> <p><i>łącznik</i> <i>(t. 24-26)</i></p> <p><i>B finał</i> <i>(t. 27-48)</i></p>

Tekst pieśni został oparty na wierszu *Wyznanie* Zygmunta Różyckiego. Ostateczny jego kształt z uwzględnieniem modyfikacji (pominięcie pierwszej strofy, obecność dodatkowych powtórzeń niektórych wersów, a także dodanie nowych w końcowym odcinku pieśni), całkowicie współgra z opracowaniem muzycznym. Utwór porusza temat namiętności i miłosnego pożądania. Słowa, które podmiot liryczny kieruje do ukochanej, mają silnie zmysłowy wydźwięk. Obecny w wierszu motyw rozplecionych czarnych włosów

symbolizuje nie tylko wizualną atrakcyjność, ale i duchową wolność. *Wyrażenie cale nam niebo tęczami zapłonie* przywołuje obraz olśniewającego uniesienia, w którym dzięki doświadczeniu, jakim jest miłość świat nabiera blasku i głębszego sensu.

Z uwagi na wewnętrzną strukturę, utwór *Twe usta* można sklasyfikować jako typ pieśni przekomponowanej, w ramach której wyróżnić można główną część dzieła (A) oraz monumentalny, niezwykle wirtuozowski finał (B). Wewnątrz odcinka A pojawia się łamiący pęd utworu łącznik (takty nr 24-26: *Molto allargando*, tonacja Ges-dur). Partia fortepianu odznacza się wielopłaszczyznową strukturą. Pomimo braku zmian w tonacji głównej (F-dur), w pieśni pojawiają się lokalne centra tonalne (takty nr 14-15: Des-dur, takty nr 18-19: Es-dur, takty nr 24-25: Ges-dur). Na przestrzeni odcinka A charakter utworu podlega częstym zmianom. Jest kapryśny i nieprzewidywalny, zaś wielki finał (B) oparty został na ciągłej gradacji zastosowanych środków wyrazu (szeroka faktura akordowa, dynamika *forte* rozwijana do *forte fortissimo possibile*, obecność nuty pedałowej, *accelerando*).

Z wykonawczego punktu widzenia, warto zwrócić szczególną uwagę na odpowiednie kształtowanie planu dynamicznego w ramach poszczególnych odcinków. Z uwagi na fakt, iż w utworze dominuje dynamika w zakresie *mezzo forte-forte*, należy wykorzystywać wszelkie, nawet najkrótsze odcinki, które pozwalają na choćby chwilowe wycofanie intensywności brzmienia w stronę *piano-mezzo piano*. Duża elastyczność dynamiki wewnątrz frazy doskonale współgra z ruchliwością, żywiołowością i zmiennością kształtu melodii zarówno w partii wokalisty, jak i w partii pianisty. Końcowy odcinek (część B) obfituje w trudności techniczne, których ostateczny stopień zależny jest od szybkości dobranego tempa i zakresu realizacji wskazówek takich, jak *ancora più agitato* czy *accelerando*. Pojawiające się na początku pieśni określenie *Agitato amoroso* kieruje wyobrażenia na temat charakteru dzieła w stronę swobody wykonawczej. Oddając śpiewakowi prym w kształtowaniu frazy należy pamiętać, że utrzymanie spójności agogicznej wewnątrz utworu (z uwagi na częste występowanie zmian w zakresie charakteru i faktury) spoczywa na barkach pianisty.

3.7.3 *Pieśń weselna*

<p>Tekst źródłowy: Fragment V aktu sztuki <i>Jak wam się podoba</i> Williama Szekspira: ceremonia zaślubin Rozalindy i Orlanda. William Shakespeare, <i>As you like it</i>, wyd., wyd. The Copp Clark Company, Limited, Toronto 1919, s. 88-89.</p> <p>HYMEN <i>Then is there mirth in heaven, When earthly things made even Atone together. Good Duke, receive thy daughter, Hymen from heaven brought her, Yea, brought her hither, That thou mightst join her hand with his Whose heart within his bosom is. (...)</i></p> <p>HYMEN <i>Peace ho! I bar confusion, 'Tis I must make conclusion Of these most strange events. Here's eight that must take hands To join in Hymen's bands, If truth holds true contents. To Orlando and Rosalind. You and you no cross shall part; To Oliver and Celia. You and you are heart in heart;</i></p> <p><i>To Phebe. You to his love must accord, Or have a woman to your lord;</i></p> <p><i>To Touchstone and Audrey. You and you are sure together, As the winter to foul weather.- Whiles a wedlock-hymn we sing, Feed yourselves with questioning; That reason wonder may diminish How thus we met, and these things finish.</i></p> <p>Song. <i>Wedding is great Juno's crown, O blessed bond of board and bed! 'Tis Hymen peoples every town, High wedlock then be honored. Honor, high honor, and renown To Hymen, god of every town!</i></p>	<p>Pełny tekst utworu <i>Pieśń weselna</i> z uwzględnieniem repetycji zaproponowanej przez kompozytora.</p> <p><i>Brzmijcie lutnie, nućcie chóry Kończą się miłosne spory Hymen, hymen sprawcą zgody, on zaludnia wszystkie ziemie, Chwal go kto nie bity w ciemię, Dalejże do młodej młody, hymen, hymen sprawcą zgody!</i></p> <p><i>Brzmijcie lutnie, nućcie chóry Kończą się miłosne spory Hymen, hymen sprawcą zgody, on zaludnia wszystkie ziemie, Chwal go kto nie bity w ciemię, Dalejże do młodej młody, hymen, hymen sprawcą zgody!</i></p> <p><i>Hymen, hymen sprawcą zgody. Hymen!</i></p>	<p>Podział formalny pieśni.</p> <p><i>A</i> (t. 1-19)</p> <p><i>A'</i> (powtórzenie t. 1-19)</p> <p>Coda (t. 20-24)</p>
---	--	--

Tekst pieśni został opracowany na podstawie fragmentu piątego aktu dramatu pasterskiego *Jak się wam podoba* (*As you like it*) Williama Shakespeare'a. W utworze wybrzmiewa radosny ton celebracji zaślubin. Motyw Hymena, patrona małżeństwa z mitologii greckiej, uosabia zgodę i harmonię. Treść pieśni mówi o tym, że miłość jest kluczowym elementem ludzkiego doświadczenia i potrafi przewycięzać wszelkie konflikty. Tekst emanuje optymizmem i nadzieją, jego przesłanie urealnia istnienie obrazu idyllicznej wspólnoty dusz, opartej na wzajemnym uczuciu.

Utrzymana w tonacji D-dur pieśń jest utworem o nieskomplikowanej budowie (AA'+coda). Partia fortepianu charakteryzuje się umiarkowanym stopniem trudności. W kontekście całego cyklu op. 51, pieśń ta stanowi jego harmonijne dopełnienie. Ponieważ część A pojawia się dwukrotnie (znak repetycji), wskazane jest zróżnicowanie obu jej prezentacji. Zasadną możliwością wydaje się wprowadzenie zmian w planie dynamicznym lub dokonanie modyfikacji w kształtowaniu poszczególnych fraz. Należy jednak mieć na uwadze fakt, iż organiczną cechą Pieśni weselnej jest jej prostota, kontrastująca z niezwykle skomplikowanymi utworami współtworzącymi opus 51.

3.8 Ballada op. 60 do słów A. Asnyka¹²³

Źródłowy tekst poetycki: Adam Asnyk, cykl: <i>Z motywów ludowych</i> , wiersz: <i>Chłopca mego mi zabrali</i> , wyd. Wiedza, Warszawa 1948, s. 123-124.	Układ tekstu zgodny z opracowaniem muzycznym. Zaznaczono modyfikacje: tekst dodany przez kompozytora (czcionka pogrubiona), pominięcie wersu (tekst przekreślony) oraz modyfikacje w ramach powtórzeń (podkreślenie różniących się fragmentów).	Podział formalny pieśni.
<p><i>Chłopca mego mi zabrali. Matulu! W świat daleki go pognali, A ja za nim umrę z bólu - Dałam na mszę sznur korali, Niechaj Pan Bóg go ocali, Matulu!</i></p> <p><i>Do szeregu poszedł z bronią. Mój Boże! Tam śmierć pewna - poszedł po nią. Miłość moja nic nie może Ani lzy go nie zastonią Przed zawistnej śmierci dłonią. Mój Boże!</i></p> <p><i>Nie pytają o to wrogci. Kto ginie. Czy jest sercom ludzkim drogi? Czy płacz siostry za nim płynie? Czy umiera matka z trwogi. Kiedy pyta śmierci srogiej: Kto ginie?</i></p> <p><i>Na kulami zaoranej. Na roli. Ma paść we krwi mój kochany... Czyliż na to Bóg pozwoli. By samotnie ginął z rany Z dala swoich - na zasianej Krwia roli?</i></p>	<p><i>Chłopca mego mi zabrali, Matulu! <u>W świat daleki go pognali.</u> Matulu! A ja za nim umrę z bólu. <u>W świat daleki go pognali.</u> Dałam na mszę sznur korali: Niechaj Pan Bóg go ocali, Matulu!</i></p> <p><i>Do szeregu poszedł z bronią, Mój Boże! Śmierć tam pewna; poszedł po nią: Miłość moja nic nie może, Ani lzy go nie zastonią ani żal mój nie pomoże. Przed zawistnej śmierci dłonią Mój Boże!</i></p> <p><i>Nie pytają, czy kto ginie, nie pytają wrogci... Kto ginie... Czy jest sercom ludzkim drogi?</i></p> <p><i>Czy płacz siostry za nim płynie? Czy matka umiera z trwogi, Kiedy pyta śmierci srogiej: Kto ginie? I płacze z bólu, trwogi, I płacze z bólu, trwogi.</i></p> <p><i>Na kulami zaoranej Na roli, Ma paść we krwi mój kochany... Czyliż na to Bóg pozwoli, By Tam samotnie ginął ginie z rany, Z dala swoich - na zasianej zoranej Krwia roli?</i></p>	<p><i>A: [a1 (t. 1-14)</i></p> <p><i>a2 (t. 15-22)</i></p> <p><i>a3 (t. 23-30)]</i></p> <p><i>B (t. 31-38)</i></p> <p><i>C (t. 39-58)</i></p>

¹²³ materiały nutowe wykorzystane w procesie przygotowywania dzieła artystycznego i jego opisu:
L. Różycki, *Ballada do słów Adama Asnyka op. 60*, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1947;
L. Różycki, *Wybór pieśni na głos i fortepian*, zeszyt II, ed. D. Grzybach, J. Pawlikowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2023, s. 21-26.

<p><i>Spojrzyj na nas, Ty Panienko Przezycysta! I nad serca mego męką Ty się zlituj, o gwiazdzista Niebieskiego dnia jutrzeńko! Osłoń jego swoją ręką, Przezycysta!</i></p>	<p><i>Spojrzyj na nas, Ty, Panienko, Przezycysta! I nad serca mego męką Ty się zlituj, o gwiazdzista Niebieskiego dnia jutrzeńko! Osłoń jego swoją ręką, - Przezycysta!</i></p> <p><u>W świat daleki go pognali,</u> <i>Dałam na mszę sznur korali: Niechaj Pan Bóg go ocali, Matulu!</i></p>	<p>D (t. 59-70)</p> <p>a2' (t. 71-81)</p>
---	---	--

Wiersz *Chłopca mego mi zabrali* autorstwa Adama Asnyka to emocjonalna lamentacja kobiety, która w obliczu wojny traci ukochanego. Gdy wybranek zostaje przymusowo wysłany na front, ona pogrąży się w bólu i rozpacz. Pomimo wiary w moc Boga wie, że śmierć ukochanego jest nieunikniona, a jej miłość i łzy nie są w stanie odwrócić tego losu. Asnyk podkreśla brutalność wojny oraz powszechną dehumanizację panującą w czasie trwania konfliktu. W kolejnych strofach wiersza pojawia się obraz krwawiącego pola bitewnego. Odwołanie się do siły wyższej reprezentowanej przez osobę Matki Bożej ma szczególne znaczenie w ostatnim fragmencie, w którym osoba mówiąca w wierszu wprost zwraca się do Niej, głęboko wierząc w moc modlitwy.

Pieśń została skomponowana w tonacji g-moll. Odcinki A, B, C cechuje zmienność dynamiczna i nierzadko pojawiająca się gwałtowność w rozwoju frazy, natomiast we fragmencie *Più lento* (D) dynamika jest przeważnie stała i niewielka (*ppp-p*). Różycki obrazuje muzycznie wewnętrzną wędrówkę pogrążonej w rozpacz kobiety, prowadząc ją przez kolejne etapy żałoby aż do modlitwy stanowiącej centralny fragment utworu. Całość dopełnia powrót motywu z początku pieśni, stanowiącego symboliczną kłamrę kompozycyjną. Dodane przez kompozytora określenia *ritenuto e morendo* oraz tryb durowy symbolicznie wyrażają moment wewnętrznej akceptacji tragicznej sytuacji przez podmiot liryczny. Na przestrzeni całego dzieła kompozytor ilustruje tekst literacki stosując skojarzenia symboliczne. Na przykład we fragmencie D, zaplanowanym w całości w zakresie dynamicznym *ppp-p*, na frazie: *zlituj się!* (takt nr 63) pojawia się lokalne *mezzo forte*, a następnie dynamika powraca do *piano*. Inny przykład stanowi *rozczłonkowanie* za pomocą pauz wersów stanowiących w partii wokalisty jeden wątek słowno-muzyczny. Tworzy się wówczas schemat rytmiczny odwołujący się do rozpacz i lamentu (takty nr 39-58). W utworze bardzo wyraźnie rysuje się kontrast pomiędzy tym, co ludzkie (rozchwianie,

niestabilność, rozpacz, śmierć) a tym, co boskie (spokój, kontemplacja, duchowość, modlitwa).

Najistotniejszym wyzwaniem wykonawczym jest zastosowanie proponowanych przez kompozytora środków wyrazu w taki sposób, aby możliwe było czytelne ukazanie zmieniających się w wierszu nastrojów. Kluczowy dla tworzenia odpowiedniej narracji w utworze jest dobór odpowiedniego *tempo primo*, które będzie stanowiło punkt odniesienia i kontekst dla późniejszych zmian agogicznych w pieśni. Znaczną trudność ekspresyjną stanowi wykonanie wielokrotnie powtarzanego zdania muzycznego rozpoczynającego się skokiem oktawowym w górę (takty nr 1-4, 15-19, 23-26, 71-76), ponieważ skok ten, w połączeniu z zatrzymaniem dźwięku (ćwierćnuta z kropką), naturalnie dzieli i zatrzymuje frazę. Należy więc zwrócić szczególną uwagę na zachowanie płynnej narracji bez względu na wyżej wymienione trudności. Fragmenty, w których partia głosu znajduje się poniżej partii prawej ręki pianisty (takty nr 35-36, 59-70), wymagają zwiększonej troski o odpowiednie proporcje dynamiczne między wykonawcami. Na przestrzeni odcinka C, z uwagi na ukształtowanie motywiczne i pauzy rozdzielające wersy w partii głosu, na barkach pianisty spoczywa utrzymanie napięcia muzycznego, a zagęszczenie faktury oraz wznoszący kierunek melodii wymusza zastosowanie *crescendo* (stanowiącego pomost między rozpoczynającą odcinek dynamiką *piano pianissimo*, a *forte fortissimo* w momencie kulminacyjnym odcinka C).

4. PIEŚNI. JĘZYK MUZYCZNY LUDOMIRA RÓŻYCKIEGO. MIĘDZY TRADYCJĄ A NOWOCZESNOŚCIĄ W MUZYCE. MUZYCZNE OBRAZOWANIE I FORMOTWÓRCZA ROLA HARMONII

Pieśni Ludomira Różyckiego łączą w sobie konwencjonalne cechy gatunku z elementami bardziej nowoczesnymi. Często pozornie przejrzysta, z pozoru tradycyjna pieśniowa faktura przykuwa uwagę niezwykłą kolorystyką będącą rezultatem zastosowania interesującej harmonii, będącej tak istotnym budulcem ostatecznego wyrazu. W utworach tych pojawia się również symultaniczne prowadzenie odmiennych narracji melodycznych zarówno w partii fortepianu, jak i w partii głosu. W wielu pieśniach pianista jest wiodącym twórcą ekspresji.

Utwory przedstawione na nagraniu obfitują we fragmenty, w których warstwa muzyczna pełni funkcję ilustrującą dane słowo występujące w tekście poetyckim, bądź w sposób sugestywny obrazuje nastrój, opisywany krajobraz czy też jego najbardziej charakterystyczny element.

Wielokrotnie Różycki stosuje harmoniczne pochody-łączniki, którym słuchacz intuicyjnie przypisuje rolę kadencji. Z analitycznego punktu widzenia jest to jednak iluzja, gdyż składowe owych pochodów nie tworzą między sobą wewnętrznych zależności charakteryzujących klasycznie rozumiane kadencje. Harmonia jako element dzieła muzycznego pełni w pieśniach Różyckiego znaczną rolę w kreowaniu nastroju. Kompozytor często *dobarwia* współbrzmienia odpowiednimi dysonansami.

Niektóre miniatury wokalne zostały stworzone w konwencji przywodzącej na myśl najwybitniejsze pieśni Sergieja Rachmaninowa poprzez wiodącą funkcję partii fortepianu. Posiada ona szeroki ambitus, skomplikowaną i gęstą fakturę, kojarzącą się raczej z koncertem fortepianowym aniżeli z gatunkiem pieśni, duży zakres dynamiczny oraz silną autonomię.

Pieśni Ludomira Różyckiego reprezentują ważny obszar w zakresie arcydzieł muzyki kameralnej. Znakomitą większość zbioru cechuje niezwykła głębia ekspresji. Wiele z nich stanowi dla wykonawców duże wyzwanie, zarówno na płaszczyźnie instrumentalnej jak i wokalne. Należy podkreślić, iż Różycki był jednym z pierwszych kompozytorów, którzy tchnęli w polską pieśń artystyczną nową jakość, wzbogacając ją o cechy właściwe estetyce przełomu wieków.

ZAKOŃCZENIE. Pianista czy *akompaniator*? *Am I too loud?*¹²⁴

W środowisku muzycznym wciąż żywe pozostają liczne stereotypy dotyczące pracy pianisty-kameralisty, potocznie zwanego *akompaniatorem*. Od wykonawcy uprawiającego zawodowo grę zespołową w formie towarzyszenia innym muzykom często oczekuje się przede wszystkim subordynacji. Brzmi to szczególnie groteskowo w kontekście edukacji młodych muzyków, która powinna kształcić w nich umiejętności niezbędne w zawodzie artysty. Niewątpliwie zalicza się do nich wykazywanie partnerskiej postawy wobec współwykonawców. W mojej opinii stanowi ona jedną z najważniejszych umiejętności w pracy artysty-muzyka.

Niestety wciąż zdarzają się sytuacje w których nazwisko pianisty nie pojawia się na plakacie zapowiadającym koncert, podczas którego wykonywane są na przykład sonaty na fortepian i skrzypce Ludwiga van Beethovena. Nierzadko pianista bywa również pomijany w zapowiedziach koncertowych, jakby jego obecność była oczywista i nie wymagała wzmianki. W ramach codziennej praktyki pedagogicznej pianista-kameralista bywa sprowadzany do roli osoby, która ma *grać cicho*, (nieradko) *a' vista* z nieczytelnych nut, a czasem jeszcze usłyszy, że *może grać cokolwiek, bo i tak nikt tego nie słucha*.

Tymczasem trudno wyobrazić sobie bardziej krzywdzące uproszczenie. Pianista, który współtworzy dzieło kameralne, nie jest *akompaniatorem* w potocznym, deprecjonującym sensie tego słowa. Jest pianistą. Warto zauważyć, że muzyk grający na instrumencie smyczkowym czy dętym nie przedstawia się jako *muzyk orkiestrowy*. On jest skrzypkiem, altowiolistą, wiolonczelistą, oboistą i nie przestaje nim być, gdy gra w orkiestrze. Dlaczego więc pianista miałby rezygnować z własnej tożsamości zawodowej tylko dlatego, że gra z kimś innym?

Na obecny stan rzeczy wpływ ma wiele czynników, za które należy także przypisać odpowiedzialność także samym pianistom. W kształceniu młodych adeptów gry na

¹²⁴ Tytuł autobiografii, w której Gerald Moore (1899-1987), angielski pianista zwany w środowisku artystycznym *cesarzem akompaniatorów*, z humorem i autoironią opisuje swoje życie zawodowe - współpracę z najwybitniejszymi śpiewakami XX wieku (takimi jak Dietrich Fischer-Dieskau, Elisabeth Schwarzkopf czy Kathleen Ferrier), kulisy koncertów oraz refleksje na temat roli pianisty w wykonawstwie muzyki wokalne, zob. Gerald Moore, *Am I Too Loud? The memoirs of a piano accompanist*, Penguin Books, Londyn 1966.

Moore poprzez swoją działalność przyczynił się do podniesienia rangi pianisty towarzyszącego z roli drugoplanowej do pozycji równorzędnego współtwórcy interpretacji. Ponadto pisał o muzyce, publikując wspomnienia i poradniki dotyczące wykonawstwa pieśni oraz prowadził wykłady i audycje poświęcone sztuce muzycznej, zob. *Gerald Moore*, https://en.wikipedia.org/wiki/Gerald_Moore (data dostępu: 1.09.2025).

fortepianie długo utrwalalo się przekonanie, iż *celem ostatecznym* rozwoju jest kariera solistyczna, a bramą do niej udział, a najlepiej zdobycie nagrody w *Konkursie Chopinowskim*. Gra zespołowa pozostawała w cieniu, traktowana jako wybór mniej ambitny, mniej spektakularny.

Istnieje też jakże mylne mniemanie, że jeśli muzyk jest wybitnie uzdolniony, to będzie solistą, a jeśli marnie - to zostanie wykonawcą zespołowym. To jedna z fałszywych spuścizn kultu solistów i przekonania o wyższości grania solowego nad zespołowym. Jakże łatwo przeocza się fakt, że istnieją liche wykonania solowe i wielkie kreacje zespołowe!¹²⁵

Tymczasem gra zespołowa (tak samo jak gra solowa) również pozwala doświadczać prawdziwej twórczej wolności. Do profesjonalnego posługiwania się fortepianem i płynącej zeń satysfakcji dochodzą jeszcze zagadnienia związane z wzajemną interakcją i kreatywnością, która nieraz wydarza się spontanicznie i pozwala wykonawcom dotknąć czegoś zupełnie niezwykłego – pewnego rodzaju magii, *zaczarowanej* przestrzeni.

Szczególne miejsce w obszarze gry zespołowej zajmuje współpraca pianisty ze śpiewakiem, czyli wykonywanie pieśni na głos i fortepian. Jest to jedna z najbardziej wymagających i subtelnych form sztuki kameralnej. Choć nierzadko przez samych pianistów bywa deprecjonowana, w istocie stanowi najbardziej wyrafinowaną i satysfakcjonującą postać artystycznego dialogu.

Zarówno w praktyce koncertowej, jak i dydaktycznej pianista współpracujący ze śpiewakiem pełni rolę partnera, nie służącego. Wymaga to najwyższego poziomu przygotowania, świadomego kształtowania frazy, a także rozumienia tekstu poetyckiego, który stanowi główną oś interpretacji dzieła. Tekst jest bowiem tym elementem, który wskazuje kierunek interpretacji, stanowi o ostatecznym kształcie ekspresji i wyznacza specyficzną dla każdego dzieła przestrzeń czasową. Warto podkreślić także rolę *melodyki* języka poezji w kształtowaniu fraz i motywów.

W tym kontekście szczególnie dobitnie brzmią refleksje dotyczące partnerstwa w muzyce autorstwa prof. Jerzego Marchwińskiego, wybitnego pianisty i pedagoga, który w sposób niezwykle klarowny uporządkował pojęcia związane z działalnością kameralną pianistów, przywracając im należną im podmiotowość w świecie artystycznym¹²⁶. Profesor

¹²⁵ J. Marchwiński, *Muzyczne partnerstwo. Refleksje o nauczaniu partnerstwa*, Wydawnictwa Drugie, Warszawa 2018, s. 114.

¹²⁶ Warto wspomnieć, iż jakiegokolwiek próby sprowadzenia pianisty (a zatem również jego partii) na drugi, podrzędny plan, w przypadku muzyki artystycznej zawsze prowadzą do wypaczenia postaci dzieła muzycznego i nie mogą być akceptowane.

wielokrotnie podkreślał, że sfera zawodowa pianisty obejmuje dwie zasadnicze przestrzenie: grę solistyczną, gdy artysta występuje sam, oraz grę zespołową, czyli kameralistykę, w której pianista współtworzy dzieło wraz z innymi muzykami. W ujęciu Marchwińskiego pojęcie *akompaniamentu* nie odnosi się do osoby, lecz do roli pełnionej w strukturze dzieła muzycznego – roli wtórującej, która nie ma stałego wykonawcy, lecz zmienia się dynamicznie zgodnie z intencją kompozytora:

Solistą jest jedynie ten wykonawca, który wykonuje cały utwór sam, solo (...). Jeśli wykonuje utwór nie sam, lecz z drugim wykonawcą, staje się kameralistą, a relacje pomiędzy grającymi winny dla dobra utworu nabrać cech partnerstwa, a nie z góry założonej supremacji i subordynacji, jak jest w głęboko zakorzenionych pojęciach solisty i akompaniatora¹²⁷.

W innym miejscu prof. Marchwiński z gorzką ironią zauważa:

Często, gdy pianista zaczyna grać z innym wykonawcą, to zaczyna tak grać, jakby pianistą być przestawał, a w sposób niepojęty przeobraża się natychmiast w akompaniatora, lub kogoś akompaniatorowi podobnego¹²⁸.

Jestem głęboko przekonany, że walor pianisty jest dostrzegalnie, niekiedy wręcz drastycznie różny w zależności od tego, czy postrzega sam siebie jako pianistę, czy jako akompaniatora¹²⁹.

Warto, by proces przywracania kameralistyce fortepianowej i pianistom-kameralistom należnego im miejsca w świecie muzycznym rozpoczął się od naszego środowiska zawodowego. Lekceważące traktowanie naszej pracy, także przez nas samych sprawia, iż pokusa samodzielnego zwolnienia się z możliwego najdoskonalszego przygotowania się do gry zespołowej wydaje się być bardzo atrakcyjna. Warto pamiętać, że

mistrzowskie, profesjonalne posługiwanie się fortepianem obowiązuje w obydwu formach aktywności [przyp. aut.: w grze solowej i w grze zespołowej], bez żadnych taryf ulgowych¹³⁰.

Zgoda na zepchnięcie pianisty do stereotypowo rozumianej roli *akompaniatora* wynika w dużej mierze z utrwalonych zwyczajów edukacyjnych, gdyż w szkołach artystycznych i w akademiach muzycznych pianista *akompaniuje* nawet sonaty i pieśni, co w konsekwencji może prowadzić do osłabienia jego tożsamości artystycznej, a absolwenci

¹²⁷ J. Marchwiński, *Partnerstwo w muzyce*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010, s. 97.

¹²⁸ Tamże, s. 95.

¹²⁹ J. Marchwiński, *Muzyczne partnerstwo. Refleksje o nauczaniu partnerstwa*, Wydawnictwa Drugie, Warszawa 2018, s. 123.

¹³⁰ J. Marchwiński, *Partnerstwo w muzyce*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010, s. 95.

artystycznych placówek edukacyjnych wchodzi w życie zawodowe z przekonaniem, że pianista = *akompaniator*.

Jestem głęboko przekonany, że prosty zabieg polegający na zastąpieniu w szkolnej i akademickiej dydaktyce terminu *akompaniator* określeniem *pianista* i odpowiednio: określenie przedmiotu dotychczas nazywanego *praca z akompaniatorem* jako *praca z pianistą*, powinno mieć korzystny wpływ na kreatywne, partnerskie relacje pomiędzy grającymi, w miejsce deformującego układu solista - akompaniator¹³¹.

Szczególnie na przykładzie twórczości pieśniowej układ ten rodzi konsekwencje wręcz groteskowe. W kameralistyce wokalne pełna subordynacja interpretacyjna pianisty jest zaprzeczeniem istoty tego gatunku. Zarówno w praktyce koncertowej, jak i dydaktycznej pianista współpracujący ze śpiewakiem winien pełnić rolę partnera (nie: służącego). Wymaga to najwyższego poziomu przygotowania, doskonałej znajomości także partii partnera oraz rozumienia tekstu poetyckiego. Pianista, rozumiejąc melodykę i interpunkcję warstwy słownej pieśni, powinien dążyć do tego, by *współbrzmieć* ze śpiewakiem. Dopiero wówczas możliwe jest prawdziwe współtworzenie interpretacji – *actio in musica* w pełnym, partnerskim sensie.

Zbiór pieśni Ludomira Różyckiego, będący interesującym laboratorium partnerstwa i dialogu może stanowić dla pianisty-kameralisty niezwykłą przestrzeń artystycznego spełnienia. Wykonanie tych pieśni wymaga głębokiego zanurzenia się w świat brzmień kompozytora w wymiarze intelektualnym, pianistycznym, kameralnym i interpretacyjnym, a wniknięcie w ich bogactwo z pełnym zaangażowaniem, poznanie tekstu, struktury muzycznej oraz współzależności partii, staje się nie tylko procesem wykonawczym, lecz także duchową podróżą do indywidualnego świata tego kompozytora. Właśnie w tym obszarze partnerstwo między śpiewakiem a pianistą osiąga swój najgłębszy sens. Jest współkreacją, w której obie strony dążą do wspólnego ideału – jak najlepszego uchwycenia i przedstawienia prawdy wyrażonej w dźwięku i słowie.

¹³¹ J. Marchwiński, *Partnerstwo w muzyce*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010, s. 95.

BIBLIOGRAFIA

NUTY

Ludomir Różycki, *4 pieśni do słów Cezarego Jellenty na głos i fortepian* op. 12, Gebethner & Wolff, Warszawa 1906.

Ludomir Różycki, *6 pieśni do słów Tadeusza Micińskiego z towarzyszeniem fortepianu* op. 16, A. Piwarski i Ska, Kraków 1910.

Ludomir Różycki, *6 pieśni na głos z towarzyszeniem fortepianu* op. 14, Gebethner & Wolff, Warszawa 1906–1908.

Ludomir Różycki, *8 pieśni do słów Tadeusza Micińskiego na głos z fortepianem* op. 9, Gebethner & Wolff, Warszawa 1906.

Ludomir Różycki, *Ballada do słów Adama Asnyka* op. 60, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1947.

Ludomir Różycki, *Jasna Lednica* op. 19 (c), Gebethner & Wolff, Warszawa 1909.

Ludomir Różycki, *Jasna Lednica* op. 19 (c), rękopis z 1951 roku pochodzący z Archiwum Ludomira Różyckiego w Katowicach, obecnie przechowywany w Bibliotece Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku (sygn. N 33058).

Ludomir Różycki, *Pieśni wybrane na głos z fortepianem*, red. Teresa Bronowicz-Chylińska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1957.

Ludomir Różycki, *Trzy pieśni z towarzyszeniem fortepianu* op. 19 (a, b), S. i A. Krzyżanowski, Kraków 1908.

Ludomir Różycki, *Wybór pieśni na głos i fortepian*, zeszyt I, ed. Joanna Freszel, Dominika Grzybacz, Bartłomiej Kominek, Jolanta Pawlikowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2022.

Ludomir Różycki, *Wybór pieśni na głos i fortepian*, zeszyt II, ed. Dominka Grzybacz, Joanna Pawlikowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2023.

Ludomir Różycki, *Wybór pieśni na głos i fortepian*, zeszyt III, ed. Urszula Kryger, Paweł Cłapiński, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2024.

Ludomir Różycki, *Z erotyków* op. 51, ed. Joanna Freszel, Bartłomiej Kominek, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2022.

Ludomir Różycki, *Z erotyków* op. 51, Gebethner & Wolff, Warszawa 1925.

ŹRÓDŁA ORYGINALNYCH TEKSTÓW PIEŚNI

Adam Asnyk, *Z motywów ludowych*, Wiedza, Warszawa 1948.

Heinrich Heine, *Buch der Lieder*, Hoffmann und Campe, Hamburg 1827.

Karl Henckell, *Deutsche Dichter seit Heinrich Heine: ein Streifzug durch fünfzig Jahr Lyrik*, Bard, Marquardt, Berlin 1906.

Henrik Ibsen, *Digte*, Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Son), Kopenhaga 1879.

Cezary Jellenta, *Orfan*, Drukarnia Narodowa, Kraków 1902.

Tadeusz Miciński, *W mroku gwiazd*, nakładem autora w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902.

Friedrich Nietzsche, *Internationale Monatschrift*, tom I, zeszyt 5, E. Schmeitzner, Chemnitz 1882.

Maria Paruszevska, *Łzy-perły*, Drukarnia „Pracy”, Poznań 1910.

Zygmunt Różycki, *Wybór Poezyi*, Towarzystwo Akcyjne S. Orgelbranda Synów, Warszawa 1911.

Edward Słoiński, *Wiśniowy sad. Zbiór wierszy Edwarda Słoińskiego o wiosnie, o miłości i o szczęściu*, Towarzystwo Wydawnicze „Nowina”, Warszawa 1918.

Stanisław Wyspiański, *Bolesław Śmiały*, nakładem autora w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1902.

William Shakespeare, *As you like it*, The Copp Clark Company, Limited, Toronto 1919.

WYDAWNICTWA ZWARTE

Stanisław Hadyna, *O Ludomirze Różyckim*, Wojewódzka Biblioteka Publiczna w Katowicach, Katowice 1990.

Zdzisław Jachimecki, *Historja muzyki polskiej (w zarysie)*, Gebethner & Wolff, Kraków 1920.

Zdzisław Jachimecki, *Rozwój kultury muzycznej w Polsce*, Skład główny w Księgarni A. Piwarskiego i Ski., Kraków 1914.

Marcin Kamiński, *Ludomir Różycki. Opowieść o życiu i twórczości*, Pomorze, Bydgoszcz 1987.

Józef Kański, *Ludomir Różycki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979.

Gerald Moore, *Am I Too Loud? The Memoirs of a Piano Accompanist*, Penguin Books, Londyn 1966.

Urszula M. Pilch, *Kto jestem? O podmiocie w poetyckim dwugłosie Słowacki – Miciński*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010.

Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000

ARTYKUŁY I PUBLIKACJE NAUKOWE

Aldona Jankowska, „Palmy” i „Stryga” Tadeusza Micińskiego – poetycka transpozycja kulturowego doświadczenia lęku mężczyzn przed ekspansywną kobiecością, Łódź 2014, https://dspace.uni.lodz.pl/xmlui/bitstream/handle/11089/35813/Do%C5%9Cwiadczenie_0025-0038.pdf?sequence=1&isAllowed=y (data dostępu: 1.09.2025).

Elżbieta Jasińska-Jędrasz, *Rękopisy kompozytorów Młodej Polski* (katalog), Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1997.

Kornel Michałowski, Chybiński a Młoda Polska w muzyce [w:] *Muzyka polska a modernizm*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981.

Agnieszka Zwierzycka, *Pieśni Ludomira Różyckiego do słów Tadeusza Micińskiego z opusu 16* [w:] Anna Granat-Janki (red.), *Tradycje śląskiej kultury muzycznej* (tom XII), Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2011.

Agnieszka Zwierzycka, *Pieśni Władysława Żeleńskiego*, <https://spmk.com.pl/wp-content/uploads/2023/10/Pies%CC%81ni-Wladyslawa-Z%CC%87elen%CC%81skiego-dr-Agnieszka-Zwierzycka.pdf> (data dostępu: 1.09.2025).

CZASOPISMA I PRASA HISTORYCZNA

Młoda Muzyka, rok II, Warszawa, 1.08.1909 r. [wzmianka informująca o ukazaniu się drukiem nowych dzieł Ludomira Różyckiego].

Adolf Chybiński, *Ludomir Różycki – Karta ze współczesnej muzyki polskiej* [w:] *Gazeta Lwowska*, 22.11.1906, nr 267.

Adolf Chybiński, *Przegląd muzyczny* [w:] *Przegląd Powszechny*, 1907, t. 96.

Adolf Chybiński, *Ludomir Różycki* (rubryka: *Notatki literacko-artystyczne*) [w:] *Gazeta Lwowska*, 15.02.1907, nr 37.

Adolf Chybiński, *Z najnowszej muzyki polskiej* [w:] *Sfinks*, 1911, nr 12 (48).

DYSERTACJE DOKTORSKIE, PRACE MAGISTERSKIE I LICENCJACKIE

Iwona Bias, *Katalog tematyczny dzieł Ludomira Różyckiego*, praca magisterska, Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Katowicach, Katowice 1975/76.

Paweł Cłapiński, *Kosmopolityzm jako ideologia twórcza w pieśniach Ludomira Różyckiego. Problematyka zagadnień stylistycznych i interpretacyjnych w liryce wokalne na przykładzie kompletnego zbioru pieśni kompozytora*, opis dzieła artystycznego w przewodzie doktorskim w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Łódź 2024.

Marzena Kowalska (Sokołowski), *Ludomir Różycki (1883–1953): Katalog tematyczny pieśni i bibliografia oraz kronika życia i twórczości* – praca magisterska, Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1985.

Sylwia Olszyńska, *Muzyczne portrety kobiet w wokalnoscenicznym twórczości Ludomira Różyckiego*, streszczenie pracy doktorskiej w dziedzinie sztuk muzycznych, w dyscyplinie artystycznej wokalistyka, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego, Katowice 2017.

Marzena Pikulska, *Pieśń w twórczości Ludomira Różyckiego*, praca licencjacka, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 2014

HASŁA ENCYKLOPEDYCZNE I SŁOWNIKI

Antyteza [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN online*: <https://sjp.pwn.pl/sjp/antyteza;2550423.html> (data dostępu: 1.09.2025).

Gerald Moore [w:] https://en.wikipedia.org/wiki/Gerald_Moore (data dostępu: 1.09.2025).

Grzybienie białe [w:] *Atlas roślin online*: <https://atlas.roslin.pl/plant/7457> (data dostępu: 1.09.2025).

Lola Beeth [w:] https://en.wikipedia.org/wiki/Lola_Beeth (data dostępu: 1.09.2025).

Ludwig Hartmann [w:] [https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Hartmann_\(Komponist\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Hartmann_(Komponist)) (data dostępu: 1.09.2025).

Łzawnica [w:] *Słownik Języka Polskiego PWN online*: <https://sjp.pwn.pl/sjp/lzawnica;2480307.html> (data dostępu: 1.09.2025).

Selma Nicklaß-Kempner [w:] https://en.wikipedia.org/wiki/Selma_Nicklass-Kempner (data dostępu: 1.09.2025).

Tomasz Baranowski, *Różycki (Ludomir)* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna – p(e)-r*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, s. 494.

Barbara Chmara-Żaczekiewicz, *Cornelius (Peter)* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna – cd*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984, s. 251.

Magdalena Chrenkoff, *Zelter (Carl Friedrich)* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna – w-ż*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012, s. 348.

Krystyna Duszyk, *Zumsteeg (Johann Rudolf)* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna – w-ż*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2012, s. 383.

Władysław Kopaliński, *Łabędź* [w:] *Słownik symboli*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2017.

Maciej Negrey, *Loewe (Carl)* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna – kl*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1997, s. 411.

Maciej Negrey, Wiesława Berny-Negrey, *Reichardt (Johann Friedrich)* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna – p(e)-r*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2004, s. 352.

Agnieszka Topolska, *Śpiewy historyczne* [w:] *Encyklopedia Stanisława Moniuszki*: <https://moniuszko200.pl/pl/encyklopedia/8297-spiewy-historyczne> (data dostępu: 1.09.2025).

Janusz Zabrzea, *Franz (Robert)* [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna – efg*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 151.

KORESPONDENCJA

Listy Ludomira Różyckiego do żony, maszynopis listów w 3 tomach w Bibliotece Głównej PWSM w Katowicach, sygn. 1020 R (wybór).

Krystyna Winowicz (red.), *Troski i spory muzykologii polskiej (1905–1926); Korespondencja między Adolfem Chybińskim i Zdzisławem Jachimeckim*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983.

ANEKS. Tłumaczenia pieśni na język angielski i ich transkrypcje fonetyczne

Ludomir Różycki - *Kiedy odejdę w dal*, op. 9 nr 1, sł. Tadeusz Miciński

Kiedy odejdę w dal	Transkrypcja fonetyczna	When I'm gone
Kiedy odejdę w dal – zostanie po mnie żal – daremny będzie żal, – gdy płynąć muszę w dal.	k'edi ɔdejɔ̃dɛw̃ v dal – zostanɛ pɔ mnɛ ʒal – daremni bɛɔɔɔɔ ʒal, – gɔi pwinɔɔɔtɛ muʒɛw̃ v dal.	When I'm gone far away – feel sorrow after me – sorrow will be in vain, – when I go far away.
Lecz tak się łączy żal z moją tęsknotą w dal – że patrzę w moją dal – jako w bezbrzeżny żal.	lɛʃs tak ɛw̃ wɔɔɔɔɔ ʒal z moʒɔw̃ tɛw̃sknɔɔɔw̃ v dal – ʒɛ patʃɛw̃ v moʒɔw̃ dal – jako v bɛzbrɛʒɔɔni ʒal.	But that's how grief combines with my longing away – that I look at my way – as in the boundless grief.
Kiedy odejdę w dal zostanie po mnie żal – daremny będzie żal, – gdy płynąć muszę w dal.	k'edi ɔdejɔ̃dɛw̃ v dal zostanɛ pɔ mnɛ ʒal – daremni bɛɔɔɔɔ ʒal, – gɔi pwinɔɔɔtɛ muʒɛw̃ v dal.	When I'm gone far away – feel sorrow after me – sorrow will be in vain, – when I go far away.

Ludomir Różycki - *Nad morzem*, op. 9 nr 2, sł. Tadeusz Miciński

Nad morzem	Transkrypcja fonetyczna	By the sea
Stanąć nad morzem z chmur kłębam i na dnie i w głąb niemą rzucać jarzące klejnoty, klejnoty.	stanɔɔɔtɛ nad mɔɔɔɔɔ s xmur kwɛmbam'i na dnɛ i v gwɔɔɔɔɔ nɛmɔw̃ ʒɔtsatɛ jazɔɔɔtɛ klɛjnoti, klɛjnoti.	Stand by the sea with clouds at the bottom and throw into the silent depths glowing jewels, my jewels.
Stanąć nad morzem z chmur kłębam i na dnie i w głąb niemą rzucać jarzące klejnoty, klejnoty.	stanɔɔɔtɛ nad mɔɔɔɔɔ s xmur kwɛmbam'i na dnɛ i v gwɔɔɔɔɔ nɛmɔw̃ ʒɔtsatɛ jazɔɔɔtɛ klɛjnoti, klɛjnoti.	Stand by the sea with clouds at the bottom and throw into the silent depths glowing jewels, my jewels.
I pod jej pałacem oprzeć skroń na murach i wyrzec się – wyrzec duszy swej na wieki...	i pod jej pawatɛm ɔɔɔɔɔtɛ skrɔɔɔɔ na murax i vɔɔɔɔɔ ɛw̃ – vɔɔɔɔɔ ɔuʒi sfɛj na vɛki...	And next to her palace on walls rest your temples and relinquish – relinquish your soul eternally...
Żagiel rozwinąć, kiedy burza wyje i mknąć ponad góry i spadać – i płynąć,	ʒagɛl rɔzvinɔɔɔtɛ, k'edi buɔa vɔjɛ i mkɔɔɔtɛ pɔnad guri i spadatɛ – i pwinɔɔɔtɛ,	Hoist the sail quickly when the storm is raging and soar over the mountains and fall down – and flow still,
i spa – dać, i pły – nać, i spadać, i spadać, i płynąć!	i spa – datɛ, i pwi – nɔɔɔtɛ, i spadatɛ, i spadatɛ, i pwinɔɔɔtɛ!	and fall down, and flow still, and fall down, and fall down, and flow still!

Ludomir Różycki - *Płyną ciche, srebrne łzy*, op. 9 nr 3, sl. Tadeusz Miciński

Płyną ciche, srebrne łzy	Transkrypcja fonetyczna	Silent, silver tears flow
Płyną ciche, srebrne łzy i fioletów płynie żal w nieskończoną ciemną dal – pachną zwiędłe bzy – to Ty, duszo? Ty! W chmurach leci czarny ptak, niesie w szponach krwawy plon – Czy to z Twoich dumnych łon – wyrwany ten znak? Tak, ma duszo, tak. – Tyś mię zaklął w tęczy snów – do tych szarych, zimnych mglic – – co masz mówić – prędko mów – – łzy Ci płyną z lic – Nic, ma duszo, nic.	pwinōw̄ tēixē, srebne wzi īi f̄oletuf̄ pw̄j̄ne żal v̄ n̄eskoŋt̄ʃonōw̄ t̄eemnōw̄ dal– paxnōw̄ zv̄endw̄e bzi – to ti, duʃo? ti! f̄ xmurax̄ leteī t̄ʃarnī ptak, n̄eɛɛ f̄ ʃp̄onax̄ k̄r̄favī pl̄on – t̄ʃī to s̄ t̄f̄ojix̄ dumnix̄ w̄on – v̄irvanī ten znak? tak, ma duʃo, tak. – tie m̄ēw̄ zakl̄ow̄ f̄ ten̄t̄ʃī snuv̄ – dō tix̄ ʃarix̄, zimnix̄ mgl̄īts̄ – – t̄sō maʃ̄ muv̄īte – prentkō muv̄ – – wzī t̄eī pwinōw̄ z̄ līts̄ – nīts̄, ma duʃo, nīts̄.	Silent silver harsh tears flow and sorrow of purples flows To the endless dark distance – wilted lilacs smell – is that you, poor soul? You! A coal-black bird flies in the clouds, Holds a bloody prey in its claws – Is it from your fertile womb – this bad sign torn out? Yes, my poor soul, yes. – I'm spelled in the rainbow of dreams – to this grey and chilly mist – – what you should say – say it fast – – Your huge tears flow down Naught, my pour soul, naught.

Ludomir Różycki - *Kiedy cię moje oplotą sny*, op. 9 nr 4, sl. Tadeusz Miciński

Kiedy cię moje oplotą sny	Transkrypcja fonetyczna	When my dreams entwine you
Kiedy Cię moje oplotą sny jak białe róże nie bój się kochać – ja – i ty w nieba lazurze. Ziemia, jak echo minionych dni, grające w borze, a nasze duchy wśród martwych pni wieszają zorze. Serce mi splatasz koroną gwiazd, hymnem warkoczy pode mną góry, wieżycie miast nade mną – oczy. Dziwnie się srebrzysz, aniole mój, w tęczowym piórze fontanny szemrzą, gwiazd iskrzy rój woneją róże...	k̄edī t̄eēw̄ moje op̄lotōw̄ snī jak b̄iawē ruż̄e n̄e buj̄ eēw̄ koxatē – ja – i ti v̄ n̄eba lazur̄e. zem̄īa, jak ex̄o m̄ījonix̄ d̄ni, grajont̄se v̄ boż̄e, a naʃ̄e dux̄i ferud̄ martf̄ix̄ p̄ni v̄ieʃajōw̄ zoż̄e. sert̄sē m̄ī splataʃ̄ k̄or̄onōw̄ gv̄iast̄, him̄nem̄ v̄arkoʃ̄ī p̄odē mnōw̄ guri, v̄ieʒ̄īt̄sē miast̄ nadē mnōw̄ – oʃ̄i. d̄ziv̄n̄e eēw̄ srebzīʃ̄, anelē muj, f̄ ten̄t̄ʃ̄ov̄im̄ pīuż̄e fontannī ʃ̄emz̄ōw̄, gv̄iast̄ isk̄ʃī ruj̄ v̄onejōw̄ ruż̄e...	When my dreams entwine you like white roses don't be afraid to love – me – and you in sky azure. Earth, like an echo of days gone by, playing in the forest, and our spirits between the dead trunks hang auroras. You entwine my heart with a crown of stars, the braided hair anthem beneath me mountains, and city towers above me – eyes. You're strangely turning, silver my angel, in a rainbow feather fountains still murmur, Lots of stars sparkle and roses smell...

Ludomir Różycki - Powiało na mnie morze snów, op. 9 nr 5, sl. Tadeusz Miciński

Powiało na mnie morze snów	Transkrypcja fonetyczna	A sea of dreams blew upon me
Powiało na mnie morze snów – ruiny tajemnicze – w sosnowych borach Anioł-nów zapala krwawe znicze.	pov'lawo na mpe moze snuv – rujini tajemni[ʃe] – f sosnoviy borax anow-nuf zapala kr'fave zni[ʃe].	Seas of the dreams blew upon me – old dark mysterious ruins – in the pine forests Angel-new moon lights up the bloodstained candles.
I już na głębie porwał mnie błękitnym wihrem lśnień – o Matko Boża – weź me dnię – za jeden wieszcy dzień.	i już na gwembie porvaw mpe bweŋk'itnim vi'xrem lepej – o matko boża – vez me dne – za jeden vie[ʃ]si dzej.	And it took me to the depths with a blue gale of sparkles – Mother of Jesus – take my days – for one prophetic day.

Ludomir Różycki - Na księżycu, op. 9 nr 6, sl. Tadeusz Miciński

Na księżycu	Transkrypcja fonetyczna	On the black moon
Na księżycu czarnym wiszę patrzac w gwiazd gasnących ciszę.	na kee'wzi'su [ʃarnim vi'ʃe'v pat·ʃonts v gv'iazd gasnonts'ix tei'ʃe'v.	On the black moon I am hanging Adoring the died stars silence.
Na księżycu czarnym wiszę patrzac w gwiazd gasnących ciszę.	na kee'wzi'su [ʃarnim vi'ʃe'v pat·ʃonts v gv'iazd gasnonts'ix tei'ʃe'v.	On the black moon I am hanging Adoring the died stars silence.
W mroku dumnym i bezgłośnym ze strzaskaną harfą snów płynę – szukam jej – nie odnajdę już.	v mroku dumnim i bezgw'oënim ze st·ʃaskanõw harfõw snuv pwin'e'v – Ńukam jej – pe odnajd'e'v już.	In the proud and soundless darkness with a broken harp of dreams I float – seeking it – I won't find it now.
Na księżycu czarnym wiszę patrzac w gwiazd gasnących ciszę.	na kee'wzi'su [ʃarnim vi'ʃe'v pat·ʃonts v gv'iazd gasnonts'ix tei'ʃe'v.	On the black moon I am hanging Adoring the died stars silence
Na księżycu czarnym wiszę patrzac w gwiazd gasnących ciszę.	na kee'wzi'su [ʃarnim vi'ʃe'v pat·ʃonts v gv'iazd gasnonts'ix tei'ʃe'v.	On the black moon I am hanging Adoring the died stars silence.

Ludomir Różycki - Zahuczał wicher, op. 9 nr 7, sl. Tadeusz Miciński

Zahuczał wicher	Transkrypcja fonetyczna	A wind has just roared
Zahuczał wicher – wicher jesienny nad mojem sercem – sercem tułaczem –	zahu[ʃ]aw vi'ixer – vi'ixer je'eenni nad mojem sertsem – sertsem tuwa[ʃ]sem –	A wind's just roared – wind of the autumn over my heart – wandering heart –
i Anioł senny – Anioł Gehenny już mnie powitał powitał płaczem.	i anow senni – anow gehenni już mpe pov'itaw pov'itaw pwa[ʃ]sem.	and sleepy Angel – Angel of Gehenna has sadly greeted me with loud weeping.
Zahuczał wicher – wicher jesienny nad mojem sercem – sercem tułaczem –	zahu[ʃ]aw vi'ixer – vi'ixer je'eenni nad mojem sertsem – sertsem tuwa[ʃ]sem –	A wind's just roared – wind of the autumn over my heart – wandering heart –

Ludomir Różycki - *Nokturn, op. 9 nr 8*, sl. Tadeusz Miciński

Nokturn	Transkrypcja fonetyczna	Nocturne
Las płaczących brzóz śniegiem osypany — pościął mi mróz moje tulipany.	las pwa[ʃoŋtsiɣ bʒus ɛnɛgʲem osipani — poɛteinaw mi mrus moje tulipani.	Weeping birches' woods covered with white snowflakes — frost has just cut down. my beautiful tulips.
Leży u mych stóp konająca mewa — patrzą na jej trup zamyślane drzewa.	leżi u miɣ stup konajontsa meva — pat·ʃoŋ na jej trup zamielone d·zɛva.	At my feet lies still (a) dying silver seagull — melancholic trees watch her die silently.
Śniegiem zmywam krew, lecz jej nic nie zgłuszy — słyszę dziwny śpiew w czarnym zamku duszy.	ɛnɛgʲem zmivam kɹɛf, lɛʃɣ jej niɥ nɛ zgwuʃi — swiʃɛŋ dziwni ɛpiɛf ʃʃarnim zamku duʃi.	I wash blood with snow but it can't be silenced — I hear an odd song in my soul's black castle.

Ludomir Różycki - *Ach, znikły, jak sen, op. 12 nr 1*, sl. Cezary Jellenta

Ach, znikły jak sen	Transkrypcja fonetyczna	Ah, vanished like a dream
Ach, znikły jak sen me rojenia, zamilkły jak dzwon duchów pienia,	ax, znikwi jak sen me rojɛna, zamiłkwi jak dʒvɔn duxuf piɛna,	Ah, vanished like a dream my delusions, fell silent like a bell songs of spirits,
ach, jak kadzielnic dym w dal się rozwiały tęsknot hejnały,	ax, jak kadzelniɥ dɪm v dal ɛŋŋ rozvɪawi tɛŋsknot hejnawi,	ah, like the censers' smoke bugle calls of longing went far away,
i tylko krople jadu się sączą na serca dnie!	i tylko kɹɔple jadu ɛŋŋ sɔŋʃoŋ na sertsɔ dne!	and only venom drops ooze constantly inside my heart!
W dal się rozwiały uczucie hejnały,	v dal ɛŋŋ rozvɪawi uʃute hejnawi,	Bugle calls of feelings went far away,
o Boże, Boże, zlituj się!	o boʒɛ, boʒɛ, zliɥuj ɛŋŋ!	Heavenly Father, grace, oh God!

Ludomir Różycki - *Chłód grobu powiał*, op. 12 nr 2, sł. Cezary Jellenta

Chłód grobu powiał	Transkrypcja fonetyczna	The chill of the grave blew
<p>Chłód grobu powiał. Tak, to nie wiatr halny. Pod niebem cicho, skwarno, chmury wstrzymały dech,</p> <p>na gwarną czeladź ptasząt padł bezruch upalny, a mnie od stóp do głowy przebiega dreszcz lodowy.</p> <p>Kolczaste fale mrozu dławią mi skroń obręczą, i cicho, ponuro do uszów mi jęczą proroctwo śmierci.</p>	<p>xwud grɔbu pɔv'ɪaw. tak, tɔ nɛ v'iatr halni. pɔd nɛbɛm tɛixɔ, skfarnɔ, xmuri fst·ʃimawi dɛx,</p> <p>na gvarnɔd̃w ʃɛlatɛ ptaʃɔnt padw bezrux upalni, a mɲɛ ɔt stup dɔ gwɔvi pʃɛbiɛga drɛʃʃ lɔdɔvi.</p> <p>kɔʃtʃastɛ fale mrozɔ dɔwaviɔd̃w m'i skrɔnɔbrɛnʃʃɔd̃w, i tɛixɔ, pɔnurɔ dɔ usɔv m'i jɛnʃʃɔd̃w prɔrɔtstfɔ ɛm'ɛrtɛi.</p>	<p>The chill of the grave blew. Yes, it is not the foehn wind. It's scorching and quiet, clouds held their breath under the sky,</p> <p>on bustling flock of birds the heavy heat stillness fell, from head to toe a sudden ice shiver rushes through me.</p> <p>Spiky frost waves squeeze my cold temples with an unseen ring, and weakly, gloomily whisper to my ears vision of death.</p>

Ludomir Różycki - *Spojrzyj, ach, wokół!*, op. 12 nr 3, sł. Cezary Jellenta

Spojrzyj, ach, wokół!	Transkrypcja fonetyczna	Oh, look around you!
<p>Spojrzyj, ach, wokół! Wiosna rozkwitła już, na łąkach złote błysnęły kaczeńce,</p> <p>spojrzyj, ach, wokół morze liliowe, wonią dyszą gajów rozbudzone wieńce.</p> <p>Miłość rozpiera świat ogromną żądzą. Teśknice młodych lat jak widma błądzą i myśl nad ziemią krąży, jak sokół złotoskrzydły.</p> <p>Przyjdź tu, gdzie kwiatów lśnią przepychy, serce zbole! Zaczerpnij życia, gdzie balsamów drżą kielichy, serce zbole! A na twym czole cierń się zmieni, zmieni w kwiat.</p>	<p>spɔjzɨj, ax, vɔkuw! v'iosna rɔskɔitwa jusz, na wɔnɔkax zwɔtɛ bwisnɛwi kaʃɛntɛ,</p> <p>spɔjzɨj, ax, vɔkuw mɔʒɛ l'ilɔvɛ, vɔnɔd̃w diʃɔd̃w gajɔv rɔzbudʒɔnɛ v'jɛntɛ.</p> <p>m'iɔvɔɛtɛ rɔsp'ɛra ɛʃat ɔgrɔmnɔd̃w ʒɔndʒɔd̃w. tɛw'skɔnitɛ mɔdɔdix lat jak v'idma bwɔndʒɔd̃w i miɛl nad zɛm'ɔd̃w krɔw'zɨ, jak sɔkuw zwɔtɔskɨdwi.</p> <p>pʃijtɛ tu, gdʒɛ kfɔtɔv lɛpɔd̃w pʃɛpɨxi, sɛrtɛ zɔlawɛ! zɔʃɛrpnij ʒɨtɛa, gdʒɛ balsamɔv drʒɔd̃w kiɛ'lɨxi, sɛrtɛ zɔlawɛ! a na tɔim ʃɔlɛ tɛɛrɲ ɛɛw zɲɛɲi, zɲɛɲi f kfɔt.</p>	<p>Oh, look around you! Spring has already come, golden marsh marigolds bloom in the meadows,</p> <p>oh, look, around you seas of fresh lilies, waking wreaths are breathing fragrances of green groves.</p> <p>Love overflows the world with lust enormously. Longing of young years wanders like spirits and the thought circles above the ground like a golden falcon.</p> <p>Come here, where the richness of flowers shines, my heart suffering! Start living a full life, where the cups of lotions flutter, my heart suffering! And on your forehead a thorn'll change into a flower.</p>

Ludomir Różycki - To pełzam, jak czerw, op. 12 nr 4, sl. Cezary Jellenta

To pełzam, jak czerw	Transkrypcja fonetyczna	Now I creep like a maggot
To pełzam, jak czerw, w trumny mroku, to błędę jak wid, z śmiercią w oku, jak czarnej chmury kłęb.	to pewzam, jak [ʃɛrf, f trumni mroku, to bwɔndzɛw̃ jak wit, s em'erteɔw̃ v oku, jak [ʃarne]j xmuri kwɔmp.	Now I creep, like maggots, in a dark coffin, then I drift like a ghost, with death in my eye, like a raven-black cloud puff.
W smutnym niebie, w ducha pogrzebie, pędzę przed siebie, w smutny bezmiar gnam, jak czarnej chmury kłęb,	f smutnim niebie, v duxa pɔgrzeb'ie, pendzɛw̃ pʃɛt ɛɛbie, f smutni bezmiar gnam, jak [ʃarne]j xmuri kwɔmp,	In sad heaven, in a spirit burial, I rush ahead, in gloomy space I dash, like a raven-black cloud puff,
w smutnym niebie. Pędzę przed siebie, a wicher jesienny w krwawy rwie mię tan.	f smutnim niebie. pendzɛw̃ pʃɛt ɛɛbie, a v'ixer jɛɛenni f kɫfavi rvie miew̃ tan.	in sad heaven. I rush ahead, the autumn wind takes me into a bloody dance.

Ludomir Różycki - Agnes, op. 14 nr 1, sl. Henrik Ibsen

Agnes	Transkrypcja fonetyczna	Agnes
Dziewczę, ty słodki motylku, ulecisz, ja pojme Cię znowu!	dzɛfʃɛw̃, ti swɔtki motilku, uleteiʃ, ja pojmeṽ teeṽ znɔvu!	Girl, you are my sweet butterfly, if you flee, I'll capture you once more!
Uwiążę sieć, maleńką sieć jej oczka są moje pieśni.	uv'ɔw̃zɛw̃ ɛɛte, maleńkɔw̃ ɛɛte jej ɔʃka sɔw̃ moje p'ɛɛni.	I'll tie a net, a tiny net its meshes are my love anthems.
Jeśliś motylkiem pięknym, małym, pozwól zawisnąć u kwiecia,	jeɛlim motilkɛm piɛnkɛm, mawim, pɔzvul zav'isnɔnɛ u kfɛtea,	If I'm a pretty small butterfly, please, let me hover from the flower,
a jeśliś chłopcem pięknym, hożym, to odpędź, tylko nie chwytaj!	a jeɛlie xwɔptsem piɛnkɛm, hożim, to ɔpɛnɛ, tilko ne xfitaj!	and if you're a handsome, robust fellow, drive me away, just don't catch me!
Dziewczę, ty słodki motylku, ach spójrz, jak oczka się wiążą!	dzɛfʃɛw̃, ti swɔtki motilku, ax spujʃ, jak ɔʃka ɛɛw̃ v'ɔw̃zɔw̃!	Girl, you are my sweet butterfly, oh look, how the meshes bind tightly!
Próżno się bronisz, biedna dzieweczko, już jesteś w sieci, w niewoli!	pruzno ɛɛw̃ brɔniʃ, b'iedna dzeveʃko, już jesteɛ f ɛɛte, v nevoli!	In vain you defend yourself, my poor girl, you're in the tight net, and captured!
Dziewczę, mój piękny motylku!	dzɛfʃɛw̃, muj piɛnkɛni motilku!	Girl, you're my pretty butterfly!

Ludomir Różycki - *Bezpowrotnie*, op. 14 nr 2, sł. Henrik Ibsen

Bezpowrotnie	Transkrypcja fonetyczna	Irrevocably
Po szumnym święcie, zagości nawałą ostatnie zaklęcie: bądź zdrów! przebrzmiało.	po ʃumnm̩ ɕfjɛntɛɛ, zagoɕtɛi navawõw̩ ostatnje zaklɛntɛɛ: bõndz̩ zdruv! pʂɛbz̩m'awo.	After a great festival, the last spell will make a stay in a swarm: be well! resounded.
Sam znowu, gdzie wy łzy cudnych urojeń! gdzie słodkie śpiewy serdecznych upojeń.	sam znõvu, gđze vi wzi tsudnix urõjɛn! gđze swõtkiɛ ɕp'ɛvi serdɛtʂnix upõjɛn.	I'm lonely, where're tears of wonderful visions! where sweet songs of heartfelt and great euphoria.
Ach! wszystko, jak sen li przelotny, ona gość tylko, gość bezpownotny.	ax! fʂistko, jak sen li pʂɛlotni. õna goɕtɛ tilko, goɕtɛ bespõvrotni.	Ah! all is just a fleeting dream only she's a visitor who'll never come back.

Ludomir Różycki - *Łabędź*, op. 14 nr 3, sł. Henrik Ibsen

Łabędź	Transkrypcja fonetyczna	A swan
Łabędziu biały, milczący płyniesz po wód przestrzeni bez ruchu w dal.	wabɛndz̩u b'aw̩i, m'ĩłtʂõntsi pw̩nɛʂ po wut pʂɛst-ʂɛni bez ruxu v dal.	Motionless white swan, silently swimming away in the distance through water space.
Trwożliwie strzegąc drzemiące elfy, Piersią swą prujesz przezrocza fal.	tʂfõz'liv̩iɛ st-ʂɛgõnts̩ d-zɛm'õntɕɛ ɛlf̩i, p'ɛrɛõw̩ sfõw̩ pɕujɛʂ pʂɛzrõʂa fal.	Fearfully guarding the slumbering elves, With your breast you plough the transparent waves.
Tam, ostatnie spotkanie, przysięgi, spojrzenia, kłamstwo, obłuda, tam, tam o męko!	tam, õstatnje spotkãje, pʂɛɕɛng̩gi, spojɕzɛna, kwamstfõ, õbwuda, tam, tam õ mɛkõ!	There, the last secret meeting, promises, and glances lie, hypocrisy, and, there, oh torment!
Bolesną odą kończysz twą pieśń; ta pieśń, twój zgon! boś tylko łabędziem.	bõlesnõw̩ õdõw̩ kõnʂɕis̩ t̩fõw̩ p'ɛɕɛn; ta p'ɛɕɛn, t̩fuj zgon! bõɛ tilko wabɛndzɛm.	With a painful sad ode you end your song this song, your death! you're only a swan.

Ludomir Różycki - *Wenecja*, op. 14 nr 4, sł. Friedrich Nietzsche

Wenecja	Transkrypcja fonetyczna	Venice
Na pomoście stałem raz w ciemną noc słysząc dźwięki śpiewu, kropel złocistych blask na drżącej powierzchni mieni się.	na pɔmɔcʲɛtʲɛ stawem raz f tʲɛmɲɔ̃w nɔts swixatɛ dʒvʲɛŋkʲi ɛpʲɛvu, krɔpɛl zwɔtɛistɨj blask na drʒɔntɕej pɔvʲɛsɨxɲi mʲɛɲi ɛɛ̃w.	On the platform once in the dark night I stood I hear the sounds of singing, light of golden drops on the shaking surface shimmers.
Światła, gondole, muzyka, pełne wesela płyną barki w dal!	ɛfʲatwa, gɔndɔlɛ, muzɨka, pɛwnɛ wɛsɛla pɫɨnɔ̃w barkʲi v dal!	Bright lights, gondolas, and music, full of merriment barges sail away!
Dusza moja, drżąca struna tchnieniem niewidzialnem tknięta dźwięczy tajemniczą pieśnią;	duɕa moja, drʒɔntɕa struna tɕɲɛɲɛm nɛvʲɪdʒalɲɛm tkɲɛnta dʒvʲɛŋɕɨ tajɛmɲɨɕɨ̃w pʲɛɲɔ̃w;	My pour soul, a trembling string touched by an invisible breath sounds an enigmatic song;
pełna radosnych upojeń! Pieśni, któż słyszał cię?	pɛwna radɔsɲɨx upɔjɛɲ! pʲɛɲɨ, ktuɕɕ swʲɨɕaw tɛɛ̃w?	full of a state of euphoria! Oh, song, who has heard you?

Ludomir Różycki - *Piosnka dziewczyny*, op. 14 nr 5, sł. Friedrich Nietzsche

Piosnka dziewczyny	Transkrypcja fonetyczna	The girl's song
O dziewczę, co jagnięciu jedwabną pieścisz sierść, oboju wam świetlana wesołość w oczach łśni.	ɔ dʒɛfʲɕɛ̃w, tɕɔ jagnɛɲtɕɛu jɛdvabɲɔ̃w pʲɛɛtɕɨɕ ɛɛrɛtɛ, ɔboju wam ɕwʲɛtʲlana wɛsɔwɔɛtɛ v ɔɕɨax łɕɲɨ.	Oh young girl, who caresses the silky coat of lamb, you both have bright and shining cheerfulness in your eyes.
Figlarko, ty, pieszczotko, ach niewinności ma, tak cicha, skromna, słodka, Amorosis sima!	fɨglarkɔ, tɨ, pʲɛɕɕɔtkɔ, ax ɲɛvʲɪɲɲɔɛtɛɨ ma, tak tɛɨxa, skrɔmna, swɔtka, amɔrɔɛɨs ɛɨma!	Mischievous girl, you, darling, My sheer purity, ah! so quiet, sweet and modest, Amorosis sima!
Któż przerwał już tak wcześniej serdecznych rojeń sny? Ty kochasz, ach! boleśnie, w twem sercu zawód, łzy?	ktuɕɕ pɕɛrvaw juɕɕ tak fʲɕɛɛɲɛ sɛrdɛɕɲɨx rɔjɛɲ snɨ? tɨ kɔxaɕ, ax! bɔlɛɲɛɲɛ, f tʲɛm sɛrtɕu zavut, wʒɨ?	Who has just interrupted so early heartfelt dreams? You love, ah! It is painful, in your heart pain and tears?
Umilkłś, łezka spływa, o niewinności ma! Tęsknota serce twe rozrywa, Amorosis sima!	umʲɨlkwaɛ, wɛska spɫɨwa, ɔ ɲɛvʲɪɲɲɔɛtɛɨ ma! tɛ̃wskɲɔta sɛrtɕɛ tʲɛ rɔzɪrɨva, amɔrɔɛɨs ɛɨma!	You're silent, tear is falling, My sheer purity, oh! My longing tears your heart bitterly, Amorosis sima!

Ludomir Różycki - *Tęsknota*, op. 14 nr 6, sl. Heinrich Heine

Tęsknota	Transkrypcja fonetyczna	Longing
W mej piersi ból, straszliwy ból, co serce me rozdziera; gdzie spojrzę się, obrócę się, tęsknota piers rozpiera.	v mej p̄erei bul, strašlivi bul, tsɔ sɛrtse mɛ rɔzdʒɛra; gdʒɛ spɔjzɛw̄ ɛɛw̄, ɔbrutsɛw̄ ɛɛw̄, tɛw̄sknota p̄iɛrɛ rɔsp̄iɛra.	In my chest pain, terrible pain that almost tears my heart; wherever I look, I turn around, my heart is torn by longing.
Do ukochanej tęsknica gna, ta męką mą ukoi,	do ukɔxanej tɛw̄skniɥsa gna, ta mɛnkɛw̄ mɔw̄ ukɔji,	To my beloved desire drives me, she'll soothe my mental anguish,
lecz, kiedy spojrzę w oczy jej, na próżno serce roi.	lɛʃɛ, kɛdi spɔjzɛw̄ v ɔʃi jej, na prɔʒno sɛrtse roi.	but when I look into her eyes, in vain my soft heart fancies.
Na gór wyżyny wspinam się, tam samotności dal; samotność męki mej nie zdławi, w mej duszy ból i żal, ach! ból i żal.	na gur wizini fsp̄inam ɛɛw̄, tam samotnoɛtei dal; samotnoɛtɛ mɛnkɛi mej nɛ zdwav̄i, v mej duʃi bul i ʒal, ax! bul i ʒal.	On mountain summits I climb up, there acute loneliness; loneliness will not end my torment, my soul feels pain and grief, oh! pain and grief.

Ludomir Różycki - *Fioletowe góry*, op. 16 nr 1, sl. Tadeusz Miciński

Fioletowe góry	Transkrypcja fonetyczna	Purple mountains
Fioletowe góry zapadają w mgły, ciemniejszą lazury – jakby w głębię szły.	fɔlɛtɔvɛ guri zapadajɔw̄ v mgwi, tɛɛmpɛjɔw̄ lazuri – jakbi v gwɛmbɛw̄ ʃwi.	Purple, purple mountains sink into the fog, azure skies grow darker – heading for the depths.
Złoty róg miesiąca sieje poblask mdły – lasów wiatr nie trąca, jakby do snu szły, jakby do snu szły.	zwɔti rug miɛɛɔntsa ɛɛjɛ pɔblask mdwi – lasuv viatr nɛ trɔntsa, jakbi do snu ʃwi, jakbi do snu ʃwi.	Moon's golden horn spreads a dim glow – wind does not touch forests, which will fall asleep, which will fall asleep.
Potok wciąż głośniejszy rwie się jak zwierz zły – smutek wciąż czarniejszy – coraz gęstsze mgły.	potɔk fɛɔw̄ʒ gwɔɛɛɛjɛʃi rv̄iɛ ɛɛw̄ jak zv̄iɛʒ zwi – smutek fɛɔw̄ʒ ʃɔrɛɛjɛʃi – tsɔraz gɛw̄stɛ mgwi.	Stream is getting louder roaring like a wild beast – sorrow is still darker – fog is getting dense.

Ludomir Różycki - *Natchnienie*, op. 16 nr 2, sl. Tadeusz Miciński

Natchnienie	Transkrypcja fonetyczna	Inspiration
Na koralowych snu księżycach Ciebie me skrzypki sławia, Pani!	na koralovix snu keẽwzãtsax teebie me sksypki swavõw, pani!	On coral moons of the dream my fiddle praises you, my Lady!
Do ciemnej schodząc mar otchłani zapalasz kwiaty na łzawnicach.	do teemnej sxõdzõnts mar otchwani zapalasz kfati na wzavniãsax.	Descending into the depths of the bier you light up flowers on the lacrimal.
Uwiędłe serce, jak dzieciątko, tulisz do piersi obląkanej i dziwnej pieśni – nie wygranej – bawisz nadzieinną pamiątką.	uvieendwe sertse, jak dziecietko, tulisz do pierci oblankanej i dziwnej piecni – nie wygranej – bawisz nadziemõw pamiontkõw.	A wilted heart, like a baby, you cuddle to your insane bosom and of a strange song – not sung – you play with a magic, above-ground memento.
Już się godzina zaciemnia zbliża, kiedy mię z Tobą Bóg rozdzieli – Ciebie uniosą w chór anieli, a mnie przybiją do stóp krzyża.	jusz eẽw godzina zatemiej zbliża, kiedzi mie w s tobõw bug rozdzelii – teebie unosõw f xur anieli, a mnie psibijõw do stup ksiza.	The hour of darkness is approaching, when God will cleave me from you, Lady – angels will raise you into heaven, and to the bare cross they will nail me.

Ludomir Różycki - *W mem sercu baśni*, op. 16 nr 3, sl. Tadeusz Miciński

W mem sercu baśni	Transkrypcja fonetyczna	The fairy tales in my heart
W mem sercu baśni o jutrzence i fantastyczne kwiaty szronu;	v mem sertsu baeni o jut`sentse i fantastifne kfati sronu;	In my heart tales about the daybreak, fabulous flowers of the hoarfrost;
w mem sercu jakby echo dzwonu; w mem sercu zakrwawione ręce grają na strunach miesiąca odwieczny ciemny hymn.	v mem sertsu jakbi exo dzvonu; v mem sertsu zakrfavione rentse grajõw na strunax mieõntsa odviefni teemni himn.	in my heart the echo of a bell; in my heart bloody hands play on the strings of the moon an eternal anthem of darkness.
Schodzę w labirynt podziemny — u stóp mych morze się roztrąca.	sxõdzẽw v labirint podzemni — u stup mix moze eẽw rostrõntsa.	I descend under ground — at my feet crashes sea water.

Ludomir Różycki - *Bądź zdrowa*, op. 16 nr 4, sł. Tadeusz Miciński

Bądź zdrowa	Transkrypcja fonetyczna	keep well
Bądź zdrowa! (jak dziwnie brzmi dzwon!) Bądź zdrowa! (lecą liście z drzewa) Bądź zdrowa! (miłość jest jak zgon) Bądź zdrowa! (wiatr złowrogi śpiewa)	bɔɲd͡z̄ zdrɔva! (jak d͡zivɲe bzm̩i d͡zvɔn!) bɔɲd͡z̄ zdrɔva! (lets̩ɔw̩ liets̩e z d·z̩eva) bɔɲd͡z̄ zdrɔva! (m̩iwoets̩e jest jak zgon) bɔɲd͡z̄ zdrɔva! (v̩atr zwovrɔgi̩ sp̩eva)	Keep well! (how strange the bell sounds!) Keep well! (from the tree leaves fall down) Keep well! (love is like decease) Keep well! (sinister cold wind howls)
Już nigdy, rwie serce Twój płacz! Bądź zdrowa! Bądź zdrowa! Bądź zdrowa! Bądź zdrowa! Już nigdy! rwie serce Twój płacz!	juz_nigdi, rvie sertse tfuj pwaŋs̩! bɔɲd͡z̄ zdrɔva! bɔɲd͡z̄ zdrɔva! bɔɲd͡z̄ zdrɔva! bɔɲd͡z̄ zdrɔva! juz_nigdi! rvie sertse tfuj pwaŋs̩!	No longer, your tears break my heart! Keep well! Keep well! Keep well! Keep well! No longer! your tears break my heart!
Wydarł się z piersi niespodzianie,	vidarw eẽw̩ s p̩erei ɲespoɲdzane,	Your crying got out of the poor soul,
żegnam Cię – trzeba – i Ty Boże racz, litości!	z̩egnam t̩eẽw̩ – t·ʃeba – i ti boz̩e raŋs̩, l̩itoets̩ei!	I say goodbye – I must – and you, Lord, have mercy, mercy!
W konie!... Chryste Panie!	f kɔɲe!... xriste paɲe!	Off we go!...Christ Lord!

Różycki - *Palmy*, op. 16 nr 5, sl. Tadeusz Miciński

Palmy	Transkrypcja fonetyczna	Palms
<p>Widzę w Twych oczach ciemne morza tonie i szafir nieba, co się w nich przegląda – rozkosz otchłani, która śmiercią zionie – ciszę bezmiarów – których się pożąda.</p> <p>Lub mi się zdaje, że to leśne głusze w podzwrotnikowym słońcu gorejące, a w głębi zimne, strojne w pióropusze tęczy kwiatów, a od lian ginące.</p> <p>Tak się w mej duszy mienia Twe oczy, że nic trwałego w nich, prócz tajemnicy. I próżno pytam, czy mnie do świątynicy ten sfinks prowadzi, czy pustych roztoczy,</p> <p>gdzie palmy więdną na słonecznym skwarze i tak do rajów podobne – miraż...</p>	<p>v̄idzēw̄ f̄ t̄f̄ix̄ ō[s̄ax̄ t̄eem̄nē mōz̄ā tōnē īj̄ s̄af̄ir̄ nēba, t̄sō ēēw̄ v̄ n̄ix̄ p̄s̄ēgl̄ōnda – rōsk̄ōs̄ ōtx̄w̄āni, kt̄urā ēm̄īēr̄t̄ēd̄ōw̄ z̄ōnē – t̄ēīs̄ēw̄ bēzm̄iar̄ūv̄ – kt̄ur̄ix̄ ēēw̄ p̄ōz̄ōnda.</p> <p>lub̄ m̄ī ēēw̄ z̄d̄aje, z̄ē tō l̄ēs̄nē ḡl̄ūs̄ē f̄ p̄ōd̄z̄w̄rōtn̄ik̄ōv̄im̄ s̄w̄ōn̄ts̄ū ḡōr̄ēj̄ōnt̄s̄ē, ā v̄ ḡw̄ēm̄b̄ī z̄im̄nē, s̄t̄rōj̄nē f̄ p̄īōr̄ōp̄ūs̄ē t̄ēn̄j̄s̄ōv̄ix̄ k̄f̄at̄ūf̄, ā ōd̄ l̄īan̄ ḡin̄ōnt̄s̄ē.</p> <p>tak̄ ēēw̄ v̄ m̄ēj̄ d̄ūs̄ī m̄īēn̄ōw̄ t̄f̄ē ō[s̄ī, z̄ē n̄īc̄ t̄r̄w̄āl̄ēḡō v̄ n̄ix̄, p̄r̄ūj̄s̄ t̄aj̄ēm̄n̄īc̄ī. īj̄ p̄r̄ūz̄nō p̄īt̄am̄, [̄s̄ī m̄n̄ē d̄ō ēf̄īōn̄t̄j̄n̄īc̄ī t̄en̄ s̄f̄īn̄ks̄ p̄r̄ōw̄ād̄zī, [̄s̄ī p̄ūs̄t̄ix̄ r̄ōz̄t̄ō[̄s̄ī,</p> <p>ḡd̄z̄ē p̄al̄m̄ī v̄īēnd̄n̄ōw̄ n̄ā s̄w̄ōn̄ēf̄s̄n̄im̄ s̄k̄f̄az̄ē ī t̄ak̄ d̄ō r̄aj̄ūf̄ p̄ōd̄ōb̄nē – m̄īr̄az̄ē...</p>	<p>I see the dark depths of the sea in your eyes and the sky sapphire, reflecting in them – joy of the abyss, breathing end of life – the silence of the vastness – which you desire.</p> <p>It seems to me that, this is the forest wilderness glowing in subtropical sun, and cold in the middle, decorated with the rainbow flowers, dying from lianas.</p> <p>This is how your eyes sparkle in my soul, that nothing lasting in them, except mystery. I ask in vain, if to the temple, this sphinx leads me or desolate expanses,</p> <p>where palm trees wither in the blinding sunlight, and so similar to heaven – mirages...</p>

Ludomir Różycki - *Akwarela*, op. 16 nr 6, sl. Tadeusz Miciński

Akwarela	Transkrypcja fonetyczna	A watercolour
Jesienne lasy poczerwienione goreją w cudnym słońca zachodzie.	jɛɛɛnne lasi pɔʃɛrvʲɛjnɔnɛ gɔrɛjɔʃw̃ f tsudnim swɔjtsa zaxɔdʒɛ.	Autumn woods painted in lovely scarlet glow softly in the wonderful sunset.
Witam was brzozy, grabby złocone i fantastyczne ruiny w wodzie.	vʲitam vas bʒɔzi, grabʲi zwɔtsɔnɛ ʲi fantastʲɪʃnɛ rujini v vɔdʒɛ.	Hello white birches, high gilded hornbeams, truly magical ruins in the water.
Czemu się śmieją te jarzębiny? czemu dumają jodły zielone?	ʃɛmu ɛɛʃw̃ ɛmʲɛjɔʃw̃ tɛ jarʒɛmbʲini? ʃɛmu dumajɔʃw̃ jɔdwi zɛlɔnɛ?	Why are these rowan trees laughing silently? why are the green fir trees meditating?
Czemu?	ʃɛmu?	Why?
Czemu się krwawią klony, osiny?	ʃɛmu ɛɛʃw̃ kʲɪfavʲɔʃw̃ klɔni, ɔɛini?	Why are the maples and aspens bleeding?
płyną fiolety mgieł przez doliny i jak motyle w barwnym ogrodzie latają liście złoto-czerwone, płyną fiolety mgieł przez doliny.	pwinɔʃw̃ ʃɔleti mɟɛw pʃɛz dɔlʲini ʲi jak mɔtʲilɛ v barvnim ɔgrɔdʒɛ latajɔʃw̃ liɛtɛɛ zwɔtɔ-ʃɛrvɔnɛ, pwinɔʃw̃ ʃɔleti mɟɛw pʃɛz dɔlʲini.	purples of mist flow across the valleys and like butterflies in a bright garden colorful leaves are flying quietly, purples of mist flow across the valleys.
Czemu dumają jodły zielone?	ʃɛmu dumajɔʃw̃ jɔdwi zɛlɔnɛ?	Why are the green fir trees meditating?
Czemu?	ʃɛmu?	Why?

Ludomir Różycki - *Łabędź*, op. 19a, sł. Maria Paruszevska

Łabędź	Transkrypcja fonetyczna	A swan
Dokąd plyniesz ptaku biały po tej cichej toni?	dokont pwjɲes ptaku b'awɪ po tej tɛixej tɔni?	Where do you go a bird with white feathers, on this silent water?
Łódka pusta bez sternika i smutno w ustroni.	wutka pusta bes sternika i smutno v ustrɔni.	An empty boat without a helmsman and sadness in the shelter.
Księżyc Twoim powiernikiem i prastare drzewa Nenufary ponad brzegiem i las w dali śpiewa.	keɛwzjɪts tfojim powiernikiem i prastare d-zɛva nenufari ponad bzeɣiem i las v dali spjɛva.	The moon is your best companion and the trees from old times Water lilies on the bank and the forest sings in the distance.
Płyn łabędziu srebrnopyóry, gwiazdy lśnią, na wód tych toni łódka pusta, bez sternika i smutno w ustroni.	pwjɲ wabeɲdzu srebrnɔpuri, gwiazdi lɛɲɔw, na wut tix tɔni wutka pusta, bes sternika i smutno v ustrɔni.	Go, the swan with silver feathers, stars are shining, on these waters a boat is empty, and no helmsman and sadness in the shelter.

Ludomir Różycki - *Serenada*, op. 19b, sł. Tadeusz Miciński

Serenada	Transkrypcja fonetyczna	A serenade
Indyjskie zwiewne kwiaty, kwitnące raz w sto lat – o piękna, wyjdź z komnaty, jak księżyc spoza krat.	indyjskie zwiɛvne kfati, kfitnontse raz f sto lat – o p'ɛɲkna, vjɲde s komnati, jak keɛwzjɪts spoza krat.	Fine airy Indian flowers, blooming once in a hundred years – oh beauty, leave the chamber like the moon behind the bars.
Na harfie gram Ci słowa, które się lśnią jak żar – czemuż Cię otchłań chowa i Ty nie wstajesz z mar?	na harfie gram tɛi swɔva, kture eɛw lɛɲɔw jak żar – tsemusz tɛɛw otchwan xɔva i ti ɲe fstajɛz z mar?	On the harp I play for you words that glow like red embers – why does the abyss hide you and you don't get up from the bier?
Ach, głupcy nie szaleją – powiedział stary Wil – w nim bogi płaczą, lwy się śmieją z przelotnych szczęścia chwil.	ax, gwuptsi ɲe szalɛjɔw – powiedzaw stari vil – v nim bogi pwaɲɔw, lvi eɛw smjɛjɔw s pɣɛlotnix ɣɣɛwɛta xɔvil.	Ah, fools do not go crazy – said poor and grey-haired Wil – in it gods cry and lions laugh at fleeting moments of joy.
A smutek go pożerał do Imogeny lic	a smutek go požɛraw do imɔgeni lits	And longing for Imogene's face was devouring him
i kwiaty z drzew odzierał, rzucając w nicłość – nic.	i kfati z d-zɛv ɔdzeraw, zutsajonts v ɲitsɔtɛ – ɲits.	and flowers stripped from trees, he threw into nothingness.
Wyjdź do mnie, o królowno, choć mam żebraczy strój –	vjɲdz do mɲɛ, ɔ krulevno, xɔtɛ mam zɛbraɲsi struj –	Come to me, oh my princess, Though I have beggar's clothes –
a rzeką gwiazd ulewną firmament olśnię Twój.	a zɛkɔw gwiazd ulevnɔw firmament ɔlɛɲɛw tɲuj.	and with a river of stars I will decorate your sky.
Lecz biedne drzewko zsycha, umarły sięjąc kwiat – i piosnka we mnie ścicha, jak więzień spoza krat.	lɛɣ b'edne d-zɛfko ssixa, umarwi ɛɛjonts kfati – i piosnka ve mɲɛ ɛtɛixa, jak vjɛwzɛɲ spoza krat.	The poor tree is withering, while sowing (a) wilted bloom – my song is disappearing, like prisoner behind the bars.

Ludomir Różycki - *Jasna Lednica*, op. 19c, sl. Stanisław Wyspiański

<i>Jasna Lednica</i>	<i>Transkrypcja fonetyczna</i>	<i>Bright lake Lednica</i>
Jasna Lednica, – znów patrzę w jezioro, wielkie, pół-senne, spowijane mgłami, które się nad niem kołyszą,	jasna lednitsa, – znuf pat·sẽw̃ v jezoro, viekie, puw-senne, spovijane mgwami, kture eẽw̃ nad nem kowişõw̃,	Bright lake Lednica,– I look into it, massive, half-sleepy, shrouded in dense mist, that is gently swaying above it,
jak skoro dzwony gnieźnińskie uderzą dźwiękami.	jak skoro dźvoni gnęznejskie udezõw̃ dźviejkami.	as soon as Gniezno bells strike with sound – start to ring out.
A wtedy zerwą się i biorą kształty jak duchy, w lot się splatają rękami i z tą melodią dzwonów kołyszące,	a fteđi zervõw̃ eẽw̃ i biorõw̃ kştawti jak duxi, v lot eẽw̃ splatajõw̃ reŋkami i s tõw̃ melodiõw̃ dźvõnuf kowişõntse,	And then they'll break off and fast taking shapes like the spirits, swiftly entwine their hands together with this melody of bells heavily swaying,
Ave Maria	ave maria	Ave Maria
szeptają	şeptajõw̃	they whisper
a wtedy zerwą się i kształty biorą jak duchy, w lot się splatają rękami	a fteđi zervõw̃ eẽw̃ i kştawti biorõw̃ jak duxi, v lot eẽw̃ splatajõw̃ reŋkami	and then they'll break off and fast taking shapes like the spirits, swiftly entwine their hands together
i z tą melodią dzwonów kołyszące,	i s tõw̃ melodiõw̃ dźvõnuf kowişõntse,	with this melody of bells heavily swaying,
Ave Maria	ave maria	Ave Maria
szeptają	şeptajõw̃	they whisper
niknące.	niknõntse.	vanishing.

Ludomir Różycki - *Baśń*, op. 51 nr 1, sl. Edward Słoński

Baśń	Transkrypcja fonetyczna	A fairy tale
Przez całą noc do świtu wiatr na morzu grał... Ktoś do mnie zszedł z błękitu, ktoś długo przy mnie stał.	pʂes ʦawõw̃ nõts dõ efʲitu vʲatr na mõzʲu graw... ktõe dõ mɲe zʂedw z bwenkʲitu, ktõe dwugo pʂi mɲe staw.	All night through until dawn the wind played on the sea... From the blue you came to me, and stood by me for a long time.
Pod księżycowem złotem twym głosem szeptał wciąż i ramion twych oplotem owijał mnie,	põt keẽw̃zʲitsõvem zwõtem tʲfʲim gwõsem ʂeptaw ʲfẽdõw̃zʲ ʲi ramʲõn tʲfʲix õplõtem õvʲijaw mɲe,	Under the moonlight gold you still whispered in your voice And with your arms entwined You wrapped me up,
twym głosem szeptał wciąż Noc całą aż do świtu wiatr na morzu grał,	tʲfʲim gwõsem ʂeptaw ʲfẽdõw̃zʲ nõts ʦawõw̃ az dõ efʲitu vʲatr na mõzʲu graw,	whispered still in your voice All night long until dawn The wind played on the sea,
ktoś do mnie szeptał Ktoś długo przy mnie stał, ktoś do mnie szeptał twym głosem szeptał	ktõe dõ mɲe ʂeptaw ktõe dwugo pʂi mɲe staw, ktõe dõ mɲe ʂeptaw tʲfʲim gwõsem ʂeptaw	You whispered to me and stood by me for a long time, you whispered to me in your voice whispered
i ramion twych oplotem, owijał mnie jak wąż.	ʲi ramʲõn tʲfʲix õplõtem, õvʲijaw mɲe jak võw̃sz.	And with your arms entwined you wrapped me, like a snake.
Ktoś z nieba błękit zlał i długo morze grało, księżyc złoto siał.	ktõe z ɲeba bwenkʲit zlaw ʲi dwugo mõzʲe grawõ, keẽw̃zʲits zwõtõ eaw.	You poured blue from the sky And long the sea played the moon was sowing gold.
I tak skroś noc do świtu przez księżycową jaśń	ʲi tak skrõe nõts dõ efʲitu pʂes keẽw̃zʲitsõvõw̃ jaɛɲ	And so throughout the night till dawn through the moonlight brightness
ktoś z szumu i błękitu tkał czarodziejską baśń przez księżycową jaśń.	ktõe z ʂumu i bwenkʲitu tkaw ʃarõdʒeʲjskõw̃ baɛɲ pʂes keẽw̃zʲitsõvõw̃ jaɛɲ.	Someone from buzz and azure wove a magical tale Thanks to the moonlight brightness.
Przez całą noc do świtu na morzu wicher grał przez całą noc do świtu wicher grał...	pʂes ʦawõw̃ nõts dõ efʲitu na mõzʲu vʲixer graw pʂes ʦawõw̃ nõts dõ efʲitu vʲixer graw...	All night through until dawn the whirlwind played on the sea All night through until dawn the whirlwind played...
ktoś do mnie zszedł z błękitu ktoś długo przy mnie stał i księżyc złoto siał przez całą noc, przez całą noc.	ktõe dõ mɲe zʂedw z bwenkʲitu ktõe dwugo pʂi mɲe staw ʲi keẽw̃zʲits zwõtõ eaw pʂes ʦawõw̃ nõts, pʂes ʦawõw̃ nõts.	From the blue you came to me and stood by me for long the moon was sowing gold throughout the night, throughout the night.

Ludomir Różycki - *Twe usta*, op. 51 nr 2, sl. Zygmunt Różycki

Twe usta	Transkrypcja fonetyczna	Your lips
<p>O, rozpleć, o rozpleć swoje włosy czarne. Chcę ust pożaru miłosnej pieśczozy! Niechaj mnie spalą ramion twych oploty, niech wszystką rozkosz z ust twoich zgarnę! </p>	<p>o, rɔspłɛtɛ, o rɔspłɛtɛ sfɔjɛ vwɔsi ʃzarnɛ. xtsɛw̃ ust pɔzaru miwɔsnej pʲɛʃʃɔti! nɛxaj mnɛ spalɔw̃ ramʲɔn tʲix ɔplɔti, nɛx ʃʲistkɔw̃ rɔskɔʃ z ust tʲɔjix zgarnɛw̃! </p>	<p>Oh, unbraid, oh unbraid your long raven-black hair. I want your lips and the fire of love caress! let me be burned by your entwined arms, let me take all the pleasure from your lovely lips! </p>
<p>Obejmij! Przytul!... Duszne kwiatów wonie, Zdradną swą siecią serce mi owiły, Kocham Cię, słuchaj, kochaj! </p>	<p>ɔbɛjmij! pʲitʲul!... duʒnɛ kfʲatʲɔv wɔnɛ, zdradnɔw̃ sfɔw̃ ɛɛtɛɔw̃ sɛrtʲɛ mi ɔvʲiwi, kɔxam tɛɛw̃, swuxaj, kɔxaj! </p>	<p>Embrace me! Hug me!... Heavy scent of flowers, tightly wrapped my heart with its treacherous netting, I love you, Listen, love me! </p>
<p>Całe nam niebo tęczami zapłonie i cała ziemia padnie nam w ramiona, bezmiarem pieśczozy naszych przebudzona. </p>	<p>tsawɛ nam nɛbɔ tɛnʃʃamʲi zapwɔnɛ i tsawa zemʲa padnɛ nam v ramʲɔna, bezmiarem pʲɛʃʃɔt naʃix pʲɛbudzɔna. </p>	<p>All the sky will light up for us with the rainbows entire earth will fall in our arms, awakened by our amorous caresses. </p>
<p>Ust chcę pożaru miłosnej pieśczozy! </p>	<p>ust xtsɛw̃ pɔzaru miwɔsnej pʲɛʃʃɔti! </p>	<p>I want the lips of fire and your love embraces! </p>
<p>Niechaj spalą mnie ramion, ramion twych oploty, niech wszystką rozkosz z piersi twoich zgarnę! </p>	<p>nɛxaj spalɔw̃ mnɛ ramʲɔn, ramʲɔn tʲix ɔplɔti, nɛx ʃʲistkɔw̃ rɔskɔʃ s pʲɛrɛi tʲɔjix zgarnɛw̃! </p>	<p>Let your arms cuddle burn me, cuddle of your arms, let me take all the pleasure from your ample bosom! </p>
<p>Chcę ust pożaru! Obejmij! Przytul! Kocham! Obejmij, przytul, kochanko! </p>	<p>xtsɛw̃ ust pɔzaru! ɔbɛjmij! pʲitʲul! kɔxam! ɔbɛjmij, pʲitʲul, kɔxankɔ! </p>	<p>I want lips of fire! Embrace me! Hug me! I love! Embrace me, hug me, my darling!</p>
<p>Chodź! Daj twe usta. Chcę ust pożaru! </p>	<p>xɔdʒ! daj tʲɛ usta. xtsɛw̃ ust pɔzaru! </p>	<p>Come! Give your lips, your lips of fire! </p>
<p>Daj usta! Miłosnej pieśczozy! Kocham, kocham z całej siły! Usta, twe usta, twe daj!</p>	<p>daj usta! miwɔsnej pʲɛʃʃɔti! kɔxam, kɔxam s tsawɛj eiwi! usta, tʲɛ usta, tʲɛ daj!</p>	<p>Give your lips! Of loving caress! I love, love with all my heart! Lips, your lips, give me!</p>

Ludomir Różycki - *Pieśń weselna*, op. 51 nr 3, sł. William Shakespeare

Pieśń weselna	Transkrypcja fonetyczna	The wedding song
Brzmijcie, lutnie, nućcie, chóry, kończą się miłosne spory: hymen, hymen sprawcą, sprawcą zgody,	bzmij̃t̃eɛ, lut̃nɛ, nućt̃eɛ, xuri, kɔɲ[ʃ̃ɔ̃w̃] ɛɛ̃w̃ mĩwɔsne spɔri: himen, himen spraf̃ts̃ɔ̃w̃, spraf̃ts̃ɔ̃w̃ zɡɔdi,	Play the lutes and chant the choirs, love arguments come to an end: hymen, hymen is the consent maker,
on zaludnia wszystkie ziemie, chwal go, kto nie bity w ciemię; dalejże, do młodej młody,	on zalud̃na f̃sistk̃e zemĩe, xfal ɡɔ, kto ɲe bĩti f̃t̃eɛmĩɛ̃w̃; dalejz̃e, do m̃wɔdej m̃wɔdi,	it populates all lands densely, therefore praise it who is no fool, come on, groom, ask the bride to dance,
hymen, hymen sprawcą zgody!	himen, himen spraf̃ts̃ɔ̃w̃ zɡɔdi!	hymen, hymen consent maker!
Hymen, hymen sprawcą zgody. Hymen!	himen, himen spraf̃ts̃ɔ̃w̃ zɡɔdi. himen!	Hymen, hymen consent maker. Hymen!

Ludomir Różycki - *Ballada*, op. 60, sł. Adam Asnyk

Ballada	Transkrypcja fonetyczna	Ballade
Chłopca mego mi zabrali, W świat daleki go pognali, Matulu!	xwɔpʲsa meɡo mʲi zabralʲi, f ʲsʲvat dalekʲi ɡo pɔɡnalʲi, matulu!	They away took my beloved boy, And they drove him into far world, My Mother!
W świat daleki go pognali, Dałam na mszę sznur koralii: Niechaj Pan Bóg go ocali, Matulu!	f ʲsʲvat dalekʲi ɡo pɔɡnalʲi, dawam na mʲʂɛ ʂnur kɔralʲi: nɛxaj pan bug ɡo ɔtsalʲi, matulu!	And they drove him into far world, I gave a string of beads for Mass: May God save him, may God save him, my Mother!
Do szeregu poszedł z bronią, Śmierć tam pewna; poszedł po nią: Miłość moja nic nie może, ani żal mój nie pomoże.	dɔ ʂɛrɛɡu pɔʂɛdw z brɔnʲa, ʂmʲɛrtʲs tam pɛvna; pɔʂɛdw pɔ nʲa: mʲiwoʂʲts moʲa nʲiʲs nɛ moʂɛ, ani ʒal muj nɛ pɔmoʂɛ.	Into ranks he went with his gun, Death certain there; he went for it: My love cannot do anything, neither my grief will help my boy.
Nie pytają, czy kto ginie, nie pytają wrogii!	nɛ pitajʲa, [ʲʂʲi kto ɡʲinɛ, nɛ pitajʲɔw̃ vɾɔɡʲi!	They do not ask who is dying, Enemies do not question!
Czy sercom ludzkim drogi?	[ʲʂʲi sɛrtsɔm lʲutʲskʲim drɔɡʲi?	Do people's hearts long for him?
Czy płacz siostry za nim płynie? czy matka umiera z trwogi, kiedy pyta śmierci srogiej,	[ʲʂʲi pwaʲʂ ɛɔstri ʒa nʲim pʲwinɛ? [ʲʂʲi matka umʲɛra s trʲɔɡʲi, kɛdi pʲita ʂmʲɛrtɛi sɾɔɡʲɛj,	Does his sister's cry follow him, does his mother die of despair, when she asks terrible death,
Kto ginie? I płaczę z bólu, trwogi, I płaczę z bólu, trwogi.	ktɔ ɡʲinɛ? ʲi pwaʲʂɛ z bulu, trʲɔɡʲi, ʲi pwaʲʂɛ z bulu, trʲɔɡʲi.	Who's dying? And cries in pain and fear, And cries in pain and fear,
Tam samotnie ginie z rany, z dala swoich, na zoranej krwią ziemi.	tam samɔtʲnɛ ɡʲinɛ z rani, z dala sfɔjix, na zɔranɛj kɾʲɪʲa zɛmʲi.	There he dies alone from his wound far from loved ones, on heavily blood-soaked ground.
Spojrzyj na nas, Ty, Panienko, I nad serca mego męką zlituj się,	sɔjɾʲij na nas, ti, panɛnko, ʲi nat sɛrtsa meɡo mɛkʲa zlʲituj ɛɛw̃,	Look upon us, Virgin Mary And over my heart's agony Have compassion,
o gwiazdzista Niebieskiego dnia jutzenko! Osłoń jego swoją ręką, przeczysta!	ɔ ɡvʲaʒdzʲista nɛbʲɛskʲɛɡo dnʲa jutʲʂɛnko! ɔswɔʲn jɛɡo sfɔjʲɔw̃ rɛŋkɔw̃, pɾɛʂʲista!	oh Morning Star Morning Star of heavenly day! Stretch your gracious hand to save him Holy Virgin!
W świat daleki go pognali, Dałam na mszę sznur koralii: Niechaj Pan Bóg go ocali, Matulu!	f ʲsʲvat dalekʲi ɡo pɔɡnalʲi, dawam na mʲʂɛ ʂnur kɔralʲi: nɛxaj pan bug ɡo ɔtsalʲi, matulu!	And they drove him into far world, I gave a string of beads for Mass: May God save him, may God save him, my Mother!