

## Wojciech Stępień

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

### Grieg a Karłowicz

Pod koniec XIX wieku Warszawa podobnie jak inne europejskie miasta: Londyn, Paryż, Praga i Berlin<sup>1</sup>, zaczęła interesować się sztuką i muzyką „dalekiej Północy”. W latach 80. i 90. na scenach polskich teatrów w Krakowie i we Lwowie zaczęto wystawiać sztuki Henryka Ibsena (1828-1906) oraz Bjørnstjerne Bjørnsona (1832-1910), a ich obszerne fragmenty przedrukowywano w tygodniku „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”. Pojawiły się pierwsze tłumaczenia dramatów<sup>2</sup>, a w prasie publikowano artykuły przybliżające sylwetki obu twórców. Zaczęto doceniać muzykę norweską i często wspomniano Halfdana Kjerulfa (1815-1868), Rikarda Nordraaka (1842-1866), Johana Svendsena (1840-1911), ale nade wszystko zachwycano się twórczością Edvarda Griega (1843-1907). Pisano w „Echu Muzycznym, Teatralnym i Artystycznym”:

- 1 Lionel Carley, *Edvard Grieg in England*, The Boydell Press, Woodbridge 2006. Harald Herresthal, Ladislav Reznicek, *Rhapsodie Norvégienne: Les musiciens norvégiens en France au temps de Grieg*, Presses Universitaires de Caen, Caen 1998. Harald Herresthal, Danièle Pistone, *Grieg et Paris. Romantisme, symbolisme et modernisme franco-norvégiens*, Presses Universitaires de Caen, Caen 1996. Hella Brock, *Grieg und Deutschland*, „Studia Musicologica Norvegica”, 1993, nr 19, s. 97-102.
- 2 Listę przekładów na język polski dzieł B. Bjørnsona i H. Ibsena opracował Andrzej M. Kołaczkowski [w:] *Dzieje literatur europejskich*, Tom II ,cz. 2, red. W. Floryan, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1983, s. 143-146. Listę polskich inscenizacji dzieł Ibsena można znaleźć w: *Ibsen czytany, Ibsen oglądany*, red. E. Partyga, L. Sokół, Errata, Warszawa 2008.

W nim też znalazły najdoskonalszy wyraz podniosłe aspiracje norweskiej sztuki. Wierzenia i podania ludu, wyśnione sny wieszczów prastarych i fantastyczne pomysły poetów współczesnych, tęskne uroki północnej przyrody zaklinał w poematy muzyczne, porywające czarem i polotem natchnienia<sup>3</sup>.

W tym czasie muzyka Griega urosła w Polsce do roli norweskiego symbolu narodowego, a przystępność jego utworów, zwłaszcza miniatur fortepianowych i pieśni przedrukowywanych przez niektóre czasopisma m.in.: „Nowości Muzyczne” czy „Przegląd Muzyczny”, spowodowała, że w krótkim czasie stał się kompozytorem bardzo popularnym w Warszawie. Na początku XX wieku Leon Idzikowski wydał w stolicy wszystkie jego utwory fortepianowe na dwie ręce, a miniatury oraz zbiory pieśni opublikowało wydawnictwo Gebethner&Wolff. Większość ówczesnych czasopism kulturalnych („Przegląd Muzyczny”, „Tygodnik Ilustrowany”, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, „Bluszcz”, „Ateneum” czy „Nowości Muzyczne”) śledziło na bieżąco nowe fakty o samym kompozytorze, informowało o powstawaniu nowych utworów i ich polskich prawykonaniach. Najczęściej pisano o *Koncertie fortepianowym*, pieśniach, sonatach skrzypcowych oraz licznych drobnych utworach fortepianowych, zwłaszcza nastrojowych *Utworach lirycznych*. Polacy w swoich opiniach o kompozytorze i jego muzyce często łączyli ją z norweskim krajobrazem gór, jezior, wysp i fiordów. Wielokrotnie muzykę tę określano jako zamgloną, ciemną, zarazem pełną kontrastów<sup>4</sup>. Pisano wówczas:

Grieg jest u nas nadzwyczaj lubiany, nawet powiedzieć by można, z pomiędzy nowszych zagranicznych kompozytorów, najlepiej znany i najpopularniejszy. Pieśni jego śpiewane są tu wszędzie, a kawałki fortepianowe dwu i czteroręczne znajdują się w tece każdej prawie panienki, grającej na fortepianie. Utwory jego chóralne były wszystkie wykonane, grywano jego sonaty skrzypcowe, a nawet transkrypcje mozartowskich sonat<sup>5</sup>.

3 „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, 1903, nr 15, s. 349.

4 „Dzieła muzyczne E. Griega i Ch. Sindinga tchną tą ponurą kontrastowością morza i skał. Czarna toń głęboko w łód wrzynających się zatok, gdzieś odbicie się błękitu w morzu, dobytek kulturalny pracą zdobyty – wszystko to wpłynęło na muzykę północnych mistrzów dźwięku. Przytem oparcie się na tematach ludowych daje wybitne tło tej muzyce, na wskroś narodowej jak rzadko. Dostojną jest pieśń skandynawska – i głęboka”. *Dusza Europejczyka i jego muzyka*, „Bluszcz”, 1922, s. 213.

5 „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, 1891, nr 397, s. 251.

W związku z olbrzymią popularnością pieśni Griega polscy kompozytorzy tworzyli własne, autorskie transkrypcje na fortepian. Najsłynniejsze napisał Władysław Krogulski (1843-1934); wydano je w wydawnictwie Gustawa Adolfa Sennewalda. Natomiast mało obecnie znany kompozytor Henryk Bobiński (1861-1914) opracował kilka pieśni, które w wydaniu Idzikowskiego zostały opublikowane w zbiorach jako *Romances sans paroles*.

Dwa pobyty Griega w Warszawie w latach 1902 i 1903, podczas których występował on jako kompozytor, dyrygent i pianista, odbiły się szerokim echem w prasie muzycznej, a sam twórca współpracę z orkiestrą nowo powstałej Filharmonii Warszawskiej zaliczył do najlepszych<sup>6</sup>.

W dwudziestą rocznicę śmierci Griega, na łamach czasopisma „Muzyka” wspominał norweskiego kompozytora znany i ceniony w tym czasie Stanisław Niewiadomski (1859-1936):

Między rokiem 1870 a 1890 imię Griega osiągnęło najwyższy stopień blasku i sławy. Ludzie starsi przypominają sobie z pewnością doskonale, jakie olbrzymie zajęcie budził każdy jego utwór, ukazujący się w składach nut, i jak przyjmowano jego pierwsze pieśni, wydawane po kolei w zeszytach u Petersa. Każda taka chwila stawała się prosto rewelacją. Nowoodkryty genjusz czarował jednocześnie niezwykłością pomysłów i melodyjnością, tak bardzo prononsowaną i przystępną, że przywiązywano się w lot do jego pieśni, mimo ich całkowitej odrębności. Bo był to typ, zdała tylko pokrewny niemieckim kompozytorom Schubertowi i Schumannowi, a zbliżał się swoją ludowością raczej do Szopena, jakkolwiek w pieśniach rozpoznać można było od razu, iż ten rodzaj obrał sobie za jedną ze stałych gałęzi swojej twórczości<sup>7</sup>.

Zgodnie ze słowami Niewiadomskiego w latach 90. XIX wieku uwielbienie dla Griega zdało się sięgać w Warszawie apogeum. Trudno więc, aby młodzi polscy kompozytorzy tego czasu nie poddali się czarowi jego muzyki. Obok Ignacego Jana Paderewskiego (1860-1941)<sup>8</sup> i Henryka

---

6 Szczegółowe informacje na temat pobytu Griega w Warszawie oraz jego związków z muzyką polską można znaleźć w: Wojciech Stępień, *Edvard Grieg i Polska [w:] Niepokój i poszukiwanie. Polscy i norwescy twórcy czasu przełomów – katalog wystawy*, red. A. Rosales-Rodriguez, Z. Skowron, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2014, s. 191-202.

7 S. Niewiadomski, *Edward Grieg. W dwudziestą rocznicę śmierci*, „Muzyka”, 1927, nr 10, s. 462.

8 Wpływ muzyki Griega na Paderewskiego odnotował już w 1894 roku Jan Kleczyński na łamach czasopisma „Bluszcz”: „Od pewnego wpływu Griega nie mógł się uwolnić młody kompozytor [Paderewski], kroczący tymi samymi, co jego poprzednicy drogami szlachetnego romantyzmu”, „Bluszcz”, 1894, s. 2.

Opieńskiego (1870-1942) wpływowi Griega uległ również Mieczysław Karłowicz (1876-1909).

W 1893 roku, jako siedemnastoletni chłopak grał na skrzypcach jego trzy *Sonaty skrzypcowe*, *I Suite z muzyki do „Peer Gynta”* i drobne utwory w opracowaniu na skrzypce z fortepianem<sup>9</sup>. Grieg był jednym z „młodocianych ideałów”<sup>10</sup> Karłowicza obok m.in. Piotra Czajkowskiego<sup>11</sup>. Adolf Chybiński potwierdził fascynację Karłowicza muzyką Griega:

Zanim Karłowicz przybył do Berlina znał już dzieła jednego z najgłośniejszych i zarazem bardzo popularnych kompozytorów ówczesnych Edwarda Griega. Zachował dla niego sentyment do lat późniejszych jak mogłem się przekonać z rozmów o Griegu, jakie kilkakrotnie prowadziłem z Karłowiczem<sup>12</sup>.

W czasach berlińskich sentyment ten niewiele zapewne ustępował gorącej sympatii dla dzieł Czajkowskiego, z którym Karłowicz podzielał taką samą sympatię dla Griega i w równym stopniu wielką rezerwę wobec dzieł Brahmsa<sup>13</sup>.

W latach 90., podczas studiów kompozytorskich w Berlinie u Heinricha Urbana (1837-1901), Karłowicz poznał *Suite z czasów Holberga* w opracowaniu na orkiestrę smyczkową. Według świadectwa Chybińskiego kompozycja ta została mu wraz z *Serenadą* Roberta Friedricha Volkmana (1815-1883) polecona przez Urbana „jako wzory”<sup>14</sup>. Podczas pobytu w Niemczech Karłowicz relacjonował berlińskie życie muzyczne w felietonach pisanych dla „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”. W kilku z nich można zauważyć żywe zainteresowanie muzyką Griega. Relacjonując koncert kwartetu czeskiego, który odbył się w Sali Bechsteina w lutym 1897 roku Karłowicz pisał: „Na drugim wieczorze słyszeliśmy kwartety Brahmsa, Dworzaka i Beethovena, na trzecim Dittersdorfa, przecudny Griega i Beethovena”<sup>15</sup>. Rok wcześniej

9 Henryk Anders, *Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1960, s. 234.

10 „Muzyka”, 1926, nr 3, s. 102.

11 H. Anders, *Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach...*, s. 234.

12 Adolf Chybiński, *Mieczysław Karłowicz (1876-1909). Kronika życia artysty i tatarnika*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1949, s. 127.

13 A. Chybiński, *Mieczysław Karłowicz...*, s. 127.

14 H. Anders, *Mieczysław Karłowicz. Życie i dokonania*, Wydawnictwo Abos, Poznań 1998, s. 163.

15 „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, 1897, nr 701, s. 113. „Przecudnym kwartetem” był *Kwartet smyczkowy g-moll op. 27* Griega. Karłowicz prawdopodobnie po raz pierwszy słyszał ten utwór jeszcze w Warszawie, podczas domowego muzykowania. Cyt. za: Jerzy Morawski, *Utwory szkolne [w:] Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970, s. 185.

na łamach tego samego periodyku wystąpił w obronie Griega, któremu zarzucano manieryczny styl<sup>16</sup>.

Wykonanie pięknego dzieła Griega [*Suity z czasów Holberga*] nasuwa mi na myśl niejednokrotnie ustnie i w druku wygłaszane zdanie, że jedna kompozycja Griega podobna jest treścią do drugiej. Dziwnym zaiste jest los wielkich kompozytorów! Wszak Schumann to samo zdanie wyrzekł o Chopinie: „Chopin nie może nic nowego napisać, ażebyśmy w siódmym, ósmym takcie nie zawołali: to utwór Chopina”. Że kompozycje jednego autora noszą na sobie wyraźną jego pieczęć to, zdawałoby się, jedynie za zaletę poczytywanemby być powinno i w istocie jest cechą wszystkich wielkich twórców<sup>17</sup>.

Karłowicz był obecny na pierwszym koncercie warszawskim Griega w dniu 22 kwietnia 1902 roku, który zrecenzował dla czasopisma „Nowości Muzyczne”. Pisał m.in.: „Grieg znany nam był od dawna, jako jedna z najsilniejszych indywidualności twórczych naszych czasów: poznaliśmy go obecnie, jako wybornego kapelmistrza”<sup>18</sup>. Koncert ten został przez niego uznany za najlepszy spośród wszystkich zorganizowanych przez Filharmonię Warszawską<sup>19</sup>. Karłowicz był także obecny na bankiecie urządzonym tego samego dnia, na którym to norweski kompozytor wygłosił mowę, „silnie akcentującą jego wielką sympatię dla Polaków i występującą demonstracyjnie przeciw carskim rządóm na ziemiach polskich”<sup>20</sup>.

Fascynacja Griegiem nie osłabła na początku nowego wieku, gdyż na program drugiego koncertu, utworzonej przez siebie orkiestry smyczkowej Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, w dniu 11 marca 1903 roku Karłowicz wybrał *Ostatnią wiosnę*, jedną z *Dwóch melodii elegijnych* op. 34 Griega. Kompozycja otwierała program koncertu, na który składały się: *Kołysanka* Piotra Maszyńskiego (1855-1934) i *Wieczorem* Feliksa Władysława Starczewskiego (1868-1945). Wykonanie przez Karłowicza dzieła Griega spotkało się z przychylną reakcją polskiej krytyki muzycznej: „*Melodia elegijna* Griega nie łatwa do wykonania ze względu na konieczność szerszego frazowania i zmian kolorytu, sprawiła jak najlepsze wrażenie”<sup>21</sup>. Czyżby umieszczenie tego

---

16 H. Anders, *Mieczysław Karłowicz. Życie i dokonania...*, s. 106.

17 M. Karłowicz, *Z Berlina*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, 1896, nr 647, s. 94-95.

18 „Nowości Muzyczne”, 1903, nr 1, s. 2.

19 H. Anders, *Mieczysław Karłowicz. Życie i dokonania...*, s. 235.

20 A. Chybiński, *Mieczysław Karłowicz...*, s. 193.

21 Recenzja z „Kuriera Teatralnego” z dnia 12 marca 1903. Cyt. za: A. Chybiński, *Mieczysław Karłowicz...*, s. 209.

dzieła w programie koncertu nie było spowodowane wielkim wrażeniem, jakie wywarło ono na młodym Karłowiczu niecały rok wcześniej w Warszawie w interpretacji samego Griega?<sup>22</sup>

Na program kolejnego koncertu orkiestry smyczkowej 28 października 1903 roku Karłowicz wybrał *Suitę z czasów Holberga* Griega, której oryginalności na łamach „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego” tak mocno bronił parę lat wcześniej<sup>23</sup>. Było to prawdopodobnie pierwsze wykonanie w Polsce tej ulubionej przez Karłowicza kompozycji i – jak zauważył jeden z recenzentów „Gazety Polskiej” – było to przedsięwzięcie bardzo ambitne dla początkującej orkiestry.

Młoda orkiestra amatorska smyczkowa, pod kierunkiem p. M. Karłowicza, podjęła się wczoraj zadania nieco ryzykownego. Suita „Holbergiana” Griega z powodu trudności technicznych i kolorystycznych wykracza poza obręb repertuaru najodpowiedniejszego na popisy początkujących zespołów. Nie mniej jednak doświadczenie udało się szczęśliwie. Znać było, iż nad przygotowaniem dzieła pracowano gorliwie i starannie; całość więc pomimo przygodnych chwiejności, wywarła wrażenie zadowolające<sup>24</sup>.

Zachował się także program ostatniego koncertu orkiestry smyczkowej Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego pod dyrekcją Karłowicza z dnia 30 grudnia 1903, na który składały się m.in. *Dwie melodie nordyckie* op. 63 (1895) Griega<sup>25</sup>. W ciągu jednego roku swojej działalności orkiestra wykonała więc aż trzy różne kompozycje Griega, co jest kolejnym świadectwem wielkiego zamiłowania młodego polskiego twórcy do muzyki norweskiego kompozytora. Według relacji przyjaciół Karłowicz do

22 W pierwszej części koncertu w dniu 22 kwietnia 1902 roku zabrzmiał *Marsz holdowniczy z muzyki do dramatu Bjørnsona „Sigurd Jorsalfar”* op. 56 nr 1 (1892), trzy pieśni orkiestrowe: *Kołysanka Solweigi* op. 23 nr 19, *Z Monte-Pincio* op. 39 nr 1, *Łabędź* op. 25 nr 2 w interpretacji Elizy Wiborg, *Koncert fortepianowy a-moll* op. 16 w wykonaniu Teresy Carreño. Natomiast w drugiej części zostały wykonane *Dwie melodie elegijne* op. 34 (1880), cykl utworów fortepianowych *Folkelivsbilleder* op. 19 [*Obrazki z życia wiejskiego*] w wykonaniu Teresy Carreño, cztery pieśni z opus 21: *Daję swą pieśń wiośnie*, *Dzień dobry*, *Pierwsze spotkanie*, *Dziękuję za Twą radę*, w których Elizie Wiborg towarzyszył na fortepianie sam kompozytor. Koncert zamknęła *Suita z muzyki do dramatu „Peer Gynt” Ibsena* op. 46 (1888) pod batutą samego Griega.

23 H. Anders, *Mieczysław Karłowicz. Życie i dokonania...*, s. 163.

24 Cyt. za: A. Chybiński, *Mieczysław Karłowicz...*, s. 235.

25 Andrzej Spóz, *Mieczysław Karłowicz – Działacz Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego* [w:] *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza...*, s. 225-226. Mowa jest tutaj o „Trzech melodiach norweskich” i rzeczywiście w opus 63 Griega znajdują się trzy kompozycje, z czego dwie ostatnie tworzą jedną całość, stąd nazwa *Dwie melodie nordyckie*. Melodie zostały także wydane przez wydawnictwo Peters w wersji na fortepian solo (1895) i na fortepian na cztery ręce (1896).

końca życia żywo interesował się nowymi dziełami Griega i kupował jego partytury. Czy można jednak stwierdzić, że styl muzyki Griega wpłynął na ukształtowanie się języka muzycznego Karłowicza w podobnym stopniu, co Czajkowski, Wagner czy Ryszard Strauss?<sup>26</sup>

\*

Chybiński w artykule poświęconym *Symfonii „Odrodzenie”* Karłowicza zauważył w tej kompozycji wpływ muzyki Griega, ale nie zaznaczył, na czym miałyby on polegać. „Wpływ Czajkowskiego i Wagnera dwóch najbardziej umiłowanych (podczas studiów) kompozytorów, obok pogłosów Griega, jest w tej *Symfonii*, w której już widzimy postęp nie tylko w technice, ale i w rozwoju indywidualności, bardzo jasny; temu sam kompozytor nigdy nie przeczył”<sup>27</sup>. W innym artykule *Najmłodsza polska pieśń solowa* Chybiński po raz pierwszy zwraca uwagę na związki liryki wokalne Karłowicza i Griega. W kontekście pieśni Karłowicza pisze o „znacznie barwniejszej harmonizacji wzorowanej czasem na Griegu, którego wpływ w niektórych pieśniach Karłowicza jest zupełnie widoczny, jakkolwiek w nich już nietrudno spostrzec samoistność inwencji”<sup>28</sup>. Niestety i tym razem nie podaje żadnego konkretnego przykładu z twórczości obu kompozytorów.

Związki pomiędzy pieśniami Griega i Karłowicza najwnikliwiej śledzi Barbara Chmara-Żaczkiewicz<sup>29</sup>. W jej opinii muzyka Chopina i Griega była dla pieśni Karłowicza „najpoważniejszą [...] tradycją artystyczną”<sup>30</sup>. Jako jedyna podaje konkretne przykłady powinowactwa z twórczością wokalną norweskiego kompozytora. Dopatruje się wpływu stylu harmonicznego Griega w pieśni Karłowicza *Skąd pierwsze gwiazdy* op. 1 nr 2<sup>31</sup>. W pieśni *W wieczorną ciszę* op. 3 nr 8 doszukuje się natomiast podobieństwa

26 Na linię rozwoju stylu Karłowicza biegnącą od Griega do Ryszarda Straussa wskazuje Leszek Polony w artykule: *Program literacki i symbolika muzyczna w twórczości symfonicznej Karłowicza* [w:] *Muzyka polska a modernizm*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981, s. 147.

27 Za: A. Chybiński, *Mieczysław Karłowicz...*, s. 239.

28 A. Chybiński, *Najmłodsza polska pieśń solowa*, „Sfinks”, 1909, nr 1, s. 151. Za: H. Anders, *Mieczysław Karłowicz. Życie i dokonania...*, s. 189-190.

29 Barbara Chmara-Żaczkiewicz, *Liryka wokalna* [w:] *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza...*, s. 112.

30 B. Chmara-Żaczkiewicz, *Liryka wokalna...*, s. 112.

31 B. Chmara-Żaczkiewicz, *Liryka wokalna...*, s. 137.

z pieśnią *Im Kahne* op. 60 nr 3 Griega poprzez „poszukiwanie nowych wartości barwnych na drodze rozwijania harmoniki poprzez skupienie sekund i bifunkcje”<sup>32</sup>. Dostrzega także istotną rolę ostinata w akompaniamencie fortepianu pieśni Karłowicza, które jej zdaniem spełnia istotną rolę w kompozycjach Griega<sup>33</sup>. Tym samym zestawia ostinato pieśni *Smutną jest dusza moja* op. 1 nr 6 z ostinatem w pieśni *Zickeltanz* op. 67 nr 6 Griega<sup>34</sup>. Píše także o „oddziaływaniu toniki w kierunku jej właściwości kolorystycznych” na przykładzie pieśni Griega *Ein schlichter Sand (Simple Sang)* EG147<sup>35</sup>. Ukazuje podobieństwo fakturalne pieśni *W wieczorną ciszę* op. 3 nr 8 z pieśnią *Seuftzer* EG134 Griega<sup>36</sup>. W pieśni *Skąd pierwsze gwiazdy* dopatruje się także kształtowania ewolucyjnego na wzór niektórych pieśni norweskiego kompozytora i podaje przykład pieśni *Ich liebte* EG153<sup>37</sup>. Niestety, mimo interesujących porównań pomiędzy utworami obu tych kompozytorów, większości ze wspomnianych pieśni Griega Karłowicz nigdy nie słyszał, bowiem pieśni z numerami EG147, EG134 i EG153 zostały wydane dopiero po śmierci Griega w 1908 roku. Jeśli polski kompozytor słyszał *Zickeltanz* z cyklu *Haugtussa* op. 67 to nie miało to większego wpływu na jego twórczość wokalną, bowiem cykl ten został wydany w 1898, kiedy Karłowicz napisał swoje dwie ostatnie pieśni. Mimo interesującej argumentacji Chmara-Żaczkiewicz przedstawione podobieństwa pomiędzy twórczością wokalną obu twórców są raczej zbieżnością, niż wpływem liryki wokalnej Griega na Karłowicza.

Angielski muzykolog Alistair Wightman w swojej pracy *Karłowicz. Młoda Polska i muzyczny fin de siècle* zwraca uwagę na charakterystyczny chromatyczny styl prowadzenia harmonizacji przez Griega, który można zauważyć w poemacie symfonicznym *Powracające fale* op. 9 oraz w pieśni *Przed nocą wieczną* op. 3 nr 5<sup>38</sup>. Píše także o wpływie melodyki Griega na kształtowanie się języka muzycznego Karłowicza, ale nie podaje żadnych przykładów takiego oddziaływania.

32 B. Chmara-Żaczkiewicz, *Liryka wokalna...*, s. 141.

33 B. Chmara-Żaczkiewicz, *Liryka wokalna...*, s. 145.

34 B. Chmara-Żaczkiewicz, *Liryka wokalna...*, s. 117-118.

35 B. Chmara-Żaczkiewicz, *Liryka wokalna...*, s. 144.

36 B. Chmara-Żaczkiewicz, *Liryka wokalna...*, s. 140-141.

37 B. Chmara-Żaczkiewicz, *Liryka wokalna...*, s. 155-156.

38 Alistair Wightman, *Karłowicz. Młoda Polska i muzyczny fin de siècle*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1996, s. 22-23.



Możliwe jest również, iż na Karłowicza oddziaływały niektóre cechy stylu melodycznego Griega, zwłaszcza zaś stosowanie przez niego progresji zaczynających się o tercję wyżej od melodii oryginalnej oraz sposób, w jaki Grieg rozplanowywał akordy i fakturę fortepianową od basu w górę dla zaznaczenia schematu harmonicznego<sup>39</sup>.

Jednocześnie Wightman – mimo wykazania podobieństw harmoniczych w muzyce kompozytorów – wyraźnie wskazuje, że Karłowicz nie wykorzystywał tak jak Grieg harmoniki „w sposób bardziej ornamentalny i czysto kolorystyczny”<sup>40</sup>.

\*

Przystępując do analizy niektórych kompozycji Karłowicza pod kątem wpływu muzyki Griega, chciałbym na początku przyjrzeć się jednej z najważniejszych cech stylu norweskiego kompozytora. Dag Schjelderup-Ebbe w swoim studium na temat harmoniki Griega zwraca uwagę na oryginalne formowanie przez tego kompozytora linii melodycznej oraz harmoniki. Jako jeden z najbardziej rozpoznawalnych elementów stylu harmonicznego wymienia chromatyczne postępy akordów z opadającą linią basu, które pojawiały się w muzyce tego kompozytora już od najwcześniejszych utworów<sup>41</sup>. Zachowały się trzy zeszyty z ćwiczeniami harmonicznymi Griega z czasów jego studiów w Konserwatorium Lipskim (1858-1862). Chociaż pracował pod kierunkiem różnych pedagogów: Ernsta Friedricha Richtera, Roberta Papperitza oraz Moritza Hauptmanna, jego harmonizacje wyraźnie wskazują na predylekcję do silnej chromatyzacji przy jednoczesnej diatonicznej linii melodycznej. Sam Grieg w wydanym parę lat później autobiograficznym artykule *Mein erster Erfolg* wspomina, że w swoich opracowaniach chorałów Bacha stosował chromatyczne prowadzenie głosów gdziekolwiek tylko mógł. Pewnego dnia spotkało się to z żywą reakcją jego nauczyciela Roberta Papperitza, który wykrzyknął: „Ale cały ten chromatyzm! Stajesz się drugim Spohrem!”<sup>42</sup>. Warto spojrzeć w tym miejscu na jeden z przykładów

39 A. Wightman, *Karłowicz...*, s. 24.

40 A. Wightman, *Karłowicz...*, s. 24.

41 Dag Schjelderup-Ebbe, *A Study of Grieg's Harmony. With Special Reference to his Contributions to Musical Impressionism*, Johan Grundt Tanum, Oslo 1953, s. 46-50.

42 W oryginale: „Aber diese Chromatik! Sie werden ja der zweite Spohr!”. E. Grieg, *My First Success [w:] Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches*, red. W. Halverson, F. Benestad, Peer Gynt Press, Columbus 2001, s. 81.

harmonizacji przez Griega chorału *Ich weiss mein Gott* napisanych podczas studiów (przykł. 1).



Przykład 1. Chorał *Ich weiss mein Gott* zharmonizowany przez Griega podczas studiów<sup>43</sup>

Norweski kompozytor nie stosował jednak tego sposobu harmonizacji w całym utworze<sup>44</sup>, ale bardzo dyskretnie na przestrzeni zaledwie kilku taktów<sup>45</sup>. Posłużę się w tym miejscu przykładem z pierwszej części *Kwartetu smykowego* op. 27 (1877-78) Griega: fragmentem łącznika z taktów 61-64. W warstwie harmoniczej trzech dolnych instrumentów w dwóch pierwszych taktach zauważalne jest chromatyczne opadanie dominant septymowych wtrąconych, których kwinty pojawiają się w postaci alterowanej, bądź niealterowanej w partii I skrzypiec (przykł. 2). W taktach 63-64 chromatyczny krok w wiolonczeli ulega zmianie na pochod kwart C, F, B, Es odzwierciedlających ciąg dominant wtrąconych : C7, F7, B7, Es7.



Przykład 2. E. Grieg, *Kwartet smykowy g-moll* op. 27, cz. I, C.F. Peters, Leipzig 1959, t. 59-69

- 43 Finn Benestad, Dag Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg. The Man and the Artist*, przeł. na język ang. W. Halverson, L. Sateren, University of Nebraska Press, Lincoln-London 1988, s. 33.
- 44 Wyjątkiem od tej reguły jest zaledwie parę utworów, które zawierają dłuższe chromatyczne przebiegi linii melodycznej basu: początek *Ballady g-moll* op. 24 oraz *Forbi* op. 71 nr 6.
- 45 D. Schjelderup-Ebbe, *A Study of Grieg's Harmony...*, s. 48. „Grieg was at his best when the chromatic passages were not too extensive, but used with discretion”.

Jeśli spojrzymy na przykład z poematu symfonicznego *Powracające fale* (1904) Karłowicza (takty 37-40), zauważymy bliźniacze pokrewieństwo z przytoczonym fragmentem *Kwartetu smyczkowego* Griega (przykł. 3). Jak już wspominałem wcześniej, *Kwartet* Griega był znany Karłowiczowi, słyszał go m.in. na koncercie w Berlinie w 1896 roku, a możliwe, że jeszcze w Warszawie podczas koncertów organizowanych w jego domu rodzinnym.

Przykład 3. M. Karłowicz, *Powracające fale*, grupa instrumentów smyczkowych, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988, t. 36-40

Karłowicz rozpoczyna od G9 bez prymy i przechodzi chromatycznie na E7 z kwintą alterowaną (u Griega występuje B7, enharmonicznie dźwięk e u Karłowicza mógłby być 5<sup>></sup> w B7). Następnie pojawia się A7, potem z kwintą obniżoną i molową tercją (którą można zinterpretować jako F9 bez prymy), D7, G7, która ulega alteracji i przechodzi na czysty trójdźwięk C-dur. Cały przebieg harmoniczny zamykają takty 39-40, w których akord *fis-a-c-e* rozwiązują się na H-dur. Przebieg dwóch środkowych głosów chromatycznie opadających w taktach 37-38 jest niemalże identyczny do przebiegu środkowych głosów z kwartetu Griega z tym, że u Griega pojawia się paralelnie prowadzony tryton, natomiast u Karłowicza tryton czasem przeobraża się w kwintę czystą. Partia wiolonczel, tak jak u Griega, rozpoczyna się zejściem chromatycznym, a następnie zmienia w ciąg kwartowo-kwintowy.

Chociaż Wightman starał się powiązać ten fragment *Powracających fal* z chromatyzacją Griega, wybrał mniej celny przykład z przedostatniego utworu lirycznego *Forbi* op. 71 nr 6<sup>46</sup>. Struktura harmoniczna tego utworu Griega jest jednak inna, mimo pewnego podobieństwa w dolnych

46 A. Wightman, *Karłowicz...*, s. 23.

liniach melodycznych. Przebieg *Forbi* jest oparty na chromatycznym opadaniu tercji wielkich w dwóch głosach górnych, do których dołącza się głos środkowy, co tworzy następstwo opadających trójdźwięków w drugim przewrocie (przykł. 4). Pojawienie się głosu dolnego wprowadza przeciwwagę dla opadającego kierunku pozostałych głosów, poprzez interwał kwarty czystej w górę, a następnie opadającej kwinty tworzącej kadencję w tonacji e-moll. Na wykorzystanie przebiegów trójdźwięków w drugim przewrocie jako na cechę stylu Griega wskazuje Dag Schjelderup-Ebbe, który dowodzi, że twórca muzyki do *Peer Gynta* był jednym z pierwszych kompozytorów, który tak szeroko stosował je w praktyce<sup>47</sup>.



Przykład 4. E. Grieg, *Forbi* op. 71 nr 6, C.F. Peters, Leipzig [brw], t. 1-2

W partyturze *Powracających fal* możemy odnaleźć podobny fragment (takty 72-73). W tym jednak wypadku mamy do czynienia bardziej z opadającymi sekstami wielkimi, które na przełomie taktu tworzą wraz z dźwiękami pierwszych i drugich skrzypiec czterodźwięki zmniejszone (przykł. 5).

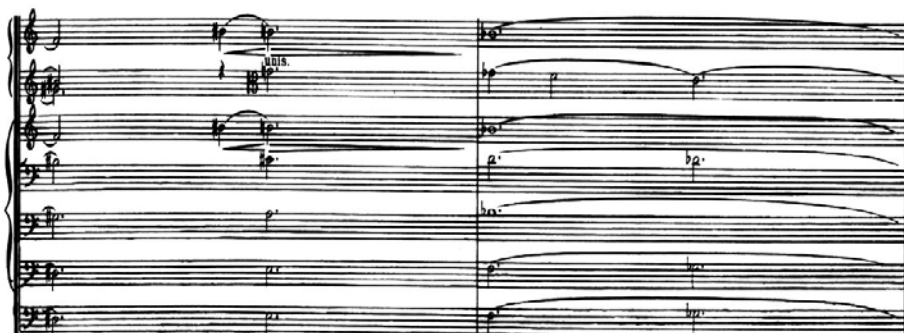
Przykład 5. M. Karłowicz, *Powracające fale*, grupa instrumentów smyczkowych, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1988, t. 69-73

47 „Grieg was among the first composers to have made extensive use of this practice”. D. Schjelderup-Ebbe, *A Study of Grieg's Harmony...*, s. 53. Przykłady zastosowania trójdźwięków w drugich przewrotach w muzyce Griega można znaleźć na stronach od 53 do 56.

Analogicznym przykładem do *Forbi* Griega wydaje się fragment z poematu symfonicznego *Stanisław i Anna Oświecimowie* (przykł. 6), w którym chromatycznie prowadzone trójdźwięki durowe pojawiają się we wiolonczelach *divisi* i kontrabasach na przestrzeni kilku taktów (od 246 do 251). Początkowe dwa takty prezentują kierunek opadający: A, As, G, Ges (przykł. 6), potem następuje zawieszenie na D9 i postęp chromatyczny w górę: Fis, D7 (zamiast G), Gis, A, B (przykł. 7).



Przykład 6. M. Karłowicz, *Stanisław i Anna Oświecimowie*, grupa instrumentów smykowych, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1982, t. 245-247



Przykład 7. M. Karłowicz, *Stanisław i Anna Oświecimowie*, partie altówek, wiolonczel i kontrabasów, t. 250-251

Warto w tym miejscu także przytoczyć interesującą harmonizację „tematu miłości” w taktach 171-179, w której pojawia się chromatycznie opadająca linia melodyczna (przykł. 8) – na początku w fagocie, tubie i kontrabasach (takty 171-174), a następnie w klarnetach, puzonie i wiolonczelach (takty 175-179).



Obok poematów symfonicznych Karłowicza także trzy pieśni z opus 3: *Mów do mnie jeszcze* nr 1, *Nie płacz nade mną* nr 7, *Po szerokim, po szerokim morzu* nr 9 można zinterpretować w ramach idiomu chromatycznego Griega. Takty 4 i 5 pieśni *Mów do mnie jeszcze* wykazują podobną strukturę harmoniczną, co wspomniany powyżej fragment z poematu symfonicznego *Powracające fale*. Po diatonicznym wstępie trzech taktów, akcentujących eolski charakter akompaniamentu fortepianu, pojawiają się wtrącenia dominantowe, którym towarzyszy początkowo chromatyczna linia basu, następnie skok kwinty w dół, a następnie kwarty w górę (przykł. 9). W takcie 6, gdy linia głosu wokalnego podejmuje początkowy motyw z taktu drugiego, akompaniament fortepianu powraca na chwilę do charakteru modalnego (zmiana z *ais* na *a*). Jednakże w takcie 7 po raz drugi pojawia się, już w mniejszym stopniu niż w takcie 4, chromatyka i alteracje.

Un poco andante  $\text{♩} = 63$  op.3 nr 1

*P* Mów do mnie je - szcze... Z od -

da - li, z od - da - li głos tuój mi pły - nie na po - wie - trznej fo - li,

*cresc.* jak kwie - tem ka - zdym sło - wem tuym się pie - szcze. Mów do mnie je - szcze

Przykład 9. M. Karłowicz, *Mów do mnie jeszcze* op. 3 nr 1 [w:] M. Karłowicz, *Pieśni*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1996, t. 1-8

Inna sytuacja występuje w pieśni *Nie płacz nade mną*<sup>48</sup>. Po dwóch taktach zakotwiczenia w tonacji a-moll harmoniczej Karłowicz w takcie 2 przechodzi do odmiany eolskiej, potem wprowadza dominantę, którą rozwiązuje na dominantę nonową bez prymy wtrąconą do molowej subdominanty. To przejście dokonuje się krokiem chromatycznym w basie *a-gis-g*, a następnie pojawiają się kroki melodyczne opadające do toniki. W takcie 7 kompozytor podejmuje na nowo początkową frazę w głosie wokalnym, jednak prowadzi ją do tonacji E-dur, która uzyskuje swoją kadencję w fortepianie w takcie 10<sup>49</sup>. To co ukazuje się w tej pieśni istotnego, to nie tylko chromatyczna linia basu, która funkcjonuje tutaj w postaci szczątkowej, ale także interesujące rozszerzenie faktury fortepianu od oktawy małej aż do kontra (ostatnia nuta w takcie 10), które wzmacnia dramatyczny charakter pieśni. Takie rozwiązanie można odnaleźć w wielu kompozycjach Griega, wystarczy przypomnieć *Ostatnią wiosnę z Dwóch melodii elegijnych* op. 34 (t. 19-22, t. 51-53), *Melodię nordycką* op. 63 nr 2 oraz temat fortepianowej *Ballady g-moll* op. 24. Dramatyczne zakończenie w oparciu o rozbudowaną fakturę fortepianu pojawia się w pieśni *Po szerokim, po szerokim morzu*, gdzie obok chromatycznych postępów w linii basu pojawia się także chromatyka w głosach środkowych przebiegających w interwałach sekst, a następnie tercji (przykł. 11).

48 B. Chmara-Żaczekiewicz zauważa w tej pieśni „pewne analogie z utworami Griega”, nie podaje jednak, na czym miałyby one polegać. Zob: B. Chmara-Żaczekiewicz, *Liryka wokalna...*, s. 119.

49 Interesująca jest także kadencja w fortepianie w takcie 10, która składa się z następującego przebiegu akordów : Fis9, H 6-5, E [E-dur: (D9), D 6-5, T]. Identyczna kadencja tym razem w tonacji Des-dur pojawia się w jednym z utworów lirycznych Griega: *Letni wieczór* op. 71 nr 2, ale Karłowicz nie mógł znać tego utworu, gdyż powstał on dopiero w 1901 roku. W tym miejscu zadziwiająco wydaje się zbieżność stylu Griega i Karłowicza.



Moderato *P* op.3 nr7

Nie płacz na - de mną, kró - le - u no ma żo - ta.

cho - ciał me pier - si przy - gnie - to tę - skno - ta; cho - ciał u mej du - szy i

*mf* *P* *mf* *P* *mp*

smu - tno, i cie - mno, nie płacz na - de mną!

Przykład 10. M. Karłowicz, *Nie płacz nade mną* op. 3 nr 7 [w:] M. Karłowicz, *Pieśni*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1996, t. 1-11

*cresc.* *ff*

ska - tę i bez ła - du prze - pa - dniesz u od - mę - cie.

*molto legato* *poco a poco dim.*

*f* *cresc.* *ff* *p* *pp* *f*

*2do.*

Przykład 11. M. Karłowicz, *Po szerokim, po szerokim morzu* op. 3 nr 9 [w:] M. Karłowicz, *Pieśni*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1996, sześć ostatnich taktów

Silne schromatyzowanie przebiegów harmoniczych oraz wykorzystanie chromatycznie opadającej linii nie są jedynymi wpływami Griega w utworach Karłowicza. Istnieją bowiem zauważalne paralele z konkretnymi utworami norweskiego kompozytora, zwłaszcza jego muzyką fortepianową i pieśniami. Interesującym przykładem oddziaływania stylu fortepianowego Griega na twórczość wokalną Karłowicza jest pieśń *Śpi w blaskach nocy* op. 3 nr 4 do tekstu Heinego w przekładzie Konopnickiej. Pieśń składa się z dwóch części: pierwsza z nich utrzymana jest w tonacji Fis-dur, druga w tonacji jednoimiennej molowej. Utwór posiada jednorodny ćwierćnotowy akompaniament fortepianu w metrum 6/4, na który składają się powtarzane akordy w wysokim i środkowym rejestrze z wplecioną linią melodyczną głosu. Tonacja Fis-dur, metrum oraz akordowy akompaniament przywodzą na myśl pierwsze 22 takty utworu fortepianowego *Wiosną* op. 43 nr 6 Griega (przykł. 12).

**6. To Spring**  
*Til Foråret — An den Frühling*  
 Allegro appassionato. (M. M. d. n. 84.)

The image shows a page of a musical score for the piece '6. To Spring' by E. Grieg. The score is for piano and includes the title '6. To Spring' and the subtitle 'Til Foråret — An den Frühling'. The tempo is marked 'Allegro appassionato' and the meter is 6/4. The key signature is F# major. The score consists of five systems of music. The first system starts with a piano (pp) dynamic and a 'cantabile e molto tenuta la melodia' instruction. The second system has a piano (p) dynamic. The third system has a piano (p) dynamic. The fourth system has a piano (p) dynamic. The fifth system has a piano (p) dynamic. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and dynamic markings.

Przykład 12. E. Grieg, *Wiosną* op. 43 nr 6, C.F. Peters, Leipzig [brw], t. 1-22

W *Wiosnie* Griega po dwóch taktach wstępu opartego jedynie na akompaniamencie pojawia się linia melodyczna znajdująca się jednocześnie nad i pod akompaniamentem. Ta regularna, czterotaktowa, diatoniczna fraza zostaje powtórzona z innym zakończeniem i utrzymana jest w całości w tonacji Fis-dur (takty 3-10). Po niej następuje przejście do tonacji dis-moll (takty 11-14) z wykorzystaniem trójdźwięków zwiększonych wynikających z podwyższenia kwinty toniki Fis-dur<sup>50</sup>. Dalej tonacja ulega następnej modulacji do Cis-dur poprzez wykorzystanie kolejnych alteracji i wprowadzenie dodatkowego dźwięku *his* prowadzącego do Cis-dur.

Pieśń Karłowicza bardzo zbliża się do schematu harmonicznego utworu Griega (przykł. 13). Po dwutaktowym wstępie fortepianu pojawia się linia głosu wtopiona w górną i dolną warstwę akompaniamentu, oparta wyłącznie na dźwiękach gamowłaściwych Fis-dur. Czterotaktowa, regularna konstrukcja tego fragmentu zostaje powtórzona ze zmianami harmonicznymi i prowadzi do tonacji dis-moll w takcie 10. Analogicznie do Griega Karłowicz wykorzystuje tę tonację jako przejściową, przygotowującą do zmiany trybu z Fis-dur na fis-moll w drugiej części pieśni. Mimo odmiennej budowy obu kompozycji wyraźnie można zauważyć ich melodyczne i harmoniczne podobieństwo; analogiczne wydają się także dynamika i tempo. Dwutaktowy początek obu utworów rozbrzmiewa w *pianissimo*, natomiast zarówno w pieśni Karłowicza, jak i w miniaturze Griega przeważa dynamika *piano*. Jeśli chodzi o określenie *allegro*, Grieg wpisuje półnutę równą 84 uderzeniom na minutę, Karłowicz – 76. Nasuwa się w tym miejscu pytanie: czy podobieństwo pomiędzy tymi dwiema kompozycjami wynika ze zbieżności języka harmonicznego obu twórców, czy raczej Karłowicz, pisząc w 1896 roku pieśń *Śpi w blaskach nocy* i znając dobrze *Utworky liryczne* Griega z op. 43 (z roku 1888), podświadomie zaczerpnął niektóre rozwiązania harmoniczne, fakturalne i formalne z ostatniego utworu z tego zbioru: *Wiosna*?<sup>51</sup>

50 B. Chmara-Żaczkiewicz zauważyła, że elementem stylu Griega jest wykorzystanie „akordu zwiększonego w przebiegach modulacyjnych i ostinatowych”. B. Chmara-Żaczkiewicz, *Liryka wokalna [w:] Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza...*, s. 145. U Karłowicza istnieją analogiczne tendencje, wystarczy wspomnieć fortepianowe zakończenie pieśni *Pamiętam ciche, jasne, złote dni* op. 1 nr 5.

51 Wśród *Utworków lirycznych* ten zatytułowany *Wiosna* op. 43 nr 6 z roku 1888 stał się w tamtym czasie jednym z najpopularniejszych, o czym świadczą jego liczne wydania w następujących oficynach wydawniczych: Peters, Ditson, Fischer, Schirmer, Schmidt, Schroeder, Wood, Bevilacqua, Napoleão, Gebethner, Hösick, Jurgenson, Seywang.

Allegro  $\text{♩} = 76$  op.3 nr 4

Śpi w bla - skach no - cy  
Im Mon - den - glan - ze

mor - ska toń, le - ciu - chno sze - mrza fa - le, a mnie na ser - cu  
ruht das Meer, die Wo - gen mur - meln lei - se; mir wird das Herz so

cresc.  $f$   $mf$   
cię - żko tak, wspo - mi - nam da - wne za - le. I o - we wie - ści  
bang und schwer ich denk' der al - ten Wei - se, der al - ten Wei - se,

da - wnych lat, miast za - to - pio - nych ję - ki; i ze dna mo - rza  
die uns singt von den ver - lor - nen Stä - den, wo aus dem Mee - res -

Przykład 13. M. Karłowicz, *Śpi w blaskach nocy* op. 3 nr 4 [w:] M. Karłowicz, *Pieśni*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1996, t. 1-15

Tematy utworów fortepianowych Griega, szczególnie tych, które stanowią stylizację norweskiej muzyki ludowej posiadają interesującą konstrukcję. Są w większości dwutaktowe i zostają powtórzone z wykorzystaniem kilku drobnych ornamentów. Wynika to z pewnością ze sposobu grania na ludowej fideli norweskiej: *hardingfele*, gdzie każde powtórzenie nowej linii melodycznej otrzymuje ozdobne opracowanie. Istnieją liczne dowody

na to, że sposób gry na *hardingfele* wpłynął na Griega, co bezpośrednio przełożyło się na jego muzykę fortepianową<sup>52</sup>. Wśród wielu przykładów dwutaktowych tematów, warto wyróżnić zwłaszcza te pochodzące z niezwykle wtedy popularnych *Utworów lirycznych*. Proponuję w tym miejscu spojrzeć na początkowe takty *Samotnego wędrowca* op. 43 nr 2 (1886, przykł. 14), *Erotyku* op. 43 nr 5 (1886, przykł. 15), *Pastuszka* op. 54 nr 1 (1891, przykł. 16) oraz samotną linię melodyczną *Wieczoru w górach* op. 68 nr 4 (1899, przykł. 17). Na ten interesujący szczegół w muzyce Griega zwróciła uwagę m.in. Eleanor Bailie w swoim szczegółowym studium o muzyce fortepianowej tego kompozytora<sup>53</sup>.



Przykład 14. E. Grieg, *Samotny wędrowiec* op. 43 nr 2, C.F. Peters, Leipzig [brw], t. 1-2



Przykład 15. E. Grieg, *Erotyk* op. 43 nr 5, C.F. Peters, Leipzig [brw], t. 1-2



Przykład 16. E. Grieg, *Pastuszek* op. 54 nr 1, C.F. Peters, Leipzig [brw], s. 1-4

- 52 Zob.: Dagmara Łopatowska-Romsvik, *Od patriotycznej powinności do artystycznych eksperymentów. Melodie ludowe na hardingfele w twórczości Griega, Grovena i Thoresena*, Musica lagellonica, Kraków 2011.
- 53 Eleanor Bailie, *Grieg. The Pianist's Repertoire. A Graded Practical Guide*, Valhalla Publications, London 1993, s. 22.



Przykład 17. E. Grieg, *Wieczór w górach* op. 68 nr 4, C.F. Peters, Leipzig [brw], opracowanie na orkiestrę, partia solowego oboju, t. 9-14



Przykład 18. M. Karłowicz, *Stanisław i Anna Oświecimowie*, „temat miłości”, partia solowego oboju, t. 47-58

Okazuje się, że ten sposób opracowania krótkiego materiału melodycznego można odnaleźć także w poemacie symfonicznym *Stanisław i Anna Oświecimowie* Karłowicza. „Temat miłości” (w taktach 47-67) powierzony solowemu obojowi, składa się z następującej konstrukcji taktowej: 4+4+2+2+4+4. Wewnętrzne dwutaktowe powtórzenia początku tematu uzyskują bliski Griegowi sposób opracowania z użyciem rozdrobionego rytmu oraz dwóch opisujących nutę *g* przednutek (takty 55-58). Trudno nie zauważyć bliskiego pokrewieństwa tego materiału tematycznego z początkiem *Samotnego wędrowca* (przykł. 14) lub *Wieczoru w górach* (przykł. 17). Prawdopodobnie Karłowicz znał instrumentację *Wieczoru w górach* z wydania z 1900 roku. W *Wieczorze w górach* do orkiestry smyczkowej, będącej podstawą instrumentacji, Grieg zdecydował się dodać obój i róg. Od taktu 9 temat pojawia się w oboju bez akompaniamentu orkiestry smyczkowej, która przejmuje go po 38 taktach. Obój pełni w tej wersji funkcję ludowego norweskiego rogu koziego, często stosowanego jako instrument sygnałowy przez pasterzy w górach<sup>54</sup>. Z pewnością Karłowicz nie mógł wiedzieć o tej symbolice, za to z pewnością mógł skojarzyć ten instrument z tytułem kompozycji Griega. Czy w takim wypadku temat oboju reprezentujący Annę, będący także „tematem miłości” nie miał dla Karłowicza znaczenia związanego z umiłowanymi przez niego górami?

54 Na temat *Wieczoru w górach*: F. Benestad, D. Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg...*, s. 285 i 353.

Na zakończenie chciałem przyrzeć się bliżej pokrewieństwu, które jest tak bliskie, że można nazwać je wręcz aluzją do muzyki Griega. W pierwszej części poematu *Odwieczne pieśni: Pieśni o wiekuistej tęsknocie* napisanego w latach 1904-1906 Karłowicz wprowadza temat „wiekuistej tęsknoty”. Rozbrzmiewa on na przestrzeni siedemnastu taktów i można wyróżnić w nim trzy odcinki: takty 10-18 z tematem rożka angielskiego, takty 18-22 z tematem altówek i takty 23-26 z powrotem tematu w rożku. Temat altówek posiada bardzo charakterystyczną konstrukcję złożoną z dwóch odcinków obejmujących dwa takty, z czego drugi odcinek jest ozdobieniem pierwszego poprzez rozdrobnienie wartości rytmicznych i rozszerzenie ambitusu linii melodycznej tematu. Harmonika obu odcinków opiera się na schemacie : °T, °T z 6> i 5>, D9> z opóźnieniem 6>-5 i 4-3 zakończona D7, natomiast linia melodyczna altówek bazuje na następujących składnikach tych funkcji : 5-4<-5-6>-7 w °T, 9> w D9> i 8 w D7 (przykł. 19).



Przykład 19. M. Karłowicz, *Pieśni o wiekuistej tęsknocie*, wyciąg fortepianowy [w:] M. Karłowicz, *Pieśni*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1996, t. 19-22

Cały czterotaktowy temat altówek wydaje się rozdzielać właściwy „temat wiekuistej tęsknoty” powierzony rożkowi angielskiemu, a jego dwudzielna konstrukcja jest zaskakująco regularna. Karłowicz dobrze znał partyturę muzyki do *Peer Gynta* Griega<sup>55</sup> nie tylko z poznanych w latach młodzieńczych obu suit orkiestrowych, ale prawdopodobnie z opublikowanego wyciągu fortepianowego. Prawdopodobnie również pod wpływem Griega zaczął czytać *Upiory* Ibsena<sup>56</sup>, które stały się w tym czasie bardzo popularne w Polsce<sup>57</sup>. Czterotaktowy temat altówek rozdzielający temat rożka angielskiego jest aluzją do *Kołysanki Solweigi*

55 Warto wspomnieć, że Karłowicz słyszał *Kołysankę Solweigi* op. 23 nr 19 na pierwszym koncercie warszawskim Griega w kwietniu 1902 roku.

56 Za: H. Anders, *Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach...*, s. 230. Pierwszy polski przekład *Upiorów* Ibsena został wydany w 1891 roku, natomiast pierwszy wybór dramatów Ibsena po polsku został opublikowany w roku 1899.

57 Por. *Ibsen czytany, Ibsen oglądany...*

zamykającej muzykę do dramatu *Peer Gynt*. W przypadku *Kołysanki Solwejgi* temat także składa się z dwóch odcinków i prezentuje na samym początku tylko podobny rysunek melodyczny do tematu altówek z *Pieśni o wiekuistej tęsknocie* (przykł. 20). Poza tym różnią te dwa utwory tryb i tonacja, u Griega D-dur u Karłowicza f-moll. Jednakże na przestrzeni taktów 37-42 w *Kołysance* pojawia się tonacja jednoimienna d-moll i zmienia się harmonizacja. Przebieg funkcyjny tego fragmentu przedstawia się następująco:  $^{\circ}T, ^{\circ}T$  z 2 i 4>, D9> z 5> i powrót na  $^{\circ}T$  z 2 i 4>, natomiast linia melodyczna głosu opiera się na : 5-6>-7 w  $^{\circ}T$ , 9>-8 w D9>, 5 w  $^{\circ}T$  (przykł. 21). W porównaniu z tematem altówkowym brakuje początkowego wychylenia z kwinty na tryton, który pojawia się jednak w akompaniamencie orkiestry smyczkowej.

Lento. ( $\text{♩} = 72$ )

Str. Orch. *pp*  
con Pedal

Przykład 20. E. Grieg, *Kołysanka Solwejgi*, wyciąg fortepianowy, C.F. Peters, Leipzig [brw], t. 1-4

tranzquilto

ger - ne ruhn all sein Leb - ta - ge lang, so müd ist es nun. Schlaf, du teu - er - ster

Kna - be mein! Schlaf! Schlaf! Ich will wie - gen mein Kind - und wa - chen.

Przykład 21. E. Grieg, *Kołysanka Solwejgi*, wyciąg fortepianowy, C.F. Peters, Leipzig [brw], t. 34-42

Podobieństwo obu tematów jest uderzające i jednocześnie zastanawiające. Jeśli Karłowicz świadomie użył tematu *Kołysanki*... Griega, konstruując „temat wiekuistej tęsknoty”, to jaka była jego intencja?



Pod koniec dramatu Ibsena statek Peer Gynta z całym jego dobytkiem tonie u wybrzeży Norwegii, jednakże Peer Gyntowi udaje się wyjść cało z tej katastrofy. Przybywa do swojej rodzinnej wioski jako starzec pozbawiony wszystkiego, czego dorobił się przez całe życie. Nieoczekiwanie słyszy dawną ukochaną Solweję, która śpiewa w swojej chatce. Ma wyrzuty sumienia, że pozostawił ją na tyle lat samą i wyjechał, podczas gdy ona ciągle go kocha i nieustannie za nim tęskni. Wpada jej w ramiona, a ona tuli go do swego serca jak syna i śpiewa mu kołysankę. Scena ta ma podwójne znaczenie: po pierwsze Peer Gynt po latach tułaczki odnalazł w końcu sens swojego życia, którym jest miłość Solweji; po drugie Solwejga zastępuje mu jego matkę Azę, która była najbliższą osobą, którą utracił. Kołysanka ukazuje spełnienie tęsknoty Peer Gynta za kobietą – matką, żoną. Może też stąd Karłowicz wprowadził fragment *Kołysanki Solweji* w „temacie wiekuiestej tęsknoty”. Czyżby symbolizował on osobistą tęsknotę kompozytora za kobiecością, „wiośnianą postacią dziewczyny, co zdawała się być mu przeznaczona”<sup>58</sup>? Czy symbolicznie chciał uwydatnić związek tematyki *Odwiecznych pieśni* z dramatem Ibsena? Czy można tę aluzję traktować tylko jako ukłon w stronę twórczości norweskiego kompozytora?

Jerzy Morawski w artykule na temat utworów szkolnych Karłowicza postuluje przeprowadzenie badań „nad stosunkiem twórczości Karłowicza do twórczości Griega, którego utworami zachwycił się w czasach warszawskich”. „W Berlinie zainteresowanie tym kompozytorem bynajmniej nie zmalowało”. Jako przykład inspiracji Griegiem wymienia wczesną *Sonatinę d-moll* Karłowicza<sup>59</sup>. Okazuje się jednak, że w późniejszej twórczości kompozytora, począwszy od pisanych w Berlinie pieśni aż po poematy symfoniczne: *Powracające fale*, *Odwieczne pieśni*, *Stanisław i Anna Oświecimowie*, pojawia się wiele wątków muzycznych związanych z norweskim kompozytorem. Dobrze by było bliżej przyjrzeć się hipotezom sformułowanym przez Chmarę-Żączkiewicz, Chybińskiego oraz Whightmana i przeprowadzić szerszą analizę porównawczą muzyki polskiego twórcy w kontekście inspiracji muzyką Griega. Przedstawiłem tutaj zaledwie kilka przykładów związków muzyki Karłowicza ze stylem Griega, z pewnością wiele czeka jeszcze na odkrycie.

58 Cytat z programu *Powracających fal* op. 9 zamieszczony w czasopiśmie „Scena i Sztuka” numer z lutego 1909 roku. Cyt. za: *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza...*, s. 40.

59 J. Morawski, *Utwory szkolne...*, s. 188.

**Bibliografia**

- Anders H., *Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1960.
- Anders H., *Mieczysław Karłowicz. Życie i dokonania*, Wydawnictwo Abos, Poznań 1998.
- Bailie E., *Grieg. The Pianist's Repertoire. A Graded Practical Guide*, Valhalla Publications, London 1993.
- Benestad F., Schjelderup-Ebbe D., *Edvard Grieg. The Man and the Artist*, tłum. ang. W. Halverson, L. Sateren, University of Nebraska Press, Lincoln-London 1988.
- Brock H., *Grieg und Deutschland*, „Studia Musicologica Norvegica”, 1993, nr 19.
- Carley L., *Edvard Grieg in England*, The Boydell Press, Woodbridge 2006.
- Chmara-Żaczkiewicz B., *Liryka wokalna* [w:] *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970.
- Chybiński A., *Najmłodsza polska pieśń solowa*, „Sfinks”, 1909, nr 1.
- Chybiński A., *Mieczysław Karłowicz (1876-1909). Kronika życia artysty i tatarnika*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1949.
- Dusza Europejczyka i jego muzyka*, „Bluszcz”, 1922.
- „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, 1891, nr 397.
- „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, 1897, nr 701.
- Grieg E., *My First Success* [w:] *Edvard Grieg: Diaries, Articles, Speeches*, red. W. Halverson, F. Benestad, Peer Gynt Press, Columbus 2001.
- Herresthal H., Pistone D., *Grieg et Paris. Romantisme, symbolisme et modernisme franco-norvégiens*, Presses Universitaires de Caen, Caen 1996.
- Herresthal H., Reznicek L., *Rhapsodie Norvégienne: Les musiciens norvégiens en France au temps de Grieg*, Presses Universitaires de Caen, Caen 1998.
- Ibsen czytany, Ibsen oglądany*, red. E. Partyga, L. Sokół, Errata, Warszawa 2008.
- Karłowicz M., *Z Berlina*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, 1896, nr 647.
- Karłowicz M., „Nowości Muzyczne”, 1903, nr 1.
- Łopatowska-Romsvik D., *Od patriotycznej powinności do artystycznych eksperymentów. Melodie ludowe na hardingfele w twórczości Griega, Grovena i Thoresena*, Musica Iagellonica, Kraków 2011.
- Morawski J., *Utwory szkolne* [w:] *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970.
- „Muzyka”, 1926, nr 3.
- Niewiadomski S., *Edward Grieg. W dwudziestą rocznicę śmierci*, „Muzyka”, 1927, nr 10.
- Pieśni Edwarda Griega (Koncert Filharmonii dnia 14 kwietnia 1903)*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, 1903, nr 15.
- Polony L., *Program literacki i symbolika muzyczna w twórczości symfonicznej Karłowicza* [w:] *Muzyka polska a modernizm*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1981.
- Schjelderup-Ebbe D., *A Study of Grieg's Harmony. With Special Reference to his Contributions to Musical Impressionism*, Johan Grundt Tanum, Oslo 1953.
- Spóz A., *Mieczysław Karłowicz – Działacz Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego* [w:] *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970.
- Stępień W., *Edvard Grieg i Polska* [w:] *Niepokój i poszukiwanie. Polscy i norwescy twórcy czasu przełomów-katalog wystawy*, red. A. Rosales-Rodriguez, Z. Skowron, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2014.
- Wightman A., *Karłowicz. Młoda Polska i muzyczny fin de siècle*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1996.

## Grieg versus Karłowicz

### Summary

At the end of the 19th century Warsaw was fascinated with the music of Edvard Grieg (1843-1907). The composer visited the Polish capital in 1902 and 1903, when he performed his music as a conductor and pianist with the orchestra of the Warsaw Philharmonic. Some of his piano miniatures and songs were printed in Polish musical journals by Polish music publishers. Within a couple of years Grieg's songs and piano music was played and sang in almost every place in Warsaw. Grieg's successes and popularity certainly had impact not only on music lovers and amateur musicians but also on Polish composers.

There is no doubt that Mieczysław Karłowicz (1876-1909) belonged to the young group of Polish composers who experienced Grieg's charm the most. In 1893 as a 17-year-old boy he played all Grieg's *Violin Sonatas*, violin transcriptions of *Peer Gynt Suite No. 1*, Op. 46 and a few other small pieces. Karłowicz attended Grieg's Warsaw concert in 1902 and wrote an enthusiastic review for the Polish journal *Nowości muzyczne*. In the 1890s, during his studies in Berlin under the direction of German composer Heinrich Urban (1837-1901), he got acquainted with the *Holberg Suite*, Op. 40 for string orchestra. A few years later in 1903 he conducted this composition in Warsaw with the string orchestra of the Warsaw Music Society, which was its first performance in Poland.

Musicologists like Adolf Chybiński, Barbara Chmara-Żaczkiewicz and Alistair Wightman discovered some traces of Karłowicz's fascinations with Grieg's style. Jerzy Morawski in his article about Karłowicz's school miniatures postulated that a study should be conducted on "the relation between Karłowicz's and Grieg's music"<sup>60</sup>. In the present article some of the previous hypotheses on this topic are examined through the analysis of Karłowicz's works.

The author stresses on the chromatic harmonization characteristic for Grieg's music which was widely discussed by Dag Schjelderup-Ebbe in his book: *A Study of Grieg's Harmony* (1953) and presented in Karłowicz's songs Op. 1 and Op. 3 and his symphonic poems:

---

60 J. Morawski, *Utwory szkolne* [in:] *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza*, ed. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1970, p. 188.

*The Returning Waves*, Op. 9, *Stanisław and Anna Oświecimowie*, Op. 12. The article shows also similarities between some of Karłowicz's songs and orchestral themes and Grieg's *Lyric Pieces* and songs. The music of the Norwegian composer had impact not only on the development of Karłowicz's harmonic style but also helped the young Polish composer to shape his personal lyricism. The author proved this thesis at the end of the article, drawing a close parallel between the theme of 'eternal longing' from the first movement of the symphonic poem *Eternal Songs*, Op. 10 and the *Solveig's Cradle Song* from Grieg's *Music to Peer Gynt*, Op. 23.

**Słowa kluczowe:** Edvard Grieg, harmonia, Mieczysław Karłowicz, miniatura, muzyka programowa, pieśń

**Keywords:** Edvard Grieg, harmony, Mieczysław Karłowicz, miniature, programme music, song