

Małgorzata Sokalska

Pieśniowe portrety kobiety – prządki¹

W muzykologicznej tradycji badań pieśni perspektywa tematologiczna bywa stosowana raczej rzadko², choć pozwala ona zauważyć szczególny rodzaj powiązań pomiędzy dziełami. Jeśli przyjąć, że jedną z „typowych potrzeb współczesnej humanistyki, [...] jest odkrywanie i opis tego, co w literaturze (a należałoby również dodać: w kulturze) uniwersalne”³, to pomysł zestawienia z sobą dzieł spojonych figurą kobiety – prządki wydaje się mieć głębsze uzasadnienie, niż jedynie wykazanie, iż poszczególni kompozytorzy sięgają po podobny motyw. Przekonanie, że można odnaleźć w tych pieśniach pewien zespół cech uniwersalnych, znaczeń wykraczających poza dosłowne rozumienie przędzenia, skłania, by spojrzeć na prządkę, zwłaszcza w jej muzycznych wariantach, jako na jedną z ciekawych postaci zaludniających świat romantycznej wyobraźni. Poddane oglądowi utwory łączy nie tylko postać przędzącej kobiety, lecz także związek z jedną epoką i estetyką (szeroko rozumianego romantyzmu) oraz do pewnego stopnia odwołania do wspólnego pratekstu (fragmentu I części *Fausta* J.W. Goethego), czy wreszcie szerokie powiązania literacko-muzyczne, jakie cechują pieśń jako gatunek.

¹ Artykuł ten stanowi część szerszego projektu badań poświęconych związkom literatury i muzyki w pieśni w ujęciu komparatystycznym.

² Trudno oprzeć się wrażeniu, iż w muzykologicznych rozprawach podejmujących zagadnienie muzyki wokalne dominują kwestie takie, jak cechy warsztatu kompozytorskiego danego autora uwidoczniające się w analizowanym utworze, miejsce owego dzieła na tle spuścizny kompozytorskiej lub epoki, do której przynależy, niekiedy kwestia wpływów obcych w dziele oraz zagadnienie jego recepcji. W mniejszym stopniu, niekiedy wcale, obiektem refleksji staje się tekst, na podstawie którego powstało omawiane dzieło wokalne, oraz bogata sieć odniesień kulturowych, w jakie kompozycja muzyczna popada z uwagi na swoje literackie uwikłanie (te zagadnienia bywają podejmowane jedynie wyjątkowo i tu należy wyznaczyć istotne pole dla refleksji komparatystycznej).

³ O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatyki – italianizm*, Kraków 2009, s. 182.

Pierwsze prządki, a obok nich tkaczki i hafciarki, odnaleźć możemy w mitach, w których od razu stykamy się z bogactwem i różnorodnością wzorców: z jednej strony archetypiczna Kloto przędąca nić życia ludzkiego, z drugiej zaś – dumna z kunsztu swoich rąk Arachne, której buta prowadzi do tragicznego końca i narodzin nowego gatunku fauny (tę historię rozwija Owidiusz w VI księdze *Metamorfoz*). Prządką i tkaczką jest również Penelopa, której naprzemienne tkanie i prucie całunu pozwoliło odraczać termin niechcianych zalotów przez niemal cztery lata (pieśń XIX *Odysei*). Choć przędzenie to czynność przede wszystkim kontemplacyjna, zaś tkanie czy haftowanie ma wymiar aktywny i twórczy, istnieje jednak tradycja wiązania ich z sobą, kojarzenia w jedną całość. Tak dzieje się na przykład w wyobraźni J. Słowackiego, który w *Beniowskim*, opisując dziewczętko napotkane przez bohatera wewnątrz spróchniałego drzewa, rzuca:

[...] nazwałbym ją prządką
Arachną. [podkr. – M.S.] – Muza moja sama nie wie,
Jaką od innych odznaczyć pieczętką
Ów utwór nowy [...]⁴.

Nieprzypadkowo chyba nazwanie dziewczyny „prządką Arachną”, pomijając walor obrazowy (skojarzenie z osnutym pajęczynami wnętrzem dziupli), rozwija u poety refleksję o autotematycznym charakterze⁵.

Obraz kobiety – prządki wydaje się czymś więcej niż realistycznym odbiciem prawdy o kobiecych zajęciach, niekiedy bowiem wizja ta nabiera cech symbolicznych. Przędzenie i tkanie to ludzki kunszt, który wiąże się z takim mistrzostwem, że może wzbudzić zazdrość bogów (Arachne); może także nadać sens życiu kobiety, zorganizować je i stać się ucieczką przed męską presją (Penelopa); to wreszcie boski kunszt polegający na sztuce splatania nici ludzkiego losu, nici o odpowiedniej strukturze, sile i długości (Kloto). Przędzenie jest więc twórczością, aktem kreacji (także boskiej), wprowadza ład w życie kobiety, wytyczając ścisłą granicę między jej światem a światem męskim. Jeśli przędzenie, jako praca domowa, wykonywane jest wyłącznie przez kobiety, to jedynym wyjątkiem wydaje się tu Herkules, który podczas słynnej miłosnej przygody z królową Omfale zamienił swoją maczugę na wrzeciono⁶. Przędze-

⁴ J. Słowacki, *Utwory wybrane*, t. 1, posł. J.M. Rymkiewicz, Warszawa 1999, pieśń III, w. 466–471.

⁵ Zwrot w kierunku własnego dzieła wyraża się w pytaniu skierowanym do Muzy: jak „odznaczyć” (określić? nazwać? rozpocząć?) utwór, którego szwy konstrukcyjne wytrwale podkreśla, unaocznia czytelnikowi? Szerzej o dialogach Słowackiego z Muzą zob. M. Siwiec, *Pożegnanie z Muzą. Słowackiego redefinicja poezji* [w:] *Ja – poeta. Juliusz Słowacki*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2010.

⁶ Przy takim zajęciu prezentują go niezliczone ujęcia ikonograficzne. Wymienić tu można choćby obrazy Lucasa Cranacha Starszego, Bartholomäusa Sprangera, Antonio Belucciego, François Lemoine’a. Ciekawe zresztą, że wizerunki Herkulesa i Omfale w starożytności są rzadsze, a już w upokarzającej sytuacji, w której symbol męskości zaprzęgnięty zostaje do najbardziej kobiecej pracy, niemal się go nie portretuje. Osobną kwestię stanowi owa niewspół-

nie jest także jedną z nielicznych aktywności typowo kobiecych pozostawiających po sobie trwałe ślady w postaci przędzy, nici, potem utkanego materiału. Z. Freud „opisał tkactwo jako jedyny wkład kobiet w cywilizację, wynalazek symbolicznie związany z ich «defektem genitaliów»”⁷. Trudno w tym miejscu nie odwołać się do współczesnych feministycznych teorii literatury, wykorzystujących w maksymalnym stopniu metafory związane z przędzeniem i tkaniem. Najpopularniejszą z tych teorii jest *arachnologia* Nancy K. Miller⁸, wywiedziona ze wspomnianej wyżej historii ateńskiej królowej – tkaczki; jednocześnie pamiętać trzeba i o Barthesowskiej koncepcji tekstu-tkaniny, który „tworzy się, wypracowuje przez nieustanne splatanie. Zatracony w tej tkaninie – teksturze – podmiot rozpada się, jak pająk rozkładający sam siebie w konstruktywnych wydzielinach własnej sieci”⁹. Na marginesie warto zauważyć, że z cytowanego wcześniej fragmentu *Beniowskiego* wynika, iż skojarzenie tkaczki – prządki Arachne z kwestiami twórczości literackiej, choć nie kobiecej, potencjalnie było obecne już w myśleniu dziewiętnastowiecznym.

* * *

Największą grupę „pieśni prządek” (czy też pieśni o prządkach) stanowią opracowania muzyczne fragmentu dramatu Goethego, a wśród nich *Gretchen am Spinnrade* F. Schuberta (1814, uznawana za pierwszą pieśń romantyczną) i nosząca ten sam tytuł młodzieńcza pieśń R. Wagnera (1831, z cyklu *Sieben Kompositionen zu Goethes Faust*, op. 5) oraz opracowanie włoskie *Perduta ho la pace* G. Verdiego (1838, ze zbioru *Sei romanze*, op. 5)¹⁰. Co ciekawe,

mierność, w wyniku której przędzenie przez Herkulesa jest oznaką jego upadku, zagubienia, w przypadku kobiet zaś – nadaje sens ich życiu.

⁷ Cyt. za: N.K. Miller, *Arachnologie: kobieta, tekst i krytyka* [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 491, przyp. 9. Uwagę Freuda o tkactwie rozciągnąć można również na akt przędzenia, jako bezpośrednio poprzedzający tkanie, nawet w większym stopniu twórczy, skoro w jego wyniku z przędzy („niczego” w praktycznym świecie kobiet) powstaje nić („coś”, co ma bardzo konkretne zastosowania i dopiero poddane być może, jako gotowy materiał, dalszej obróbce).

⁸ *Ibidem*. Za N.K. Miller dodać można do mitologicznych prządek/tkaczek również Ariadnę, której nić ratuje Tezeusza i staje się cennym budulcem teorii obecności kobiety w tekście. Polski czytelnik ma również szansę zapoznać się z „pajęczymi” i „tkackimi” teoriami pisarstwa kobiecego – z próbą powiązania czynności pleceni (przędzenia) i tkania z aktem twórczym mówienia oraz pisania – dzięki tekstowi K. Szczuki, *Prządki, tkaczki i pająki. Uwagi o twórczości kobiet* [w:] *eadem, Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*, Kraków 2001.

⁹ R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, cyt. za: N.K. Miller, *op. cit.*, s. 489.

¹⁰ Opracowań muzycznych tekstu rozpoczynającego się od słów *Meine Ruh' ist hin* powstało co najmniej kilkanaście, a wśród nich m.in. pieśń lubianego przez Goethego C.F. Zeltera; wątek polski reprezentuje dzieło Antoniego Radziwiłła (autora pierwszego muzycznego opracowania *Fausta*), ponadto istnieje pieśń C. Loewego (op. 9 nr 2), we francuskim tłumaczeniu pieśń Małgorzaty opracował Hector Berlioz (*Romance de Marguerite*), tłumaczenie rosyjskie z kolei umuzyczył Michaił Glinka (*Тяжка печаль и грустен свет*). Dodać do tego można od-

dla wielu romantycznych kompozytorów zetknięcie z dziełem Goethego staje się jedną z młodzieńczych fascynacji, utwory pieśniowe zaś umuzyczniające fragment dramatu, w którym – siedząc przy kołowrotku – Małgorzata snuje nie tylko nitki, ale też refleksje nad własnym życiem, to pierwociny warsztatu kompozytorskiego (świadczą o tym daty powstania pieśni, ich lokalizacja w pierwszych opusach).

Zaledwie siedemnastoletni Schubert stworzył w swojej *Gretchen am Spinnrade* arcydzieło będące niedoścignionym wzorem dla pieśni romantycznej¹¹. Wybrany przez niego tekst charakteryzuje się wewnątrz dramatu sporą autonomią. Oto młodzianka Małgorzatka¹² nie może skupić się na czynności, którą powinna się zajmować jako porządna dziewczyna; siedzi w swoim pokoiku „samotna przy kołowrotku”¹³, a moment przedzenia staje się dla niej okazją do refleksji nad samą sobą. Tekst dramatu nie precyzuje nawet, czy Małgorzatka rzeczywiście przędzie, czy zaprzestała owej czynności skupiona na monologu wewnętrznym. Można przyjąć, że szczególne ukształtowanie tekstu – jambiczny tok tak odczuwalny w niemieckim oryginale – to próba zilustrowania monotonnego ruchu kołowrotka. Że Małgorzatka ma w zwyczaju pracować, wiadomo ze scen wcześniejszych, w których, wrywając swą rączkę, tłumaczy Faustowi: „Proszę jej nie całować! Brzydka jest, nieładka. / Bo ileż ja się tymi rękami narobię! / [...] sama sprzątam, / Gotuję, dziergam, szyję, ścieram kurze”. Na ile można poznać bohaterkę z tych kilku fragmentów, jest ona dziewczęciem prostym (i świadomym swej prostoty, za którą w scenie ogrodowej przeprosza Fausta, przekonana, że nie mogła zainteresować tak wyedukowanego i obytego amanta), otwartym (opowiada niemal obcemu mężczyźnie o swoim życiu, obyczajach domowych, zwierza mu się z tragedii, jaką była dla niej śmierć siostrzyczki) i dobrze rozwiniętym emocjonalnie (wymiana kilku spojrzeń z tajemniczym nieznanym wyzwoliła

powiednie fragmenty oper faustycznych, w których jednak zazwyczaj scena kołowrotkowa nie stanowi obiektu głębszego zainteresowania. W *Fauście* Gounoda na przykład Małgorzata przy kołowrotku zostaje jedynie wykorzystana jako wizja, którą Mefistofeles podsunie tytułowemu bohaterowi, aby tym łatwiej go usidlić. Bohaterki z kolei z upodobaniem będą śpiewały inny muzycznie napiętnowany fragment dramatu Goethego – balladę o królu w Thule. Wykonania części wymienionych wyżej pieśni zawiera wydawnictwo płytowe *Goethe Lieder. Erlkönig. Gretchen am Spinnrade. Gretchens Bitte*, Hungaroton Collection, HCD 32323.

¹¹ H. Hryszczyńska cytuje opinie niemieckich badaczy i wykonawców na temat *Gretchen am Spinnrade*: „Meisterstück”, „Meisterlied”, „od razu pełnia”, pieśń „o wyjątkowej wprost intensywności”. H. Hryszczyńska, *Franz Schubert: „Gretchen am Spinnrade” do słów J.W. Goethego (1814)* [w:] *Forma i ekspresja w liryce wokalne 1808–1909. Interpretacje*, red. M. Tomaszewski, Kraków 1989, s. 17–18.

¹² Polska tradycja nazywania bohaterki pełną wersją imienia Małgorzata jest nie tylko błędna z punktu widzenia oryginału (*Gretchen*), ale też nie oddaje odpowiednio charakterystyki tej postaci. Z uwagi na tłumaczenie A. Pomorskiego, do którego odwołuję się w dalszej części tekstu, nazywać będę bohaterkę Małgorzatką, nie zaś Małgosią, choć ta druga wersja ma w Polsce dłuższą tradycję.

¹³ Wszystkie cytaty z polskiego przekładu *Fausta* podaję za: J.W. Goethe, *Faust. Tragedia*, przeł. A. Pomorski, Warszawa 1999.

w jej sercu tak silne uczucie; choć oczywiście fakt ten można przypisać pewnej konwencji epoki). Gdy pod koniec sceny w ogrodzie Marty Małgorzatka, bawiąc się stokrotką, wróży sobie, czy Faust ją kocha, wyraźnie drży na dźwięk upragnionych słów. Zgodnie z logiką rozwoju uczucia w kolejnej scenie emocje powinny zostać pogłębione. Tak właśnie się dzieje, gdy, siedząc samotnie przy kołowrotku, Małgorzatka analizuje swoje odczucia. To znamienne, że praca, na którą tak narzekała przed Faustem, staje się dla niej tłem czynności intelektualnej, punktem wyjścia do werbalizacji własnych uczuć. Cechy językowe jej wypowiedzi uzupełniają portret postaci. Czterozgłoskowy w oryginale wiersz tego fragmentu jest przykładem niedoścignionej zwięzłości – zarówno metrycznej, jak i treściowej. Małgorzatka opisuje swój sposób widzenia świata, używając rzeczowników konkretnych i wielu słów jednosylabowych¹⁴, posługuje się prostymi i kontrastowymi zestawieniami, podkreśla swój osobisty stosunek do rzeczywistości (duże nagromadzenie zaimków, także dzierżawczych); wydaje się niezdolna do myślenia abstrakcyjnego, nie posługuje się metaforami ani innymi środkami poetyckimi. Używa nieskomplikowanej składni, a rozczłonkowanie zdań jej wypowiedzi pokrywa się ze strukturą wersyfikacyjną tekstu (każdy człon zdania Małgorzatki ogranicza się więc do ledwie czterozgłoskowego rozmiaru). Posłużywszy się raz jakąś konstrukcją składniową, zaraz powtarza ją, a paralelizmy owe nie mają walorów brzmieniowych („muzycznych”), lecz raczej obrazują niezbyt wyszukany język dziewczyny. To, czego pragnie, nazywa wprost („Przecież to jemu / Oddaję się cała. [...] Ach, objąć go, / Ach, umiłować, / Być całowaną / I całować, całować!”), ale widzieć w tym należy nie oznakę dojrzałości i świadomości swoich emocji, lecz całkowitą niefrasobliwość, gotowość poddania się emocjom bez względu na konsekwencje. To bezgraniczne oddanie się uczuciu stanowi punkt kulminacyjny fragmentu.

Jest w tym tekście jednak coś, co nie pozwala widzieć w przędącej Małgorzatce jedynie bezrefleksyjnego podlotka, pozbawionego zdolności rozpoznania własnej sytuacji. To powracająca fraza początkowa „O, jak mi smutno, / O, serce moje!” („Meine Ruh’ is hin / Mein Herz is schwer”¹⁵). Za pierwszym razem fraza ta związana jest z odczuciem smutku, gnębiącego Małgorzatkę ze względu na nieobecność ukochanego, potem jednak – gdy dziewczę zagłębia się we wspomnienia, relacjonuje etapy swojej znajomości z Faustem, a wreszcie odtwarza moment przypieczętowania związku, nadania mu wymiaru fizycznego („I uścisk dłoni, / I ach! pocałunek: / Któż się obroni!”) – dwukrotny powrót frazy wyrażającej niepokój wydaje się mieć głębsze znaczenie. Dziwny niepokój trapi bowiem Małgorzatkę, pomimo że – jak wynika z mnożących się słów pocałunkach – jej związek kwitnie.

¹⁴ Zwięzłą analizę cech językowych wiersza zawiera przywoływany wcześniej artykuł H. Hryszczyńskiej, *op. cit.*, s. 21–22.

¹⁵ Cyt. za wydaniem internetowym <http://www.gutenberg.org/ebooks/2229> [dostęp: 27.04.2011].

Powtarzające się trzykrotnie słowa „Nigdy już, / Nigdy się nie uspokoję”¹⁶ stanowią oś konstrukcyjną tekstu i klucz do jego interpretacji. H. Hryszczyńska dostrzega w opracowanym przez Schuberta fragmencie budowę trzyfazową. Zdaniem badaczki wstęp kreśli stan wyjściowy, który „skupia w sobie <ton podstawowy tekstu>; jest wyrazem niepokoju”; faza pierwsza „przynosi uświadomienie sobie przez bohaterkę liryczną poczucia bezsensu, rozbicia wewnętrznego, rozpadu własnego «ja»”; ośrodkiem fazy drugiej jest „uprzymomniające sięgnięcie pamięcią w przeszłość; [...] zatrzymanie czasu na rozpamiętywaniu jego postaci”; wreszcie w fazie trzeciej następuje „wybiegnięcie w przód, w przyszłość, a zarazem uobecnienie [...] tego, czego oczekuje się”¹⁷. Ta interpretacja wydaje się jedynie częściowo słuszna. Skoro bowiem prezentowany w wierszu akt refleksji Małgorzatki miałyby mieć tak wyraziście dynamiczny, rozwojowy charakter, dlaczego powstrzymywać go powracającymi frazami pierwszej zwrotki, którą badaczka określa mianem „stanu wyjściowego”? Zamiast zmierzać od punktu wyjścia do punktu dojścia, od konstatacji niepokoju do recepty na jego uciszenie, bohaterka kluczy i pętli, snuje wciąż tę samą nitkę – by posłużyć się metaforą tej czynności, która nie tylko może symbolizować kobiecy akt twórczy, ale też bezpośrednio wykonywana jest przez postać. Przędzenie to dla dziewczyny jedna z nielubianych prac domowych, ale też monotonna czynność stanowiąca doskonały pretekst, by puścić wodze fantazji (choć fantazja ta nie jest zbyt bujna i krąży jedynie wokół spraw bezpośrednio z bohaterką związanych). Przędzenie staje się idealną metaforą, a wręcz obrazowym ujęciem jej sposobu myślenia. Mechanizm kołowrotka fiksuje pracę i myśli wokół tego samego przedmiotu; wirujące koło wyznacza krąg myśli Małgorzatki, powracających niemal mechanicznie do punktu wyjścia, którym jest jej niepokój. Sama sobie tego jeszcze nie uświadamiając, Małgorzatka intuicyjnie rozpoznała własną sytuację, grożące jej niebezpieczeństwo i pozór, jaki kryje się za wyidealizowanym obrazem kochanka. Kołowrotek zaś to nie tylko przedmiot bez znaczenia, rekwizyt płci i stanu społecznego młodej prządki, ale też metafora kobiecej autorefleksji i sposobu myślenia.

Schubertowska pieśń *Gretchen am Spinnrade* doskonale wpisuje się w przedstawiony wyżej porządek lektury fragmentu *Fausta*¹⁸. Konstrukcja

¹⁶ W tłumaczeniu A. Pomorskiego zbyt długi ostatni wers powtarzających się zwrotek o niepokoju Małgorzatki powoduje jednak pewien rytmiczny dysonans, który jedynie częściowo odpowiada oryginałowi. U Goethego jednostka dłuższa, sześćogłoskowa, przypada w wersie trzecim strofy i na tle jambicznego toku reszty tekstu pobrzmiewa rytmem amfibrachu. Niemniej jednak w obu wypadkach mamy do czynienia ze zjawiskiem zaburzenia rytmicznej jednostajności wiersza, które dokonuje się nieprzypadkowo w zwrotce wyrażającej wahanie, zagubienie bohaterki, jej wewnętrzne wątpliwości.

¹⁷ H. Hryszczyńska, *op. cit.*, s. 21.

¹⁸ Wydaje się, iż do interpretacji fragmentu w rzeczywistości nie jest potrzebna znajomość całego dramatu. Tekst Małgorzatki przy kołowrotku był zresztą równie popularny poza kontekstem całego dzieła (ze względu na opublikowanie go w autonomicznej formie). Pisze o tym H. Hryszczyńska, *op. cit.*, s. 19.

muzyczna pieśń spleciona jest z trzech znaczących motywów. Funkcję muzycznej ilustracji obrotowego ruchu kołowrotka pełni w pieśni ostateczny, wirujący górny głos akompaniamentu, który w pieśniach prządek częstokroć będzie powracał. Niemal niewstrzymane w ruchu, motoryczne przebiegi szesnastkowe stanowią dynamiczne tło dla rozwoju motywu głównego – linii wokalu. Dynamika tego ruchliwego akompaniamentu jest jednak pozorna; motyw rozpoczęty od wychylenia ku górze (o niewielką odległość tercji) powraca do dźwięku pierwszego i wychyla się tym razem ku dołowi, również o tercję, ale wypełnioną przebiegiem sekundowym, by ostatecznie powrócić do dźwięku zasadniczego rozpoczynającego od nowa ten obiegnik. Ów motyw, krążący wokół głównego dźwięku, uporczywie powtarzany w całej pieśni (wyjątkiem jest fragment po pierwszym napomknieniu bohaterki o całusie, ilustracyjnie wiązany z wizją „zerwanej nitki”), charakteryzowany jest jako „element odzwierciedlający stan duchowy lirycznego bohatera”¹⁹. Szybki przebieg dźwiękowy o charakterze augmentatywnie potraktowanego obiegnika kryje w sobie potencjał ruchu, który jednak stłumiony zostaje przez niewielki ambitus, w jakim został zamknięty. Mimo energii, jaką kumuluje, motyw przez całą pieśń pozostanie tylko nerwowym pulsowaniem, powstrzymywanym wybuchem – nawet w momentach większego wzburzenia bohaterki, jej uniesień, gdy akompaniament zostanie nieco zmodyfikowany (pierwszy interwał motywu zmienia się płynnie – od początkowej tercji, przez wychylenia sekundowe, aż po kwinty i seksty w wybranych momentach pieśni). Wyrażony pierwszymi słowami Małgorzatki niepokój znajduje więc doskonałe odzwierciedlenie we wskazanym głównym motywie akompaniamentu, a dodatkowo jeszcze podkreślony jest powtarzającym się dźwiękiem basowym, który z uwagi na ukształtowanie rytmiczne pobrzmiewa pewną nieregularnością (w metrum 6/8 zaznaczone zostają pierwsza i trzecia z ósemkowej grupy, a więc część mocna i słaba taktu – to „pukanie” w dolnej linii akompaniamentu pojawia się jakby wbrew rytmowi bardzo płynnego, kołyszącego się metrum pieśni).

Trzecim, najbardziej wyrazistym elementem muzycznym konstruującym pieśń Schuberta jest linia wokalu, oparta na powtórzeniach głównego zwrotu melodycznego. Wznoszący sekundowo pochod stanowi rodzaj „motywu embrionalnego”²⁰, a jego nieskończone powroty nadają pieśni ton jednolity, pomimo kulminacji i zmian wariacyjnych. Cechą równie istotną jest frazowanie melodii. Krótkie człony zdaniowe, zgodne z podziałem wersowym tekstu, znalazły odzwierciedlenie w rwącej się co chwila melodii dzielonej na dwutaktowe odcinki. Cezura między frazami, zaznaczona krótkimi pauzami, przypomina łkanie, westchnienia (technicznie ten sposób użycia pauzy przypomina barokowe *suspiratio*), ale też spowalnia tempo podawania tekstu pieśniowego, wprowadzając do portretu bohaterki pewien rys namysłu, re-

¹⁹ *Ibidem*, s. 24.

²⁰ Określenie Hryszczyńskiej za H.H. Eggebrechtem, *Prinzipien des Schubert – Liedes*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1970, nr 2. Hryszczyńska, *op. cit.*, s. 26. Badaczka nazywa ten motyw również skargą, żaleniem się, lamentem, powstrzymywanym płaczem.

fleksji. Wybrane zwrotki oddzielone są od siebie dłuższymi pauzami, które pozwalają wskazać w pieśni fazy wymienione przez Hryszczyńską. W zakresie planu tonalnego pieśni najłatwiejszą do uchwycenia cechą jest nastrojowa zależność występujących w utworze tonacji moll (dominującej) i dur (związanej ze wspomnieniem ukochanego, rozpamiętywaniem całusów, wyrażeniem dziewczęcych pragnień).

Linia melodyczna pieśni rozwija się, zmierzając ku dwóm kulminacjom, związanym z motywem całowania i każdorazowo wygaszającym napięcie, wyzwolone wysokim rejestrem i zatrzymaniem na długiej wartości (*fermata*), poprzez powrót frazy refrenicznej wyrażającej niepokój. Ukształtowanie linii melodycznej wydaje się powtarzać gest wirowania kołowrotka i akompaniamentu, ich ciągle powracanie do punktu wyjścia; pojawia się tu emocja, wyrażona energicznym wyjściem ku górze, która następnie ulega wyciszeniu i uspokojeniu przez pełen niepokojem refren. Powtórzeniem tej frazy na końcu pieśni Schubert nie tylko zamyka utwór elegancką klamrą kompozycyjną, ale też pozwala wygasnąć napięciu drugiej kulminacji. W ten sposób śpiewająca pieśń bohaterka – Małgorzata, nie Małgorzatka – kończy ją w tonie niespokojnej rezygnacji; musi wyzbyć się najmocniejszych porywów serca, które ustępują wszechogarniającemu niepokojowi, smutkowi, który nigdy się nie skończy. Jak stwierdza Hryszczyńska, „Schubert jak gdyby **antycypuje** los swojej bohaterki. Przedstawia ją jako postać **już** tragiczną. [...] wydaje się, iż w muzyce przedstawia on nie Małgorzatę ze sceny 15-tej *Fausta*, lecz z finału tragedii Goethego”²¹. Wnikliwie czytając fragment poetycki, można dojść jednak do wniosku, iż scena refleksji młodej dziewczyny pracującej przy kołowrotku niesie w sobie ziarno późniejszego tragizmu postaci, a Schubert jest przede wszystkim doskonałym interpretatorem tego tekstu.

Schubertowski utwór jest jednocześnie ilustracyjną pieśnią prządki i refleksyjnie pogłębionym portretem wewnętrznym dziewczyny. Podobny efekt próbował osiągnąć w swoim opracowaniu *Gretchen am Spinnrade* R. Wagner²². Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że próba zilustrowania motywu kołowrotka poprzez *tremolando* w dolnym głosie akompaniamentu to pomysł nie w pełni trafiony. Tempo sekundowego trylowania i niski rejestr motywu, choć pozwalają w łatwy sposób zbudować aurę zagrożenia, niepokoju (w takim znaczeniu zresztą ten motyw muzyczny występuje najczęściej), jednak niewiele mają wspólnego z miarowym wirowaniem kołowrotka. Tym bar-

²¹ *Ibidem*, s. 29.

²² Ta młodzieńcza kompozycja Wagnera nie cieszy się specjalnym zainteresowaniem jego monografistów. B. Pociąg wymienia ją jedynie w dorobku twórcy (B. Pociąg, *Wagner*, Kraków 2004, s. 21). Z. Jachimecki uzupełnia, iż pieśni (*Siedem kompozycji do „Fausta”*) nie były szerzej znane aż do publikacji w 1916 roku, oraz podkreśla, iż „Są to utwory nieprzypominające w niczym indywidualności Wagnera i poza pewną reminiscencją z Schuberta w pieśni Małgorzaty [...] należą stylem swym do XVIII wieku, kiedy pieśń stawiała pierwsze, niepewne jeszcze kroki”. Z. Jachimecki, *Wagner*, Kraków 1983, s. 16. W opinii tego badacza młodzieńcze starcie Wagnera z pieśnią wykazało jego zupełną bezradność wobec tej formy i nieumiejętność wykorzystania tkwiącego w niej potencjału.

dziej, że wibrujące sekundowo dźwięki powracają jedynie w partii fortepianu, przed refrenicznymi nawrotami frazy „Meine Ruh” i poza tym w pieśni nie występują. Gretchen pozbawiona więc została swojego dramatycznego atrybutu, aczkolwiek odświeżająco w formule pieśni prezentuje się zastosowanie motywu *tremolando* na samym końcu kompozycji zamiast powtórzenia refrenu, jak to było u Schuberta (finalne odczucie niepokoju zostaje zaznaczone, ale nie w sposób dosłowny).

Czoło motywu wokalnego pieśni Wagnera, wcześniej wprowadzonego jako druga, wyższa linia akompaniamentu, do złudzenia przypomina łkający motyw Schuberta z lekko wznoszącą sekundowo melodią. Stosowanie pauz oddzielających kolejne frazy tekstu – zachowujące zgodność z jego brzmieniem literackim – oddane zostało wszakże w przesadny sposób. Pierwsza pauza oddziela od razu pierwszą linijkę tekstu („Meine Ruh’ ist hin”), a w opracowaniu trzeciej zwrotki pauzy wręcz szatkują melodię na dwunutowe części, nie zawsze zresztą zgodne z podziałem na słowa (w wersach pierwszym i trzecim – „Mein ar-mer Kopf [...] Meiner ar-mer Sinn” – podział przeprowadzony został wewnątrz środkowego słowa). Takie ukształtowanie melodii wpływa na artykulację śpiewu (brak kantylenowego *legato*); sposób śpiewania tych fraz (utrzymanych w dynamice *piano*) przypomina faktyczne łkanie, płacz uniemożliwiający płynność wypowiedzi. Co więcej, w pieśni znajdują się liczne akcentowane dźwięki (jak w zwrotce drugiej w wersji „Wo ich *ihn* nicht hab”), co w połączeniu ze wskazanymi wcześniej pauzami rozdzielającymi frazy melodyczne wzbogaca portret bohaterki lirycznej o zupełnie nieoczekiwane rysy, których nie posiadała ona ani w dramacie Goethego, ani w pieśni Schuberta. Małgorzata Wagnera, równie tragiczna i wzniosła jak jej pieśniowa poprzedniczka, wydaje się kobietą histeryczną, niezrównoważoną, brak jej melancholijnej zadumy nad własnym losem, raczej się nad nim użala. Uznać wręcz można, biorąc pod uwagę dynamiczne przechodzenie od *piano* do *forte* oraz częste zmiany rejestru (czoło motywu znajduje się w średnicy oktawy razkreślnej, ale już dalsze fragmenty często wychodzą ku dźwiękom dwukreślnym; kompozytor stosuje również skoki melodii o znaczne odległości), że stan psychiczny bohaterki jest podobny do tego, w którym znajdzie się na końcu I części dramatu, gdy Faust odnajdzie ją w więzieniu²³. Tym razem więc mamy do czynienia z wizją prządki, której rytm wirującego kołowrotka nie przynosi ulgi ani nie skłania jej do refleksji nad samą sobą, a jedynie do gwałtownego wyrzucenia z siebie emocji – może dlatego, że w Wagnerowskiej pieśni kołowrotek milczy, nie kręci się, a więc nie jest w stanie nadać żadnego sensu egzystencji siedzącej przy nim kobiety.

Rekwizytu kołowrotka pozbawiona została również Małgorzata w pieśni G. Verdiego. *Perduta ho la pace* brzmi nutą dramatyczną, charakterystycz-

²³ Interesującym uzupełnieniem tych rozważań może być fakt biograficzny, wiążący zainteresowanie Wagnera dramatem Goethego z inspiracją aktorską – kreacją siostry kompozytora – Rozalii – w roli Małgorzaty (Lipsk, lato 1829). Zob. J. Köhler, *Richard Wagner. Ostatni Tytan*, Warszawa 2004, s. 79.

ną raczej dla arii operowych tego kompozytora niż dla tradycji liryki wokalne-nej okresu romantyzmu²⁴. Nie ma w niej prób malarstwa muzycznego, które odtworzyć mogłyby aurę niepokoju młodziutkiej prządki. Powracająca fraza „Perduta ho la pace” nie wnosi do tej kompozycji rysu lirycznej zadumy. Z uwagi na bardzo kontrastową budowę poszczególnych części w utworze Verdiego powracająca fraza o niepokoju wydaje się refrenem ronda, rozdziela-jącym mało do siebie podobne kuplety. Charakterystycznym rysem melodii²⁵ pieśni jest częste zawieszanie fraz muzycznych po skoku do góry (np. o tercję na ostatnim słowie trzeciej zwrotki „il senno m'è tolto!”²⁶), co w muzyce – jeszcze od czasów baroku – służyło wyartykułowaniu krzyku (*exclamatio*); w opracowaniu refrenu ten efekt pojawia się jedynie za pierwszym razem, w dalszych powtórzeniach melodia jednak opada. Wydaje się, że Małgorzata Verdiego nie jest nieśmiałą, zaskoczoną siłą własnych emocji, nieco zrezygnowaną w obliczu dręczącego ją niepokoju dziewczyną, ale raczej kobietą bardzo dramatycznie przeżywającą perypetie miłosne, egzaltowaną. Siłę jej emocji podkreślają nie tylko krzyki, liczne dźwięki atakowane artykulacją *sforzato*, lecz także łamane oktawy (*tremolo*) w akompaniamencie, po które kompozytor sięga w pieśni kilkakrotnie, m.in. przed powrotem refrenicznego „Perduta ho la pace”. Największą wreszcie różnicę w zestawieniu z omówio-nymi wcześniej pieśniami przynosi zakończenie utworu Verdiego. Oto w tłu-maczeniu Balestriego Małgorzata kończy swą pieśń słowami „Baciarlo potesi, / far pago il desir! / Baciarlo! e potessi / baciata morir”, nie wracając już do

²⁴ Pieśń ta należy do zbioru *Sei romanze (Sześć romansów)*, który był pierwszą opublikowa-ną przez Verdiego kompozycją (Mediolan 1838). H. Swolkień, skrótoowo omawiając te pieśni, cytuje niezbyt pochlebną opinię na ich temat, wyrażoną przez biografę Verdiego, Carlo Gattiego („Styl muzyki jest dramatyczny, słowa barwne, lecz forma uboga”), choć znajduje on i zale-ty młodzieńczych kompozycji, w których twórca „ujawnia [...] charakterystyczne cechy swe-go muzycznego temperamentu, żywiołowego i porywającego, a faktura daleka jest od banału”. H. Swolkień, *Verdi*, Kraków 1983, s. 27.

²⁵ Za charakterystyczne dla *Perduto ho la pace* uznać trzeba także to, że kontur melodii dla wielbicieli twórczości operowej Verdiego brzmi znajomo. Swolkień (*Ibidem*, s. 29) przywołuje jako kontekst dla *Sei romanze* m.in. *Nabucco* i *Il Trovatore*. Zwłaszcza ta druga opera, a kon-kretnie partia Azuceny (*Stride la vampa!*, Akt II, sc. I), pobrzmiewa podobnym konturem me-lodii, intonacją i ekspresją. Warto przy tym pamiętać, że stara Cyganka śpiewa o wydarzeniach z niemowlęctwa Manrica – a więc wspomina, jak pod wpływem obłędu spaliła własnego syna. Wnioskowanie, iż obraz dalszych losów dramatycznych Małgorzaty i motyw dzieciobójstwa mógł spleść się w wyobraźni Verdiego z ową melodią, którą później (oczywiście znacznie prze-tworzoną) posłużył się w dramatycznym monologu Azuceny, jest zapewne zbyt dalekosiężne. Trudno jednak o bardziej dramatyczną scenę operową, a jej melodyczne pokrewieństwo z wcześ-ną pieśnią Verdiego podkreśla jedynie, iż zaangażował on do tego utworu środki znacznie prze-kraczające możliwą (i właściwą) interpretację wiersza Goethego.

²⁶ Wszystkie cytaty z tekstu podaję za wydaniem nutowym G. Verdi, *Composizioni da Camera per Canto e Pianoforte*, Milan, G. Ricordi & C., [ok. 1948]. Wydanie zamieszczone na stronie internetowej http://216.129.110.22/files/imglnks/usimg/1/1c/IMSLP04697-Verdi_Songs_-_1__to_pg_9_.pdf. Rzeczą osobną jest wyraźne zdynamizowanie tłumaczenia przez L. Balestriego, który zastosował na końcu wspomnianej frazy wykrzyknik, niewystępujący w oryginale („Ist mir zerstückt”).

pełnego smutku i rezygnacji stwierdzenia o utraconym spokoju (jak to było w pieśni Schuberta i po części u Wagnera). Co więcej, wyrażone w ostatnich słowach włoskiego przekładu pragnienie pocałunku – a po nim choćby śmierci – w muzyce wiąże się z zastosowaniem łagodnego wyciszenia w tonacji durowej. Początkowa tonacja *d-moll* w toku pieśni przekształca się, zmierza ku rejonom durowym, by skwitować marzenie Małgorzaty optymistycznym *D-dur*. Choć we wszystkich pieśniach opartych na tekście Goethego występują odchylenia durowe od zasadniczej tonacji molowej (zwłaszcza w częściach poświęconych portretowaniu przez prządkę ukochanego), tu jednak zmiana jest diametralna. Małgorzata Verdiego jest nie tylko pogodzona z własnym niepokojem, ale wręcz znajduje ukojenie w cierpieniu miłosnym, w marzeniu o miłosnej śmierci. Kołowrotek, jego niepokojący monotony terkot, który powinien skłaniać przędącą kobietę do refleksji nad samą sobą, tu jest niepotrzebny. Ta Małgorzata jest zdecydowana i szczęśliwa z podjętej decyzji, nawet jeśli finalnie przyniesie jej ona unicestwienie.

Skoro możliwe jest napisanie pieśni Małgorzaty przy kołowrotku bez tego rekwizytu, to nie powinno dziwić również, iż sama sytuacja liryczna, obraz terkoczącego kołowrotka, mógł zostać uwieczniony w muzyce. Stało się tak w jednej z cyklu *Pieśni bez słów* F. Mendelssohna²⁷. Poza literackim tytułem tej miniatury – *Spinnerlied* – niewiele wydaje się łączyć utwór ze sceną z Goethego. Ten fakt jest odczuwalny od pierwszych taktów kompozycji, pełnej lekkości, staccatowych odbić, pasaży i przede wszystkim motorycznego ruchu głównego motywu – kręcącego się kołowrotka. Ten zaś wiruje u Mendelssohna w rytmie i takcie identycznym, jak w pieśni Schuberta, nawet jego ruch (szesnastkowy obiegnikowy wokół dźwięku głównego) jest lustrzanym odbiciem tamtego. Jednak już chromatyzacja tego przebiegu, który opiera się na odległościach półtonowych, służy nie tylko ilustracji wirowania tytułowego kołowrotka. Zmniejszenie odległości dźwięków głównego motywu wpływa na znaczne przyspieszenie²⁸, co pozwala osiągnąć również efekt lekkości, podkreślony dodatkowo jasnym brzmieniem tonacji *C-dur*, w której odzywa się na końcu drugiego taktu kompozycji pierwsze współbrzmienie. Zmiany tonacji w przebiegu tej miniatury nie zaburzają pierwszego wrażenia lekkości i optymizmu, które dodatkowo potęgowane jest przez melodię rozwijaną

²⁷ Pieśni bez słów powstawały obok – i niemal równocześnie – z pieśniami wokalnymi tego kompozytora. Pierwsze szkice tego rodzaju powstały dla salonu śpiewaczki Livii Frege (*Lieder mit und ohne worte*). K.-H. Köhler, *Mendelssohn-Bartholdy*, Kraków 1980, s. 75. Wydanie nutowe F. Mendelssohn-Bartholdy, *Pieśni bez słów. Lieder ohne worte. Na fortepian. Wybór*, oprac. S. Szpinalski, Kraków 1953. *Spinnerlied* (op. 67 nr 4) wydana została w VI zeszytzie *Pieśni bez słów* (1845).

²⁸ Skutkiem ubocznym tempa (*presto*) nadanego temu ilustracyjnemu motywowi oraz użycia w jego przebiegu chromatyki jest fakt, iż zwłaszcza w kulturze anglosaskiej pieśń ta bywa częściej nazywana *Bee's Wedding*, co kojarzy ją bliżej z innym dźwiękonaśladownictwem muzycznym – *Lotem trzmiela* N. Rimskiego-Korsakowa, nie zaś z aktem przędzenia.

z wybranych dźwięków obiegnikowego, wirującego motywu (artykułowaną zresztą *staccato*, co dodaje jej pewnej żartobliwości).

W fortepianowej miniaturze Mendelssohna zobaczyć można drugi – obok tonu serio, w którym prządki portretowali Schubert, Wagner i Verdi – rysunek tych postaci kobiecych, a właściwie związanego z nimi zajęcia. Tym razem nie jest to obraz pracy wzbudzającej w kobiecie refleksję i autoanalizę, ale pogodna, wręcz żartobliwa wizja aktywności, która może przynieść radość.

Kolejne przykłady pieśniowych prządek, którym należy się chwila uwagi, pochodzą z repertuaru Moniuszki, potwierdzając tym samym zarówno szerokie europejskie koneksje twórczości polskiego mistrza, jak i popularność owego motywu w pieśniach. *Prząśniczka* i *Prządkę* łączy ponadto fakt, iż zaliczane są do wyróżnianego w twórczości Moniuszki gatunku „piesnek sielskich”²⁹.

Moniuszkowska *Prząśniczka*, pochodząca z *III Śpiewnika domowego*, wydana została w doborowym towarzystwie *Czatów A. Mickiewicza* i *Psalmu X J. Kochanowskiego*, obok których wszakże śpiewnik ten zawierał między innymi opracowania poezji S. Witwickiego. Napisana do wiersza J. Czeczota *Prząśniczka* stanowi być może żartobliwy kontrapunkt dla śpiewanej przez Gustawa w IV części *Dziadów* pieśni o dziewczynie, której słaba pamięć nie pozwala zbyt długo poświęcać uwagi nieobecnemu kochankowi³⁰. „Ta pamięta lepiej, / której dłuższa nieć” podsumowuje tekst refrenu pieśni³¹, uzupełniając portret romantycznej prządki o kolejny element – pamięć.

Przędzenie wiąże się nie tylko z autorefleksją kobiecą, ale i jako odwieczna tej płci aktywność wydaje się posiadać siłę nośnika tradycji. Tak rozumieć można wplecenie w sytuację liryczną *Prząśniczki* umoralniającej pogadanki o wierności. Tekst skonstruowany został w dwóch płaszczyznach: czasu teraźniejszego „aniołów dziewczeczek”, które przędą, oraz sytuacji przeszłej – przykładu młodzieńca („Poszedł do Królewca młodzieniec z wiciną”). Podczas gdy dziewczęta siedzą realnie, tu i teraz, przędąc, młodzieniec należy do świata wyobrażeń rozwijanego w pieśniach śpiewanych przy tego typu okazjach, wydaje się raczej wspomnieniem, figurą młodzieńca opuszczającego dziewczynę i być może wcale nie jest konkretnym ukochanym którejś z prządek. Potwierdzeniem takiej możliwości interpretacyjnej jest zmiana gramatyczna: zwrotkę pierwszą rozpoczyna wizja stadka dziewcząt przędących jedwabne niteczki, ale już w zwrotce drugiej mowa o jednej dziewczynie, łzawo żeg-

²⁹ M. Chrenkoff, *Pieśni Moniuszki – repertuar gatunków* [w:] *Pieśń polska. Rekonesans. Odębności i pokrewieństwa. Inspiracje i echa*, red. M. Tomaszewski, Kraków 2002, s. 57–58.

³⁰ „Naprzód ciebie wspomina / Co chwila, co godzina. [...] Potem po raz u dnia, / A potem co tygodnia. [...] / A potem co miesiąca / Z początku albo z końca” (*Dziadów* cz. IV, w. 900–909). A. Mickiewicz, *Dziady* [w:] *idem, Dzieła dramatyczne*, Warszawa 1965. Na temat roli tej pieśni w dramacie zob. M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*, Kraków 2009, s. 116–117.

³¹ Cyt. za wydaniem nutowym: S. Moniuszko, *Śpiewnik domowy. Antologia pieśni na głos z fortepianem*, t. IV, Kraków 1988.

nanej przez odchodzącego do Królewca młodzieńca (ta lokalizacja, oprócz baśniowego brzmienia i odniesień lokalnych, podkreśla odległość, a więc w pieśniowym świecie nieodwołalność i długotrwałość rozstania kochanków). Może więc w historii niewiernej, która „Pamiętała trzy dni o wiernym chłopczynie”, a chwilę później była już „innemu rada”, należy widzieć raczej pieśniowe *exemplum*, jakim raczą się anielskie dziewczeczki, przędąc i przypominając w refrenie przesąd o długości nici jako oznace pamięci? Taki charakter pieśni, przestrzegającej, o dydaktyczno-moralizatorskim tonie, podkreśla rzecz jasna finał. Fakt, iż „Pryśla wąża nić”, jest wystarczającym powodem wstydu dziewczęcego; w tym momencie dwie płaszczyzny pieśni się zbiegają, niewierna dziewczyna z pieśni śpiewanej przy przędzeniu znajduje karygodną naśladowczynię wśród obecnych. Co więcej, sztuka przędzenia wiąże się nie tylko z aktywnością kobiecą, obyczajem wspólnego spędzania czasu (do tej pory prządki ukazywały się nam pojedynczo, zatopione w sobie, skupione na własnym wnętrzu – wizja Czeczota i Moniuszki zdaje się podkreślać wspólnotowy charakter kobiecych prac domowych) i pielęgnowania tradycji. Służy również nauce prawd moralnych i przekazywaniu ich w pieśni, opowieści, przesądzie. Pęknięta nić na kołowrotku jednej z prządek, wywołująca u niej rumieniec wstydu, stanowi wystarczające potwierdzenie prawdziwości przesądu i nauczki dla pozostałych.

Interpretacja *Prząśniczki* nie powinna jednak zostać całkiem pozbawiona uwagi o lekkim i żartobliwym charakterze tego wiersza, w którym obrazy gonią jeden za drugim – mikroskopijne zwrotki opowiadają w błyskawicznym skrócie historię niewiernej. Dopiero co żegnano ją łzami, by po refrenie potwierdzić jej trzydniową sprawność jako prządki („Gładko idzie przędza” – skoro jest wierna), a po kolejnym powtórzeniu refrenicznych słów – komicznie zderzyć ją z wizją innego młodzieńca, który się „podsusza z ubocza”. Nasza prządka okazuje się „dziewczyną ochoczą”, co w zderzeniu z anielskim porównaniem opisującym prządki w pierwszej zwrotce i wysoce sentymentalną postacią młodzieńca (wszak nazywany jest zdrobniale „chłopczyną”, a odchodząc to on, nie ona, zalewa się łzami!), tworzy obraz panny nieco nadpobudliwej emocjonalnie, która nie może wytrzymać bez męskiego towarzystwa³².

Muzycznym odpowiednikiem tego obrazu prządki pozostaje frazowanie melodii, zamkniętej w krótkich, zgodnych z rozczłonkowaniem tekstu Czeczota, odcinkach³³. Melodia ta ma sprężysty i dynamiczny charakter, nadany jej przez początkowy podskok (ta grupa rytmiczna powtarza się regularnie, co 2–4 takty, a więc za każdym razem, gdy powraca motyw odbitki rozpoczy-

³² W tym miejscu wystarczy się odwołać do wzorcowego zestawienia Mickiewiczowskiej Telimeny (ośmieszonej między innymi dlatego, że jako kobieta przejmuje inicjatywę, podejmuje grę z mężczyznami, a wręcz ich uwodzi) i Zosi (anielskiego przedmiotu westchnień, który nigdy nie staje się aktywnym podmiotem zabiegów miłosnych).

³³ W. Rudziński podkreśla fakt, iż Moniuszko w tej pieśni modyfikuje schemat zwrotkowy; motywy „ulegają niewielkiemu, ale ważnemu wyrazowo «przekomponowaniu», dyskretnym zmianom, które podkreślają istotne momenty tekstu”. W. Rudziński, *Moniuszko i jego muzyka*, Warszawa 1970, s. 54.

nający nowe frazy³⁴). Komicznie w pieśni wydają się dialogować dwa kierunki melodyki motywów melodycznych: kierunek wznoszący w zwrotkach, zwiększając napięcie, zaciekawia słuchacza, każe mu oczekiwać kulminacji (zwłaszcza po zawieszeniu w ostatnim taktie zwrotki, gdy głos wznosi się o tercję na *cis*² przy jednoczesnym *crescendo* na dwóch dźwiękach), i kierunek opadający w refrenie, wygaszający napięcie i przygotowujący nieco zaskakującą puentę (przygotowaniem tej puenty są pauzy oddzielające frazy „wić się tobie, wić!” od „Ta pamięta lepiej” i wreszcie „czyja dłuższa nić” – uderzają one zwłaszcza po płynnym przejściu zwrotki w refren, gdy spodziewamy się, że zasadą budowy pieśni będzie takie właśnie nieustanne snucie melodii, bez przerw oddzielających zwrotki i refren). Efektowi lekkości i komizmu podporządkowane jest wreszcie tempo pieśni (*presto*), które w połączeniu z sylabicznym traktowaniem słów każe wykonawcy śpiewać je z niezwykłą wprost precyzją i swadą, a wrażenie żwawości, energii podkreślają ponadto doskonale oddane w muzyce znaki interpunkcyjne, zwłaszcza wykrzykniki refrenu, obowiązkowo odbite skokiem melodii ku górze (o sekstę, a więc dość znaczną odległość).

Trudno w *Prząśniczce* nie zauważyć ilustracyjnego wirowania akompaniamentu³⁵, który korzystając ze środków tak w ówczesnej muzyce rozpowszechnionych (choćby za pośrednictwem omówionych wyżej utworów), tu kreuje jednak nieco inny obraz muzyczny. Kołowrotek *Prząśniczki* nie odzywa się ani jednostajnie terkoczącym i pełnym niepokoju dźwiękiem z pieśni Schuberta, ani łagodnym i ulotnym wirowaniem z utworu Mendelssohna. Ruch motywu, oparty na identycznej jak w *Gretchen am Spinnrade* zasadzie muzycznej (podparcie harmoniczne akompaniamentu lewej ręki i szybkie szesnastkowe przebiegi ręki prawej), jest karkołomny, pozbawiony monotonnej regularności. Wrażenie to wynika nie tylko z wariacyjnych zmian wprowadzanych co raz do tego akompaniamentu, ale przede wszystkim stąd, iż jego obiegnikowy charakter, którego rolą jest ilustrowanie ruchu kręcącego się kołowrotka, został tu naruszony. Motyw rozpoczyna się od wychylenia sekundowego ku górze, by zaraz opaść do dźwięku wyjściowego, ale już kolejny ruch, o tercję w dół, zaraz powtórzony jeszcze raz, przenosi całość błyskawicznie w niższy rejestr, skąd powrót umożliwi regularny pasaż rozłożonego trójdźwięku. Zwiększenie odległości między dźwiękami, budującymi ilustracyjny motyw kołowrotka, nadało mu gwałtowności, spotęgowało jego dynamikę; momentami zresztą z ilustracji pozostaje już jedynie figuracyjny ruch szesnastkowych przebiegów, które przestają układać się w obiegnik, podążając szeregiem pasaży ku górze (takty 18.–21., a więc w przerwie po zaskakującym refrenie; ta

³⁴ Akcentowanie muzyczne w tej pieśni dość dokładnie pokrywa się z prozodią wiersza. Pamiętać należy, że tego rodzaju błędy prozodyczne, pojawiające się we wcześniejszych kompozycjach wokalnych, wytykał Moniuszce sam Czeczot. *Prząśniczkę* uznać można za dowód przezwyciężenia przez kompozytora tych technicznych trudności. Por. Z. Jachimecki, *Moniuszko*, Kraków 1983, s. 46–48.

³⁵ Jak twierdzi Z. Jachimecki (*op. cit.*, s. 49), „Ogromnie jednolicie przeprowadzony akompaniament posługuje się płynną figuracją, ilustrującą realistycznie (może nawet wierniej od Wagnera i Mendelssohna) wesołe terkotanie kołowrotka”.

zmiana akompaniamentu służy przygotowaniu kolejnej zwrotki). Kołowrotek *Prząśniczki* nie wiruje miarowo, wymyka się spod kontroli, nie jest posłuszny swojej prządce, ponosi ją – jak temperament poniósł dziewczynę, która nie zdołała się powstrzymać przed rozpierającą ją ochotą i zdradziła sentymentalnego młodzieńca. Okazuje się więc, że warstwa akompaniamentu nie tylko ilustruje sytuację przędzenia, ale i charakteryzuje prządkę, której nieostrożne palce powodują pęknięcie nici³⁶.

Ów motyw zerwanej nici jest punktem wspólnym pieśni Schuberta i Moniuszki³⁷; w obu utworach następuje zatrzymanie, które sytuacyjnie kojarzy się z momentem zerwania nici, po czym nastąpi ponowne zainicjowanie pracy prządki. Jednak oprócz takiego czysto ilustracyjnego znaczenia motyw ten wskazuje również na gest przebudzenia, zatrzymania ustawicznego ruchu pracującej postaci, która odkrywa jakąś prawdę o sobie³⁸. Zerwanie nici u Schuberta następuje przy pierwszym całusie, wspomnianym przez Małgorzatę – stąd już prosta droga do uświadomienia sobie przez nią, przy akompaniamencie ponownie wprawionego w ruch kołowrotka, że jej marzeniem jest powtarzanie właśnie takich pocałunków, nawet kosztem utraty pożądanego spokoju serca. Wątku nitka *Prząśniczki* rwie się, gdy w pieśni pojawia się drugi młodzieniec, co powoduje rumieniec wstydu u dziewczyny, która dopuściła

³⁶ Choć Jachimecki utrzymuje, że „akompaniament [...] jest tu realistycznym wtórem lirycznego nastroju i nie uczestniczy w pieśni żadnym czynnikiem uczuciowym, tylko samym mechanicznym ruchem” (*op. cit.*, s. 50), podając jednocześnie przykłady innych pieśni prządek, analizowanych również przeze mnie, jako dowód tego, iż ich autorzy przyznają akompaniamentowi oddziaływanie nastrojotwórcze, podczas gdy Moniuszko konsekwentnie rozdzielił dwa typy oddziaływania muzycznego: rolę ilustracyjną przypisał akompaniamentowi, nastrojową wyłącznie linii wokalne. W świetle powyższych uwag na temat *Prząśniczki* wydaje się, iż opinię tę można podważyć. W tę stronę chyba zmierza również A. Nowak w artykule *Romantyczna ludowość pieśni solowych Stanisława Moniuszki do słów Jana Czeczota* [w:] *Pieśń europejska między romantyzmem a modernizmem*, red. M. Tomaszewski, Kraków 2000. Badaczka twierdzi, że „Potoczność ruchu partii fortepianu, nieustannie dążącej do przodu, będącej motorem napędzającym bieg narracji muzycznej, wyzyskana została również dla celów dramaturgicznych” (s. 170), i przywołuje moment zerwania nici, który kieruje kompozycję całej pieśni ku epilogowi.

³⁷ Za element wspólny obu pieśni niewątpliwie uznać też należy tonację. Obie utrzymane są w trybie molowym, który w przypadku Schuberta jest oczywistą konsekwencją znaczenia tekstu (dziewczyna śpiewając o niepokoju serca, naturalnie wybiera tonację smutku), u Moniuszki jednak budzi pewne zdziwienie. Lekkość i żartobliwość jego pieśni nie do końca zgadza się z wybraną tonacją (*fis-moll*), ubarwiająca portret przędzącej trzpiotki dodatkowymi rysami i po części podważającą jednorodnie komiczną interpretację sytuacji lirycznej i jej umuzycznienia. Co ciekawe, M. Chrenkoff – wyróżniając w twórczości pieśniowej Moniuszki gatunek „piosenek sielskich” – za jedną z ich cech charakterystycznych uznała tonację durową, czego potwierdzeniem jest sporządzony przez badaczkę w aneksie do artykułu spis wybranych pieśni należących do poszczególnych gatunków. Wszystkie wymienione jako „sielskie” kompozycje faktycznie utrzymane są w tonacjach durowych, ale spis nie zawiera ani *Prząśniczki*, ani *Prządkę* (obie w tonacjach *moll*!), które to utwory wcześniej zaliczone zostały przez badaczkę do tej właśnie kategorii. M. Chrenkoff, *op. cit.*, s. 58, 66.

³⁸ Aczkolwiek zdaniem Rudzińskiego w finale *Prząśniczki* „następuje katastrofa, której wszakże autor nie bierze zbyt poważnie [...] kończąc utwór żartobliwym potępieniem płochy panienki”. W. Rudziński, *op. cit.*, s. 54–55.

się wykroczenia przeciwko obyczajowi. Trudno jednoznacznie stwierdzić, czy dziewczyna urywa nić, bo jest niewierna, czy też urwana przedza nagle boleśnie uderza ją prawdą o niej samej i jej niestałości.

Kolejna pieśń Moniuszki, *Przędka*³⁹, rozwija temat związku przędzenia z pamięcią. Pieśń ta kreśli obraz niewesołych wspomnień starej kobiety, która „Myślą dawne lata goni, / Tyle przeszło ich, / Nie powrócą dobre do niej, / Nie żałuje złych”⁴⁰. Najcięższe oskarżenie pod adresem świata pada w powtarzanej frazie refrenu „Starowina głową trzęsie, / Wijąc z motka nić, / Łza osiadła jej na rzęsie: / Źle za długo żyć” (zmodyfikowanej w trzeciej zwrotce). Wiekowa przędka jest samotna, zamknięta w chacie otoczonej szalejącym żywiołem (nie wiatr, ale świszczący wichur mrozi jej krew w żyłach), powoli zamierająca, czego obraz stanowi ogień (w zwrotce pierwszej „ni poprawić ognia komu, / ni dorzucić dREW”; w trzeciej zwrotce ogień zostaje związany z obrazem niebezpieczeństwa, gdy okazuje się, że „Wiatr [...] Krzesze z ognia skry”). To zamieranie podkreślają również elementy opisu kobiety (trzęsąca się głowa w pierwszym i drugim refrenie, „blade oczy” i „wątle serce” w ostatniej strofie). Jej rezygnacja, przejmująca w zderzeniu z obrazem niespokojnej natury, jest wynikiem i wieku, i mądrości, jaką nabyła nieustannie „wijąc nić”. Starowinka z motkiem w ręce staje się figurą ludowego, wynikającego z doświadczenia, ale i wyczerpania sił witalnych, stoicyzmu. Owa refleksyjność i zanurzenie we własnym wnętrzu, którego bezpośrednim wizualnym odpowiednikiem wydaje się opuszczone przez innych, wydane na pastwę wiatru wnętrze chaty, stapia się z obrazem przędki, która dzięki monotonicznej wykonywanej pracy osiąga mądrość i dojrzewa do goryczy stwierdzenia „źle za długo żyć”.

Niezbyt szybki, miarowy rytm akompaniamentu tej pieśni, oddaje ilustracyjnie wirowanie kołowrotka, choć pierwsze słowa pieśni – „Wichur świszczcze” – pozwalają słyszeć w nim również dźwięki wiatru. Szesnastkowe triole w parzystym takcie 2/4 brzmią jednak zgoła inaczej niż tak charakterystyczne dla pieśni kołowrotkowych płynne rytmy taktów ósemkowych⁴¹; obiegnikowy charakter motywu zachowany został jedynie w części akompaniamentu, który poza tym często operuje opadającymi pochodami diatonicznymi, pasażami rozłożonych akordów, a nawet sporymi skokami (w takcie jedenastym pojawia się odległość oktawy). Wszystko to powoduje, iż nie ma tu mowy o dosłownej ilustracyjności akompaniamentu, ale raczej o nastrojowym jego

³⁹ Trudności sprawia ustalenie, kto jest autorem słów *Przędki* – jako autor polskiego tłumaczenia wiersza, rozpoczynającego się od słów *Wichur świszczcze koło domu*, wymieniany jest P. Maszyński. Nie wiadomo jednak, kiedy pieśń powstała. Zob. E. Nowaczyk, *Pieśni solowe S. Moniuszki. Katalog tematyczny*, Kraków 1954, s. 179.

⁴⁰ Cyt. za wydaniem nutowym: S. Moniuszko, *Śpiewnik domowy. Antologia pieśni na głos z fortepianem*, t. III, Kraków 1988, s. 193.

⁴¹ Jak u Schuberta i Wagnera oraz Mendelssohna (wszystkie 6/8), nawet Verdiego (3/8), choć już Moniuszkowska *Przędniczka* utrzymana jest również w takcie 2/4, co może potwierdzać pewną predylekcję tego kompozytora do budowania ilustracji na podstawie innych, nie tak rozpowszechnionych sposobów.

charakterze, utrzymaniu motorycznego ruchu, który równie dobrze nadaje się do oddania wirowania kołowrotka, jak i wiejącego za oknami wiatru.

Na tle wcześniej omówionej pieśni Moniuszki (jak i wielu innych jego dzieł) *Prządka* stosuje tak niezwykle rozwiązania harmoniczne, iż warto przyjrzeć się bliżej ich funkcji, gdyż nie stanowią jedynie świadectwa rozwijającego się z czasem warsztatu kompozytorskiego twórcy⁴². Tonacją zasadniczą pieśni jest *a-moll*, choć od pierwszych taktów (przygrywka obejmuje wyłącznie jeden takt) tonacja ta nie jest czysta; stosowanie chromatyki w motorycznych przebiegach szesnastkowych, ich progresje, rozpoczęcie śpiewu od dźwięku *c*² (a więc tercji akordu tonicznego) – wszystko to utrudnia uchwycenie początkowej tonacji, nadaje pieśni pewien rys niejednoznaczności tonalnej, która właściwie dopiero w momencie uruchomienia drugiej linii akompaniamentu (basu będącego podstawą prostych odniesień tonalnych) pozwala nam usłyszeć precyzyjnie tło harmoniczne – subdominantowe *d-moll*. Tych wątpliwości, zwodniczych rozwiązań Moniuszko w pieśni nie szczędzi, ale najistotniejszym harmonicznym momentem wydaje się chwilowa zmiana trybu na durowy, wypadająca przy słowach „Wijąc z motka nic”. Dzięki przeprowadzonej przez kompozytora modulacji słyszymy w tym miejscu tonację *D-dur*, która powtarza się będzie w opracowaniu wszystkich zwrotek. Zastosowanie schematu budowy pieśni zwrotkowej, pozbawionej, z wyjątkiem kody, jakichkolwiek wariacji⁴³, spowodowało, iż raz przyjęty plan tonalny dokładnie się powtarza w kolejnych strofach. Za każdym razem więc durową, optymistyczną nutą w tym przygnębiającym obrazie starczego opuszczenia i rozgoryczenia rozbrzmiewa fraza o pracy, zaraz potem wszakże zgaszona dwukrotnym powtórzeniem „Żle za długo żyć”. Pierwsze opracowanie tego smutnego podsumowania egzystencji starej kobiety zawiera kolejne zwracające uwagę środki harmoniczne – w takcie siedemnastym, zamiast podwyższonej tercji dominanty *gis*, melodia zwodniczo używa eolskiego *g* (dominanta *e-moll*) i choć potem rozwiązuje się na tonikę, harmonia ta jednak potęguje wrażenie smutku i rezygnacji.

* * *

Muzycznych nawiązań do postaci prządki, przędzenia, kręcącego się kołowrotka w dziewiętnastowiecznej twórczości jest jeszcze sporo, by wymienić kolejne pieśni Moniuszki – *Przy kądzieli* do słów Jana Prusinowskiego, lub *Kłębuszek* – Justyna Wojewódzkiego, czy fortepianową miniaturę *Spinnerlied* A. Ellmenreicha, adresowaną do początkujących adeptów sztuki pianistycznej

⁴² Obie analizowane pieśni prządek dzielą być może nawet 22 lata, gdyż – jak podaje E. Nowaczyk – *Prząśniczka* powstała przed 15 kwietnia 1846 roku, a *Prządkę* opublikowano pierwszy raz w 1868 roku. E. Nowaczyk, *op. cit.*

⁴³ Wariacyjny jest sam tekst, oparty na zasadzie paralelności, ale nie dosłowności; dosłownie powtórzone są w kolejnych zwrotekach jedynie dwa wersy: o wijącej się nici i o zbyt długim życiu.

nej. Przede wszystkim jednak do grupy „pieśni prządek” dodać można scenę z *Latającego Holendra* R. Wagnera. Na początku II aktu tej opery jesteśmy świadkami sceny zbiorowej w domu córki Dalanda, Senty, która w towarzystwie innych kobiet przędzie, rozmyślając o Holendrze i ciąży na nim kłątwe. Innym istotnym wątkiem rozważań o dziewiętnastowiecznych obrazach prządek byłoby skupienie się na literackich odwołaniach do tego motywu⁴⁴. Jego popularność w kulturze tego okresu nie jest może spektakularna, niemniej jednak grupa dzieł, które się do niego odwołują, jest dość liczna. Literackie i muzyczne prządky z jednej strony dalekie są od jednoznaczności, jakiej można byłoby się spodziewać, gdyby postacie te traktowano w ścisłe „zawodowym” charakterze; z drugiej jednak posiadają pewne czynniki wspólne, wynikające z medytacyjnej natury czynności, jaką się zajmują.

Gdyby mitologiczne prządky i tkaczki uznać za wzorce pewnych postaw kobiecych, to w zanalizowanym wyżej materiale pieśniowym dostrzec dałoby się wszystkie wytyczone mitycznymi odniesieniami koncepcje kobiecości. Kloto – przędąca nić ludzkiego żywota – w pieśni staje się wiekową *Prządką*, której zbyt długie życie pozwala na snucie gorzkich refleksji o opuszczeniu i braku nadziei, o stanie, w którym jedynie praca wydaje się jaśniejszą stroną egzystencji (co podkreślone zostało środkami muzycznymi). Penelopa – przędzeniem i tkaniem dająca świadectwo swej miłości do męża – mogłaby stać się patronką tych wszystkich prządek, które w rytmie kołowrotka odnajdują sens swojej miłości lub miłość jako sens swojego życia – jak wszystkie omówione warianty *Gretchen am Spinnrade*, choć każdy z nich prezentuje inny typ bohaterki. Tylko rysunek Małgorzaty Schuberta zachowuje pełną zbieżność z charakterem postaci z dramatu Goethego. Niepokój, wynikający z poznania samej siebie, mistrzowsko oddany został w warstwie muzycznej. Ta sama kobieta w pieśni Wagnera ukazuje niestabilny i histeryczny rys swojej psychiki (co do pewnego stopnia przeczy kontemplacyjnemu charakterowi czynności, jaką przecież powinna wykonywać). W pieśni Verdiego Małgorzata ujawnia jeszcze inne oblicze, pokazując, że dojrzała kobieta może się delektować

⁴⁴ Oprócz cytowanego na początku odwołania w *Beniowskim* Słowacki również w *Agezylauszu* (akt I, [scena III]) tworzy interesujący obraz („Oto jak w dawnej Polsce złocone wrzeczona / W rękę niewolnic burczą – na jedwabnej tęczy”), w którym przywołanie postaci prządek budzi skojarzenia o wiele szersze niż tylko z charakterystyczną dla kobiet pracą. Scena przędzenia przez dziewczęta dworskie została w ciekawy sposób wpleciona w I rozdział *Potopu* Sienkiewicza, w której służy ona zbudowaniu idyllicznego obrazu kontemplacyjnego życia panny Billewiczówny, zderzonego z nadciągającą zawieruchą dziejową (wojna szwedzka) i sercową (rychle zjawienie się Kmicica, które zresztą przerywa tę scenę). Bardzo ciekawe rezultaty dałoby porównanie tego fragmentu z pieśnią prządek z początku aktu II *Latającego Holendra* Wagnera, gdyż zarówno otoczenie, jak i skutki całej sceny są niemal identyczne. Trudno podejrzewać istnienie bezpośredniego związku między dwoma pomysłami, tak więc potencjalna ich zbieżność może raczej przemawiać na rzecz obiegowego charakteru motywu prządky. Oprócz motywów fabularnych prządka wiąże się również z wieloma obrazami poetyckimi, które mogą być nawet dość odległe od wskazanych powyżej sensów. I tak np. w poezji C.K. Norwida prządka wiązać się będzie z cierpieniem, ciemnością, brakiem nadziei (jak w wierszach [*Ty mnie do pieśni pokornej nie wołaj*] czy *Moja piosnka* [I]).

cierpieniem miłosnym. Za figurę prządki – Arachne, kobiety – twórcy wśród pieśniowych portretów przątek można niefrasobliwą *Prząśniczkę*, która dowodzi, że twórcza moc kobiety tkwi z jednej strony w budowaniu relacji międzyludzkich, z drugiej zaś – w tworzeniu i przekazywaniu tradycji⁴⁵.

Dziewiętnastowieczne „pieśni przątek” w zdecydowanej większości wiąże ilustracyjny motyw naśladowy dźwięk kołowrotka. Jego najważniejszą cechą jest jednak to, iż pulsuje rytmem emocji przędącej kobiety i oddaje nastroj jej myśli. Bez względu na możliwości odstępstwa od modelu podstawowego prządka wydaje się stałym, odwiecznym wzorem kobiecości⁴⁶, skupionej na pracy, wyciszonej, niekiedy zatopionej w autorefleksji, niekiedy zaś – budującej więź z innymi, takimi jak ona; jest strażniczką tradycji, dawnych obyczajów, moralności i pieśni, niekiedy zaś szuka w rytmie kołowrotka własnej tożsamości i sensu istnienia, który buduje jednocześnie i dla mężczyzny, i w opozycji wobec niego.

SONG PORTRAITS OF A WOMAN-SPINNER

The article which treats about the portraits of woman-spinners is devoted to a comparison of verbal-musical works, which are partly united by the common text (fragment of J.W. Goethe's *Faustus* – and in particular the song sung by Margaret at the spinning-wheel), and which in part refer to the common image – namely that of a spinning woman. In contemporary theories, the image of a spinning woman is often used as a handy symbol of creativity, and particularly female creativity. However the 19th century popularity of this motif, especially in the numerous songs, points to the fact that it has a much more primeval and broader significance. As a monotonous and typically female activity, spinning served successive composers (F. Schubert, R. Wagner, G. Verdi, S. Moniuszko) to create a more profound characteristic of woman-spinners. Reaching out to similar means of musical expression points to the fact that in spite of resorting to various texts, and in spite of the time interval dividing the analyzed works, the woman spinner from the songs has been permanently associated with onomatopoeic imitation of the sound of the spinning wheel and with the meditative nature of the performed activity which becomes a useful background for a more profound female self-reflection.

⁴⁵ To znaczenie motywu prządki wydaje się bliżej związane z odniesieniami literackimi, tu jedynie sygnalizuję potencjalny kierunek interpretacyjny. *Prząśniczka* może być zbyt blaha, by uzasadnić ten trop, niemniej jednak podobny typ kreacji znajdziemy we wspomnianej scenie przątek w *Latającym Holendrze* (a właściwie w fakcie, iż stanowi ona przygotowanie i kontrast dla wspaniałej ballady *Senty*). Wspomniane powyżej przykłady literackie również pozwalają wiązać postać prządki z zagadnieniami twórczości (np. wspomniany już, adresowany do Teofila Lenartowicza wiersz Norwida [*Ty mnie do pieśni pokornej nie wolał*], będący rozliczeniem z poetyckimi oczekiwaniami względem twórcy).

⁴⁶ I to nie tylko w kulturze europejskiej, o czym może świadczyć książka *Wizerunki kobiety w kulturze Indii. Boginie, prządki, wiedźmy i tancerki*, red. M. Jakubczak, Kraków 2005. Prządka staje się upostaciowaniem jednego z podstawowych typów kobiecej aktywności, a więc kobiety w ogóle.