

Warcisław KUNC¹, Paweł PIENKOWSKI²

¹ Akademia Muzyczna w Poznaniu, filia w Szczecinie

Wydział Edukacji Muzycznej

² Akademia Rolnicza

Wydział Kształtowania Środowiska i Rolnictwa

Szczecin, Polska

e-mail: wkunc@wp.pl, srodowisko@agro.ar.szczecin.pl

ROLA KRAJOBRAZU W WIELOWARSTWOWYM DZIELE MUZYCZNYM NA PRZYKŁADZIE XIX-WIECZNEJ OPERY POLSKIEJ

*„Odnajduję nutę [...] niczem niezma-
żonej czystości jak ją natura natchnęła.
Brzmi pieśń nieprzerwanie po naszych ni-
wach i gajach, płynie wodą i z wiatrem, od-
bija się o ściany naszych karczem, dworów
i chat ...”*

(O. Kolberg, 1857)

Muzyka wywodzi się z krajobrazu i krajobraz ten przenika, tak można zinterpretować słowa Oskara Kolberga napisane we wstępie do „Pieśni ludu polskiego”. Kolberg, mając świadomość przestrzennego zróżnicowania melodii i rytmiki pieśni polskich, zamieszcza na końcu zbioru „tabelę miast i osad miejskich, o których uczyniono wzmiankę [...] z wykazaniem ich położenia geograficznego”. Muzyka była zatem już od dawna odczuwana jako element integralnie związany z przestrzenią (regionem) i jako ważny składnik tożsamości kulturowej.

Wpływ krajobrazu na dzieło muzyczne może przejawiać się w wieloraki sposób. Może on wynikać m.in. z inspiracji twórcy krajobrazem, a w utworach programowych muzyka (VI symfonia L. van Beethovena jest tego najlepszym przykładem) naśladuje rzeczywistość, w tym dźwiękowy aspekt krajobrazu. Często krajobraz oddziałuje pośrednio na warstwę muzyczną, np. poprzez wykorzystanie elementów miejscowego folkloru.

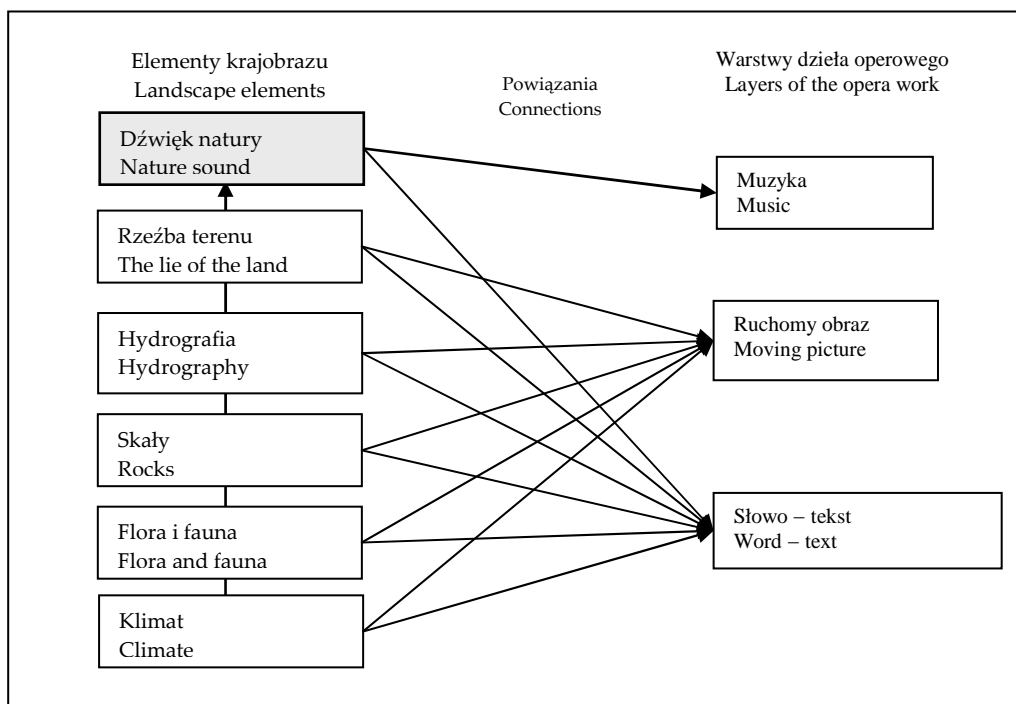
W wielowarstwowym dziele muzycznym rola krajobrazu jest jeszcze wyraźniej uwypuklona, gdyż obok warstwy muzycznej występują dodatkowe elementy, często integralnie powiązane z krajobrazem. W przeciwieństwie do dzieła muzycz-

nego jednowarstwowego, tzw. czystego utworu muzycznego, wielowarstwowa konstrukcja dzieła oprócz warstwy muzycznej może posiadać również inne warstwy, w tym warstwę słowną (semantyczną lub brzmieniową) oraz tzw. warstwę ruchomego obrazu (właściwą dla teatru). Wielowarstwowa konstrukcja dzieła, podobnie jak to ma miejsce w przypadku struktury krajobrazu, sprawia, że odbiór całości nie jest tylko sumą części składowych. Można zatem dostrzec pewne podobieństwo w sposobie odbioru krajobrazu i muzycznego dzieła wielowarstwowego¹.

KRAJOBRAZ W XIX-WIECZNEJ OPERZE POLSKIEJ

Bezpośredni wpływ krajobrazu na dzieło muzyczne, w tym również na operę, może przejawiać się zapożyczeniami krajobrazu dźwiękowego w warstwie muzycznej. Dotyczy to nie tylko dźwięków natury (ryc. 1.), ale również dźwięków krajobrazu kulturowego, w tym dźwięków towarzyszących pracy, lokalnych instrumentów muzycznych oraz przedmiotów codziennego użytku. Elementy te (podobnie jak w dziele literackim onomatopeje) wzbogacają warstwę muzyczną i są świadectwami epoki, w której powstało dzieło. Mogą ponadto wskazywać na historyczne przemiany krajobrazu dźwiękowego i często uwypuklać indywidualny charakter regionu (Bernat, 1999). Muzyka może naśladować rzeczywistość, jak ma to miejsce w utworach programowych czy nawet ilustracyjnych (np. w ptasich utworach O. Messiaena) (Smoleńska-Zielińska, 2003).

¹ Według Ingardena (1973) aby dzieło uznać za wielowarstwowe wystarcza m.in. występowanie w nim różnorodnych składników (np. brzmień językowych, znaczeń i przedmiotów przedstawionych).



Ryc. 1. Powiązania pomiędzy elementami krajobrazu a warstwami dzieła operowego (bez uwzględniania elementu antropogenicznego). *Źródło:* opracowanie własne

Fig. 1. Connections between landscape elements and layers of an opera work (without taking indirect cultural influences into consideration). *Source:* own compilation

Również w operach polskich spotyka się liczne fragmenty muzyczne będące zapożyczeniami krajobrazu dźwiękowego, łączące ściśle warstwę muzyczną z elementami ruchomego obrazu. W „Halce” Stanisława Moniuszki w scenie II aktu III pojawia się np. „trzepot” skrzydeł ptasich naśladowany przez instrumenty dęte drewniane, natomiast w scenie skoku Halki do wody (finał opery) dźwięki harfy naśladowują wartko płynący strumień i plusk wody (Moniuszko, 1978). Fragmenty muzyczne ilustrujące dźwięki wydawane przez drzewa odnajdujemy w „Gopłanie” Władysława Żeleńskiego (1897), gdy to w scenie II aktu II solo klawesynu rozpoczyna (rodzaj motywu przewodniego) motyw wierzby płaczącej. Pojawia się on równolegle z tekstem: „Wyrasta wierzba płacząca, jak głucha spod ziemi” i „wierzba drży, gałązkami płacze”. Najslynniejsza polska aria tenorowa (aria Stefana) z opery Straszny Dwór rozpoczyna się słowami: „Cisza dokoła, noc jasna, czyste niebo, księżyc płynie swobodnie po przestrzeni bez chmur” (Chęciński, 1865), a w jej warstwie muzycznej długie nuty w smyckach odpowiadają nastrojowi przedstawionemu w treści arii.

W uwerturze do opery „Flis” Moniuszko ilustruje m.in. burzę na Wiśle. Podobnie jak Rossini i Beethoven, wykorzystuje ostinato w grupie smyczków, falowe crescendo i decrescenda w całej orkiestrze. Odgłosy burzy dopełniają instrumenty perkusyjne (Moniuszko, 1952).

Krajobraz dźwiękowy związany z działalnością człowieka znajduje swoje odbicie np. w arii kowala z II aktu „Manru” Ignacego Paderewskiego oraz warstwie muzycznej „Strasznego Dworu” Stanisława Moniuszki (1937) w arii Stefana (III akt), w której dzwonki ilustrują kulig, a instrumenty (tam-tam i smyczki pizzicato) naśladują bicie zegara, zaś flet, fortepian, harfa i dzwonki ilustrują bicie kuranta. W „Halce” Moniuszko wprowadza górala grającego na dudach (instrumentem związanym przestrzenią). Linie melodyczną tego instrumentu wykonuje obój, natomiast nuty stałe prowadzone bourdonowo – fagoty z altówkami.

Nie sposób wyliczyć wszystkich bezpośrednich oddziaływań krajobrazu dźwiękowego w warstwie muzycznej oper polskich, a przecież one przejawiają się również w sposób pośredni – poprzez obyczaje, tradycję i kulturę powiązaną z całym krajobrazem.

Wszystkie elementy krajobrazu znajdują swoje odzwierciedlenie w warstwie ruchomego obrazu, w którego skład wchodzi również scenografia. Dopełniając warstwę muzyczną, zyskuje ona w wyobraźni odbiorcy nową wartość, a dzieło wzbogaca o dodatkowy walor. W partyturach oper znajdują się wskazania autorów dotyczące oprawy scenograficznej poszczególnych aktów i scen. Zawierają one m.in. opisy krajobrazów i ustawienia poszczególnych elementów scenografii. We współczesnych realizacjach odstępuje się, niestety, od stosunkowo dokładnych wskazań autorów, przenosząc miejsce akcji w inne przestrzenie – a więc i krajobrazy. Egzemplifikacją tego jest np. jeden z opisów scenografii aktu I, zawarty w partyturze „Goplany” Władysława Żeleńskiego: *Scena przedstawia jezioro. Po obu stronach krzaki i drzewa. W środku sceny na pół ukryty chór duchów* (German, 1897).

Wizualny aspekt krajobrazu na odbiór dzieł operowych znajdował wyraz nie tylko w warstwie scenograficznej polskich oper, ale również w wyborze miejsca ich wystawienia. Wojciech Bogusławski (1820) tak oto opisuje swój zamysł budowy amfiteatru we Lwowie, odpowiadający trendom epoki, jakie przyniosło wystawianie polskich oper w otoczeniu przyrody:

Przyszła mi myśl [...] w uczęszczanym ogrodzie wybudować obszerny teatr w sposobie dawnych amfiteatrów rzymskich, w którym by można było wystawiać widowiska, a tym sposobem podać łatwość uczęszczania na Teatr, bez oddalania się z miejsca przyjemnej przechadzki.

Liczenie odwiedzany naówczas Ogród Księżąt Jabłonowskich, na Przedmieściu Halickim, w bardzo małej odległości od miasta, zdawał mi się być najdogodniejszym. Ogromny

jego obwód, małemi wzgórkami i krzewiną, na kształt angielskich parków, przeplatany, podzielonym był na ośm dużych czworoboków, obsadzonych nader wyniosłemi lipami; których rozłożyste gałęzie prawie na całego ogrodu przestwór cień rozpościerały. Otworzyłem nowy amfiteatr operą, także narodową: *Agatka, czyli Przyjazd Pana, na przyjęcie w Nieświeżu śp. króla Stanisława Augusta, przez księcia Macieja Radziwiłła napisana, z muzyką nadwornego tych książąt kapelmajstra, Holland – rzecz prosta, wieśniaczemi śpiewy i tańcami przeplatana, sprawiła przyjemną zabawę publiczności, która na ten pierwszy wieczór licznie zgromadzona, cały zapełniła amfiteatr, a wpośród nocnych ciemności, przy świetle przebijających się przez wyniosłe drzewa promieni księżycy, znajdując go jeszcze piękniejszym; z przyjemnem odeszła zadowolnieniem.*

Warto zwrócić uwagę, że określenie miejsca akcji lub uczestników opery, zawarte w wielu tytułach polskich oper, wiąże się ze specyfiką danego krajobrazu, np. „Legenda Bałtyku”, „Zamek na Czorsztylinie”, „Krakowiacy i Górale”, „Flis”, „Goplana”, „Wesele w Ojcowie”. Również treść librett zawiera liczne opisy krajobrazu i elementów przyrody. Elementy charakterystyczne dla krajobrazu górskiego znajdujemy m.in. w treści „Halki” i „Krakowiaków i Górali”, a opis wód w „Goplanie” i „Flisie”.

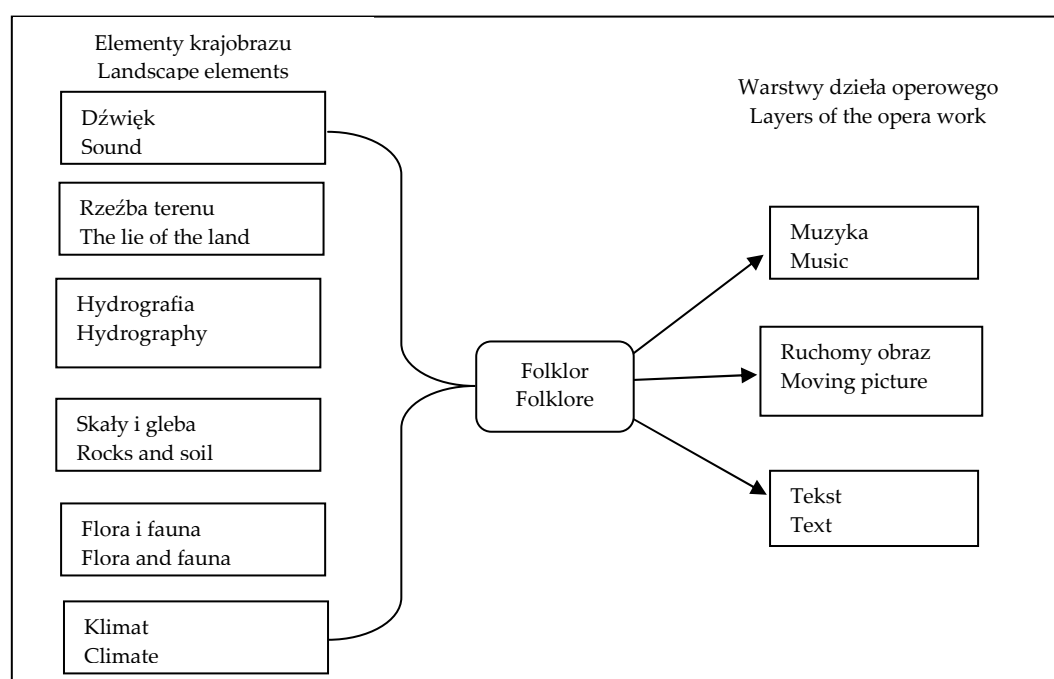
Emocje i przeżycia bohaterów opisywane są za pomocą porównań związanych z krajobrazem. Przykładem takim jest chociażby słynna aria Jontka z III aktu „Halki”: „Szumią jodły na gór szczytce, szumią sobie w dal... a młodemu smutne życie, gdy ma w sercu żal!” lub aria Halki z II aktu: „Gdym rannym słońkiem wlecieć mi skowronkiem, gdyby jaskółeczka bując mi po niebie!”.

Elementem wielowarstwowego dzieła scenicznego jest również balet, który w XIX-wiecznych operach polskich, poza scenami tanecznymi, spełniał również rolę uzupełniania scenografii poprzez naśladownictwo ruchomych elementów krajobrazu. W didaskaliach „Goplany” do I aktu jest zapis: *W głębi jezioro na wielkim liściu lilii wodnej Goplana płynie powoli naprzód. Chochlik i Skierka na brzegu, koło nich grupy baletowe (kwiaty wodne i leśne, duchy skrzydlate) zmieniają się ustawicznie* (German, 1897).

Pośredni wpływ krajobrazu (ryc. 2) na polskie dzieła operowe poprzez rodzimy folklor, wskazywali już dziewiętnastowieczni krytycy muzyczni. Maurycy Karasowski (1861) z charakterystyczną dla swoich czasów emfazą tak oto pisze o inspiracji folkloru krajobrazem, a muzyki – folklorem: *Jeżeli więc północny nasz klimat wydać się komu może niesprzyjającym do wzniosłych i melodyjnych natchnień muzycznych, to cóż powiedzieć o tych cudownie pięknych pieśniach, jakich tysiące krąży w ustach ludu naszego, a które przecież zrodziwszy się na naszej ziemi, prześliczną melodyjności formą, oraz niewysłowionym wytworności wdziękiem, mogą być nieraz stawione obok najlepszych tego rodzaju włoskich nawet kreacji! Któż je tworzy? tenże sam lud prosty, nieuczony, nie posiadający świadomości estetycznych warunków sztuki ani dbający zgoła o takowe, lecz*

posłuszny tylko muzykalnemu natchnieniu, którem go natura obdarzyła, żyjąc wpośród gęstych borów, wesołych pól, smutnych i pełnych tajemniczego uroku mogił stepowych.

W operach polskich wpływ folkloru przejawiał się w tekście (tematyka i gwara), scenografii (zwłaszcza kostium), w muzyce (melodyka i rytmika tańców) oraz w choreografii. Cała twórczość Stanisława Moniuszki jest tego najlepszym przykładem. Nawet w operze „Paria”, której akcja rozgrywa się w Indiach, pojawiają się skoczne rytmy oberka i mazura.



Ryc. 2. Pośredni wpływ elementów krajobrazu na warstwy dzieła operowego z uwzględnieniem czynnika etnologicznego. *Źródło:* opracowanie własne

Fig. 2. Indirect influence of landscape elements on layers of an opera work considering ethnological factor
Source: own compilation

UWAGI KOŃCOWE

W twórczości XIX-wiecznych kompozytorów (na przykład czeskich, rosyjskich, polskich) powiązanie z elementem narodowym i krajobrazowym jest dość powszechne. Wydaje się jednak, iż w operze polskiej XIX w. elementy te były szczególnie ważne, gdyż silnie wyrażały i pielęgnowały tożsamość narodową oraz podkreślały jej odrębność. Stąd tak mocno wszystkie jej warstwy inspirowane były pier-

wiastkami narodowymi, w tym folklorem i rodzimym krajobrazem. Nigdy potem ani przed XIX w., krajobraz nie odgrywał już tak znaczącej roli.

LITERATURA

- Bernat S., 1999: Krajobraz dźwiękowy doliny Bugu. *Annales UMCS Lublin*, sec. B, vol. 54, 15, s. 297-309.
- Bogusławski W., 1820: *Dzieje Teatru Narodowego na trzy części podzielone oraz wiadomość o życiu sławnych artystów*. Wydawn. Gluecksberga, Warszawa.
- Chęciński J., 1865: *Straszny Dwór: opera w czterech aktach, z których pierwszy w dwóch odsłonach*. Wyd. Gebethner i Wolf. Warszawa.
- German L., 1897: *Goplana: opera romantyczna w 3 aktach (5 obrazach)*. Wydaw. Jakubowicz i Zadurowski, Lwów.
- Ingarden R., 1973: *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. PWN, Kraków.
- Karasowski M., 1861: Stanisław Moniuszko jako kompozytor dramatyczny. *Biblioteka Warszawska*, t. 2, s. 261-281.
- Kolberg O., 1857: *Pieśni ludu polskiego*. Warszawa w drukarni J. Jaworskiego, Krakowskie Przedmieście.
- Moniuszko S., 1937: *Straszny Dwór*. Tow. Wydaw. Muzyki Polskiej, Warszawa.
- Moniuszko S., 1952: *Flis*. PWN, Kraków.
- Moniuszko S., 1978: *Halka*. PWN, Kraków.
- Smoleńska-Zielińska B., 2003: Symboliczne treści muzyki współczesnej. *Annales UMCS Lublin*, sec. L, vol. I, s. 157-171.
- Żeleński W., 1897: *Goplana*. Wydaw. J. Berle&Co, Wien.

SUMMARY

LANDSCAPE ROLE IN A MUSICAL MULTILAYER COMPOSITION BASED ON THE EXAMPLE OF THE 19TH-CENTURY POLISH OPERA

Influence of landscape on a musical composition can manifest itself in numerous ways. It can arise from author's inspiration by nature. In programme compositions music can imitate reality including sonic aspect of the landscape. Frequently, landscape interacts indirectly with musical level through local folklore elements, which are being used.

In a multilayer musical composition the role of landscape is even more protruding, since there are additional elements to the musical layer, often integrally associated with the elements of nature.

In case of a multilayer musical composition, music is its basic component and it has the major meaning showing that in a score. The opera as a scenic multilayer work additionally consists of a text and a moving picture (scenography and choreography). The landscape, on the other hand, consists of the following elements: landscape formation, water, vegetation, soil, rocks and atmosphere. Human influence is also part of the landscape, hence the notion of cultural landscape, which is a result of transformation of a natural landscape by cultural groups and accumulation of cultural elements throughout centuries.

This paper analyses relations between given landscape elements and layers of the 19th century Polish operas. Additionally, the paper shows, which of the landscape elements have been commemorated on the pages of scores and librettos, in the history of performances as well as in memoirs of contemporary authors.