



Kwestia poczucia humoru? Słodko-gorzki smak Starych listów op. 77 Mieczysława Wajnberga

AGNIESZKA NOWOK-ZYCH

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice, Poland

✉ agn.nowok@gmail.com

DOI: [10.2478/prm-2023-0006](https://doi.org/10.2478/prm-2023-0006)

W zakresie ludzkiej ekspresji bez wątpienia mieści się kategoria poczucia humoru. Daleka jestem od oceny, jak duże poczucie humoru miał Mieczysław Wajnberg. Trudno jednak nie pokusić się o próbę jego charakterystyki na podstawie pozostawionych przez kompozytora dzieł, zwłaszcza tych z tekstem. Moją szczególną uwagę w tym aspekcie zwrócił cykl pieśniowy *Stare listy* op. 77, w którym można znaleźć szereg interesujących w kontekście kategorii humoru zależności pomiędzy słowem a dźwiękiem. W niniejszym artykule pragnę podążać ich tropem¹. Proponując własną interpretację tychże związków, opartą na wnikliwej analizie muzycznej, zakładam oczywiście, że mogę się mylić. Intuicja podpowiada mi jednak, iż mimo wszystko warto podzielić się wnioskami: rzucając bowiem nowe światło na odczytanie poszczególnych pieśni.

1 Artykuł został oparty na jednym z rozdziałów pracy doktorskiej autorki pt. *Twórcy (z) pogranicza. Dzieła Mieczysława Wajnberga wykorzystujące teksty Juliana Tuwima. Inspiracje, analizy, interpretacje*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, 2022.

A question of a sense of humour? The bittersweet taste of Mieczysław Wajnberg's Old Letters Op. 77

© 2023 by Agnieszka Nowok-Zych. · This is an open access article licensed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike International (CC-BY-SA 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/>.

Cykl *Stare listy* op. 77 powstał w roku 1962. Zgodnie z adnotacją na pierwszej stronie rękopisu przeznaczony jest na głos sopranowy i fortepian. Dedykowany został Kalinie Wiszniewskiej (zapis oryginalny), jednej z najwybitniejszych rosyjskich śpiewaczek XX stulecia, żonie Mścisława Rostropowicza oraz muzie Dymitra Szostakowicza — niezrównanej odtwórczyni tytułowej roli w zrewidowanej wersji opery *Lady Makbet mceńskiego powiatu* (znanej w latach sześćdziesiątych już pt. *Katarzyna Izmajłowa*). Wajenberg znał Wiszniewską bardzo dobrze, należała ona bowiem do kręgu najbliższych przyjaciół Szostakowicza. Wraz z nią, Mścisławem Rostropowiczem oraz Dawidem Ojstrachem Wajenberg dokonał prawykonania 7 *romansów* do słów Aleksandra Błoka autorstwa Szostakowicza.

W op. 77 Wajenberg wykorzystał teksty najbliższego sobie poety — Juliana Tuwima (wszystkie teksty zostały umieszczone w aneksie niniejszego artykułu)². Połowa zawartych w cyklu pieśni nosi tytuły adekwatne do Tuwimowskich wierszy, pozostałym nazwy nadał sam kompozytor:

- 1 *Staruszkowie* (*Moderato*)
- 2 *Zegary biją* — w oryginale *Humoreska* (*Andantino*)
- 3 *Śmierć Izaka Kona* — w oryginale *Ballada o śmierci Izaka Kona* (*Allegro con moto*)
- 4 *Walc starych panien* (*Allegro comodo*)
- 5 *List miłosny* — w oryginale *Mąż i ja* (*Allegro con fuoco*)
- 6 *Ballada starofrancuska* (*Lento maestoso*)
- 7 *Lorelei* (*Allegretto*)
- 8 *Ostatni list* — w oryginale *List* (*Adagio*)

Zgodnie z zapisem w rękopisie, cykl powstał w miejscowości Nikolina Gora³, a Wajenberg wykorzystał rosyjski przekład tekstów Tuwima autor-

-
- 2 Więcej na temat artystycznej więzi łączącej Wajnerberga z Tuwimem piszę w: *Mieczysław Wajenberg i Julian Tuwim: inspiracje i paralele*, w: *Dzieło muzyczne wobec przeszłości i przyszłości*, red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2020, s. 257–269.
 - 3 W rękopisie partytury, nad datą powstania, Wajenberg zapisał nazwę miejscowości „Stara Ruza”, dopiero nad nią — w języku rosyjskim — „Nikolina Gora”. Ta druga to miejscowość wypoczynkowa znajdująca się 25 km na północy zachód od Moskwy. W latach

stwa Muzy Pawłowej, absolwentki Konserwatorium w Leningradzie, specjalizującej się w tłumaczeniach polskiej poezji i prozy (w rękopisie znajduje się zarówno polski jak i rosyjski tekst wierszy). Większość z pieśni dotyczy tematyki miłosnej (z wyjątkiem pieśni VI oraz VII). Uczucie to jednak pozostaje nieszczęśliwe, zawiedzione, a nawet pogrzebane (pieśni II, VIII); pozostaje jedynie smutnym i bolesnym doświadczeniem, a o upływie czasu miłości przypominają starzejące się otaczające podmiot liryczny sprzęty. Miłość — nawet jeśli pozornie szczęśliwa (jak w pieśni I) — i tak nieuchronnie dąży do śmierci, związana jest bowiem z przemijaniem. Interesujący jest też fakt, iż mimo jasno określonej męskiej płci podmiotu lirycznego cykl przeznaczony jest na głos kobiecy.

W kontekście innych cykli wokalnych Wajnerberga *Stare listy* charakteryzuje największa finezja w zakresie budowy (zob. Aneks), niejednokrotnie nawiązującej do innych form muzycznych — można zatem mówić w tym wypadku o intertekstualności. Pieśń III, w zgodzie z gatunkiem ballady, zawiera wyraźny podział na partię narratora oraz bohaterów, które wykorzystują odrębny materiał muzyczny. Pieśń ta jest właściwie rodzajem muzycznej gawędy — zmienne tempa mają nadać jej walor swobodnej opowieści. Iście bajkowa konwencja dotyczy również pieśni VI, z wyraźnie wydzieloną kwestią narratora, który wprowadza słuchacza w kontekst całej historii z żartobliwym refrenem. Pieśń IV formalnie związana jest z walcem wiedeńskim, z charakterystycznym dlań akompaniamentem (mocne oparcie w basie, następnie uzupełnienie ćwierćnutowe w wyższym rejestrze), którym Wajnerberg nie tylko odsyła słuchacza do tytułu wiersza (*Walc starych panien*), ale również do wersu tekstu, w którym mowa o Strausowskim słynnym walcu *Nad pięknym modrym Dunajem*. Sama budowa pieśni ma zresztą charakter wiązanki tematów uporządkowanych szeregowo, co jest charakterystyczne dla romantycznej formy walca. Pieśń V z kolei swoją budową swobodnie nawiązuje do formy sonatowej — kompozytor wyraźnie zaznacza trzyczęściowość (wraz z powrotem do tonacji

20. rozpoczęto tam budowę daczy dla pracowników nauki i sztuki. Spędzał tam czas m.in. Dymitr Szostakowicz. Stara Ruza to z kolei działający od 1828 roku w obwodzie moskiewskim kurort, będący jednym z najstarszych ośrodków leczniczych Rosji.

wyjściowej), a w części środkowej przetwarza prezentowany wcześniej materiał melodyczny. Znaczący jest wykorzystany w pieśni akompaniament, bez wątpliwości kierujący słuchacza w stronę Beethovenowskiej *Sonaty księżycowej* (przykład 1).

Przykład 1. Mieczysław Wajnberg, pieśń *List miłosny* (t. 1-8)⁴

Allegro con fuoco ♩ = 200

The musical score is presented in two systems. The first system features a vocal line in treble clef and piano accompaniment in bass clef. The tempo is marked 'Allegro con fuoco' with a quarter note equal to 200 beats per minute. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with the lyrics 'Jes - tes' and is marked with a forte (*f*) dynamic. The piano accompaniment starts with a forte (*f*) dynamic, followed by a *dim.* (diminuendo) section, and then a *mf* (mezzo-forte) section. The second system continues the vocal line with the lyrics 'z mę - żem w Za - ko - pa - nem, A - ja' and the piano accompaniment.

Pieśń VI ma budowę ronda, nawiązującą do jego starofrancuskiej odmiany: konstrukcja jest prosta, komponenty formy jednorodne, a linia melodyczna bogato ornamentowana (w nawiązaniu do ronda w twórczości klawesynistów francuskich na początku refrenu w akompaniamentu pojawia się charakterystyczny wirtuozowski biegnik; akompaniament w całym refrenie ma charakter toccatowy).

Większość pieśni posiada motywy wiodące, które wielokrotnie pojawiają się w ramach przebiegu, również w wariantach (np. pieśń II — motyw wyjściowy prezentowany jest nie tylko w swojej pierwotnej postaci, ale również odwróceniu oraz z wykorzystaniem mniejszego lub większego

4 Wszystkie przykłady muzyczne zostały opracowane na podstawie kopii rękopisów, udostępnionych autorce przez wydawnictwo Peermusic Classical.

niż w pierwowzorze skoku interwałowego). Większość pieśni ma budowę klamrową, z wyraźnie wydzielonym wstępem oraz zakończeniem.

O ile powyższe przykłady stanowią pewien dowód na Wajnbergowską „zabawę” formą, o tyle wysublimowane związki muzyki i tekstu z pewnością świadczą o wrażliwości autora. Zdają się również zdradzać jego sarkazm i tzw. czarne poczucie humoru. W pieśni I radość tytułowych staruszków zostaje poddana w wątpliwość wskutek zmian tercji akordu z wielkiej na małą wraz z akompaniamentem wykorzystującym wiele „pu-tych” współbrzmień, budzącym skojarzenia z niepewnością co do przyszłości („zrywamy kartki z kalendarzy”) oraz samotnością, poczuciem odosobnienia. Ostatecznie jednak Wajnberg zdaje się sugerować zawartą w krótkiej wypowiedzi staruszków nadzieję — w długim fortepianowym zakończeniu zostaje ostatecznie ustalona tonacja G-dur (zob. przykład 2). W pieśni II natomiast Wajnberg wielokrotnie wykorzystuje słowa „bim bom”: dzięki ich powtórzeniom zachowuje symetrię rysunku formalnego, osiąga również efekt ilustracyjny (wahadłowy akompaniament naśladuje tykanie zegara).

W swym opus 77 Wajnberg wielokrotnie „puszcza oko” w kierunku słuchacza — uważny, przygotowany muzycznie odbiorca jest bowiem w stanie wychwycić wiele kompozytorskich aluzji w postaci niuansów harmonicznym, które zmieniają kontekst znaczeniowy treści pieśni. Znakomitych tego przykładów dostarczają zwłaszcza pieśni III, IV, VI i VII. W pierwszej z nich Wajnberg z dysonującego wstępu wywodzi tonację E-dur, co może sugerować, iż opowieści o śmierci Izaka Kona nie należy traktować ze śmiertelną powagą. Liczne powtórzenia fraz i motywów odnoszą się do zaakcentowanej w tekście codziennej rutyny głównego bohatera i towarzyszącej jego życiu monotonii. W kontekście żydowskiej narodowości Izaka Kona wykorzystane zostały charakterystyczne przednutki, przywodzące na myśl pieśń *Żydek* z cyklu *Biblia cygańska* op. 57 (1935). Dodatkowo przednutki mają w tym przypadku odcień humorystyczny — Wajnberg tym samym podkreśla śmieszność głównego bohatera opowieści (zob. przykład 3). Tonacja Fis-dur towarzyszy słowom poświęconym idealizowanej ukochanej Kona, Rózi, oraz opisowi ich szczęśliwego pożycia („jak dobrze

nam”). Z kolei odmowie Rózi dotyczącej zjedzenia kolejnego ciasteczka towarzyszy istic dramatyczna, histeryczna wręcz kulminacja, godna samej Katarzyna Izmałowej, wykorzystująca najwyższy w cyklu dźwięk przeznaczony dla głosu — *a* w oktawie dwukreślnej (zob. przykład 4). W kodzie, w której narrator informuje nas o śmierci Izaka Kona, kompozytor powraca do tonacji E-dur, kończąc opowieść w pogodnym nastroju (zob. przykład 5).

Starym pannom w pieśni IV towarzyszy z kolei akord B-dur na słowie „zawiedzione” oraz Fis-dur, gdy mowa o nieboszczyku. Pieśń ma jednak mroczny koniec — zwieńczona jest bowiem małą sekundą *es-d*. Można zatem przypuszczać, iż Wajenberg kpi ze staropanieństwa bohaterek wiersza. Nie można również nie wspomnieć o pełnej wigoru i radości kulminacji, utrzymanej w tonacji D-dur, przypadającej na wspomnienie Straussowskiego walca *Nad pięknym modrym Dunajem* (zob. przykład 6). W pieśni VI, gdy mowa o wyprawie podmiotu lirycznego do szynku, charakterystyczny biegnik poprowadzony został w kierunku opadającym, refren — w odróżnieniu od wcześniejszych — posiada zaburzoną strukturę oraz odmienny akompaniament, a słowem „urznął się” towarzyszy radosny akord C-dur (zob. przykład 7 i 8).

Pieśń VII z kolei w zakamuflowany sposób drwi z systemów opresyjnych, stosowanych tak w nazistowskim Niemczech, jak i ZSRR. Na kontekst polityczny wyraźnie wskazują słowa „śledzenie”, „tajne” oraz zawołanie „Heil Heine!”⁵, któremu towarzyszy wesoły akord B-dur. Cała pieśń utrzymana jest w ciemnej barwie tonacji jednoimiennej, kończy ją natomiast durowy tryb, co ponownie sugeruje słuchaczowi, iż powinien

5 Fraszka Tuwima powstała w roku 1936 — w czasie, gdy w Polsce panują wyraźne nastroje antysemityczne, a wiele z ataków wymierzonych jest bezpośrednio w samego poetę ze strony środowiska literackiego. Legenda o nimfie Lorelei, która śpiewa na wysokiej skale nad brzegiem Renu, a zasłuchani i zapatrzeni w nią żeglarze rozbijają swe łodzie o skały i giną, ma swe najznakomitsze opracowanie literackie właśnie w dziele poety pochodzenia żydowskiego, Heinricha Heinego (*Die Lore-Ley* lub *Lied von der Loreley* z 1824 roku), do którego Tuwim odwołuje się w swojej fraszce.

traktować pieśń z przymrużeniem oka⁶ (zob. przykład 9). Warto również po raz kolejny podkreślić związek akompaniamentu pieśni v z materiałem muzycznym *Sonaty księżycowej*. W wierszu pojawia się też nawiązanie tekstowe do *Orfeusza w piekle* Jacquesa Offenbacha („A ty z mężem po kolacji / Pijesz wino przy stoliku, / Uwerturę z «Orfeusza» / Gra orkiestra uśmiechnięta”), nie znajdujące jednak swojego przełożenia muzycznego. Sekundowy akompaniament pieśni VIII budzi dalekie skojarzenia z charakterystycznym akompaniamentem wykorzystanym w preludium *Ślady na śniegu* Claude’a Debussy’ego (I tom, nr 6). Skojarzenie to wydaje się uzasadnione: w warstwie tekstowej mowa bowiem o padającym śniegu (tutaj związanym z zimą — porą obumierania wszelkiego życia; miłość podmiotu lirycznego pokryta jest całunem. Śnieg może również wskazywać na niewinność i czystość „pogrzebanego” uczucia; zob. przykład 10). Środkowa część pieśni w całości stanowi fortepianowe interludium — „Valse triste”, zgodnie z tytułem wymienionym w wierszu. Tuwim nie wskazuje co prawda autora utworu, lecz w światowej literaturze muzycznej znajduje się wiele kompozycji nazywanych w ten sposób. Do najbardziej popularnych należą przede wszystkim *Valse triste* op. 44 nr 1 Jeana Sibeliusa oraz walce z op. 64 (*a-moll* oraz *cis-moll*) Fryderyka Chopina, co ma szczególne znaczenie w kontekście Wajnerberga, wielkiego admiratora jego twórczości (zob. przykład 11)

Przykład 2. Pieśń *Staruszkowie* (t. 26–38)

6 Rosyjski tekst *Lorelei*, wykorzystany w *Starych listach*, jest wyraźnie złagodzony, nie zawiera bowiem słów „tajne”, a oskarżenia padają na wymienionych w tłumaczeniu „fałszyków”. Zob. Verena Mogl, „*Juden die ins Lied sich retten*” — *der Komponist Mieczyslaw Weinberg (1919-1996) in der Sowjetunion*, New York–Münster 2017, s. 223.

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a series of eighth notes, followed by a half note and a quarter note. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

Przykład 3. Pieśń Śmierć Izaka Kona (t. 15–18)

Do biu - ra cho - dził on co - dzien - nie. _____ *f* Miał do - brą pen - sję I - zak Kon,

The second system includes lyrics and dynamic markings. The vocal line has a long rest after the first phrase. The piano accompaniment features a sixteenth-note pattern in the right hand and a bass line with a sixteenth-note figure in the left hand. Dynamic markings include *f* and *mf*.

Przykład 4. Pieśń Śmierć Izaka Kona (t. 165–186)

„Kot - ku mój, nie da - lam - by pro - sić się,
pro - sić, _____ *f* nie mo - gę

The third system includes lyrics and dynamic markings. The vocal line has a long rest after the first phrase. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with a steady eighth-note pattern in the left hand. Dynamic markings include *f* and *crusc.*

wię - - - - - cej I - zacz - ku

mój, dop - raw - dy mam

mp

do - syć, już do - syć, już do - syć..."

p

Przykład 5. Pieśń Śmierć Izaka Kona (t. 210–214)

o śmier - ci I - za - ka Ko - na.

pp

dim.

pp

Przykład 6. Pieśń Walc starych panien (t. 124–130)

Sme - tne - go wal - ca: „An der schö - nen bla - uen Do - nau“.

Przykład 7. Pieśń Ballada starofrancuska (t. 9–19)

pp E - lon lan - ler li - ron e - lon lan - la bi -

bon bon - bon e - bon li - lon lan - ler lan - la bi - bon bon - bon e - lon e - lon e - lon e - lon

ff Lan - lan - lan - ler.

Przykład 8. Pieśń *Ballada starofrancuska* (t. 70-72)

E - lon lan - ler li - ron e - lon lan - la bi - bon bon - bon e

Przykład 9. Pieśń *Lorelei* (t. 17-18)

„Heil, heil Hei - ne“

Przykład 10. Pieśń *Ostatni list* (t. 1-2)

Adagio $\text{♩} = 48$

pp Śnieg pa - da, pa - da bez - głos - nie...

pp *sempre legato*

Przykład 11. Pieśń *Ostatni list* (t. 15-18)

Allegretto

„Valse triste“, „Valse triste“

pp

Stare listy op. 77 stanowią obok *Biblii cygańskiej* op. 57 najznakomitszy cykl pieśniowy Wajnberga wykorzystujący teksty Juliana Tuwima. Na tle innych wyróżnia go pełna niuansów muzyczna nastrojowość oraz ukryte związki między słowem a muzyką, czytelne przede wszystkim dla wyedukowanego w kwestii muzycznej odbiorcy. Równocześnie twórca nie wprowadza radykalnych zmian w zakresie stosowanego przez siebie języka muzycznego, co po raz kolejny dowodzi jego dojrzałości w zakresie kreowania właściwych jemu samemu strategii kompozytorskich, m.in. rozwiązań melodyczno-harmonicznych. Cykl wykazuje również niezwykle dbałość Wajnberga o partię towarzyszącą, której kształtowanie (zwłaszcza w postaci łączników) odgrywa ważną rolę w zakresie konstrukcji formy. Żaden poprzedni cykl z tekstami Tuwima (*Akacje* op. 4, *Biblia cygańska* op. 57 oraz *Wspomnienia* op. 62) nie przejawiał tak wielu cech muzycznego humoru. Oczywiście zaprezentowany „czarny humor” można stanowić — jak pisze Verena Mogl — rodzaj „parodystyczno-krytycznego» komentarza, dotyczącego zachodnioeuropejskiego społeczeństwa, wydzwisku sowieckiej rzeczywistości”⁷.

Mogl zwraca ponadto uwagę, iż lata sześćdziesiąte to czas spotęgowanej dyskusji o ukrytym sowieckim antysemityzmie aparatu państwowego, który podejmował wielorakie działania, dyskryminujące Żydów, próbując ich obarczyć odpowiedzialnością za ówczesny kryzys gospodarczy (ma miejsce m.in. Kampania Przestępstw Gospodarczych). Wobec Żydów nie korzystano z prawa łaski, konfiskowano własność prywatną, media celowo ukazywały społeczność żydowską w negatywnym świetle jako „pasożytów”. Postawa antysemicka rządu związana była również ze wzrastającą świadomością obywateli i mnożącymi się pytaniami, dlaczego tak wielu Żydów zostało uśmierconych w strefie sowieckiej, a rządowi zaczęto wypominać kolaborację z Niemcami, która stała w sprzeczności z pielęgnowanym dotąd mitem zjednoczonego ludu radzieckiego. Burzliwą dyskusję wywołało również masowe zabójstwo Żydów w Babim Jarze, co tylko eskalowało konflikt. Mogl podejrzewa, iż Wajnberg miał wgląd do tekstu muzycznego *XIII Symfonii* Szostakowicza, a pieśń *Lorelei* swoją tonacją nawiązuje do pierwszej jej części. Autorka dostrzega również pewne zbieżności

7 Ibidem, s. 221.

między tragicznymi praktykami w Buchenwaldzie, a pieśniami *Śmierć Izaaka Kona* oraz *Walc starych panien*. W obozie w Buchenwaldzie bowiem obywatele żydowscy byli zmuszani do śpiewania tzw. *Judenlied*, której jedna ze zwrotek brzmi: „Nazywamy się Kohn, Izaak i Wolfsteiner / Znani jesteśmy wszędzie z naszych facjat. / Jeśli istnieje rasa podlejsza od naszej, / To z pewnością jest z nami spokrewniona”⁸. Pieśń ta powtarza zresztą cały zestaw typowych antysemitycznych wyobrażeń na temat Żydów, ku ich poniżeniu. Mogł przytacza również wspomnienie jednego z więźniów obozu, zgodnie z którym wiedeńscy Żydzi z orkiestry obozowej zmuszani byli do wykonywania walca Straussa, równocześnie kręcąc się w takt muzyki. Nie sposób jednak sprawdzić, czy — i na ile — Wajnberg był poinformowany w tym zakresie, choć niewątpliwie przez pryzmat tych tragicznych praktyk zastosowany przez Wajnberga „humor” staje się tym bardziej gorzki⁹.

BIBLIOGRAFIA/BIBLIOGRAPHY

Mieczysław Weinberg, *Stare listy* op. 77 do słów Juliana Tuwima na sopran i fortepian, Peermusic Classical GmbH, rękopis.

Antologia tematyczna polskiej i niemieckiej liryki obozu koncentracyjnego Buchenwald i podobozu HASAG-Leipzig, w: Magdalena Izabella Sacha, „Gdybyście w obóz przybyć już raczyli...”. *Obraz kultury lagrowej w świadectwach więźniów Buchenwaldu 1937–1945*, Gdańsk 2014.

Agnieszka Nowok-Zych, *Mieczysław Wajnberg i Julian Tuwim: inspiracje i paralele*, w: *Dzieło muzyczne wobec przeszłości i przyszłości*, red. Anna Nowak, Bydgoszcz 2020, s. 257–269.

8 Zob. *Antologia tematyczna polskiej i niemieckiej liryki obozu koncentracyjnego Buchenwald i podobozu HASAG-Leipzig*, w: Magdalena Izabella Sacha, „Gdybyście w obóz przybyć już raczyli...”. *Obraz kultury lagrowej w świadectwach więźniów Buchenwaldu 1937–1945*, Gdańsk 2014, s. 353.

9 V. Mogl, „*Juden die ins Lied sich retten*”..., op. cit., s. 220–230.

- Agnieszka Nowok-Zych, *Twórcy (z) pogranicza. Dzieła Mieczysława Wajnera wykorzystujące teksty Juliana Tuwima. Inspiracje, analizy, interpretacje*, rozprawa doktorska, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, 2022.
- Verena Mogl, „*Juden die ins Lied sich retten*” — *der Komponist Mieczyslaw Weinberg (1919-1996) in der Sowjetunion*, New York-Münster 2017.
- Julian Tuwim, *Wiersze*, oprac. Alina Kowalczykowa, t. 1 i 2, Warszawa 1986.

ANEKS

Treść i forma muzyczna pieśni zawartych w cyklu Stare listy

Tekst ¹⁰	Forma muzyczna (numery taktów)
6.2.1. <i>Staruszkowie</i> ¹¹	wstęp fortepianu (1-8)
Patrzmy sobie na ulicę Przez wpółtrozwartą okiennicę	a (9-13)
W czółka całujem cudze dziatki I podlewamy w oknach kwiatki	b (14-26)
Żyjemy sobie jak Bóg zdarzy Zrywamy kartki z kalendarzy	a ₁ (27-31)
	koda fortepianu (32-39)
6.2.3. <i>Zegary biją</i> ¹²	wstęp fortepianu (1-2)
Zegary biją, zegary biją Sprzęty w pokojach mrokiem się kryją, Życ zaczynają stare obrazy, Zegar wybija głucho swe razy... Pająk gdzieś w górze sieć srebrną tka, Biją zegary: raz-dwa, raz-dwa... Kredens coś szepce, skrzypi stół stary, Biją zegary, biją zegary...	a (3-39)

- 10 Teksty wierszy Tuwima cytowane wg edycji: Julian Tuwim, *Wiersze*, oprac. Alina Kowalczykowa, t. 1 i 2, Warszawa 1986. Informacje zawarte w poniższych przypisach również pochodzą z tego zbioru, jeśli nie zaznaczono inaczej.
- 11 Z tomiku *Czyhanie na Boga* (wyd. 1, Warszawa-Lublin-Łódź-Kraków 1918), opublikowany po raz pierwszy w „Gazecie Łódzkiej” 1917 nr 101, dodatek „Antologia Młodych”.
- 12 Wiersz opublikowany po raz pierwszy pod pseudonimem Roch Pekieński pt. *Humoreska w: „Nowy Kurier Łódzki”* 1915 nr 277, s. 2 (dodatek „Dział Literacki”); rękopis datowany na 11 XII 1913.

Zegary biją, zegary biją,
Przedziwnym życiem pokoje żyją:
Po kątach ciemne pełzają cienie,
W rozwiewnej szacie idzie wspomnienie
I upust daje skrywanym łzom...
Dzwonią zegary: bim-bom, bim-bom!
Siadł pod kotarą mój smutek szary,
Biją zegary, biją zegary...

a₁ (40-76)

Zegary biją, zegary biją,
Miałem dziewczynę, zabrali mi ją...
Stary stół z cicha subtelnie wzdycha,
Czarne pianino przesmutnie kicha...
Mrok coraz gęstszy... Korowód dam
Wyszedł z masywnych złożonych ram...
Smutek mój szary łąka z pod kotary,
Biją zegary, biją zegary...

łącznik fortepianowy (77-83)
a₂ (84-119)koda (120-127; dodane przez Wajnberga
słowa „bim-bom, bim-bam-bam”)6.2.3. *Śmierć Izaka Kona*¹³

1.

wstęp fortepianu (1-8)

a (9-16)

Był sobie niegdyś Izak Kon,
Pracował w banku sumiennie,
Był krewnym firmy „Frenkel et Sohn”,
Do biura chodził codziennie.

b (17-24)

Miał dobrą pensję Izak Kon,
Miał zostać już prokurentem.
Orzekła firma „Frenkel et Sohn”,
Że Izak — to chłopak z talentem.

a₁ (25-33)

I był szczęśliwy Izak Kon,
Wspierał pieniędzmi rodzinę,
I marzył sobie Izak Kon
W cichą sobotnią godzinę.

c (34-74)

„Jak będę miał równiutkie sto,
Pójdę do państwa Naftali,
Poproszę ich o Rózię mą,
Żeby ją za mnie wydali.

Obliczę wszystko: ile ma
Kosztować lokal, jedzenie,
Stół, kredens, krzesła, łóżka dwa
I całe urządzenie.

c₁ (75-101)

I będę sobie z Rózię żyć,
Będziemy bywać, przyjmować...”
— Tak lubił Izak słodko śnić
I we śnie Rózię całować.

13 Wydany pt. *Ballada o śmierci Izaka Kona*, „Skamander” 1921 nr 4, s. 31-33.

I będę sobie z Rózią żyć, Będziemy bywać, przyjmować...” — Tak lubił Izak słodko śnić I we śnie Rózie całować.	łącznik fortepianowy (102–104; materiał wstępu) a ₂ (105–114)
2. Kształcił się także Izak Kon: Czytał „historię kultury” I opowiadał Rózi on O różnych dziwach natury	b ₁ (115–121)
Nie pisał wierszy Izak Kon, Ani też Rózia Naftali, Ale Jej książki przynosił on I razem sobie czytali.	a ₃ (122–130)
Debatowali z różnych stron, Czytane dzieła badali, I wszystko umiał Izak Kon Objaśnić ¹⁴ Rózi Naftali.	c ₂ (131–161)
I gdy siedzieli sam na sam A Izak zdał się być smętny, Mówiła Rózia: „Jak dobrze nam! Jakiś ty inteligentny!”	c ₃ (162–185)
3. Czasem na kawę sobie szli, I mówił Izak: „Rózieczko, Zrób moja droga, przyjemność mi: Zjedz jeszcze jedno ciasteczko”.	łącznik fortepianowy (186–188)
A Rózia na to: „Kotku mój, Nie dałabym się wszak prosić, Ale nie mogę, Izaczku mój, Doprawdy mam już dosyć”.	a ₄ (189–196)
4. A kiedyś umarł Izak Kon, Umarł. Zwyczajnie. Przy stole. I tylko krzyknął, gdy przyszedł zgon, I pot mu wystąpił na czole.	łącznik fortepianowy (197–202) a ₅ (203–210)
Co było potem — nie wiem sam. Moja opowieść — skończona. Ja chciałem tylko powiedzieć wam O śmierci Izaka Kona.	koda (211–214)

14 Wyróżnienie Tuwima.

6.2.4. *Walc starych panien*¹⁵

	wstęp fortepianu (1-11)
Gdy szarym utrapieniem niebiosą się otrupią, Jak suchym kurzem zmierzchu, po dniach przenudzonych, Z upartej kamienicy lka kłkliwe i głupio Walc wszystkich zawiedzionych i nieuwiedzionych.	a (12-45)
Nie wiem, za jakim oknem są te nieodzowne Łyse meble pluszowe, za lat dziecinnych — bordo, Te żółkłe fotografie, dziś już niepodobne, I stary klekot, wierny swym drżącym akordom.	łącznik fortepianowy (46-50) b (51-87)
Ale wiem, że na imię tam wszystkie- mu — Dawno, I że wtedy tak samo dzień znużony konał, I że tak co dzień gra się melodię ustawną, Smętnego walca: „An der schönen blauen Donau”.	łącznik fortepianowy (88-90) b ₁ (91-130)
Ale wiem, że na imię tam wszystkie- mu — Dawno, I że wtedy tak samo dzień znużony konał, I że tak co dzień gra się melodię ustawną, Smętnego walca: „An der schönen blauen Donau”.	łącznik fortepianowy (131-147; materiał wstępu) c (148-180)
A gdy się czarne wieko do jutra zamyka, Ktoś wstaje — i po meblach rozpełza się głusza: Martwa, jak długi, czarny surdut nieboszczyka, Wietrzony na balkonie, kiedy kondukt rusza.	koda (181-195; od 188 sam fortepian)

6.2.5. *List miłosny*¹⁶

	ekspozycja/wstęp fortepianu (1-3)
Jesteś z mężem w Zakopanem, A ja z Łodzi listy piszę, Listy czarne, umęczone.	a (4-16)
Mąż twój słynny jest poeta, A ja, śmieszny, chudy chłopak, Piszę czarne, ciężkie zdania.	a ₁ (17-28)
Mąż twój świetnie jest ubrany, Uczesany, wygolony, i co dzień bieliznę zmienia.	b (29-43)
A ja, czarny i nerwowy, Wykrzywione mam obcasy I zacerowane spodnie.	łącznik fortepianowy (44-45) a ₃ (46-58)
Mąż twój w jasnym garniturze, Leżąc w cieniu na fotelu, Pije zimną limoniadę —	a ₄ (58-70)

15 Pierwsza publikacja w „Kurierze Polskim” 1920 nr 145, s. 7.

16 Właściwy tytuł wiersza to *Mąż i ja*, pochodzi z tomiku *Siądma jesień* (wyd. Warszawa 1922).

I artykuł długi czyta O tym, że jest mądry, słynny, Znakomity i genialny.	b ₁ (71-85)
A ja, nędzny i spieczony, Chodzę czarny w skwarzym mieście, Ścieram kurz i pot i troskę Z ostrej twarzy niegolonej.	przetworzenie (łącznik fortepianowy 86-87) c (88-111)
W domu kładę się gorący Na kanapę ceratową I rozmyślam, jak tu zacząć Sto dwudziesty list do ciebie.	łącznik fortepianowy (112-123) c ₁ (124-160)
Leżę czarny i zmęczony, Aż mnie ciężki sen zabija, A gdy budzę się — jest wieczór Różowawo-popielaty.	c ₂ (172-184; poprzedzone łącznikiem forte pianowym 161-171)
Więc wychodzę, chodzę, chodzę I wrykuję się w kamienie, Płacę, lecz udaję katar Przed znajomym napotkanym.	b ₂ (185-199)
A ty z mężem po kolacji Pijesz wino przy stoliku, Uwerturę z „Orfeusza” Gra orkiestra uśmiechnięta.	reprzyza (łącznik fortepianowy 200-201) a ₃ (202-215)
(Wszyscy wam się przyglądają Podziwiają Twą urodę, O talencie twego męża Szepcą z wielką rewerencją)	a ₆ (216-227)
Mąż twój, rzewnie podchmielony, Mówi wreszcie: czas do domu ... Wychodźcie roziskrzeni I mąż trzyma cię pod ramię.	(tekst niewykorzystany przez Wajnberga)
A ja, czarny, na ulicy Kombinuję, kombinuję, „Jeśli w czwartek list wysłałem, To już mogła być odpowiedź”.	łącznik fortepianowy (237-238) c ₄ (239-264; Wajnberg zamienia słowo „czarny” na „chodzę”)
----- Słuchaj — uderz męża w mordę I wybiegnij w noc pod gwiazdy, Pomyśl o mnie, przedstaw sobie Mnie, straszego chłopca z Łodzi!	(powtórzenie „być odpowiedź”) łącznik fortepianowy (265-272) a ₇ (273-297)
Bo ja krzyczę tam z tęsknoty I wytyżam senne oczy, I zgarbiony siedzę, piszę, Piszę groźny list do ciebie!	a ₈ (298-318) (Wajnberg powtarza trzykrotnie „piszę”)

BIOGRAM

Agnieszka Nowok-Zych, absolwentka Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach (teoria muzyki) oraz Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (teoria kultury). Stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (dwukrotnie) oraz Ministra Edukacji i Szkolnictwa Wyższego. Obecnie pracuje na stanowisku asystenta macierzystej uczelni. Poza działalnością naukową zajmuje się również publicystyką i popularyzacją muzyki. Współpracuje m.in. z „Ruchem Muzycznym”, NOSPR, Instytucją Kultury im. K. Bochenek – Katowice Miasto Ogrodów, Towarzystwem Muzycznym im. K. Szymanowskiego oraz Polskim Radiem Katowice w ramach audycji „Res Musica” Henryka Cierpiola. W centrum jej zainteresowań badawczych znajduje się m.in. muzyka w kontekście kultury oraz perspektywa wykonawcza dzieła muzycznego. W roku 2022 obroniła rozprawę doktorską o twórczości Mieczysława Wajnbęrga, wykorzystując teksty Juliana Tuwima.

STRESZCZENIE

Kwestia poczucia humoru? Słodko-gorzki smak Starych listów op. 77 Mieczysława Wajnbęrga

Mieczysław Wajnbęrg od początku swojej działalności kompozytorskiej aż do lat sześćdziesiątych XX stulecia sięgał po teksty Juliana Tuwima. Podziwiał jego poetycki kunszt, a treść Tuwimowskich wierszy odczytywał niejednokrotnie przez pryzmat własnych doświadczeń. Cykl pieśni *Stare listy* op. 77 bez wątpienia stanowi jeden

BIOGRAPHICAL NOTE

Agnieszka Nowok-Zych, graduate of the Karol Szymanowski Academy of Music in Katowice (music theory) and Silesian University in Katowice (culture theory). Holder of the Minister of Culture and National Heritage scholarship (twice) and Minister of Education scholarship. Currently assistant lecturer at her alma mater. She is also active outside academia, engaging in journalism and popularisation of music. She collaborates with *Ruch Muzyczny*, NOSPR, Katowice – City of Gardens, Karol Szymanowski Society as well as Polish Radio Katowice, as part of Henryk Cierpiol's "Res Musica" programme. Her research interests focus on music in the context of culture as well as the performing perspective of a musical work. In 2022 she defended her doctoral thesis devoted to Mieczysław Wajnbęrg's oeuvre featuring Julian Tuwim's poetry.

ABSTRACT

A question of a sense of humour? The bitter-sweet taste of Mieczysław Wajnbęrg's Old Letters Op. 77

From the beginning of his composing activity until the 1960s, Mieczysław Wajnbęrg reached for texts by Julian Tuwim. He admired his poetic artistry, and often read the content of Tuwim's poems through the prism of his own experiences. Song cycle *Old Letters* Op. 77 is undoubtedly one of the most beautiful not

z najpiękniejszych nie tylko w artystycznym dorobku samego Wajnbęrga, ale również w literaturze wokalneę XX wieku. Wysublimowane związki muzyki i tekstu, które z pewnością świadczą o wrażliwości autora, zdają się również zdradzać Wajnbęrgowski sarkazm i tzw. czarne poczucie humoru. Wajnbęrg w opus 77 wielokrotnie „puszcza oko” w kierunku słuchacza: uważny, przygotowany muzycznie odbiorca jest bowiem w stanie wychwycić wiele kompozytorskich aluzji w postaci niuansów harmonicznęch, które zmieniają kontekst znaczeniowy treści pieśni. Badaczka życia i twórczości Wajnbęrga, Verena Mogl, twierdzi, iż tego typu środki mogą stanowić rodzaj „komentarza dotyczącego zachodnioeuropejskiego społeczeństwa, wydźwięku sowieckiej rzeczywistości”. Słodko-gorzki smak *Starych listów* autorka artykułu przedstawia na wybranych przykładach, prezentując tym samym własną propozycję odczytania poszczęólnęch pieśni na podstawie przeprowadzonych przez siebie wnikliwych analiz. Artykuł uzupełniony został o aneks, zawierający wszystkie teksty Tuwima wykorzystane przez Wajnbęrga w opus 77.

SŁOWA KLUCZOWE Mieczysław Wajnbęrg, *Stare listy*, humor, sarkazm, Verena Mogl

only in the artistic output of Wajnbęrg himself, but also in the vocal literature of the 20th century. Sublime connections between music and text, which certainly testify to the author's sensitivity, also seem to betray Weinberg's sarcasm and the so-called “black sense of humor”. In Opus 77, Wajnbęrg repeatedly winks at the listener: an attentive, musically prepared listener is able to pick up many of the composer's allusions in the form of harmonic nuances that change the semantic context of the song's content. Verena Mogl, a researcher of Weinberg's life and work, claims that such measures may constitute a kind of “commentary on Western European society, an overtone of Soviet reality.” The author of the article presents the bittersweet taste of *Old Letters* on selected examples, thus presenting her own proposal for reading individual songs based on her in-depth analyzes. The article was supplemented with an appendix containing all Tuwim's texts used by Weinberg in Opus 77.

KEYWORDS Mieczysław Weinberg, *Old Letters*, humor, sarcasm, Verena Mogl