

## AGATA KUCHARSKA-BABULA

### Młodopolskie nastroje w muzyce programowej Mieczysława Karłowicza

Nowa formuła matury z języka polskiego nakłada na uczniów umiejętność odwoływania się do kontekstów pozaliterackich. Konstrukcja tematów prac pisemnych i problemów zaproponowanych do rozważenia na egzaminie ustnym obliuguje młodzież do porównywania utworów reprezentujących różne sztuki, powoływania się na teksty plastyczne, filmowe, muzyczne. Warto zatem na lekcjach literatury oświetlać słowa obrazami i dźwiękami, aby nauczyć młodzież rozpatrywania ich w kontekście szeroko pojętej kultury. Pochylając się nad filozofią i twórczością młodopolan, zasadne będzie zwrócenie się ku kompozycjom powstałym na przełomie XIX i XX wieku. Wszak jest to czas, w którym sami poeci artykułowali postulat: „muzyki wszędzie, muzyki zawsze”. Integrując zatem słowo z dźwiękiem, warto wsłuchać się w filozofię tych czasów, zapisaną nutami na pięciolinii.

Kompozytorem, którego dzieła w pełni odzwierciedlają młodopolskie nastroje, jest twórca muzyki programowej inspirowanej literaturą – Mieczysław Karłowicz. Chociaż plasuje się w plejadzie najwybitniejszych, to jego dzieła powszechnej publiczności nie są zbyt dobrze znane. Być może wynika to stąd, że są one bardzo nowatorskie, dość trudne w odbiorze dla laików. Chcąc w pełni smakować stworzone przez niego współbrzmienia, harmonię, przebiegi melodyczne, trzeba mieć wyrobiony gust muzyczny oraz wiedzę z zakresu muzykologii. Wspomniane bariery powodują, że na lekcjach języka polskiego trudno się spodziewać wnikliwej analizy kompozycji M. Karłowicza, zasadne natomiast będzie skupienie się na określeniu nastroju muzyki, która w pełni odzwierciedla charakter młodopolskiej filozofii – jest pesymistyczna, przeszywa smutkiem i rozpaczą. Właściwa epoce percepcja życia jest obecna we wszystkich utworach.

Dorobek artystyczny kompozytora wpisuje się w nurt określany mianem „Młodej Polski w muzyce”<sup>1</sup>, kojarzony z grupą młodych zapaleńców, którzy starali się odciąć od tradycjonalizmu, sięgali po formy nowatorskie, współczesne. Ich celem było zrównanie poziomu kultury polskiej z europejską. Zdawali sobie sprawę, że

<sup>1</sup> Por. H. Swolkień, *Od Chopina do Szymanowskiego* [w:] *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, red. T. Ochlewski, Warszawa 1983, s. 111.

warunkiem *sine qua non* rozwoju jest doskonalenie rzemiosła artystycznego, podniesienie poziomu technicznego. Stąd muzycy współtworzący nowe trendy niezwyczajnie dbali o własne wykształcenie, przywiązywali wagę do rozwijania swoich umiejętności wykonawczych i kompozytorskich. Henryk Swolkień, dokonując ich charakterystyki, zauważył, iż ta

Grupa kompozytorów polskich na przełomie XIX i XX wieku przeciwstawiająca się radykalizmem stylu i techniki w muzyce tradycyjnej oparła się na wzorach neoromantyków z Lisztem i Wagnerem na czele (...). Wnieśli oni do muzyki polskiej formę poematu symfonicznego, formę pieśni deklamacyjnej (...), poszukiwali nowych środków harmoniczných i nowej instrumentacji<sup>2</sup>.

M. Karłowicz uważany jest za kompozytora, który stanowi ogniwo łączące tradycyjną muzykę XIX wieku z nowoczesnymi, zarówno pod względem formy, jak i instrumentacji oraz harmonii, kompozycjami XX wieku. Urodził się w roku 1876 na Wileńszczyźnie. Jego ojciec był naukowcem – doktorem filozofii i historykiem, ale także wykształconym wiolonczelistą. Dobrze grał na fortepianie i organach, komponował. Jego pasją była kameralistyka, co skutkowało tym, że w otwartym domu Karłowiczów często gościli muzycy współtworzący prowadzone przez niego zespoły. Kontakt z wieloma wybitnymi artystami epoki, a także częste zmiany miejsca zamieszkania, niewątpliwie wywarły wpływ na rozwój zdolności chłopca. Naukę gry na skrzypkach rozpoczął w Heidelbergu, kontynuując ją u różnych pedagogów, z których najważniejszy był Stanisław Barcewicz. To on przygotowywał młodego skrzypka do kariery wirtuoza. Solistą jednak Karłowicz nigdy nie został, bowiem bardziej od gry na instrumencie interesowała go kompozycja. Meandry łączenia dźwięków zgłębiał podczas studiów, najpierw u Zygmunta Noskowskiego, potem pod kierunkiem Heinricha Urbana w Berlinie. Tam też uczęszczał na zajęcia z muzykologii w zakresie historii instrumentów. Dodatkowo poznawał arkaana dyrygentury na kursach u Artura Nikischa w Lipsku.

Był człowiekiem o wielu pasjach. Interesował się chemią oraz fizyką i jako wolny słuchacz uczestniczył w uniwersyteckich wykładach poświęconych tym dziedzinom nauki. Ponadto odznaczał się talentem plastycznym – współtworzył okładkę *Pieśni* op. 1. Miał też zacięcie literackie, o czym świadczy fakt, iż już jako dziesięcioletni chłopiec podjął próbę napisania powieści. Gdy osiągnął dojrzałość, drukiem ukazała się jego humoreska *Orfeum warszawskie w roku 1910*, szereg artykułów taternickich, a także program *Symfonii „Odrodzenie”*, uznawany za samodzielny utwór literacki, nawiązujący stylistycznie do młodopolskiej prozy poetyckiej. M. Karłowicz bardzo się interesował filozofią. Szczególnie bliskie mu były poglądy Artura Schopenhauera i Fryderyka Nietzshego, które wywarły

ogromny wpływ na ukształtowanie się jego postawy życiowej i twórczej, pesymistycznej wiary w nieuchronność ludzkiego losu, poczucia niemożności spełnienia szczytnych zamierzeń i bezsensu istnienia, a jednocześnie fascynacja przyrodą, ideami panteizmu utożsamiającymi Boga z otaczającym człowieka wszechświatem, z niezmiennymi prawami natury<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Tamże, s. 111.

<sup>3</sup> J. Mechanisz, *Mieczysław Karłowicz. Życie – człowiek – dzieło*, Lublin 2009, s. 99.

Być może efektem zgłębiania tych poglądów była największa pasja Karłowicza, taternictwo. Kompozytora jednak dużo bardziej od sportowego zdobywania szczytów ekscytowało estetyczne kontemplowanie górskich pejzaży. Niezwykłe miejsca uwieczniał na zdjęciach. Dzięki próbom pracy z różnymi aparatami i kliszami, niespotykanej dotąd technologii wywoływania zdjęć i przede wszystkim osiąganym efektem artystycznym, został uznany za jednego z pionierów fotografii górskiej. Niestety, obie pasje – miłość do Tatr i pragnienie uwieczniania ich majestatu na kliszy, przyczyniły się do przedwczesnej, tragicznej śmierci kompozytora. Zginął zasypany lawiną pod Małym Kościelcem w 33. roku życia.

Ból istnienia wynikający z filozofii epoki oraz osobistych przeżyć kompozytora słychać w każdej nucie i frazie, mimo iż pragnął tworzyć tzw. muzykę absolutną, wolną od skojarzeń semantycznych. O związkach muzyki z literaturą wypowiadał się dość radykalnie, pisząc:

Gdy ludzkość stanie na dość wysokim poziomie estetycznym, będzie musiała oddać cześć przynależną i pierwszeństwo muzyce czystej, niezależnionej od okowów poezji, która bądź co bądź, jako sztuka bardziej konkretna, gwałtem wstrzymuje muzykę w punkcie, do którego sama zdolna jest dolecieć. Może muzyka wyżej nie potrafi się wzbić niż poezja, z pewnością jednak może polecieć gdzie indziej, w innym kierunku. Myśli powyższe skłoniły mnie od dawna do zaprzysiężenia wierności tej muzyce orkiestrowej, niezależnionej od poezji i szczegółowego programu. Okoliczność, że niebawem wyjdzie piosenka moja *Pod jaworem*, nie jest odstępstwem od zasad powyższych. Piosenka ta pochodzi sprzed dziesięciu lat, z czasów, gdy się było młodym i płochym<sup>4</sup>.

W tej wypowiedzi Karłowicz przypomina o tworzonych przez siebie w okresie studenckim pieśniach. Te miniatury przynależą do nurtu definiowanego jako muzyka programowa, słowo i dźwięk są w nich ze sobą nierozzerwalnie związane.

Oprócz nich w dorobku artystycznym Karłowicza istnieje wiele innych utworów, w których literacka treść implikuje określone przebiegi muzyczne i odczytanie sensu dzieła – należą do nich między innymi: *Symfonia e-moll „Odrodzenie”*, poematy symfoniczne – *Powracające fale* op. 9, *Trzy odwieczne pieśni* op. 10, *Rapsodia litewska* op. 11 (1906), *Stanisław i Anna Oświecimowie* op. 12 oraz *Smutna opowieść* op. 13. Tak więc, chociaż ideą Karłowicza było, jak czytamy w przywołanych wcześniej słowach kompozytora, tworzenie dzieł asemantycznych, twórca sam się jej sprzeniewierzał, podążając w kierunku programowości muzyki. Do pieśni starannie dobierał poetyckie teksty, a symfoniczne utwory instrumentalne opatrywał programowymi tytułami oraz autorskimi komentarzami zdradzającymi kierunek ich literackiego odczytania.

Pierwsze kompozycje symfoniczne M. Karłowicza, takie jak *Serenada na smyczki* (1897), *Symfonia e-moll „Odrodzenie”* (1899–1902) oraz *Koncert skrzypcowy A-dur* op. 8 (1902), zdradzają inspirowanie się twórcy wzorcami klasycznymi. Utwory dojrzałe, przejawiające indywidualny styl, to poematy symfoniczne – *Powracające fale* op. 9 (1904), *Trzy odwieczne pieśni* op. 10 (1906), *Rapsodia litewska* op. 11 (1906), *Stanisław i Anna Oświecimowie* op. 12 (1907), *Smutna opowieść* op. 13 (1908) oraz *Epizod na maskaradzie*, dokończony po tragicznej śmierci kompozytora przez Grzegorza Fitelberga (1911). W przywołanych kompozycjach

<sup>4</sup> H. Andres, *Karłowicz w listach i wspomnieniach*, Kraków 1960, s. 265–266.

mimo wpływów Liszta, Wagnera, Czajkowskiego i Ryszarda Straussa, ujawniających się zresztą tylko w szczegółach czysto technicznych, przejawia się odrębna indywidualność Karłowicza, przepojona głębokim liryzmem melancholijnej zadumy, smutkiem, niedomówionym żalem<sup>5</sup>.

Dzieła orkiestrowe zawierają określony program literacki, wynikający w większości z nadanych im tytułów. Ponadto w przypadku poematów *Stanisław i Anna Oświecimowie* i *Powracające fale* oraz *Symfonii e-moll „Odrodzenie”* M. Karłowicz napisał odautorskie komentarze, w których wyłożył semantyczne konotacje swoich utworów. Wynika z nich, iż utwór *Stanisław i Anna Oświecimowie* op. 12 został oparty na kanwie legendy o zakochanym w sobie rodzeństwie. W słowie zamieszczonym w partyturze M. Karłowicz zarysował jego treść, tak motywując swoje intencje:

Ponieważ podanie o Stanisławie i Annie Oświecimach nie jest prawdopodobnie znane szerszemu ogółowi, przeto autor pozwala sobie podać je tutaj w kilku słowach<sup>6</sup>.

O ile w przywołanym dziele muzyka nawiązuje do określonej fabuły, w poemacie symfonicznym *Powracające fale*, opatrzonym komentarzem wydanym w czasopiśmie „Scena i Sztuka”<sup>7</sup>, brak jest konkretnej akcji, przebiegających w czasie wydarzeń. Całość pomysłu została oparta na wrażeniach, przeżyciach wewnętrznych, emocjach głównego bohatera, co kompozytor uściśla w sposób następujący:

*Powracające fale* pisałem (...) starając się oddać muzyką nastroje, zawarte w niżej podanym fragmencie: ...Siedział głęboko zadumany, wpatrzony w martwe lodowe kwiaty na szybach. Myśli kręciły się w szarym kole bezurocznej powszedniości. Jedyne brak woli wstrzymywał go od przecięcia wstęgi życia. Nie czekało go już nic<sup>8</sup>.

Tytułowe „powracające fale” to wspomnienia miłości do dziewczyny, która zdała się tą jedyną, przeznaczoną, a potem odeszła, pozostawiając bliskiego samobójstwa mężczyznę w depresji.

Program *Symfonii e-moll „Odrodzenie”* ukazał się w „Słowie Polskim” i jest rozbudowanym opisem przeżyć wewnętrznych ludzkiej duszy, która uświadomiwszy sobie bezsens egzystencji, poszukuje stanu, w jakim życie znowu nabierze blasku i znaczenia:

Ponury, złowrogi śpiew, zmieszany z dymem kadzideł, płynie od trumny strzaskanych marzeń młodzińczych. Wtórują mu ciche, bolesne dźwięki organów. *Requiem aeternam*... Wszystko zdruzgotane: wszystko, na czym istnienie dotychczasowe się opierało; żal i nieskończony smutek zalewają na wpół omdlałą duszę. Co począć, w którą iść stronę?...<sup>9</sup>.

Literacki tekst autorstwa M. Karłowicza nawiązuje wyraźnie do treści poematu Stanisława Przybyszewskiego *Requiem aeternam* (trzeciej księgi *Pentateuchu*)<sup>10</sup>, który stanowi manifest skrajnych, niezwykle kontrowersyjnych poglądów autora. Tytuł utworu oznacza dosłownie „wieczny odpoczynek”, a treść stanowi przedśmiertny,

<sup>5</sup> H. Swolkień, dz. cyt., s. 113.

<sup>6</sup> H. Andres, dz. cyt., s. 545.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże.

<sup>9</sup> Tamże, s. 539.

<sup>10</sup> S. Przybyszewski, *Requiem aeternam*, Kraków 2002.

wewnętrzny monolog anonimowego bohatera. Na lekcjach języka polskiego przywołane kompozycje mogą stanowić znakomity kontekst młodopolskiej liryki. Warto je przypomnieć, by dopełnić lekturę wierszy *Koniec wieku XIX*, *Anioł Pański* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, *Deszcz jesienny* Leopolda Staffa czy hymnu *Dies irae* Jana Kasprowicza i porównać sposoby, jakimi są wyrażane emocje za pomocą słów i dźwięków.

Symfonia oraz poematy symfoniczne dowodzą, że inspiracją twórczości kompozytora był przedstawiony przez autora program literacki. O zamiłowaniu do poezji świadczy cykl stworzonych przez M. Karłowicza utworów na głos z towarzyszeniem fortepianu. Kompozytor jest autorem 29 pieśni, z których do dziś zachowały się jedynie 22 utwory, 7 zagięło. Miniatury powstały podczas pobytu adepta kompozycji na studiach w Berlinie – dwadzieścia w roku 1896, dwie w 1898. Od roku 1897 kompozytor zaczął przejawiać pasję do form obszerniejszych, instrumentalnych, i w zupełności zerwał z miniaturami słowno-muzycznymi. Sam po latach odżegnywał się od stworzonych w latach studenckich pieśni, nazywając je „grzechami młodości”<sup>11</sup>. Według kompozytora nie miały one wybitnych walorów artystycznych, na co zresztą zwrócili uwagę także współcześni mu krytycy<sup>12</sup>. Pomimo to jednak utwory te zyskały dużą popularność już za życia twórcy i nie zostały zapomniane do czasów współczesnych. Henryk Swolkień wyraża o nich następujący sąd:

w tych wczesnych utworach dźwięczy owa głęboko wyczuwalna, specyficznie karłowiczowska nuta, jakiś zakłęty smutek, melancholia, coś ze spojrzenia na świat oczami samotnika zamyślonego nad zagadką bytu. (...) Spotyka się w nich tu i ówdzie tchnienie wagneryzmu, czuje się doskonałą znajomość bardzo osobistej nuty, obok wyraziście zarysowanego stylu, z niektórych pieśni wieje tchnienie wielkości<sup>13</sup>.

Spoiwem, które łączy powstałe w czasach studenckich miniatury i decyduje o tym, iż do dzisiaj są słuchane, jest niezwykle świadomy i dojrzały dobór tekstów literackich, do których kompozytor dopisał melodie. M. Karłowicz szczególnie upodobał sobie poetów romantycznych (Juliusza Słowackiego, Zygmunta Krasińskiego, Heinricha Heinego) oraz pozytywistów piszących w duchu romantyzmu (Marię Konopnicką, Adama Asnyka). Największą estymą obdarzył jednak twórczość poetycką kilka lat starszego od siebie Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Do jego tekstów napisał aż dziesięć pieśni. Oto jak tłumaczy tę fascynację kompozytora Barbara Chmara-Żaczekiewicz:

Bodźce artystyczne, jakich doznawał w obcowaniu z poezją Tetmajera, współdziałały z potrzebami jego własnej osobowości. Obu twórców łączyła wspólnota postawy ideowo-artystycznej, a przede wszystkim skłonność do liryki subiektywnej jako busoli poszukiwań artystycznych. Karłowiczowi bliska była wizja świata Tetmajera. Tetmajerowska refleksja filozoficzna, kontemplacja wszechbytu, rozmiłowanie w sztuce, jako wyrazicielce bytu – absolutu, modlitwa do śmierci, symbolika obrazująca wewnętrzne stany duszy oraz specyficzna wyrazowość wierszy, wypływająca z uczucia smutku, tęsknoty i zwątpienia<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> A. Chybiński, *Mieczysław Karłowicz. Kronika życia artysty i tatarnika*, Kraków 1949, s. 264.

<sup>12</sup> Por. B. Chmara-Żaczekiewicz, *Liryka wokalna [w:] Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*, red. E. Dziebowska, Kraków 1970, s. 112.

<sup>13</sup> H. Swolkień, dz. cyt., s. 110.

<sup>14</sup> B. Chmara-Żaczekiewicz, dz. cyt., s. 113.

W poezji K. Przerwy-Tetmajera uwiodła kompozytora nie tylko przekazywana idea, tak bliska M. Karłowiczowi, dbałość o słowo i rytmikę tekstów, ale także swoista nastrojowość, owo trwanie w określonym stanie uczuciowym, a nawet muzyczność wierszy Tetmajera; ta ostatnia wyrastała z zespolenia czynników wzrokowych i słuchowych, której źródłem była znamienita dla całej poezji młodopolskiej, a szczególnie dla Tetmajera, zdolność do utożsamiania pewnych wrażeń i spostrzeżeń otrzymywanych za pomocą różnych organów zmysłowych<sup>15</sup>.

Dając więc opisy zarówno stanów psychicznych jak zjawisk fizycznych, dostrzeganych w człowieku i przyrodzie, budował obrazy odznaczające się bogatym zasobem słownym, obejmującym mnóstwo wyrazów pokrewnych znaczeniowo, synonimów, stosował więc to, co szkoła klasyczna, ucząca łaciny i greczyzny, nazywała posługiwaniem się pleonazmami. „Melancholia, tęsknota, smutek, niezniechęcenie są treścią mojej duszy” – takim oto zespołem czterech rzeczowników rozpoczynają się jedne z najpopularniejszych jego wierszy. W zdaniu znówuż: „I duch się mój rozszerza, rozdała, rozplywa” wyrażał on inny stan psychiczny czasownikami o podobnej budowie<sup>16</sup>.

K. Przerwa-Tetmajer, z uwagi na kreśloną w swych wierszach nutę schopenhauerowskiego pesymizmu i rozpacz, stał się ukochanym poetą całej generacji młodopolan.

Jego wiersze, preludia, hymny, szepty i krzyki miłosne (...) były na ustach wszystkich. Kobiety znajdowały w nim piewce i powiernika, jakiego dotąd nie znały; młodzi mężczyźni odnajdywali w tej spowiedzi dziecięcia wieku swój bezdogmatyzm, melancholię epoki i przegrzaną zmysłami miłość... ubogiego młodzieńca<sup>17</sup>.

M. Karłowicz słowa poety uznawał za spójne z własnym sposobem widzenia świata i życia, przesyconego poczuciem marności własnego tułaczego losu i niemożności osiągnięcia spełnienia w życiu doczesnym. K. Przerwa-Tetmajer zwerbalizował to, co grało w duszy kompozytorowi. Do tekstów młodopolskiego poety powstały pieśni: *Czasem, gdy długo* (1896), *Zawód* op. 1 nr 4 (1896), *Na spokojnem, cichem morzu* op. 3 nr 4 (1896), *Idzie na pola* op. 3 nr 3 (1896), *Rdzawe liście strząsa z drzew* (1896), *Po szerokim, po szerokim morzu* op. 3 nr 9 (1896), *W wieczorną ciszę* op. 3 nr 8 (1896), *Pamiętam ciche, jasne, złote dni* op. 1 nr 5 (1896), *Smutną jest dusza moja* op. 1 nr 6 (1896), *Mów do mnie jeszcze* op. 3 nr 1 (1896) oraz *Na Anioł Pański* – utwór na fortepian do tekstu deklamowanego (1902).

Zdumienie budzi fakt, że poeta wobec pieśni będących muzycznym dopowiedzeniem jego słów okazał dużą powściągliwość:

Tetmajer zdawał się wcale nie być zainteresowany muzycznymi opracowaniami swoich wierszy. Kiedy otrzymał od Karłowicza świeżo wydany zeszyt pieśni, z których trzy skomponowane zostały do jego tekstów, w odpowiedzi ograniczył się do lakonicznego podziękowania za przesłane nuty. Warto jednak podkreślić, że kompozytor, chociaż poczuł się w tym pewnie mocno dotknięty, nie zmienił swego uznania dla autora *Na skalnym Podhalu*<sup>18</sup>.

W lirycznych tekstach można zauważyć spójność emocji, wrażeń, czy nawet sytuacji, które wiersze prezentują. Wszystkie wyrażają smutek, rezygnację z wiary

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> J. Krzyżanowski, *Wstęp* [w:] K. Tetmajer, *Poezje wybrane*, Wrocław 1968, s. 53–54.

<sup>17</sup> J. Z. Jakubowski, *Wstęp* [w:] K. Przerwa-Tetmajer, *Poezje*, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1979, s. 5.

<sup>18</sup> J. Mechanisz, dz. cyt., s. 117.

w spełnienie i szczęście. Jest to efekt przeżytych przez osobę w nich mówiącą szeregu gorzkich zdarzeń, rozczarowań. Jest nią człowiek, który nie zaznał prawdziwej miłości, bo nawet jeśli łudził się, iż spotkał kogoś na resztę dni, okazywało się to mrzonką. Kolejne porażki zaowocowały przyjęciem postawy milczącego, biernego obserwatora, fatalisty. Z braku nadziei na lepszy los, osoba mówiąca w wierszach wspomina dzieciństwo, bardziej się koncentruje na duszy, która zmierza do nicości, aniżeli uciechach ziemskich, doczesnych. Chętnie się oddaje sennym marzeniom, wiodąc nierealny żywot w przestrzeni onirycznej.

M. Karłowicz, przenosząc słowa poezji w obszar muzyki, zachował ich specyficzny nastrój – charakter wszystkich pieśni jest utrzymany w jednym tonie i ściśle wiąże się z obrazami przedstawionymi przez poetę. Cechą wspólną miniatur jest powolne tempo, wynikające z semantyki tekstów. Wiersze traktują o przemijaniu, smutku, snuciu wspomnień, a więc zjawiskach rozciągniętych w czasie. Ponadto pojawiają się w nich sformułowania definiujące rozległą, szeroką przestrzeń. Tempo nie zaskakuje nagłymi przyspieszeniami, w całym przebiegu rytmicznym jest jednostajne, dostosowane do miarowego, regularnego wiersza Tetmajera. Wszystkie pieśni mają układ zwrotkowy, implikowany stroficzną budową wierszy. Oczywiście jest, że to właśnie teksty poetyckie, powstałe jako pierwsze, narzuciły takie tempo komponowanej do nich muzyki. Należy jednak pamiętać, że to sam Karłowicz je wybierał, co dowodzi, iż chciał pisać melodie powolne, nostalgiczne, przesywające smutkiem i rozpaczą. Brak w jego dorobku pieśni skocznych, żwawych, tworzonych do radosnych, optymistycznych słów. Te, po które sięgnął, w połączeniu z muzyką są niezwykle przygnębiające, smutne i rozpaczliwe. Ich melodyka jest kantylenowa i nietrudna wokalnie, mieści się w skali głosów o określonej amplitudzie brzmienia mezzosopranu/barytonu lub sopranu/tenoru. Także skoki interwałowe wymagające od śpiewającego większego kunsztu (od septymy po decymę) pojawiają się niezwykle rzadko, przeważają pochodny sekundowy, chromatyczny, tercje nietrudne do odtworzenia przez wokalistów. Wartości rytmiczne, z których zbudowana jest melodia, wynikają z sylab tworzących kolejne wersy – przeważają ćwierćnuty i ósemki, sporadycznie pojawiają się długie nuty, nieco trudniejsze do zaśpiewania. Zmiany dynamiczne muzyki wynikają z ekspresji tekstu. O tym, że dla M. Karłowicza słowa w pieśniach były ważniejsze od muzyki, może świadczyć stworzona przez niego struktura akompaniamentu. W partii fortepianowej nie odnajdziemy fragmentów wirtuozerskich, w których pianista mógłby się wykazać kunsztem. Dźwięki, idealnie dopasowane do tekstów, stanowią jedynie tło. Najczęściej stosowany przez kompozytora akordowy akompaniament, niejako kładziony na klawiaturze, swoją harmonią, niestroniącą od dysonansów, wydobywa na pierwszy plan melodię śpiewanego tekstu. Na lekcjach języka polskiego warto zwrócić uwagę uczniów na ten doskonały przykład zespolenia słowa i dźwięku.

Pieśni M. Karłowicza inspirowane poezją K. Przerwy-Tetmajera oraz jego utwory symfoniczne nacechowane literackim programem dowodzą, że w epoce Młodej Polski słowo i dźwięk były ze sobą mocno związane. Artyści tworzący sztukę z odmiennego tworzywa chętnie sięgali poza swoją dziedzinę, by zawrzeć w dziełach charakterystyczne dla czasów, w których przyszło im żyć, smutek, dekadencję,



rozpacz i zwątpienie. Oświetlanie na lekcjach języka polskiego tekstów literackich kontekstami muzycznymi z pewnością ułatwi uczniom pełniejsze zrozumienie nastrojów, którymi jest przesycona filozofia i sztuka *fin de siècle'u*.

W maturalnych wypowiedziach pisemnych i ustnych, wymagających odwołania się do różnorodnych tekstów kultury, programowe kompozycje M. Karłowicza mogą stanowić znakomite uzupełnienie utworów literackich podejmujących problematykę cierpienia, samotności, niespełnienia w miłości, bólu egzystencjalnego, lęku przez przed nieuchronnością przemijania i śmiercią.

**AGATA KUCHARSKA-BABULA**

***Young Polish mood in Mieczysław Karłowicz music***

The article describes the figure of Mieczysław Karłowicz, his biography and creation, characteristic of the era. The publication concerns interpretation of selected poems of Kazimierz Przerwa-Tetmajer – young Polish poet and songs based on it. The work shows how 20th century artists expressed their mood, philosophy and existential angst characteristic of the *fin de siècle*. The article presents an analysis of works and it show possibility of connecting literature with music in Polish language class in upper secondary school.