

Ludomira Grądzman

Rola barwy w cyklu miniatur fortepianowych *Obrazki z wystawy Modesta Musorgskiego*

Nikt dotychczas nie przemówił do nas, do tego, co w nas jest najlepsze, z taką tkliwością i serdecznością, jak Musorgski. Jest on jedyny i pozostanie nim zawsze, dzięki swej sztuce bez skostniałych reguł. Nigdy wrażliwość bardziej wyrafinowana nie wyraziła się środkami tak prostymi; przypomina to sztukę pełnego ciekawości dzikusa, wypowiadającego muzyką każde swoje wzruszenie. Nie ma tu mowy o jakiegokolwiek formie, a raczej jest ona tak różnorodna, że nie można jej porównywać z formami ustalonymi, powszechnie przyjętymi. A jednak wszystko tworzy całość złożoną z lekkich dotknięć, płynnie następujących po sobie, połączonych tajemną więzią i urzekającym darem olśniewającego jasnowidzenia¹.

Tak pisał Claude Debussy, w roku 1901, dwadzieścia lat po śmierci najwybitniejszego kompozytora „Wielkiej Piątki” — Modesta Musorgskiego, którego oryginalna i niezależna od obcych wpływów i wzorów sztuka oraz odkrywczosc i śmiałość pewnych jej ujęć harmonicznym wpłynęła w wielkim stopniu na kształtowanie się impresjonizmu muzycznego.

Modest Musorgski urodził się 21 marca 1839 r. we wsi Karewo w guberni pskowskiej jako syn zamożnego właściciela ziemskiego. Fakt, że wychowywał się na wsi rosyjskiej, że zaznajamiał się od dzieciństwa ze starymi rosyjskimi opowiadaniem, baśniami, a szczególnie pieśniami (nianią jego była pańszczyźniana chłopka), wreszcie atmosfera domu rodzinnego (matka — pianistka, poetka, a ojciec gorący wielbiciel muzyki) — wszystko to wywarło decydujący wpływ na całe jego życie i twórczość². Młody kompozytor był niejako naocznym świadkiem wielkiej tragedii rosyjskiego ludu, zgnębnego pańszczyzną i widział doskonale dwie, ścierające się bezustannie potęgi: władzę carską i wolę ludu. Stał się obrońcą uciśnionych i w jego dziełach, a szczególnie w pieśniach i operach rozlegał się wciąż od nowa wielki protest przeciwko krzywdzie i ciężkiej doli chłopcy rosyjskiego³.

¹ Claude Debussy, *La Chambre d'enfant de M. Musorgski*, „Revue Blanche”, (1901).

² Zob. Teresa Małicka, *Musorgski Modest*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, Część biograficzna, red. E. Dziębowaka, Kraków 2000, s. 448.

³ Por. Alfred Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, Kraków 1983, s. 209 – 210.

Pierwszych lekcji gry na fortepianie udzielała Musorgskiemu jego matka, a ponieważ nie ulegało wątpliwości, że dziecko jest wybitnie utalentowane, ojciec Modesta zdecydował o dalszym jego muzycznym kształceniu. Późniejszą więc edukację muzyczną odbył w Petersburgu pod kierunkiem Herkège.

Jako 13-letni chłopiec został kadetem w szkole wojskowej w Petersburgu, a niedługo po tym oficerem w pułku preobrażeńskim.

Rok 1856 — to data niezmiernie ważna z uwagi na przyjacielskie zbliżenie Musorgskiego z Dargomyżskim, a później — dzięki tej właśnie znajomości — z czołowymi przedstawicielami „Potężnej Gromadki”, szczególnie zaś z Bałakirewem, pod wpływem którego Musorgski przystąpił do nauki kompozycji.

„Wielką Piątkę” stanowiła grupa kompozytorów rosyjskich, których twórczość po raz pierwszy w dziejach muzyki rosyjskiej zapoczątkowała jej określony kierunek ideowy, przyczyniając się do powstania rosyjskiej, narodowej szkoły kompozytorskiej. Do grupy tej należeli: jej założyciel Mili Bałakirew, Modest Musorgski, Mikołaj Rimski-Korsakow, Aleksander Borodin i Cezar Cui. Ideowo zbliżony był do niej krytyk Włodzimierz Stasow⁴.

A oto najważniejsze założenia „Wielkiej Piątki”:

- rozwijanie tradycji Glinki i stworzenie stylu narodowego przez podjęcie historycznej, legendarnej i ludowej tematyki rosyjskiej oraz zbliżenie muzyki do aktualnej problematyki rosyjskiej rzeczywistości,
- zainteresowanie muzyką Wschodu,
- programowość, w czym przejawiała się łączność grupy z neoromantyzmem, jaki panował wówczas w muzyce zachodnioeuropejskiej.

Nastroje patriotyczne, które nurtowały społeczeństwo rosyjskie w I poł. XIX wieku, żywe zainteresowanie ludem oraz rosyjską historią i kulturą — wszystko to stanowiło podłoże, z którego wyrosły idee „Potężnej Gromadki”⁵.

Idee te przyjął Musorgski z wielkim entuzjazmem, jednak z biegiem czasu kontakty kompozytora z „Potężną Gromadką” znacznie się oziębiły. Jest bowiem prawdą, że żaden z kompozytorów należących do tej grupy, może poza krytykiem Władimirem Stasowem, nie rozumiał kompozytora. Nawet Bałakirew, który go uczył i z którym Musorgski przyjaźnił się i prowadził korespondencję — obraził go ostrą, publiczną krytyką po wystawieniu *Borysa Godunowa*, nie mówiąc już o Cezarze Cui, który wydał wtedy o *Borysie* ubliżający i naprawdę złośliwy sąd, czym zranił Musorgskiego do głębi. Takie wypadki zdarzały się zresztą często, bo jakkolwiek koledzy kompozytorzy lubili Musorgskiego i cenili jego osobowość, usposobienie oraz szczerość, prostotę i uczciwość, to jednak jego innowacje kompozytorskie były dla nich zbyt śmiałe⁶.

Śmiałość ta objawiała się zupełnym ignorowaniem przez Musorgskiego tradycji muzycznych, z biegiem więc czasu cała „Piątka” zaczęła uważać Musorgskiego za „tępego i małego idiotę”⁷.

W latach 1858 – 1860 Musorgski rezygnuje ze służby wojskowej i zaczyna wnikliwie studiować literaturę filozoficzną. Dojrzewa jako człowiek i jako kompozytor, a w swojej

⁴ Tamże, s. 327.

⁵ T. Malecka, dz. cyt., s. 448 – 449.

⁶ Tamże, s. 459.

⁷ M.D. Calvocoressi, *Modeste Petrovich Musorgsky*, Paris 1911.

autobiografii pisze w tym czasie: „doprowadzam swój umysł do równowagi i przyswajam sobie dużo pożytecznej wiedzy”.

Od 1864 r. powstają dzieła, w których styl Musorgskiego jest niemalże całkowicie skryształizowany: pieśni, poemat symfoniczny *Noc na Łysej Górze*, opery *Borys Godunow*, *Chowańszczyzna*, *Soroczyński jarmark*, w których jednym z głównych bohaterów i zasadniczą siłą działającą jest lud rosyjski⁸.

Moment zniesienia pańszczyzny w 1861 r. wpłynął niekorzystnie na sytuację materialną Musorgskiego. Z posiadłości ziemskiej pozostało w końcu niewiele, przy czym Musorgski wspaniałomyślnie zrezygnował ze swego działu majątkowego na rzecz brata. Te okoliczności zmusiły Musorgskiego do podjęcia pracy zarobkowej. Został więc urzędnikiem w Ministerstwie Komunikacji, w którym pracował 17 lat, tj. do roku przed śmiercią. Jego pensja w istocie była bardzo niska. Honoraria kompozytorskie i wydawnicze — niezmiernie rzadkie. Sytuacja Musorgskiego była coraz gorsza, a pod koniec jego życia wręcz tragiczna. Pogarszał ten stan straszny nałóg pijaństwa, który w końcu doprowadził jego zdrowie do ruiny.

Późnym latem 1879 roku podjął ze śpiewaczką Opery Carskiej Darią Leonową tournée po południowej Rosji jako pianista i akompaniator. Podróż ta dała Musorgskiemu — według jego zdania — wiele artystycznych satysfakcji, w rzeczywistości zaś powodzenie artystyczne i finansowe było umiarkowane.

Z końcem 1879 r. Musorgski został zwolniony z Ministerstwa i od tego czasu utrzymywał się tylko z pieniędzy zarobionych lekcjami i korepetycjami. Do ostatniej chwili najbliższymi jego towarzyszami była bieda i nędza. Pomoc finansowa przyjaciół przyszła w momencie, kiedy Musorgski, wyniszczony alkoholizmem i zrujnowany zdrowotnie, uległ atakowi paralizu. Po tym przebywał jeszcze przez okres miesiąca w szpitalu, gdzie zmarł na atak serca 28 marca 1881 r.

Pochowano go 30 marca 1881 r. na cmentarzu Klasztoru Newskiego obok Michała Glinki, kompozytora, którego Musorgski cenił najbardziej.

Niedokończone przez Musorgskiego utwory uzupełnili i wydali jego przyjaciele⁹.

Twórczość fortepianowa odgrywa stosunkowo nieco mniejszą rolę w dorobku kompozytorskim Musorgskiego. Co prawda od wczesnych lat improwizował on na fortepianie i pisał drobne utwory, wprawdzie był doskonałym pianistą, a zwłaszcza świetnym kompozytorem — jednak fortepian nie interesował go tak, jak twórczość pieśniarska i operowa¹⁰.

Pierwsza, druga i trzecia sonata fortepianowa, *Impromptu passionè*, *Wspomnienie*, cykl scenek z życia dziecięcego (*Pierwsza kara*, *Niania i ja*, *Zabawki*), scherzino *Szwaczka*, to utwory młodzieńcze, mało dojrzałe i przygotowujące jakby grunt pod mające powstać w 1874 roku najwybitniejsze dzieło fortepianowe Musorgskiego — *Obrazki z wystawy*¹¹. O jego powstaniu zadecydowały wrażenia, jakie Musorgski odniósł oglądając pośmiertną wystawę akwareli i obrazów malarza i architekta Wiktora Hartmanna, z którym

⁸ Zob. Teresa Chylińska, Stanisław Haraschin, Bogusław Schaeffer, *Przewodnik koncertowy*, Kraków 1980, s. 667–678; Józef Kański, *Przewodnik operowy*, Kraków 1985, s. 266–275; A. Einstein, dz. cyt., s. 332–333.

⁹ T. Malecka, dz. cyt., s. 448–449.

¹⁰ Zob. m. in.: Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki*, cz. 2, Kraków 1990, s. 162–164; A. Einstein, dz. cyt., s. 331–333.

¹¹ T. Malecka, dz. cyt., s. 451–459.

się przyjaźnił. Każdy z *Obrazków* jest głęboką, bardzo intymną muzyczną refleksją wywołaną poszczególnymi obrazami¹².

Obrazki z wystawy są cyklem składającym się z następujących części:

- Promenada
- 1. Gnom
- Promenada
- 2. Stary zamek
- Promenada
- 3. Ogród Tuileries — kłótnia bawiących się dzieci
- 4. Bydło
- Promenada
- 5. Balet kurczątek w skorupkach
- 6. Samuel Goldenberg i Schmuyle
- Promenada
- 7. Rynek w Limoges
- 8. Katakumby
- Con mortuis in lingua mortua
- 9. Chatka Baby Jagi
- 10. Wielka Brama kijowska

Rola i znaczenie Promenad są bardzo istotne, one to właśnie decydują o absolutnie jednolitym charakterze dzieła.

Promenady są jak gdyby odzwierciedleniem refleksji kompozytora nad treścią obejrzanego obrazu, często wyczuwa się już w nich atmosferę następnego obrazu, który jeszcze przed dojściem do niego przykuwa uwagę kompozytora. Zmieniający się ich nastrój wpływa z powracającej myśli o śmierci przyjaciela. Dlatego też każdą z Promenad można by nazwać autoportretem kompozytora¹³.

Włodzimierz Stasow, pisząc o Promenadach, wyraża się następująco:

Kompozytor przedstawił tu samego siebie, jak kieruje się raz w lewo, to znów w prawo, lub niezdecydowanie kręci się w koło, czy podbiega szybko do jakiegoś obrazu; często zasępia się też jego oblicze: wtedy myśli ze smutkiem o swym zmarłym przyjacielu¹⁴.

Promenady mimo swego improwizacyjnego charakteru wywołanego wrażeniem swobodnego ruchu, kroków, zatrzymań, czy chwil zadumy, moim zdaniem są bardzo ścisłą formą, a m. wariacjami. Już bowiem pierwsza Promenada jest ewolucyjnym rozwojem początkowych sześciu taktów, które można uznać jako temat (Prz. 1).

W takcie 7 wprowadzenie nuty es^1 w odróżnieniu od taktu 5, w którym było c^1 , powoduje dalszy, ewolucyjny rozwój tegoż tematu (Prz. 2).

¹² *Obrazki z wystawy* Musorgski dedykował Włodzimierzowi Stasowowi, praca nad dziełem postępowała błyskawicznie. W liście do W. Stasowa kompozytor pisał: „Dźwięki i myśli przylatują do mnie jak pieczone gołąbki. Połykam i połykam je aż do przesyty. Zaledwie udaje mi się przenieść wszystko z koniecznością na papier [...]”. Za T. Chylińską i in., dz. cyt., s. 679.

¹³ Musorgski pisał w jednym z listów do W. Stasowa: „Moje oblicze widoczne jest w intermediach”. Za T. Malecką, dz. cyt., s. 459.

¹⁴ T. Chylińska i in., dz. cyt., s. 679 – 680.

ników kolorystyki chóralnej (Orlando di Lasso, Monteverdi, Gabrielli — kompozycje polichóralne). W dalszym rozwoju muzyki efekt ten został przeniesiony na muzykę instrumentalną (Mozart, Beethoven, Chopin, Musorgski itd.). Te dążenia do wzbogacenia kolorystyki dźwiękowej doprowadziły we współczesnej muzyce do przestrzennego traktowania faktury chóralnej i instrumentalnej (Stockhausen, Serocki, Penderecki itd.).

Faktura I Promenady to już jak gdyby zapowiedź owej przestrzenności. Grając ją, słyszymy wyraźnie zbliżanie się i oddalanie, wynikające ze stosowania faktury jednogłosowej i akordowej (podwajanie dźwięków w oktawach, wzbogacanie ich akordami), progresji, zmiany rejestrów, stale wzrastającej dynamiki, oraz konsekwentnie stosowanego portato. Harmonizacja Promenady wynika również z chóralnego traktowania melodii, bowiem każdy jej dźwięk ma swoją harmonię (por. Chopin — Nokturn g-moll op. 37 nr 1, część środkowa, takt 41 – takt 64.), tak jak to bywa w chorałach. Ze względu na wprowadzenie pentatoniki trudno mówić o konkretnej tonacji I Promenady. Uważam, że ostatnie dwa takty kadencjonują w tonacji B-dur i — co ciekawe — kadencja kończy się na słabej części taktu.

II Promenada — Moderato comodo assai e con delicatezza.

Swoją budową i klimatem zdecydowanie różni się od Pierwszej, jest znacznie krótsza — bo 12-taktowa, różni się także tempem. W ośmiu pierwszych taktach temat pojawia się w dolnym głosie, przy czym obydwie jego części zostają dwukrotnie powtórzone, i tak: w t. 1. i 2. — jednogłosowo, zaś w t. 3. i 4. — z uzupełniającymi harmonicznymi trójdźwiękami w głosach górnych. Analogicznie w następnych czterech taktach, z tym, że teraz uzupełnienie harmonii stanowią czterodźwięki i to w rejestrze wyższym niż wspomniane już trójdźwięki z t. 3. i 4. Dopiero w t. 9. i 10. temat podejmują trójdźwiękami głosy górne, tym razem w rejestrze jeszcze niższym od pierwszych trójdźwięków (por. z t. 3. i 4.), w głosie dolnym natomiast słyszymy pojedyncze, akcentowane dźwięki, które w dwóch następnych głosach przechodzą jako oktawy do głosu górnego, natomiast dolne głosy, za wyjątkiem jednej zmiany harmonicznej w czwartej ćwiartce taktu 12., powtarzają trójdźwięki głosów górnych z t. 9. i 10. Bardzo ciekawy efekt kolorystyczny wywołują wspomniane wyżej pojedyncze półnuty pojawiające się w t. 9. i 10. w głosie dolnym, a w t. 11. i 12. jako oktawy w górnym, z uwagi na nieregularne rozmieszczenie i akcenty, którymi jakby „dzielią” takty.

Przykład 3. II Promenada, t. 9 – 12

II Promenada jest w swej barwie bardzo łagodna, spokojna, pastelowa, utrzymana w granicach dynamicznych od *p* do *pp* i w ścisłym legato. Nastrój ten stwarzają przede wszystkim coraz bardziej przytłumione pochody akordów dur i moll, w których przewroty akordów 6/4 i równoległe oktawy sprawiają wrażenie nieokreślonej tonacji i nadają tej Promenadzie specyficzny koloryt:



Przykład 4. II Promenada, t. 3. i 4.

Poszczególne pasma akordów umieszcza kompozytor w coraz to innych rejestrach, przez co ich barwa w przebiegu Promenady przybiera różne natężenie, przy czym mała rozpiętość dynamiki sprawia, że różnice te zarysowują się z niezwyklej delikatnością, dając wrażenie niczym nie zmąconego, tajemniczego spokoju, mimo, iż w tej Promenadzie tak jak i w pierwszej stale zmienia się metrum (5/4, 6/4). Brzmienie tak budowanych akordów i fakt, że każdy z nich stanowi uzupełnienie harmoniczne poszczególnych dźwięków pozostałego głosu, przywodzi na myśl mikstury organowe.

III Promenada — Moderato non tanto e pesante.

8-taktowa — silnie kontrastuje z poprzednią swym pełnym, rozwibrowanym, utrzymującym się w *f* brzmieniem, w przeważającej części — oktav, jak również i akordów granych portato. Jej budowa przypomina budowę kanonu.

W t. 1. i 2. głos górny podaje temat w ciężkich oktavach sostenuto, podczas gdy głos dolny, również w oktavach, tworzy rodzaj kontrapunktu (na zasadzie ruchu przeciwnego), który z kolei w dwóch następnych taktach podejmuje melodię tematu, zaś jej uzupełnienie harmoniczne ukazuje się — dla odmiany w czterodźwiękach — w głosach górnych, przy czym są to akordy wyłącznie durowe.

W t. 5. i 6. w głosie górnym pojawia się — znów w oktavach — dalsza część tematu, a w głosie dolnym, podobnie jak na początku przeciwny ruch oktav.

W przedostatnim takcie powtarza się część tematu unisono już tylko w obrębie jednej oktawy, przez co znacznie osłabia się brzmienie. Po tym następuje pauza, a następnie, w ostatnim takcie, przy dużym diminuendo i ritardando jeden głos górny przypomina jeszcze tylko kilka dźwięków tematu, które nagle się urywają, tak, że nie ma wrażenia zakończenia Promenady. Pozostaje ona jakby w „zawieszeniu” i tym samym sprawia wrażenie oczekiwania, wzgl. nagłego zaskoczenia.

Promenada ta mimo mocno rozwibrowanych oktav i akordów jest pełna niepokoju, spowodowanego przede wszystkim ciągłym, przeciwstawnym ruchem obu głosów. O specyficznym, jasnym, rozedrganym brzmieniu decyduje w tej Promenadzie użycie w przeważającej większości oktav, oraz harmonizowanie w dur. Swobodny charakter Promenady podkreśla — jak w poprzednich — zastosowanie na przemian metrum 5/4 i 6/4, a w ostatnim takcie 4/4 (o czym będzie jeszcze mowa później).

IV Promenada — Tranquillo

Składa się w zasadzie również z 8. taktów, bowiem t. 9. i 10. stanowią dodany przez kompozytora zupełnie nowy element, który dopiero przy omawianiu poszczególnych *Obrazków* znajdzie swoje pełne uzasadnienie.

Ta Promenada utrzymana jest w wolnym, tempie i w smutnym, pełnym powagi, a nawet trochę ponurym nastroju, który spowodowany jest wyraźną tendencją do har-

monizowania w moll. Akordy i oktawy pojawiają się w obydwóch głosach w ścisłym legato.

W głębokim piano i jakby z oddali słyhać temat Promenady (rozpoczynający się tym razem dopiero od trzeciej jego ćwiartki) w głosie najwyższym, zaś reszta pozostałych tworzy jego harmoniczne dopełnienie, przy czym ten dwutaktowy odcinek (t. 1. i 2.) pojawia się w bardzo wysokim rejestrze (oktawa trzykreślna).

W t. 3. i 4. następuje powtórzenie w tej samej formie pierwszej części tematu, tym razem już całej, lecz wszystko to zostaje teraz przeniesione do rejestru niższego, zaś akordy w głosie dolnym stopniowo sprowadzają się do oktaw o coraz bardziej opadającym kierunku linii melodycznej. Oktawy te w t. 5. i 6. podejmują drugą część tematu, przy — również oktawowym — kontrapunktycznym uzupełnieniu głosów górnych, po czym w t. 7. i 8. druga część tematu przechodzi do oktaw głosu górnego, a z kolei dolny głos uzupełnia ją oktawami. Na szczególną uwagę zasługuje tu fakt wprowadzenia przez kompozytora interwałów $4<$ i $5>$ w przebiegu linii melodycznej, co nadaje tej Promenadzie zupełnie specyficzny charakter.



Przykład 5. IV Promenada, t. 7. i 8.

Interwały te nieraz jeszcze pojawią się w poszczególnych *Obrazkach*, wpływając swym dysonansowym brzmieniem na ich koloryt.

Dynamikę tej Promenady tworzy stopniowy wzrost natężenia w skali od *p* do *f*, przy czym każdej zmianie rejestru towarzyszy inny stopień tego natężenia.

Cztery pierwsze takty tej Promenady układem i barwą brzmienia swych akordów kojarzą się znów z miksturami organowymi. Dodać również należy, że kompozytor oprócz metrum $5/4$ i $6/4$ wprowadza również metrum $7/4$, co wpływa na przesunięcia akcentów.

V Promenada — Allegro giusto nel modo russo — poco sostenuto

W charakterze i barwie zasadniczo nie odbiega od Pierwszej. Zbudowana jest również z 24 taktów, a różni się od Pierwszej pełniejszym brzmieniem (przez wyeliminowanie jednogłosowości),



Przykład 6. V Promenada, t. 1. i 2.

płynniejszym ruchem spowodowanym rozdrobnieniem wartości rytmicznych w głosie dolnym,

The image shows two systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is for 'I Promenada, t. 9. i 10.' and the second is for 'V Promenada, t. 9. i 10.'. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. Below the first system, there are dynamic markings: 'P' (piano) and 'x' (fortissimo) alternating under the measures.

Przykład 7. I Promenada, t. 9. i 10. oraz V Promenada, t. 9. i 10.

oraz począwszy od t. 14. przestawieniem pewnych zwrotów melodycznych wprowadzającym wrażenie niepokoju.

The image shows two systems of musical notation for piano. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The first system is for 'I Promenada, t. 13. i 14.' and the second is for 'V Promenada, t. 13. i 14.'. The notation includes various chords, arpeggios, and melodic lines. A circled number '13' is visible above the first system.

Przykład 8. I Promenada, t. 13. i 14. oraz V Promenada, t. 13. i 14.

Różnice te jednak nie wpływają w sposób zasadniczy na charakter V Promenady, tak, że dla słuchacza pozostaje ona tylko nieznacznie zmienioną wersją I Promenady i w pierwszej chwili trudno jest ją nawet od tamtej odróżnić.

I Promenada

V Promenada

Przykład 9. I Promenada, t. 15 – 20 oraz V Promenada, t. 15 – 20

Con mortuis in lingua mortua („Z umarłymi w języku umarłych”) — Andante non troppo con lamento, utrzymana w metrum 6/4.

O *Con mortuis in lingua mortua* tak pisał Musorgski w oryginalnym manuskrypcie *Obrazków z wystawy*:

Duch umarłego Hartmanna prowadzi mnie wśród czaszek, przywołując je, a czaszki zaczynają łagodnie fosforyzować w ciemnościach.

Con mortuis in lingua mortua — to niezwykle i niesamowite w swej barwie odzwierciedlenie tego, co kompozytor napisał. Całość jest utrzymana na płaszczyźnie *pp* i temat pojawia się tylko w głosie dolnym, natomiast w górnym głosie nieprzerwane tremolo w oktawach — pozostających bądź to na jednym dźwięku, bądź to posuwających się w ruchu przeciwnym do tematu, wreszcie niekiedy opadających chromatycznie — wprowadza nas w dziwny, przejmujący nastrój ciszy grobowej.

Na tle tremola, w dolnym głosie w t. 1. i 2. pojawia się pierwsza część tematu w akordach mających charakter minorowy, zaś w t. 3., 4. i 5. już tylko melodia tej części tematu — w oktawach. W następnych pięciu taktach to samo dzieje się z drugą częścią tematu, przy czym w całej *Promenadzie* akordy i oktawy grane są legato.

Ostatnie 10 taktów *Con mortuis in lingua mortua* jest — przez wprowadzenie tonacji Fis-dur i w końcu H-dur — stopniowym rozładowaniem, jakby rozjaśnieniem poprzedniego, niesamowitego i przytłaczającego nastroju. Wyczuwa się tu wyraźnie, jak powoli oddalają się od kompozytora myśli o śmierci przyjaciela i powraca znów jego pogodny nastrój.

Na tym zakończyłby się cykl wariacji (wariacji *par excellence* charakterystycznych), biorąc pod uwagę *Promenady*. Należy jednak dodać, że ich temat pojawia się raz jeszcze w ostatnim z *Obrazków* — w „Wielkiej Bramie Kijowskiej”, w t. 96 – 103.

Obrazy Hartmanna stały się w kompozycji Musorgskiego genialnymi obrazami muzycznymi, „malowanymi” dźwiękami fortepianu. Żeby zrozumieć istotę tego muzycznego malarstwa, trzeba zastanowić się nad tym, w jaki sposób treść i wrażenia z oglądanych obrazów, prowokując wyobraźnię kompozytora, wpłynęły na barwę jego utworu.

Z tego też względu przejdę teraz do omówienia poszczególnych *Obrazków z wystawy*, z których każdy jest muzycznym wrażeniem określonego szkicu, akwareli czy oleju Hartmanna.

1. Gnom — *Sempre vivo* (w dalszym przebiegu utworu tempo zmienne), tonacja es-moll.

Rysunek Hartmanna był ilustracją do baśni i przedstawiał pokracznego karła, który poruszał się niezgrabnie na swych krzywych nogach.

Musorgski stworzył w tym *Obrazku* groteskową wizję owego karła, wywołując — różnymi zestawieniami dźwięków, akordów czy oktaw w zmiennych tempach, oraz w coraz to innych odcieniach barw — wrażenia niezdatnych ruchów i skoków karła, jego skradanie się czy pełzanie, wreszcie momenty przyczajania się.

Dla każdej wizji Musorgski wprowadza inny motyw, i tak:

— pierwszy (3/4),



Przykład 10. *Gnom*, t. 1 – 3

który ukazuje się w przebiegu całego *Obrazka* w różnych odcieniach dynamicznych i zmianach agogicznych, lecz zawsze unisono w oktawie.

— drugi (3/4),

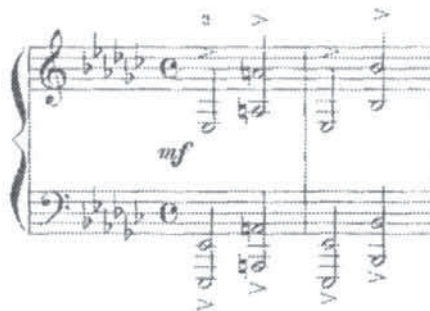


Przykład 11. Gnom, t. 19 – 22

różniący się od poprzedniego i następnego użyciem akordów w głosie górnym i w wysokim rejestrze, na tle pojedynczych, akcentowanych dźwięków w głosie dolnym w oktawie wielkiej. Dodatkowe napięcie stwarza użycie 4<.

Barwa zmienia się na tym odcinku (t. 19 – 28) przez przenoszenie motywu do coraz niższego rejestru, skrócenie motywu z dwóch taktów do jednego oraz przez stałe stosowanie silnych akcentów (*sf*). Specyficznego kolorytu dodają opóźnienia stosowane przez kompozytora w głosie górnym (patrz przykład XI).

— trzeci (4/4),



Przykład 12. Gnom, t. 38. i 39.

który różni się od poprzednich fakturą (podwojone oktawy), charakterystycznym interwałem 4< i ruchem wznoszącym się przy wolniejszym i rozszerzonym tempie (*Poco meno mosso pesante*) oraz dynamice *mf*. Zestawienie obok siebie tych trzech różnych elementów: pierwszego — statycznego, umiejscowionego w średnim rejestrze, drugiego — opadającego i trzeciego — wznoszącego się, stwarza możliwości dużych kontrastów kolorystycznych, które zostają podkreślone przez dynamikę poszczególnych członów.

Od t. 60 – 71 mamy fragment oparty na materiale dźwiękowym trzeciego członu, potraktowany imitacyjnie: na tle opadającej w głosie dolnym gamy chromatycznej w oktawach, w głosie górnym, również w oktawach ulega rozwojowi zasadniczy motyw trzeciego członu. W takcie 66., tak jak w kontrapunkcie podwójnym następuje zamiana głosów, tzn. dolny staje się górnym, a górny — dolnym. Podobną technikę stosuje Musorgski w *Promenadach III i IV*.

Cały ten odcinek (t. 60 – 71) utrzymany jest w *ff* i powinien być grany *portato*, ciężko i w charakterze *sostenuta*. Użycie podwójnych oktaw wpływa na „podwojenie” alikwotów, dzięki czemu wolumen dźwiękowy wykracza poza możliwości fortepianu.

Kontrast zwiększa się jeszcze, gdy w t. 72., w oktawie wielkiej rozpoczyna się tryl obejmujący swym zasięgiem interwał 4< (es – a), wypełniony chromatycznie w górę i w dół, co do złudzenia przypomina glissando na kotłach (efekt ten stosuje np. B. Bartok w *Sonacie na dwa fortepiany i perkusję*, w partii kotłów).

To złudzenie zostaje dodatkowo spotęgowane dynamiką (*ppf*). Na tym tle pojawiają się akordy motywu drugiego i od t. 72. do końca Gnoma następuje stale wzrastające przyspieszenie tempa (*poco a poco accelerando*).

W nastrój następnego obrazu wprowadza II Promenada.

2. Stary zamek — Andante molto cantabile e con dolore — metrum 6/8 — tonacja gis-moll.

Obraz Hartmanna przedstawiał trubadura, który przed średniowiecznym zamkiem śpiewa swoją pieśń.

Charakterystyczną cechą w tym *Obrazku* jest nuta pedałowa gis utrzymana nieprzerwanie od początku do końca utworu. Ta nuta pedałowa w tym przypadku może być potraktowana jako nuta bourdonowa instrumentu towarzyszącego do śpiewu trubadura, a dodane do niej towarzyszenie przywodzi na myśl muzykę lutniową epoki średniowiecza.

Na tym tle rozwija się pełna ekspresji (*espressivo*) melodia, jednogłosowo do t. 28., a od t. 29. w oktawach uzupełnionych harmonią. Sama melodia jest pozbawiona dźwięku prowadzącego fisis. Pozbawienie dźwięku prowadzącego nasuwa na myśl skojarzenie z muzyką modalną.

Właściwie cały utwór — poza pierwszymi siedmioma taktami tworzącymi rodzaj wstępu i granymi *pp* — powinien być wykonywany *p*, lecz jego charakter wynikający z naśladowania głosu ludzkiego wymaga stosowania w ramach tego *p* pewnych niuansów dynamicznych, wynikających z rozwoju melodii. Musorgski wprowadza od t. 87. ciekawy efekt polegający na zamieraniu linii melodycznej przez ukazywanie jej fragmentów. Od t. 95. mamy powtórzenie pierwszej frazy, a całość kończy uderzenie oktaw dis – gis w głosie górnym w *f*, przy *pp* głosu dolnego, co wywołuje specyficzny koloryt. Barwa tego *Obrazka* jest łagodna i pełna tajemniczego spokoju, a mimo to jednak w pewnym momencie, ściślej — w trzech ostatnich taktach słyszymy coś, co jest już zapowiedzią III Promenady — pełnej przecież blasku i siły. Jest to mianowicie zaakcentowana oktawa gis w głosie górnym, którą — w niższym rejestrze — rozpocznie się następna Promenada.

Jasna, rozwibrowana barwa tej Promenady, żywe tempo, jak również parzyste metrum jej ostatniego taktu jest zapowiedzią nastroju, barwy i metrum następnego *Obrazka*.

3. Tuileries — Allegretto non troppo capriccioso — metrum 4/4 — tonacja H-dur.

Obraz przedstawiał aleję ogrodu Tuileries, a w niej gromadę bawiących się dzieci, wśród których wybuchła bójka. Zasadniczy motyw tego *Obrazka* ukazuje się w jego pierwszym takcie (Prz. 13).

Motyw ten występujący niemalże w każdym takcie *Obrazka* jest tu momentem najbardziej charakterystycznym i rzutującym na ogólny klimat Tuileries. Nie trudno zauważyć, że Musorgski posłużył się elementem bardzo typowym dla piosenek śpiewanych przez dzieci podczas zabawy. Jest to mianowicie powtarzający się stale pewien zwrot melodyczny oparty

na dwóch dźwiękach (pierwszy — wyższy), obejmujący swym zasięgiem interwały nie przekraczające kwinty czystej. Dźwięki te połączone są łukiem, a ich schemat rytmiczny przedstawia się następująco:



Przykład 13. *Tuileries*, t. 1.

Stale, do pewnego stopnia monotonne powtarzanie takiego zwrotu nieodparcie kojarzy się z piosenkami dziecięcymi, w których melodia bardzo często charakteryzuje się właśnie takim kilkakrotnym powtarzaniem tych samych interwałów. W *Tuileries* motyw ten kompozytor przedstawia w coraz to innej barwie przez stosowanie zmian harmoniczných w głosach uzupełniających, a także przez pokazywanie go raz w swej najprostszej postaci, jak w t. 1., 5., to znów w postaci wariantu (np. t. 2., 6.). Na odcinku od t. 1 – 13 w różnych formach motyw t. 1. powtarza się na zasadzie progresji wznoszącej się, przy stale wzrastającej dynamice (począwszy od *p*), co rzeczywiście sprawia wrażenie klótni dziecięcej nasilającej się z każdą chwilą. Wrażenie to potęguje występujące na przemian staccato i legato, oraz — także różne artykulacyjnie — pochody gam to w dół, to w górę (np. t. 10.). Mamy tu również interwał 5> (t. 8., 23., 24. — głos górny). Największe nasilenie dynamiczne słyszymy w t. 10. Dwa następne takty zdają się być początkiem powtórzenia całej tej części, lecz w t. 13. nagle wszystko się urywa. Następuje teraz krótki, sześciotaktowy odcinek (t. 14 – 19), który wyraźnie kontrastuje z poprzednim swą barwą i nastrojem, chociaż i w nim możemy również zauważyć tendencję do powtarzania pewnych zwrotów (np. t. 17.). Wydaje się, że na moment przestała kompozytora interesować klótnia dzieci, a uwagę jego pochłonął zupełnie inny, o wiele spokojniejszy w charakterze fragment obrazu. Ten odcinek *Tuileries* jest bardziej statyczny, ma lżejszą fakturę (trzy głosy) i cały utrzymany jest w *p*, oraz legato (z małym wyjątkiem w t. 15).

Spokój zapanował jednak na krótko i już w t. 20. nagła zmiana barwy sygnalizuje powrót początkowego, bardzo ożywionego nastroju, który kompozytor stwarza raz jeszcze za pomocą tych samych środków muzycznych, co w początkowych 13 taktach, tym razem dodając jeszcze oktawy (t. 26.). Wrzawa dzieci nie ustaje, lecz raczej oddala się od nas (*decrescendo*, aż do *pp*) i wydaje się, że kompozytor powoli odchodzi od obrazu, w którym fragment przedstawiający klótnię dzieci — wprawdzie już z bardzo daleka i w o wiele mniejszym stopniu, lecz ciągle jeszcze — przyciąga jego wzrok.

Barwa *Tuileries* w znacznej mierze uwarunkowana jest opisanym już wyżej powtarzaniem w różnej formie zasadniczego motywu *Obrazka*. Wpływa na nią również różnorodność artykulacji i dynamiki, dzięki czemu jest jasna, przejrzysta, chwilami dość agresywna, a przy tym w całym przebiegu *Obrazka* pełna naiwnej, dziecięcej prostoty. Bardzo ciekawy efekt kolorystyczny wywołuje artykulacja wszystkich fragmentów biegnikowych opartych na szesnastkach, w których tylko pochody z dołu do góry grane są zawsze legato, natomiast pozostałe — staccato. Całość utrzymana jest w średnim rejestrze fortepianu. Spokojne oddalenie się od obrazu *Tuileries* i nagle, krótkie jego zakończenie *pp* jest rów-

nocześniej zbliżeniem do następnego obrazu. Nie ma teraz Promenady, która łączyłaby w jakiś sposób obraz *Tuileries* z obrazem następnym. Po prostu początkowa barwa obrazu *Bydło* wypływa z dynamiki ostatnich taktów *Tuileries*. Kompozytor jak gdyby przeniósł wzrok z jednego obrazu na drugi i nie starczyło już czasu na refleksje, tak bardzo zafascynowała go i od razu wciągnęła nowa treść i barwa.

4. Bydło — SEMPRE MODERATO E PESANTE — metrum 2/4 — tonacja *gis-moll*.

Obraz Hartmanna przedstawiał wielki, drabiniasty wóz na ciężkich, zgrzytających kołach, ciągnięty przez parę wołów.

W zupełnym *piano*, w niskim rejestrze fortepianu, na tle ciężkich, rozwlekłych akordów rozwija się w górnym głosie melodia szeroka, zawodząca, mająca charakter smętnej rosyjskiej pieśni ludowej:



Przykład 14. *Bydło*, t. 1 – 4

Przy stale wzrastającym *crescendo* w t. 21. barwa nabiera siły, nawarstwia się i w górnym rejestrze pojawia się odwrócenie pochodzenia akordów głosu dolnego z t. 5. i 6. Natomiast w głosie dolnym kompozytor wprowadza moment jeszcze bardziej statyczny, wpływający ze stale powtarzających się ćwiartek (t. 21 – 37).



Przykład 15. *Bydło*, t. 21 – 24

Ten nowy element w głosie dolnym powtórzy się jeszcze fragmentarycznie i w *pp* w końcowym fragmencie *Obrazka*, w t. 54 – 56 i 59 – 60.

Wreszcie w potężnym *forte* (*con tutta forza*) w t. 38 – 47 powraca początkowy fragment *Obrazka* z melodią wzmocnioną oktawami, pozostającą nadal w wyższym rejestrze, po czym w t. 47. melodia wraca znów do swego pierwotnego rejestru i postaci i przy stałym *allargando*, oraz *diminuendo*, aż do *ppp*. Ciężki i ponury nastrój oddala się od nas coraz bardziej. W ostatnich 10 taktach *Bydła* melodia zamiera i po dłuższych przerwach ukazują się coraz to krótsze jej fragmenty, tak, jak to było w końcowym fragmencie *Starego Zamku*.

W końcu słycać już tylko głos dolny w coraz rzadszej fakturze, a w dwóch ostatnich taktach pojedyncze jego dźwięki w podwojonych wartościach rytmicznych i w absolutnym piano.

Barwa tego *Obrazka* jest niezmiernie ciekawa. Coraz większe jej narastanie wpływa z dynamiki, której ogólny schemat przedstawia się następująco:

P ————— *ff* ————— *ppp*


Rozwlekły, przytłaczający charakter wywołują również akordy w dolnym głosie, umieszczone w niskim rejestrze i sprawiające nieodparte wrażenie ciężkich kroków bydła i klekotu mozolnie obracających się olbrzymich kół drewnianego wozu.

Klimat Promenady łączącej Bydło z kolejno następującym *Obrazkiem* ma w sobie niewątpliwie wiele z nastroju i barwy Bydła i dopiero dwa ostatnie takty tej Promenady stanowią wyraźną zapowiedź Baletu kurczątek w skorupkach. Mianowicie w przedostatnim takcie kompozytor umieszcza grupę czterech akordów będącą zasadniczym elementem następnego *Obrazka*, a w ostatnim stosuje metrum 3/4, co jest bardzo istotne wobec parzystego (2/4) metrum Baletu kurczątek w skorupkach. Taki bowiem przebieg metrum ostatnich pięciu taktów IV Promenady (7/4, 5/4, 6/4, 5/4, 3/4) sprawia, że stały, dwucwiciowy takt następnego *Obrazka* nie jest dla nas zaskoczeniem, ponieważ został już wcześniej przygotowany stopniową zmiennością metrum.

5. Balet kurczątek w skorupkach — *Scherzino* (Vivo leggiero) — metrum 2/4 — tonacja F-dur.

Był to szkic dekoracyjny Hartmanna do baletu *Trilby*, przedstawiający wyskakujące ze skorupki jaj kurczęta. Obrazek Musorgskiego jest uroczym, lekkim i pełnym wdzięku *scherzinem* o budowie trzyczęściowej ABA z czterotaktową Codą.

Część A umieszczona w wysokim rejestrze, w nieprzerwanym ruchu ósemek granych staccato obejmuje t. 1 – 22. Pierwsze cztery takty zbudowane są z akordów umieszczonych na przemian w głosie górnym i dolnym, w piano. Należy zaznaczyć, że wszystkie akordy i dwudźwięki głosu górnego części A poprzedzone są krótkimi, pojedynczymi przednutkami. W t. 5 – 8 obydwie głosy rozpoczynają ruch w górę: dolny — pojedynczymi dźwiękami, górny — synkopującymi tercjami, po czym w t. 9 – 12 następuje powtórzenie t. 1 – 4. T. 13 – 20 stanowią znowu pochód obydwu głosów w górę, lecz jest on bardziej rozszerzony przez zastosowanie progresji, a poza tym od t. 17. dwudźwięki głosu górnego przypadają na mocne części taktu. W t. 13. rozpoczyna się też crescendo, które dochodzi do punktu kulminacyjnego — dwóch pojedynczych dźwięków *sf.* — w t. 21 i 22.

Trio (t. 23 – 38) zbudowane jest z dwóch 8-taktowych powtarzających się odcinków. Na tle głosu dolnego przypominającego swoją figuracją bas Albertiego, umieszczonego w średnim rejestrze fortepianu w obrębie oktawy f - f¹, i zatrzymującego dźwięk f jako nutę pedałową, w pierwszej części tria słycać w głosie górnym, w rejestrze wysokim tercje i kwarty w wartościach półnut i ćwiartek, których wszystkie górne dźwięki są wzbogacone trylem. Natomiast w odcinku od t. 31 – 38 głos górny nadal w wysokim rejestrze powtarza stale tą samą figurację pojedynczych dźwięków o schemacie rytmicznym: , podczas, gdy w głosie dolnym jedyną zmianą jest brak nuty pedałowej. Słyszymy tu również interwał 4< (t. 25. — głos dolny, t. 28. — głos górny), nadający tej części utworu bardzo ciekawy koloryt specyfiką swego brzmienia.

Powraca znów część A, po czym słyszymy krótką Codę (t. 39 – 42), nie odbiegającą w swym charakterze od całości i wykorzystującą opisane wyżej elementy tego *Obrazka*.

Barwa Baletu kurczątek w skorupkach jest przejrzysta, lekka, bardzo jasna. Dzięki konsekwentnemu ruchowi ósemek w szybkim tempie „Obrazek” ten ma wyraźnie taneczny charakter. Staccato i ozdobniki w części A zastosowane w wysokim rejestrze, dynamika prawie stale utrzymująca się w granicach *p – mf*, wreszcie delikatny tryl przy pełnym prostoty akompaniamencie dolnego głosu w trio — wszystko to sprawia, że Balet kurczątek w skorupkach jest utworem bardzo żartobliwym, jak gdyby pełnym uroczego szczebiotu rozbawionych piskląt.

6. Samuel Goldenberg i Schmuyle — Andante — metrum 4/4 — tonacja b-moll.

Obraz Hartmanna ukazywał dwóch Żydów: bogatego Goldenberga i biednego Schmuyla.

Postacie te z kapitalnym humorem oddał Musorgski w *Obrazku*, który składa się z trzech członów i krótkiej cody.

Mówiąc ogólnie — pierwsza część jest motywem bogatego Żyda, druga — biednego, zaś trzecia — zestawieniem obydwu motywów występujących równolegle.

Osobiście jestem przekonana, że Musorgski w tym *Obrazku* chciał za pomocą charakterystycznych zestawień barwy, oraz innych elementów muzycznych stworzyć wrażenie rozmowy tych dwóch Żydów i spróbować naśladować głos każdego z nich dźwiękami fortepianu.

Motyw pierwszy (t. 1 – 8) grany jest unisono w oktawie przez obydwu głosy. Jest w swym charakterze mocny i stanowczy. Bogaty Żyd jest raczej powściągliwy i jeśli już raczy mówić, to na pewno bardzo ceni każde swoje słowo, nie mówiąc byle czego, lecz za to — głośno i dostojnie. Melodia — oparta na żydowskich skalach — odznacza się bardzo charakterystycznym rytmem (kropki, triole, częste pauzy), silnymi akcentami, a wszystkie jej odcienia dynamiczne mieszczą się w granicach forte. Jej barwa jest ostra, a specyficznego brzmienia dodają tu interwały charakterystyczne dla melodii żydowskich. Możemy z całą pewnością stwierdzić, że głos Goldenberga ma niskie, prawie basowe zabarwienie — w takim bowiem rejestrze, w obrębie jednej oktawy rozbrzmiewa „jego” motyw.

A teraz mówi biedny Żyd, nadskakujący i niesłychanie gadatliwy. Jego motyw (t. 9 – 14) jest w swej barwie diametralnie różny od poprzedniego. Przede wszystkim umieszczony jest w wysokim rejestrze. Na tle pozostałego z poprzedniego motywu dźwięku *des* (który teraz staje się w głosie dolnym nutą pedałową), oraz tercji w długich wartościach rytmicznych, rozbrzmiewa w głosie górnym jak gdyby żalosne, zawodzące *parlando* wynikłe z nieustannie powtarzanych po kilkakroć coraz to niższych dźwięków. Biedny Schmuyle zaczyna swoje biadolenie wysokim, piskliwym falsetem, lecz mówi bardzo dużo i bez przerwy, tak, że w końcu nie starcza mu już oddechu (i wówczas melodia górnego głosu opada coraz niżej). Nabiera więc prędko powietrza i dalej narzeka (tu melodia znowu brzmi nieco wyżej).

Nagle barwa tego motywu zaczyna gęstnieć (t. 13. i 14.), tak, jakby biedny Żyd mówił coraz natarczywiej i głośniejsze i oto w t. 15. kompozytor wprowadza pierwszy motyw tego *Obrazka*.

Teraz obydwu motywy słycać jednocześnie: pierwszy w oktawach głosu dolnego, drugi również w oktawach, nieco zmieniony i agresywniejszy (kropki, akcenty), w głosie górnym. Dynamika tego odcinka narasta coraz bardziej do punktu kulminacyjnego *sf* w t. 21. Po długiej fermacie, w t. 22. i 23. kompozytor przypomina motyw drugi. W ostat-

nim takcie mocny akcent motywu Goldenberga kończy ten niezmiernie ciekawy w swej barwie *Obrazek*.

V. Promenada — żywa i radosna, swym jasnym brzmieniem, a od połowy — o czym dokładnie pisałam przy omawianiu Promenad — sprawiająca wrażenie powoli wkradającego się niepokoju — jest zapowiedzią nastroju i barwy kolejnego *Obrazka*.

7. Rynek w Limoges — Allegretto vivo sempre scherzando — metrum 4/4, tonacja Es-dur.

Obraz Hartmanna przedstawiał kłócące się przekupki na targowisku w Limoges.

W tym *Obrazku* o barwie jasnej, rozedrganej, niemalże krzykliwej Musorgski stworzył kapitalną muzyczną wizję rynku w Limoges z neodpartym wrażeniem jazgotu sprzeczących się przekupek.

Obrazek rozbrzmiewa w średnim i wysokim rejestrze. Ma budowę trzyczęściową ABA i zakończony jest czterotaktową codą, jednak części te prawie nie kontrastują ze sobą z uwagi na nieprzerwany ruch szesnastek granych na przemian staccato i legato, oraz mocną dynamikę (*mf* – *f* – *ff*) na przestrzeni całego „*Obrazka*”.

Część A (t. 1 – 11)

Kierunek ruchu w obydwu głosach jest ten sam. Nieprzerwany bieg szesnastkowy grany forte i w przeważającej mierze staccato zakłócają ostre *sf*, najczęściej na słabych częściach taktu, lub na przemian:



Przykład 16. Rynek w Limoges, t. 3. i 5.

Bardzo intensywne narastanie niepokoju i mocniejszej jeszcze dynamiki stwarzają wznoszące się progresje w t. 6. i 7., w których wszystkie głosy uzupełniają się nawzajem rytmicznie.

Od t. 10. kompozytor wprowadza bardzo ciekawe zmiany harmoniczne, które w dalszym przebiegu (t. 12 – 25) tego *Obrazka*, w połączeniu z wciąż narastającą dynamiką i ciągłym, przeciwstawnym ruchem głosów zadecydują o coraz to większym nasileniu niepokoju. Mianowicie w t. 10. po molowej Subdominancie zasadniczej tonacji *Obrazka* umieszcza Musorgski bezpośrednio Subdominantę (as-moll – As-dur), po czym w następnych taktach, a więc —

w części środkowej *Obrazka* harmonizowanie przebiega następująco:

Es-dur, D-dur, A-dur, D-dur, H-dur, e-moll, d-moll, c-moll, b-moll, As-dur, Des-dur, po czym w t. 24. — Dominanta do d, której rozwiązanie (dwugłosowe — unisono) w t. 25. ma charakter trybu minorowego. Już jednak w następnym takcie (26) powtarzające się d^2 w głosie górnym, na tle opadającej gamy chromatycznej w głosie dolnym zapowiada powrót do tonacji zasadniczej (d^2 jest teraz dźwiękiem prowadzącym do Es-dur).

Na tym odcinku *Obrazka*, ściśle mówiąc w t. 16 – 23, Musorgski wprowadza metrum $3/4$, co jeszcze bardziej decyduje o żywiołowym charakterze tej części. W przeciwieństwie do części A, w części B zaznacza się wyraźnie przeciwny ruch obydwu głosów (np. t. 12, 13, 18, 19 – 23).

Od t. 27. wraca część A, jest ona jednak skrócona i w t. 33 – 36 obserwujemy znów stopniowe narastanie dynamiki i zakłócenie ruchu głosów, spowodowane teraz ciągłym bezpośrednim zestawieniem obok siebie elementów obydwu części *Obrazka*.

Następuje wreszcie punkt kulminacyjny — Coda (meno mosso sempre capriccioso) — obejmująca t. 37 – 40, w których obydwaj głosy (dolny — pojedynczymi dźwiękami, górny — trójdźwiękami) w nieprzerwanym ruchu trzydziestodwójek, granych martellato, a w ostatnim takcie — w znacznie przyspieszonym tempie i stopniowym wznoszeniu w górę — tworzą barwny, żywy i niezmiernie ruchliwy finał Rynku w Limoges.

Barwa tego *Obrazka* — jak już wspominałam — jest ostra i jasna. Skoncentrowana w średnim i wysokim rejestrze fortepianu świetnie oddaje nastrój obrazu Hartmanna. Zdecydował o tym cały szereg czynników wyżej omawianych.

Wydaje mi się, że jest to *Obrazek* wybitnie programowy, a równolegle prowadzone przez kompozytora barwy stwarzają złudzenie zgiełku na targowisku, na tle którego wybijają się charakterystyczne głosy sprzeczek. Częściowe wyłączanie się planów przy różnym nasileniu dynamiki stwarza wrażenie oddalania się i przybliżania do obrazu.

8. Katakumby — Largo — metrum $3/4$.

Na tym obrazie odmalował Hartmann samego siebie, zwiedzającego z latarnią paryskie katakumby.

Katakumby rozpoczynają się attacca — bezpośrednio po Rynku w Limoges i za wyjątkiem unisona głosów w trzech pierwszych taktach stanowią bardzo ciekawy w swym kolorycie pochod akordów granych legato, z których każdy przypada na jeden takt *Obrazka*.

Bardzo charakterystycznym momentem są tu liczne fermaty przedłużające czas trwania niektórych akordów, co przy wolnym tempie largo i długich wartościach rytmicznych stwarza w Katakumbach nastrój majestatycznego spokoju. Różnorodność dynamiki, stopniowe nawarstwianie głosów, przebieg harmoniczny tych akordów, oraz — na pewnym odcinku — zmiana rejestru w głosie górnym (t. 19 – 23) — to wszystko decyduje o zaznaczeniu dwóch członów tego *Obrazka*: pierwszy w t. 1 – 11, drugi w t. 12 – 30. Notabene granica tego podziału zarysowuje się bardzo delikatnie z uwagi na charakterystyczny dla Katakumb nastrój, utrzymujący się nieprzerwanie od pierwszego do ostatniego taktu *Obrazka*.

W t. 1 – 11 obydwaj głosy brzmią w niskim rejestrze fortepianu, w trzech pierwszych taktach — unisono, natomiast w pozostałych — dolny głos nadal w oktawach opadających chromatycznie w dół, zaś górny w trójdźwiękach. Jak już wspominałam, każdy dźwięk

obydwu głosów ma wartość rytmiczną półnuty z kropką, czyli przypada na jeden takt *Obrazka*. Jednak w głosie górnym, począwszy od t. 4., obserwujemy przedłużenie skrajnych nut trójdźwięków do dwóch taktów, natomiast dźwięki środkowe w t. 6 – 11 podobnie jak oktawy głosu dolnego zmieniają się z każdym następnym taktem, i to w ruchu przeciwnym tych oktaw. Dynamika na tym odcinku *Obrazka* polega na graniu kolejnych akordów na przemian *ff* i *p*, co przy odpowiednim operowaniu obydwoma pedałami daje złudzenie odgłosu kroków i ich echa rozlegającego się w murach katakumb.

Wrażenie to potęguje jeszcze przebieg harmoniczny, który odbiega wyraźnie od funkcyjnych założeń dur-moll. Dodatkowo napięcie stwarza septyma wielka g – fis¹ brzmiąca na dłuższym odcinku (t. 4 – 8) w głosie górnym. Jej rozwiązanie na oktawę fis – fis¹ (w głosie dolnym — również fis) przy stopniowym diminuendo aż do *pp* (t. 9 – 11) wprowadza moment uspokojenia i rozładowania długotrwałego napięcia:

Przykład 17. Katakumby, t. 4 – 11

Od t. 12. faktura gęstnieje dzięki wprowadzeniu trójdźwięków w głosie dolnym. Widzimy pewną analogię w ruchu głosów do materiału dźwiękowego t. 12 – 14 i 1 – 3:

Przykład 18. Katakumby, t. 1 – 3 i 12 – 14

Akordy w t. 12 – 14 brzmią w *ff*, po czym w t. 15 – 22 począwszy od *p* przy wzrastającym crescendo na tle akordów głosu dolnego, pozostającego nadal w niskim rejestrze fortepianu, czterodźwięki głosu górnego rozbrzmiewają teraz stopniowo coraz wyżej, a najwyższe ich dźwięki tworzą miękko zarysowaną linię melodyczną. Ten odcinek *Obrazka* (t. 15 – 22) ma łagodną barwę i przypomina fakturę organową dzięki wyraźnemu harmonizowaniu w tonacji d-moll (t. 15 – 18) i g-moll (t. 19 – 22) i typowym dla tej faktury opóźnieniem 4 – 3 (t. 15 – 16, 21 – 24) i 2 – 1 (t. 17 i 18). Momentem charakterystycznym jest tutaj również nuta pedałowa A, będąca podstawą wszystkich akordów głosu dolnego.

Punktem kulminacyjnym jest w t. 23. akord Es-dur — w skali dźwiękowej *Obrazka* brzmiący najwyżej — uderzony *sf* i przedłużony fermatą, po którym następuje jakby jego echo — akord C-dur, w średnim rejestrze i w *p*, również dłużej wybrzmiewający.

W t. 25 – 28 akordy głosu górnego od *f* do *p* stopniowo opadają w dół, powracając do niskiego rejestru.

Harmonizacja tego odcinka jest przygotowaniem do **Con mortuis in lingua mortua**. Mianowicie w dolnym głosie już do końca brzmi nuta pedałowa Fis, zaś pozostałe jego dźwięki w ruchu przeciwnym do trójdźwięków głosu górnego kolejno tworzą z tą nutą pedałową interwały: 4<, 5, 6>, 7 i wreszcie 7< Fis – eis.

W t. 29. i 30. rozbrzmiewa jeszcze raz w *ff* akord zmniejszony eis – gis – h – d¹ na tle nuty pedałowej Fis, a więc dysonans 7 pozostaje nierozwiązany i takim właśnie dysonansowym, coraz bardziej zamierającym akordem kończą się Katakumby.

Dopiero tremolo oktawaowe górnego głosu *Con mortuis in lingua mortua* obejmujące dźwięki fis² – fis³ rozładowuje to napięcie.

Katakumby to *Obrazek* pełen powagi i spokoju. Specyficzna harmonika przy ciągłych, mocno kontrastujących zmianach dynamiki i przewadze niskiego rejestru dźwięków stworzyła tu barwę surową, pełną tajemniczej głębi, ciemną, tworzącą wspaniały efekt różnych odgłosów i ich echa. *Con mortuis in lingua mortua* kończy się w wysokim rejestrze fortepianu akordem H-dur na tle oktawaowego tremola fis² – fis³.

Również od dźwięku fis rozpoczyna się następny *Obrazek*.

9. Chatka Baby Jagi — *Allegro con brio e feroce* — jest demonicznym scherzem, które stworzył kompozytor pod wrażeniem akwareli Hartmanna przedstawiającej fantastyczne domostwo Baby Jagi — chatkę na kurzej stopce.

Ten *Obrazek* ma budowę ABA, przy czym nastrój i barwa części skrajnych wyraźnie kontrastują z częścią środkową.

Cześć A — w metrum 2/4 — obejmuje t. 1 – 94.

Na przestrzeni od t. 1 – 24 obydwie głosy unisono umieszczone w niskim i średnim rejestrze obejmują w swym różnokierunkowym przebiegu melodycznym interwały 2> (t. 1, 5), 7 (t. 10), i 5> (t. 12, 14), a w t. 17 – 24 skoki czystych kwart, chromatycznie postępujące w górę. Wszystkie te współbrzmienia połączone z ostrą dynamiką (*ff* i *mf*) i silnymi *sf* na różnych częściach taktów (pochody kwartowe w t. 17 – 24 są trzy razy powtarzane, lecz za każdym razem inaczej akcentowane) stwarzają coraz to silniejsze napięcie i potęgujący się upiorny, niesamowity nastrój. Pochody kwartowe pozostają nadal w oktawach głosu dolnego, zaś w głosie górnym od t. 25. słyszymy drapieżne, ostre trójdźwięki poprzedzone krótkimi przednutkami, przypadające na każdą pierwszą i trzecią oktawę dolnego głosu, powtarzające trzy razy ten sam zwrot od rejestru wysokiego poprzez średni, do niskiego.

W t. 31 – 32 mamy znowu pochody kwart w obydwu głosach unisono, po czym na tle ruchu sekundy małej g – fis przy brzmiącym oktawę niżej G — w głosie dolnym, a w t. 36. i 40. — chromatycznie opadających oktawach — w głosie górnym słyszymy czterodźwięki tworzące linię melodyczną o bardzo niespokojnym charakterze.

W dalszym ciągu od t. 41. do t. 57. silnie akcentowane akordy i oktawy głosu górnego powtarzają pewne stałe zwroty w progresywnym postępie w górę, aż do bardzo wysokiego rejestru, na tle oktawaowych skoków głosu dolnego w ćwiartkach i ostro zaznaczonych pojedynczych półnut, przedłużonych łukami do dwóch taktów, postępujących zgodnie z ruchem akordów górnego głosu.

W t. 57. obydwa głosy unisono (górny w oktawach, dolny początkowo pojedynczo, a od t. 61. również w oktawach) opadają progresywnie w dół.

Napięcie utrzymuje się w dalszym ciągu przez stale wzrastające crescendo. W t. 67., 69., 71. i 73. potęgują je ostro akcentowane dźwięki opadające chromatycznie w dół, o wartościach rytmicznych ćwiartki z kropką.

W t. 74. następuje znów gwałtowna zmiana rejestru spowodowana skokiem oktawowym w górę i w największym nasileniu dynamiki obydwa głosy pojedynczymi dźwiękami granymi *martellato* w dalszym ciągu unisono — opadają znów z wysokiego rejestru do średniego, tworząc interwały 4, 4>, 5>, 2> oraz 7, która w ostatnich taktach części A (t. 85 – 92) brzmi coraz ciszej i w coraz to dłuższych wartościach rytmicznych, aż wreszcie w t. 93. i 94. słyszymy tylko cztery ćwiartki g¹ grane przez głos górny, które mimo wyraźnego *decrescenda* i długiego trwania, w dalszym ciągu utrzymują tajemniczy, niespokojny nastrój. Barwa tej części *Obrazka* jest bardzo ostra, niespokojna, upiorna. Zadecydowały o tym dysonansowe współbrzmienia, duża rozpiętość w skali dźwiękowej i częste, odległe skoki interwałów zmieniające nagle koloryt utworu.

Część B — *Andante mosso* — t. 95 – 122 — opiera się zasadniczo na metrum 4/4, oprócz kilkakrotnego użycia metrum 2/4. Dynamika tej części nie wykracza poza *p*. Najbardziej charakterystycznym jest tu rozbrzmiewające przez cały czas w głosie górnym przytłumione tremolo obejmujące swym zasięgiem interwał tercji wielkiej i małej. Na tle tego tremola głos dolny prowadzi dziwną, przerywaną, niespokojną linię melodyczną w oktawach i wykorzystującą znów interwał dysonansowy 4< (t. 96, 97, 108, 109). Melodia ta opada równolegle z tremolem progresywnie w dół (t. 96 – 104), a później od t. 104. — również w ciągłym ruchu w dół — słyszymy tylko jej urywki, powtarzane jak echo, w przewrotach — w głosie górnym, z którego w tych momentach tremolo przechodzi do głosu dolnego.

Od t. 108. następuje powtórzenie tej części od początku, z tym że Musorgski wprowadza tu teraz pewne urozmaicenia harmoniczne (por. t. 96. i 97. z t. 108. i 109.), po czym od t. 116. słyszymy już tylko tremolo opadających chromatycznie w dół tercji wielkich i małych, na tle niskich, pojedynczych dźwięków w głosie dolnym, zaś od t. 119. tremolo przejmuje głos dolny, tworząc dalej chromatyczne pochody w dół teraz już trójdźwięków sekstowych, w nieustannym *p* i *decrescendo* aż do *ppp*, a na tym tle w głosie górnym rozbrzmiewają zaakcentowane w *f* skoki oktaw.

W ostatnich dwóch taktach części B słychać już tylko coraz bardziej zamierające i cichnące tremolo w coraz to niższym rejestrze.

Część B różni się zasadniczo barwą i nastrojem od poprzedniej. Utrzymana w *p* i w określonej skali dźwięków średniego i niskiego rejestru, swoją przedziwną harmonią i niemalże niezgrabną melodią na tle nieustannego tremola sprawia wrażenie złowrogiej ciszy, wśród której słychać jakby z oddali wycie wichru i złośliwy, demoniczny chichot czarownicy.

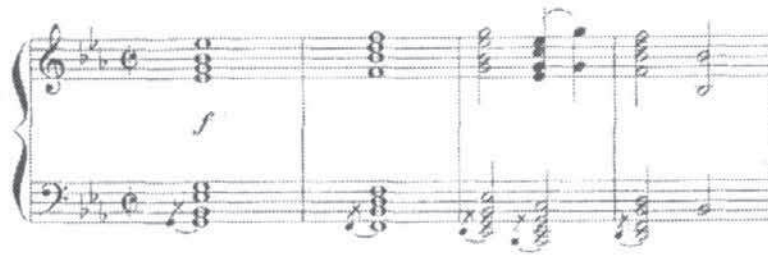
W t. 123. powraca część A z nieco skróconym początkiem (por. t. 1 – 3 i t. 123 – 144) oraz rozszerzonym zakończeniem, w którym od t. 197. słyszymy przy wielkim crescendo pochód *martellato* obydwóch głosów unisono w górę, najpierw oktawami w głosie dolnym, a pojedynczymi dźwiękami w górnym (t. 197 – 202), po tym na odwrót (t. 203 – 207), aż wreszcie w ostatnich trzech taktach chromatycznie oktawami w obydwu głosach.

Pod koniec tego *Obrazka* następuje *poco ritardando* i bezpośrednio po tym, *attacca*, rozpoczyna się ostatni z cyklu *Obrazków z wystawy* —

10. Wielka Brama Kijowska — *Allegro alla breve, Maestoso con grandezza* — metrum 4/4, a na pewnym odcinku 2/4 — tonacja Es-dur.

Był to architektoniczny projekt Hartmanna przedstawiający szkic wielkiej bramy Kijowa w stylu starorosyjskim, z kopułą w kształcie słowiańskiego hełmu.

Wielką Bramę Kijowską rozpoczynają wzniosłe, majestatyczne akordy tworzące temat tego *Obrazka*, pochodzący niewątpliwie z materiału tematycznego I Promenady.



Przykład 19. Wielka Brama Kijowska, t. 1 – 4

Na odcinku t. 1 – 29 temat ten rozbrzmiewa coraz większym forte, a od t. 22. w jeszcze gęściejszej fakturze, z utrzymującą się nutą pedałową Es – Es.

Barwa tego odcinka, obejmująca bardzo szeroką skalę dźwięków, jest pełna blasku i siły. Wpływa na to wyraźne harmonizowanie w Es-dur, użycie bogato rozbudowanych akordów, oraz dynamika w granicach *f* – *ff*.

W t. 30. barwa nagle zmienia się w *p*, jakby z daleka rozbrzmiewa czterogłosowy chorał w skupionej harmonii i równych wartościach rytmicznych półnut i całych nut, o łagodnym, pastelowym zabarwieniu i brzmieniu przypominającym śpiew chórny.



Przykład 20. Wielka Brama Kijowska, t. 30 – 34

W t. 48 – 54 znowu z całą siłą i blaskiem rozbrzmiewa temat *Obrazka* w akordach głosu dolnego, przy gamowych pochodach głosu górnego, po czym w t. 55 – 63 akordy przejmuje głos górny, zaś pochody oktaw — głos dolny. Barwa jest tu znowu jasna i rozwibrowana.

Jeszcze raz słyhać z oddali chorał, tym razem wyżej (t. 64 – 79) i w t. 84 – 109 następuje bardzo ciekawy, uroczysty w nastroju i wspaniały w barwie odcinek *Obrazka* nieodparcie kojarzący się z „muzyką” bijących dzwonów, których dźwięki zlewając się z sobą, tworzą coraz to potężniejszą i coraz bardziej gęstą barwę. Wprowadza tu Musorgski znowu kilka jednoczesnych płaszczyzn o różnym natężeniu i zabarwieniu, dzięki utrzymaniu każdej w odpowiednim rejestrze.

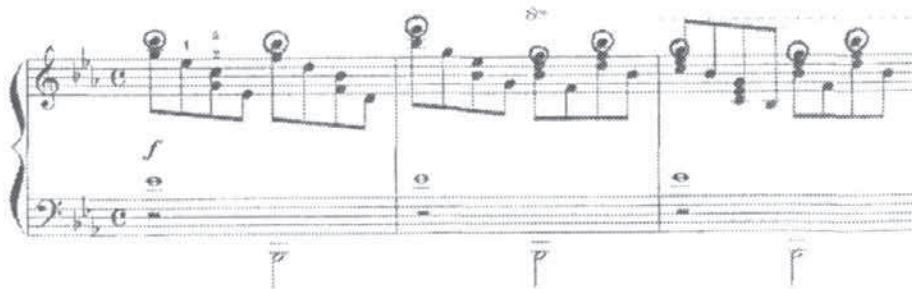
Podstawowym motywem tej części *Obrazka* są akordy w t. 80. i 81.



Przykład 21. Wielka Brama Kijowska, t. 80. i 81.

Charakterystycznym momentem jest stopniowo gęstniejąca faktura i coraz większe rozdrabnianie wartości rytmicznych w głosie górnym, przy zachowaniu stałych wartości w głosie dolnym, w którym — w przeciwieństwie do górnych głosów — faktura coraz bardziej się rozrzedza i na odcinku t. 92 – 105 słychać nieustannie powtarzane w każdym takcie pojedyncze dźwięki es^1 – B.

Dynamika tego całego odcinka wzrasta stopniowo od *mf* do *f*, przy czym — jak już wspominałam przy omawianiu Promenad — w t. 95 – 103, w największym nasileniu *f* rozbrzmiewa raz jeszcze w górnym głosie temat Promenady I.



Przykład 22. Wielka Brama Kijowska, t. 96 – 98

W t. 106 – 109 natężenie dynamiki staje się coraz potężniejsze przez wprowadzenie do głosu dolnego akordów i brzmiącej w niskim rejestrze oktawy Es – Es , aż wreszcie pełen narastającej siły pochód gamy Es -dur granej przez obydwie głosy, rozpoczynającej się w bardzo wysokim rejestrze i opadającej aż do oktawy contra, wprowadza nas w brzmiący z niesłychaną siłą, uroczysty finał tego *Obrazka*. W metrum 2/2, w nieregularnym podziale trioli i w wartościach parzystych rozbrzmiewa ponownie, w *ff* temat Wielkiej Bramy Kijowskiej, który od t. 135 rozwija się w codę, będącą nieprzerwanym szeregiem ciekawych modulacji, przy maksymalnie wzrastającej dynamice, które swym przebiegiem harmonicznym doprowadzają do najpotężniejszego akcentu — ukazania się raz jeszcze tematu tego *Obrazka* w *ff* i tempie *grave sempre allargando*.

Całość kończy się kadencją złożoną z akordów SII^7 , $TIII$, oraz T , a w t. 171 – 173 z ostro zaakcentowanej oktawy es – es^1 w głosie górnym, na tle tremola oktawy Es – Es w głosie dolnym.

Barwa finału pełna blasku, siły i rozmachu wynika z wielkiego natężenia dynamiki przy użyciu gęstej faktury akordowej, oraz z harmonizowania w dur, co nadaje zakończeniu „*Obrazka*” będącego równocześnie zakończeniem całego cyklu „*Obrazki z wystawy*” charakter bardzo uroczysty i patetyczny.

Alfred Einstein określił *Obrazki z wystawy* jako opętańczą i zarazem żartobliwą replikę na *Karnawał* Schumanna, z tym, że uznał ją za bardziej zwartą formalnie (twierdząc, że *Obrazki z wystawy* są po prostu rondem z wariacjami i zmiennymi epizodami) i wydobywającą większą różnorodność ekspresji z dosadnego realizmu niektórych *Obrazków*¹⁵. Z całą pewnością można stwierdzić, że o tej genialnej zwartości formalnej i różnorodności ekspresji z wszystkich elementów muzycznych kształtujących dzieło Musorgskiego najbardziej zdecydowała barwa dźwięku. Ona to właśnie zasadniczo wpłynęła na taki, a nie inny charakter utworu. Wypada w tym momencie jeszcze raz podkreślić kapitalną rolę *Promenad*, które swą formą wariacji spinają jak gdyby kłamrą utwór w jedną, nierozzerwalną całość. Właśnie dzięki *Promenadom* nawet najbardziej kontrastujące ze sobą *Obrazki* nie szokują nas zwykłym obok siebie zestawieniem, lecz barwy ich łączą się ze sobą, przechodząc jedna w drugą.

Jeśli z jednej strony *Promenada* jest przejściem z barwy jednego *Obrazka* do barwy drugiego, to z drugiej — jest w sensie dosłownym — przejściem od obrazu do obrazu na wystawie.

Malowanie więc coraz to inną barwą tej samej myśli muzycznej w każdym przypadku *Promenady* sygnalizuje słuchaczowi przejście z jednego kompleksu barw do innego.

Z dokonanej powyżej analizy *Obrazków z wystawy* wynika, że nawet w przypadku, kiedy pomiędzy dwoma *Obrazkami* kompozytor nie umieścił *Promenady* jako łącznika, pewne elementy barwy poprzedniego *Obrazka* zawsze — choćby w minimalnym stopniu — przygotowują barwę następnego. Oczywiście tak wielka różnorodność barwy i faktura często przekraczająca możliwości wykonawcze fortepianu (np. Rynek w Limoges, Katakumby, *Con mortuis in lingua mortua* czy Wielka Brama Kijowska), zdaje się przemawiać za orkiestrowym charakterem *Obrazków*. Były one jakby orkiestrowo pomyślane, chociaż napisane na fortepian. Musorgski znalazł kongenialnego instrumentatora swych *Obrazków* w osobie Maurycego Ravela, który wnikając świetnie w intencje kompozytora opracował jego dzieło w sposób głęboko twórczy, instrumentując je z wspaniałą intuicją muzyczną i trafnym odczuciem barwy¹⁶, czyniąc *Obrazki z wystawy* obok *Nocy na Łysej Górze* najpopularniejszym utworem instrumentalnym Musorgskiego. Dodać należy, że zinstrumentowanie *Obrazków* przez Ravela niewątpliwie znacznie wpłynęło na ich późniejszą interpretację fortepianową.

Nie należy jednak zapominać o tym, że właśnie Musorgski przez skomponowanie na fortepian muzyki pod wpływem obrazów oglądanych na wystawie malarskiej — zrobił pierwszy przełom w świat nowych idei w epoce wielkich triumfów wagnerowskiego koturnu.

W jego twórczości przyroda, życie ludu, malowniczość ludowych obyczajów i baśni, fantastyka i egzotyka — stały się podstawowym materiałem dla muzyki, dla opisu dźwiękowego. Jakie były tego konsekwencje w dziedzinie środków muzycznych?

Skupienie uwagi na kolorze i kolorycie, odwrót od piętrowej chromatyki, szukanie odzwierciedlenia na innej drodze (załączki całotonowości, skale wschodnie), wreszcie kult laboratorium kolorystycznego i rzemiosła jako takiego. Koloryt, czy nastrój w genialnych szkicach Musorgskiego tkwił w akordzie, w wygięciu linii melodycznej.

Musorgski w swej genialnej wyobraźni twórczej wkraczał na ścieżki, które dopiero w XX wieku stały się dostępne dla szerokiego ogółu, zgodnie z powszechnym stylem myślenia muzycznego.

¹⁵ A. Einstein, dz. cyt., s. 331.

¹⁶ Witold Rudziński, *Muzyka naszego stulecia*, Warszawa 1995, s. 25.

Jego twórczość wywarła wpływ na nowszą muzykę francuską, a szczególnie Debussy'ego¹⁷. Prekursorów debussy'zmu należy więc szukać nie tylko we Francji. Na kształtującą się wrażliwość wielkiego nowatora-impresjonisty Claude Debussy'ego oddziaływali również niezwykle sugestywnie kompozytorzy rosyjskiej „Potężnej Gromadki”, a spośród nich przede wszystkim Modest Musorgski.

¹⁷ T. Chylińska i in., dz. cyt., s. 667.