

Konstanty
Requiem

**Pieśni
młodzieńcze**
na głos i fortepian

Praca powstała w ramach programu
Instytutu Muzyki i Tańca w Warszawie
„Muzyczne białe plamy”

Kraków 2013

Prawykonanie pieśni odbyło się:

Pieśni młodzieżowe (pięć)

26 maja 1997 roku w Krakowie
w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej
9. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich
Olga Pasiecznik (sopran), Maciej Grzybowski (fortepian)
rejestracja koncertu: Program 2 Polskiego Radia

1 października 2004 w Kijowie (Ukraina)
w ramach Międzynarodowego Festiwalu „Kiev Musik Fest”
Muzeum Mykoły Łysenki
Monika Kolasa-Hladiková (mezzosopran), Janina Werner (fortepian),
Jerzy Stankiewicz (słowo)

Pieśni młodzieżowe (sześć, z Tajemnicą śpiewaka)

1 czerwca 2004 roku w Krakowie
w ramach Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej
16. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich
Elżbieta Towarnicka (sopran), Janina Werner (fortepian)

28 listopada 2007 roku w Kijowie (Ukraina)
Fundacja Wspierania Rozwoju Sztuk Pięknych w Kijowie
W hołdzie Konstantemu Regameyowi w roku stulecia urodzin
Ludmiła Wojnarowska (sopran), Jewgienij Gromow (fortepian),
Jerzy Stankiewicz (słowo)

Redaktor zeszytu: Jerzy Stankiewicz
Redakcja rusycystyczna: Anna Bednarczyk
Redaktor tekstu nutowego: Wanda Gładysz

Niniejsza praca objęta jest ochroną prawa autorskiego i jej wykorzystanie w jakiegokolwiek formie wymaga zgody autora lub Instytutu Muzyki i Tańca w Warszawie



Varsovie, 1925.
Source: Fonds C. Regamey, BCU.

Prosiłeś o piosenkę, mój paziu

słowa: E. W.

KONSTANTY REGAMEY
(1907-1982)

Andante

Canto

Pro - si - łeś o pio - sen - kę, pa - ziu zło - to - wło - sy, A

Pianoforte

sam je - steś pio - sen - ką na - i - wną i zmien - ną; Dzi - siaj

dźwię - czysz we - so - ło ju - tro nu - tą sen - ną I

przy - po - mi - nasz ci - che zürn wschod - nich od - gło - sy.

Ty mi przy - no - sisz

8

9

kwia - ty, mój pa - ziu po - kor - ny, O bar - wach cza - ru -

11

3 3 3 3 3 3 3 3

- ją - cych, za - pa - chu du - rzą - cym, A Ty

13

3 3 3 3 3 3 3 3

espressivo

sam jes - teś kwia - tem, dziw - nym cza - rem tchną - cym Wspa -

15

3 3 3 3 3 3 3 3

- nia - ły, jak chry - zan - tem, jak stor - czyk wy - twor - ny.

17

Ka - pryś - ny ja - ko Pie - rrot chcesz

19

pro - mię księ - ży - ca U - jąc w ra - mio - na smu - kłe, iść

(8)

21

szła - kiem gwiaź - dzi - stym, A Tyś sam jest pro -

(8)

23

- mie - niem bla - dym i przej - rzy - stym Sub - tel - nym jak w noc let - nią

(8)

25

nie - ja - sna mgła - wi - ca.

27

kwiecień 1921

УХОД В СНЫ

слова: Николай Степанович Гумилев

Lugubre

Canto

Pianoforte

5

8

11

За по - ки - ну - тым, бед - ным жи - ли - щем, Где чер -
не - ют о - стат - ки за - бо - ра, Ста - рый во - рон со - бор - ван - ным
ни - щим О вос - тор - гах ве - ли раз - го - во - ры.
Ста - рый во - рон в тре - во - ге всег - даш - ней Го - во -

-рил, тре - пе - ща от вол - не - нья, Что е - му на раз - ва - ли - нах

баш - ни Не - бы - ва - лы - е сни - лись ви - де - нья. Что в по -

-ле - те воз - душ - ном и сме - лом Он не пом - нил то - ски их жи -

-ли - ща И был ле - бе - дем не - жным и бе - лым, Прин - цем

был от - вра - ти - тель - ный ни - щий.

26

Ни - щий пла - кал бес - силь - но и глу - хо, Ночь тя -

29

- же - ла - я сне - ба спу - сти - лась, Про - хо - див - ша - я ми - мо ста -

32

- ру - ха У - ча - щен - но и роб - ко кре - сти - лась.

35

УХОД В СНЫ

слова: Николай Степанович Гумилев

Lugubre

Basso

Pianoforte

За по - ки - ну - тым, бед - ным жи - ли - щем, Где чер -

- не - ют о - стат - ки за - бо - ра, Ста - рый во - рон со - бор - ван - ным

ни - щим О вос - тор - гах ве - ли раз - го - во - ры.

Ста - рый во - рон в тре - во - ге всег - даш - ней Го - во -

5

8

(8)

11

- рил, тре - пе - ша от вол - не - нья, Что е - му на раз - ва - ли - нах

14

баш - ни Не - бы - ва - лы - е сни - лись ви - де - нья. Что в по -

17

- ле - те воз - душ - ном и сме - лом Он не пом - нил тос - ки их жи -

20

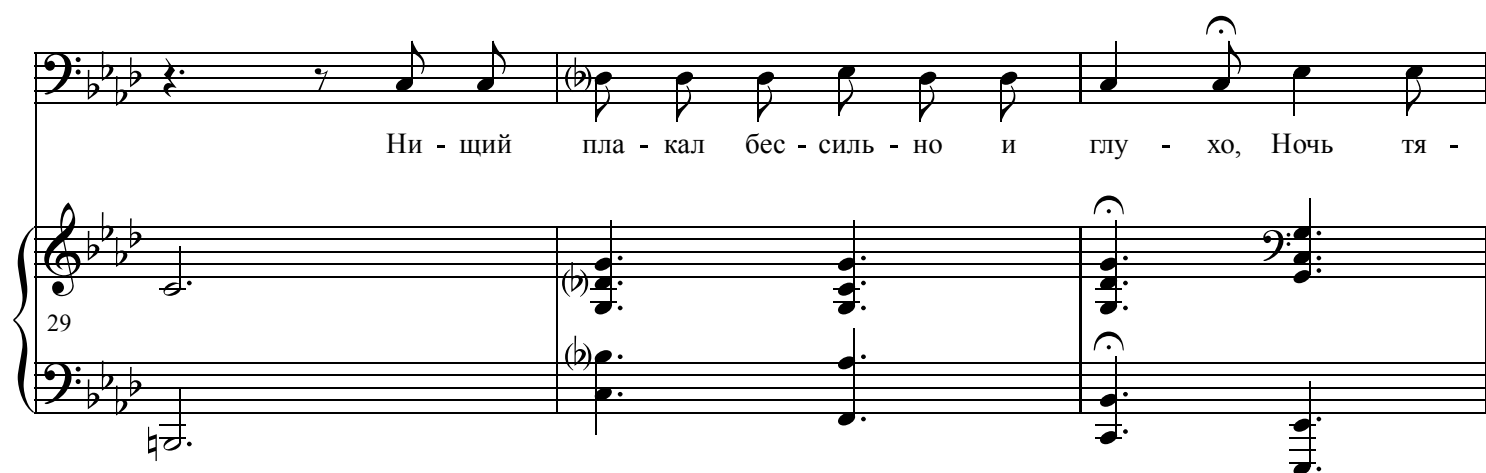
- ли - ща И был ле - бе - дем неж - ным и бе - лым, Прин - цем

23



был от - вра - ти - тель - ный ни - щий.

26



Ни - щий пла - кал бес - силь - но и глу - хо, Ночь тя -

29



- же - ла - я сне - ба спу - сти - лась, Про - хо - див - ша - я ми - мо ста -

32



- ру - ха У - ча - щен - но и роб - ко кре - сти - лась.

35

Молчание

слова: Вячеслав Иванович Иванов

Andante dolcissimo

Canto

Pianoforte

6

Вся го - рит и без - мол - вству - ет ро - за,

10

И не зна - ет, что пел со - ло - вей.

Бла - го - вон - ной ду - шо - ю сво - ей Толь - ко

14

в ду - шу нам ды - шит: «я ро - за». Толь - ко

18

в ду - шу нам ды - шит: «цве - ту». Толь - ко во - чи гля -

22

- дит: «пла - ме - не - - - ю»...

26

port.

morendo

Тайна певца

слова: Вячеслав Иванович Иванов

Canto

Пус - кай не-вня - тно бу - дет ми - ру, О

чем по - ю! Звон - ча - ту - ю он слы - шит

ли - ру;

Но тай - ну неж - ну - ю мо -

Pianoforte

The musical score is written for voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line (Canto) and a piano accompaniment (Pianoforte). The piano part features a complex rhythmic pattern of triplets in both hands. The vocal line includes lyrics in Russian. The score is in a key with four sharps (F#, C#, G#, D#) and a 3/4 time signature. The lyrics are: 'Пус - кай не-вня - тно бу - дет ми - ру, О чем по - ю! Звон - ча - ту - ю он слы - шит ли - ру; Но тай - ну неж - ну - ю мо -'. The piano accompaniment includes markings for triplets (3) and a fermata (tr) over the final note of the vocal line.

- ю Я за - та - ю.

9

(10)

10

12

12

8 - Пис -

14

14

- кай не ве - ру - ет ви -

8

16

3 3 3 3

- де - нью Мо - их о -

17

- чей! Вни -

18

- ма - я звон - ких струй па -

19

12 12 12

- день - ю, О, кто не рад, во тьме но -

20

- чей, Те - бе, ру - чей?

23

un poco accelerando

25

28

rall.

Пой, со - ло - вей, над ро - зой тай - ной! Сво -

31

- ей тро - пой Прой - дет лю - бов - ник: друг слу - чай - ный Вдох -

34

a tempo

- нет с то - бой... А ты, сле - пой, О ро - зе

37

пой!

41

Маленькая элегия

слова: Игорь Васильевич Северянин

Allegretto

Canto

О - на на паль - чи - ках при -

Pianoforte

Detailed description: This system contains the first two staves of the score. The top staff is for the voice (Canto) in a treble clef, and the bottom staff is for the piano (Pianoforte) in a grand staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

- вста - ла И по - да - ри - ла гу - бы мне. Я це - ло -

4

Detailed description: This system contains the second two staves. The vocal line continues with the lyrics. The piano accompaniment includes a measure rest in the first measure of the system, indicated by the number '4' in the bottom left corner. The piano part continues with its characteristic eighth-note bass line and chords.

- вал е - е у - ста - ло В сы - рой о - сен - ней ти - ши - не.

7

Detailed description: This system contains the final two staves. The vocal line concludes with the lyrics. The piano accompaniment includes a measure rest in the first measure of the system, indicated by the number '7' in the bottom left corner. The piano part concludes with a final chord and a fermata over the bass line.

И сле-зы ка - па - ли без - звуч - но В сы -

11

-рой о - сен - ней ти - ши - не. Гас скуч - ный день и бы - ло

15

pp скуч - но, Как всё, что толь-ко не во сне. *morendo*

18 *pp*

Опять сияющим крестам

слова: Марина Ивановна Цветаева

Moderato

Soprano

О-пять си - я - ю - щим крес - там По-ют хва - лу ко - ло - ко -

Pianoforte

bene marcato il basso

- ла. Я вся дро - жу, я по - ня - ла, О - ни по - ют: „и здесь и

там”.

3 3 m.s.

У - лыб - ка про - сит - ся к ус -

- там, Е - ще стре - ми - тель - ней хва -

(8)

- ла... Как о - ши - бить - ся я мог -

- ла? О - ни по - ют: „не здесь, а

там".

(8)

О, пусть си -

22

This system contains the first two staves of music. The vocal line is on a single treble clef staff, starting with a whole rest followed by a quarter note 'О', a quarter note 'п', a quarter note 'у', and a quarter note 'с'. The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clefs). The right hand features a series of triplet eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers 22 and 23 are indicated.

- я - ю - щим кре - стам По - ют хва - лу ко - ло - ко -

25

This system contains the third and fourth staves of music. The vocal line continues with quarter notes 'я', 'ю', 'щ', 'и', 'м', 'к', 'р', 'е', 'с', 'т', 'а', 'м', 'П', 'о', 'ю', 'т', 'х', 'в', 'а', 'л', 'у', 'к', 'о', 'л', 'о', 'к', 'о', 'к', 'о'. The piano accompaniment continues with triplet eighth notes in the right hand and eighth notes in the left hand. Measure numbers 25 and 26 are indicated.

- ла... Я сли - шком я - сно по - ня - ла: „Ни здесь, ни там... Ни здесь, ни

28

This system contains the fifth and sixth staves of music. The vocal line continues with quarter notes 'л', 'а', 'Я', 'с', 'л', 'и', 'ш', 'к', 'о', 'м', 'я', 'с', 'н', 'о', 'п', 'о', 'н', 'я', 'л', 'а', '„Н', 'и', 'з', 'д', 'е', 'с', 'ь', 'н', 'и', 'т', 'а', 'м', '„Н', 'и', 'з', 'д', 'е', 'с', 'ь', 'н', 'и'. The piano accompaniment features a more complex texture with chords and moving lines in both hands. Measure numbers 28 and 29 are indicated.

там”.

32

This system contains the seventh and eighth staves of music. The vocal line has a whole rest for the first two measures, followed by a quarter note 'т', a quarter note 'а', and a quarter note 'м'. The piano accompaniment continues with a complex chordal texture. Measure numbers 32 and 33 are indicated.

Teksty pieśni

E. W.

Prosiłeś o piosenkę, mój paziu

Prosiłeś o piosenkę, paziu złotowłosa,
A sam jesteś piosenką naiwną i zmienną;
Dzisiaj dźwięczysz wesoło jutro nutą senną
I przypominasz ciche zürn wschodnich odgłosy.

Ty mi przynosisz kwiaty, mój paziu pokorny,
O barwach czarujących, zapachu durzącym,
A Ty sam jesteś kwiatem, dziwnym czarem tchnącym
Wspaniały, jak chryzantem, jak storczyk wytworny.

Kapryśny jako Pierrot chcesz promień księżycy
Ująć w ramiona smukłe, iść szlakiem gwiazdzistym,
A Tyś sam jest promieniem bladym i przejrzystym
Subtelny jak w noc letnią niejasna mgławica.

Николай Степанович Гумилев

УХОД В СНЫ

на слова стихотворения *Мечты*

За покинутым, бедным жилищем,
Где чернеют остатки забора,
Старый ворон с оборванным нищим
О восторгах вели разговоры.

Старый ворон в тревоге всегдашней
Говорил, трепеща от волнения,
Что ему на развалинах башни
Небывалые снились виденья.

Что в полете воздушном и смелом
Он не помнил тоски их жилища
И был лебедем нежным и белым,
Принцем был отвратительный нищий.

Нищий плакал бессильно и глухо,
Ночь тяжелая с неба спустилась,
Проходившая мимо старуха
Учащенно и робко крестилась.

(1908)

Mikołaj Stiepanowicz Gumilow

Odejście w sny

do tekstu wiersza pt. *Marzenia*

W opuszczonych domostwa ścianach,
na pustkowiu w mroku zimowym
stary kruk i żebrak w łachmanach
o marzeniach wiedli rozmowy.

Kruk, skrzydłami trwożnie trzepocząc
opowiadał w deszczu ekstazy,
że na gruzach zamczyska nocą
czarodziejskie widział obrazy.

Że we wzlocie dumnym i śmiałym
o ponurym zapomniał świecie,
był cudownym labędziem białym,
brudny żebrak — wspaniałym księciem.

Żebrak łkał bezsilnie i глухо,
noc ciężarem legła wokoło.
Przechodząca obok starucha
znakiem krzyża kreśliła czoło.

Przekład: *Danuta Wawiłow*

Вячеслав Иванович Иванов

Молчание

Вся горит — и безмолвствует роза,
И не знает, что пел соловей.
Благовонной душою своей
Только в душу нам дышит: «я — роза».

Только в душу нам дышит: «цвету».
Только в очи глядит: «пламенею»...

(1911)

Wiaczesław Iwanowicz Iwanow

Milczenie

Cała płonie — w milczeniu trwa róża,
Nie wie nawet, że słowik śpiewa.
Wonne serce róży rozbrzmiewa —
W nasze serca tchnie cicho: „jam róża”,

W nasze serca tchnie cicho: „rozkwitam”,
W nasze oczy spogląda: „ja płonę”...

Przekład: *Anna Bednarczyk*

Вячеслав Иванович Иванов

Тайна певца

Пускай невнятно будет миру,
О чем пою!
Звончатую он слышит лиру;
Но тайну нежную мою —
Я затаю.

Пускай не верует виденью
Моих очей!
Внимая звонких струй паденью,
О, кто не рад, во тьме ночей,
Тебе, ручей?

Пой, соловей, над розой тайной!
Своей тропой
Пройдет любовник: друг случайный
Вздохнет с тобой... А ты, слепой,
О розе пой!

(1912)

Wiaczesław Iwanowicz Iwanow

Tajemnica śpiewaka

Niech o czym dusza moja śpiewa
Nie słyszy świat!
Niech dźwięcznej liry głos rozbrzmiewa
Lecz tajemnicę swoją skryję
Na wiele lat.

Niech świat nie wierzy moim oczom,
Przed nimi mgła!
Słuchając jak się dźwięki toczą,
Ach, kogo w mroku nie ucieszysz,
Strumienia gra?

Wyśpiewać różę tajemniczą
Słowiku śpiesz!
Ścieżką kochanek przejdzie cicho,
Westchnie wraz z tobą... Ślepcze śpiewaj
O róży pieśń!

Przekład: *Anna Bednarczyk*

Игорь Васильевич Северянин

Маленькая элегия

Она на пальчиках привстала
И подарила губы мне.
Я целовал ее устало
В сырой осенней тишине.

И слезы капали беззвучно
В сырой осенней тишине.
Гас скучный день — и было скучно,
Как всё, что только не во сне.

(1909)

Igor Wasiliewicz Siewierianin

Mała elegia

Na czubkach palców się uniosła,
Podarowała wargi dwie.
I całowałem ją znużony
W szarej, jesiennej ciszy mgle.

A łzy płynęły tak bezdźwięczne
W szarej, jesiennej ciszy mgle.
Gasił smętny dzień i było smętnie
Jak zawsze, kiedy nie we śnie.

Przekład: *Anna Bednarczyk*

Марина Ивановна Цветаева

Опять сияющим крестам

на слова стихотворения *Ни здесь, ни там*

Опять сияющим крестам
Поют хвалу колокола.
Я вся дрожу, я поняла,
Они поют: «и здесь и там».

Улыбка просится к устам,
Еще стремительней хвала...
Как ошибиться я могла?
Они поют: «не здесь, а там».

О, пусть сияющим крестам
Поют хвалу колокола...
Я слишком ясно поняла:
«Ни здесь, ни там... Ни здесь, ни там»...

(1912)

Marina Iwanowna Cwietajewa

I znów krzyżom w blasku ran

do tekstu wiersza pt. *Ni tu, ni tam*

I znów krzyżom w blasku ran
Ślą dzwony dziękczynienia.
Z przejęcia drzę, bo dziś pojęłam —
Śpiewają, że: „i tu, i tam”.

Uśmiech na wargi spływa sam,
Coraz donośniej brzmi ich pienie...
Jak mogłam tak pomylić brzmienie?
Śpiewają, że: „nie tu, a tam”.

O, niechaj krzyżom w blasku ran
Ślą dzwony dziękczynienia...
Już wątpliwości ani cienia:
„Ni tu, ni tam... Ni tu, ni tam...”

Przekład: *Joanna Salamon*

Anna Bednarczyk

Srebrny wiek poezji rosyjskiej a *Pieśni młodzieńcze* Konstantego Regameya

W literaturze rosyjskiej przełom XIX i XX stulecia nazywany jest srebrnym wiekiem. To właśnie wtedy powstawały i formowały się najbardziej znane kierunki literackie, które (niezależnie od pewnych sprzeczności) charakteryzowały się dążeniem do najwyższego kunsztu artystycznego i dbałością o formę poetycką. Miały też jeden wspólny cel, a mianowicie uzyskanie doskonałości fonicznej płaszczyzny utworu.

Właśnie do tekstów powstałych w tym okresie literackim sięgnął Konstanty Regamey. W Polsce, a także poza granicami naszej ojczyzny, niestrudzonym badaczem i popularyzatorem jego twórczości jest niewątpliwie Jerzy Stankiewicz¹. Dlatego też w poniższych rozważaniach ograniczę się do zagadnień literackich, a przede wszystkim do unaocznienia pewnych powiązań literacko-muzycznych, charakterystycznych dla wspomnianego okresu. Trzeba przy tym wspomnieć, że w Rosji oraz na Ukrainie, gdzie kompozytor urodził się i spędził dzieciństwo tradycja komponowania muzyki do utworów poetyckich była żywa. Już w XIX w. teksty takie często pełniły rolę werbalnej warstwy pieśni i romansów. Na początku XX stulecia pojawiły się pieśni do słów poetów srebrnego wieku.

Pośród twórców, których teksty stały się leksykalną podstawą kompozycji Konstantego Regameya znaleźli się poeci związani z różnymi kierunkami literackimi: symbolizmem (Wiaczesław Iwanow), akmeizmem (Mikołaj Gumilow) i egofuturyzmem (Igor Siewierianin), a także Marina Cwietajewa, poetycko najbliższa akmeizmowi. Dlatego też sylwetki tych właśnie twórców postaram się w niniejszych rozważaniach nieco przybliżyć. Szczególną uwagę zwrócę na teoretyczne koncepcje podnoszące problematykę powiązania muzyki i literatury oraz na związek twórczości wspomnianych poetów z muzyką. Rozpocznijmy od jednego wśród „autorów Regameya” reprezentanta symbolizmu – Wiaczesława Iwanowa.

Symboliści, starając się dotrzeć do poznania ukrytego przed ludźmi, niepoznawalnego, a jednocześnie jedynego prawdziwego świata, dążyli do wywołania u czytelnika określonego nastroju poprzez wykorzystanie w poezji efektów muzycznych, takich jak rytm czy melodyka wiersza. Zgodnie ze słowami Charlesa Baudelaire’a muzyka winna była stać się wzorem dla poezji, ponieważ skuteczniej niż słowo czy obraz pobudzała uczucia i wyzwalała intuicję². W prezentowanym cyklu pieśni kierunek ten reprezentuje Wiaczesław Iwanow, autor dwóch wierszy wykorzystanych w pieśniach Regameya, ale również autor tekstu o obecności w każdym dziele sztuki (niezależnie od jej rodzaju) ukrytej w nim muzyki, co zdaniem poety wynikało nie tylko z istnienia rytmu i ruchu wewnętrznego, ale także z muzycznego charakteru samej istoty sztuki³. Taka koncepcja sztuki sprzyjała zapewne jego przyjaźni z wieloma osobistościami ówczesnego życia kulturalnego, w tym, z filozofem Mikołajem Bierdiajewem i kompozytorem Aleksandrem Skriabinem, których poglądy na sztukę i religijny mistycyzm podzielał.

Warto przy tym odnotować, że Wiaczesław Iwanowicz Iwanow (1866–1949) był nie tylko poetą, ale również krytykiem literackim, dramaturgiem, filozofem, teoretykiem grupy młodszych symbolistów i tłumaczem. Urodzony w Moskwie, wykształcony w Petersburgu i Berlinie, podróżował po całej Europie, a ostatecznie

¹ Zob. J. Stankiewicz: *Constantin Regamey: une polonité manifeste*, w: *Constantin Regamey (1907–1982). Inventaire du fonds musical précédé du Catalogue des oeuvres*. Red. Jean-Louis Matthey, Martine Rey-Lanini. Bibliothèque Cantonale et Universitaire w Lozannie, Lozanna 1999; tenże: *Regamey Konstanty*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*, część biograficzna red. E. Dziębowska, t. 8 (pe-r), Kraków 2004 oraz *Regamey Konstanty*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM. Suplement: Szymanowski*. Kraków 2012.

² Zob. D. Gwizdalanka: *Przemiany kultury muzycznej XX wieku*. Kraków 2011, s. 43.

³ В. Иванов: *Предчувствия и предвестия. Новая органическая эпоха и театр будущего*, w: tenże: *Собрание сочинений в 4 томах*, t. 2. Bruksela 1974, s. 92.

osiadł we Włoszech. Doskonale władał kilkoma językami, w tym greką i łaciną. Przekładał między innymi pieśni Alkajosa z Metyleny oraz Safony. Był także naukowcem – wykladał historię literatury (w Petersburgu, Paryżu, Pawii), jego rozprawa habilitacyjna traktowała o kulcie Dionizosa. Zainteresowania kulturą starożyzną łączyły się w jego twórczości z poszukiwaniem ideałów w czasach antycznych, w Średniowieczu, w kulturze Bizancjum, a zainteresowanie mitologią i mistycyzmem religijnym wyraziło się w poglądach na sztukę, która winna była odrzucić dekadentyzm, impresjonizm i indywidualizm, a przekształcić się w syntetyczną, narodową sztukę religijną.

Kolejnym nurtem literackim, do którego odnosi się twórczość Konstantego Regameya jest akmeizm. Pojawił się on w pierwszym dziesięcioleciu XX w. jako wyraz buntu przeciw symbolizmowi. Akmeiści czerpali wprawdzie z tradycji swych poprzedników, uważali jednak, że należy odejść od poszukiwań niepoznawalnego na rzecz opisu tego co realne i dostępne ludzkiemu oku. Jednym z założycieli i teoretyków tego kierunku był wspomniany już Mikołaj Stiepanowicz Gumilow (1886–1921). Podobnie jak Iwanow, Gumilow był także krytykiem literackim, dramaturgiem, nowelistą, tłumaczem (przekłady m.in. eposu *Gilgamesz*, dzieł Voltaire’a, Goethego, Heinego, Wilde’a). Był również zapalonym podróżnikiem, a wyprawy do Azji i Afryki odcisnęły ślad na jego twórczości. O zamiłowaniu poety do egzotyki i przygody świadczą choćby tytuły wydanych przez niego zbiorów wierszy i utworów prozatorskich: *Szlak konkwistadorów*, *Obce niebo*, *Kołczan*, *Dziennik afrykański*. Mikołaj Gumilow po ukończeniu gimnazjum studiował literaturę francuską i malarstwo na Sorbonie. Po powrocie do Rosji w 1909 r. wydawał pismo „Apollon” poświęcone sztukom plastycznym, muzyce, teatrowi i literaturze, gdzie publikował też własne rozważania o poezji rosyjskiej. W 1911 r. stał się inicjatorem powstania ugrupowania literackiego „Cech Poetów”, w skład którego weszli najwybitniejsi przedstawiciele akmeizmu. Pośród nich wymienić trzeba poetę i teoretyka ruchu Osipa Mandelsztama oraz jedną z najwybitniejszych poetek rosyjskich Annę Achmatową, wówczas żonę Gumilowa. Powstanie akmeizmu (od greckiego *akme* – szczyt), kierunku, który odrzucał tajemniczość symbolicznego mistycyzmu na rzecz jasności słowa (klaryzm) i zwrotu ku rzeczywistości, ogłosił poeta rok później.

Warto przy tym zauważyć, że o ile akmeiści deklarowali raczej fascynację architekturą niż muzyką, o tyle ich poezja często korespondowała właśnie z tą ostatnią, jak choćby w przypadku Osipa Mandelsztama, w którego twórczości ogromną rolę odgrywała muzyczność tekstu, a muzyka jawiła się niezbędną składową istnienia świata. Dość wspomnieć słowa *Silencium*:

*Pozostań pianą Afrodyto,
Niech do muzyki wróci słowo⁴*

Wracając do Gumilowa, wypada odnotować, że utwory liryczne tego właśnie poety, przywiązującego niezwykle wagę do brzmieniowej warstwy utworów, gdzie pobrzmiewają nuty niecodzienne i egzotyczne (wyraz fascynacji Dalekim Wschodem i Afryką) zwróciły uwagę wielu kompozytorów. Napisano do nich około 200 pieśni i romansów. Większość z nich mogła powstać dopiero teraz, kiedy poezja tego rozstrzelanego w 1921 r. poety nie znajduje się już na liście zakazanych autorów.

Muzyczne podteksty odnajdziemy również u Mariny Cwietajewej (1892–1941). Urodziła się w moskiewskiej rodzinie profesora Iwana Cwietajewa oraz Marii Meyn, pianistki. Jej babcią ze strony matki była Polka, Maria Biernacka, córka Łukasza Biernackiego i Marianny Ledóchowskiej. Twórczość Mariny Cwietajewej wielu czytelnikom kojarzy się z muzyką. W liście do Charlesa Vildraca pisała: „Aby rzecz się przedłużyła, trzeba by stała się pieśnią”⁵.

⁴ Wszystkie przekłady w tekście – Anna Bednarczyk.

⁵ M. Cwietajewa: List do Ch. Vildraca z 1930 r.

W rosyjskiej kulturze jest to postać szczególna. Poetka, pisarka, tłumaczka, a przede wszystkim wybitna indywidualność, którą trudno zakwalifikować do którejkolwiek z grup literackich, choć najbliższa wydaje się być akmeistom. Z kolei muzyczność jej wierszy nie ulega wątpliwości. Jak zauważał Giennadij Iwanow:

O swoistym indywidualnym rytmie Cwietajewej i unikalności jej intonacji decyduje zadziwiający kontrast: spotęgowana muzyczność – jak u symbolistów – łączy się w jej wierszach ze spotęgowanym podkreśleniem słowa i z jego wyodrębnieniem⁶.

W pewnym sensie poetka była „skazana” na muzykę. Jej matka, pianistka, uczennica Antoniego Rubinsteina pragnęła, by córka poświęciła się muzyce. Przez długie lata Marina pobierała lekcje gry na fortepianie. Wybrała wprawdzie inną „muzykę” – poezję, o czym pisała: „Biedna mama [...] nigdy nie dowiedziała się, że cała moja «niemuzykalność» była po prostu inną muzyką!”⁷. Od 6 roku życia pisała wiersze (także w języku francuskim i niemieckim). Świat poznawała jednak dzięki dźwiękom, które przez całe swe znaczone nieszczęściami (emigracja, rozstrzelanie męża, zesłanie córki do łagru, represje ze strony władz radzieckich) i zakończone samobójstwem życie przetwarzała w słowa. O tym jak bardzo ta liryka była muzyczną świadczy choćby fakt powstania cyklu pieśni Dymitra Szostakowicza do sześciu jej wierszy, oraz wykorzystanie tekstów Cwietajewej w filmach, a także przez wykonawców poezji śpiewanej. Jej spuścizna literacka zaczęła być doceniana dopiero w latach 60. XX wieku, wiele utworów niestety zaginęło.

Ostatnim z „poetów Regameya” jest Igor Wasiliewicz Siewierianin, właściwie Igor Wasiliewicz Łotariow (1887–1941), twórca rosyjskiego egofuturyzmu, poeta i tłumacz, dla którego muzyka była tak ważna, że poświęcił jej wiele liryków, często dedykując je kompozytorom. To on w wierszu o Fryderyku Chopinie pisał:

*Ze wszystkich bogów najbardziej boski bóg –
bóg muzyki, co wniknął w jego opus.*

Egofuturyści nazywali swoje wiersze, charakteryzujące się wielością niezwykle, kontrastujących ze sobą obrazów i nieoczekiwanych zestawień fonicznych „poezami”. Siewierianin często recytował owe „poezy” na wieczorach poetyckich, a wystąpienia te nazywał „poezokoncertami”. Uczestnicy owych wystąpień uważali, że jego recytacja przypominała śpiew. Sprzyjała temu melodyjność, którą zawsze cechowały się wiersze tego poety, nawet wtedy gdy porzucił egofuturyzm. Po rewolucji 1917 przebywał na emigracji w Estonii. Był znakomitym tłumaczem estońskiej poezji na język rosyjski. To tutaj powstały jego słynne *Medaliony*, cykl stu sonetów poświęconych pisarzom, poetom i kompozytorom.

I właśnie jego słowami, tym razem z wiersza o Gioachino Rossinim pozwolę sobie zakończyć te krótkie rozważania o poezji srebrnego wieku, której szatę muzyczną podarował Konstanty Regamey:

A chwila muzyki kolejne przetrwa lata...

⁶ Г. Иванов: *Марина Ивановна Цветаева (1892–1941)*; <http://www.bibliotekar.ru/pisateli/87.htm> (data dostępu 30.06.2012).

⁷ М. Цветаева: *Мать и музыка*, w: *Проза Сборник*. Москва 2001, s. 126.



Konstanty Regamey przy fortepianie
w warszawskim salonie, 1928 rok.
Ze zbiorów M. Högl-Arkuszewskiej
i J. Arkuszewskiego, Szwajcaria.

Konstanty Regamey

Tematy do wspomnień.

[O śpiewaku Włodzimierzu de Dervies].

Bezsprzecznie największy wpływ ma mój ówczesny rozwój muzyczny wywarł młody śpiewak rosyjski, były oficer gwardii Włodzimierz von Dervies. Miał on mentalność bardzo typową dla sfer przedwojennych rosyjskich melomanów z arystokracji. Pograżony był w symbolizm, z lekkim zwrotem ku okultyzmowi, uwielbiał Wagnera i Skriabina, stawiał sztukę a zwłaszcza poezję i muzykę na mistycznych wyżynach, przy tym sam w istocie bardzo muzykalnie śpiewał i grał. Wprawdzie interesowała go głównie rosyjska muzyka i to od Czajkowskiego wzwyż, całych klasyków i romantyków z Chopinem włącznie uważał za muzykę katarynkową pozbawioną głębszych perspektyw mistycznych, ale ta postawa bardzo przemawiała do mojej wyobraźni, skłonnej wówczas do zachwytów nad mistycznymi głębiami (choć nie przestałem nadal zachwycać się klasykami).

Poznaliśmy Derviesia przypadkowo, szybkośmy się z nim zaprzyjaźnili i wkrótce powstał projekt wspólnego wyjazdu do Jugosławii, gdzie ja miałem jechać jako akompaniator. W celu przygotowywania repertuaru ciągle przesiadywałem u Derviesia, który mieszkał u niejakiej pani Żerebkowej. Prowadziła ona dom na wielką stopę, gdzie bywało sporo artystów i uprawiano dużo dobrej muzyki. Tam w 1921 roku spotkałem pierwszy raz Karola Szymanowskiego, który zresztą nie zwrócił na mnie żadnej uwagi, a i we mnie pozostawił dosyć mętne wspomnienie.

Wpływ Derviesia wyraził się w dwóch kierunkach: wzbudzeniu we mnie zainteresowania estetycznymi teoriami sztuki (wówczas w sosie symboliczno-mistycznym à la dekadenci rosyjscy) oraz odsłonięciu przede mną muzyki Skriabina. Wówczas w wieku czternastu lat zamiast grać w football, rozczytywałem się w rosyjskiej poezji symbolicznej, snulem najfantastyczniejsze teorie mistyczno-estetyczne i szalałem za Skriabinem. Pod wrażeniem pierwszego impulsu rzuciłem do kąta wszystkie swoje dotychczasowe kompozycje włącznie z *Mephisto-Scherzo*, które mnie kosztowało tyle pracy i było wykończone, skomponowałem natomiast *Preludium* w stylu skriabinowskim oraz szereg pieśni do słów Gumilowa, Achmatowej, Siewierianina. Między tymi kompozycjami a utworami powstałymi o pół roku wcześniej istniała istotnie przepaść stylistyczna i były one niewątpliwie bez porównania dojrzałe. Równocześnie, ponieważ zapewne stało się to już moim nalogiem zaczynać komponować koncerty fortepianowe, zabrałem się do *III-go Koncertu*: tym razem zdobyłem się na dwie części, z których zresztą temat drugiej części (w stylu zbliżonym do Rachmaninowa) jeszcze teraz bardzo lubię, doskonale zresztą widząc jego wady i anachronizmy stylistyczne. Był to zresztą ostatni w mej młodości wybuch nowego i nie wymuszonego że tak powiem „natchnienia”. Począwszy od roku 1923 zatraciłem zdolność szczerego i bezpośredniego wypowiadania się w dźwiękach, co spowodowało zarzucenie kompozycji na wiele lat.

Konstanty Regamey *Tematy do wspomnień* (fragment)
rękopis kompozytora zachowany w zbiorach M. Högl-Arkuszewskiej i J. Arkuszewskiego, Szwajcaria

Jerzy Stankiewicz

Pieśni młodzieńcze Konstantego Regameya

Zaskakujący zbiór wczesnych pieśni Konstantego Regameya, wybitnego kompozytora szwajcarsko-polskiego, wywodzącego się z Ukrainy, który dał jedną z najgłębszych refleksji historiozoficznych i estetycznych w polskim piśmiennictwie muzycznym, powstał w 1921 roku w Warszawie. Pomimo że pieśni napisane są do poezji rosyjskiej, wiążą one początki działalności przyszłego znakomitego krytyka muzyki, redaktora naczelnego miesięcznika „Muzyka Polska”, językoznawcy oraz nietypowego kompozytora ze stolicą Polski. Warszawa stała się miastem z wyboru, gdzie Regamey z matką przybył z Kijowa i pozostał z własnej woli przez lata okupacji aż do upadku powstania warszawskiego. Pracował twórczo i był zaangażowany w działalność podziemną i patriotyczną na rzecz wybranej na nowo ojczyzny.

Konstanty Regamey urodził się 28 stycznia 1907 roku w Kijowie, w rodzinie emigrantów szwajcarskich z Lozanny, którzy znaleźli w cesarstwie rosyjskim swoje miejsce, wchodząc do rosyjskiej i polskiej elity kulturalnej Kijowa. Jego ojciec, Konstanty Kazimierz Rudolfowicz Regamey (urodzony 23 czerwca 1879 r. w Żmierzynce, polska nazwa miasteczka: Żmierzynka koło Winnicy na Podolu, dobra hr. Potockich), był cenionym pianistą i akompaniatorem występującym w radio kijowskim, kompozytorem oraz pedagogiem. Wraz z matką, o korzeniach serbskich i szwedzkich, ale Rosjanką z wyboru, Lydią Slavitch (1882–1964), oboje rodzice Konstantego ukończyli klasę fortepianu A. N. Jesipowej w Konserwatorium Petersburskim, a po powrocie do Kijowa założyli prywatną szkołę muzyczną. Muzyka była naturalnym żywiołem pięcioletniego Kosty, w którym rozwijał się i dorastał, pobierając pierwsze lekcje gry na fortepianie i teorii muzyki od rodziców. Wykazywał nadzwyczajną muzykalność, łatwość grania i improwizowania na fortepianie, toteż stał się wielką nadzieją rodziców, głównie ojca, który od początku pokładał w nim pewne nadzieje kompozytorskie. Prosperita tych dostatnich i szczęśliwych lat zniszczona została rewolucją 1917 roku, okrutną i krwawą w Kijowie, pomimo której ojciec Konstanty Kazimierz zdecydował się kontynuować tu swoją działalność. W końcu 1919 roku przeprowadził się do Taganrogu nad Morzem Azowskim w Rosji, gdzie pracował w miejscowym konserwatorium. Po kilku latach powrócił do Kijowa i nauczał w Instytucie Muzyczno-Dramatycznym im. Mykoły Łysenki. W latach czystki politycznej został aresztowany, oskarżony o szpiegostwo i rozstrzelany przez NKWD, 20 stycznia 1938 roku w więzieniu w Kijowie, na podstawie zarzutów głównie dotyczących posiadania paszportu szwajcarskiego w sowieckiej Ukrainie oraz za propolską orientację.

Kiedy wybuchła wojna domowa Lydia Slavitch podjęła decyzję o uchronieniu ich syna Konstantego i w grudniu 1920 roku zbiegła na południe z porewolucyjnego Kijowa. Kostek, będąc bardzo przywiązany do ojca, nigdy już go więcej nie spotkał. Po długiej podróży znaleźli się w Sewastopolu. Konstanty i w takich okolicznościach nie przerwał zainteresowań muzycznych i próbował komponować m.in. pieśni¹. Matka pod wrażeniem uporu syna zorganizowała spotkanie z przebywającym w Sewastopolu kompozytorem Jacobsonem, który zainteresował się i docenił próby kompozytorskie Konstantego, a nawet poddał myśl o zorganizowaniu koncertu z przedstawieniem jego utworów. Jednakże sytuacja polityczna na Krymie uniemożliwiła realizację tego pomysłu. Polski oficer Jerzy Czechowicz, za którego Lydia Slavitch wyszła ponownie za mąż, związany był z POW i nastawał, aby jak najszybciej udać się w kierunku Warszawy.

¹ K. Regamey *Tematy do wspomnień*, rękopis kompozytora zachowany w zbiorach M. Högl-Arkuszewskiej i J. Arkuszewskiego w Szwajcarii, a częściowo opublikowany w książce programowej Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej” 19. Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich” 2007 (w setną rocznicę urodzin Konstantego Regameya). Red. Jerzy Stankiewicz. Kraków 2007.

W końcu lutego 1920 roku zaokrętowano się na statek płynący do Konstancy, którego jednak z powodu epidemii tyfusu nie wpuszczono do portu. Statek zawrócił do Bulgarii i w Warnie, po odbyciu kwarantanny, wypuszczono podróżnych na ląd. Kostek przez trzy miesiące chorował, a kiedy powrócił do zdrowia zorganizowano koncert, którego główną atrakcją było zaprezentowanie trzynastoletniego kompozytora, błyskotliwie grającego na fortepianie. Powodzenie warneńskiego koncertu spowodowało, że zorganizowano podobne w miejscowościach Szumen i Popowo, a publiczne występy dały Konstantemu podniecie do dalszego komponowania. We wspomnieniach Konstanty Regamey odnotowuje tytuły tych najwcześniejszych utworów: *Barkarola*, *Mazurki*, *Souvenir de jeunesse*, o ilustracyjnym charakterze – *Niedźwiedź*, większy utwór, *Mephisto-Scherzo*, w pracę nad którym włożył wiele pasji oraz powstała w czasie rewolucji w Kijowie część pierwsza *Koncertu fortepianowego*, natomiast komponowanie *II Koncertu fortepianowego* rozpoczął w Sewastopolu. Przedzierając się przez Bulgarię i Rumunię Lydia Slavitch z synem i mężem dotarła do Lwowa, skąd pod koniec maja 1920 roku dostali się do Warszawy.

W Warszawie oparciem stał się dom Ciotki Lidy. Konstanty szybko uczył się poprawnego języka polskiego. Wstępuje do VIII Gimnazjum im. Jana Zamoyskiego, gdzie zdaje dobrze maturę w 1925 roku. Cały czas pasjonuje się muzyką, gra chętnie na fortepianie i komponuje, choć jak głosi rodzinna legenda odebrał w Kijowie tylko jedną lekcję kompozycji u przyjaciela rodziców, Reinholda Gliera (bo wybuchła wojna), a podczas przelotnej wizyty w ich domu poznał Aleksandra Głazunowa. Wprawdzie w Warszawie podejmuje naukę u liczących się profesorów: przedmiotów teoretycznych u Felicjana Szopskiego (harmonia według Hugo Riemanna), a gry na fortepianie u Józefa Turczyńskiego, ale nauka ta trwała tylko do matury.

Konstanty wraz z matką obracał się w wielonarodowościowym kręgu rodzin ziemiańskich, głównie tych, które po uzyskaniu niepodległości przez państwo polskie i w konsekwencji pożogi, jaka przeszła przez ziemie na wschodzie, opuszczały Rosję i Ukrainę, by rozpocząć nowe życie w Warszawie. Wystarczy tu wspomnieć Karola Szymanowskiego i jego rodzinę, a także Jarosława Iwaszkiewicza.

Konstanty wykazujący ogromne uzdolnienia w dwóch dziedzinach: do muzyki oraz do języków obcych, które wkrótce nadzwyczajnie rozwinął studiując filologię klasyczną i orientálną na Uniwersytecie Warszawskim. Był niezwykle wrażliwy, z otwartą głową, o wiele bardziej chłonał wpływy otoczenia aniżeli podatny był na akademicką naukę muzyki. Właśnie wtedy poznał młodego Rosjanina Władimira de Derviesa, starszego o ponad dziesięć lat, który wywarł na niego ważny wpływ. Pędził on życie pośród rosyjskich emigrantów w salonach arystokracji i mieszczaństwa warszawskiego. Zafascynowany okultyzmem, nowymi prądami w sztuce, głównie poezją i muzyką. Ponadto śpiewał, obdarzony pięknym głosem tenorowym. Wszystkie przesłanki wskazują na to, że Konstanty Regamey skomponował te wczesne pieśni do poezji rosyjskiej, adresując je dla Władimira de Derviesa i z przeznaczeniem na jego głos tenorowy. W latach trzydziestych Włodzimierz Dervies stał się liczącym się wykonawcą muzyki współczesnej, zwłaszcza repertuaru francuskiego, którego występy należały do najciekawszych. Ich przyjaźń przetrwała do tych lat, a Konstanty Regamey, już jako wytrawny krytyk muzyczny, zamieszczał w „Muzyce Polskiej” i „Prosto z Mostu” sprawozdania z warszawskich koncertów Derviesa.

Rękopis tych wczesnych pieśni Konstantego Regameya odkryłem w 1996 roku w Bibliotece Kantonalnej i Uniwersyteckiej w Lozannie (dalej BCU), badając złożoną tam przez Hannę Kucharską rodem z Krakowa, wdowę po kompozytorze, spuściznę kompozytora² w owym czasie jeszcze nieskatalogowaną, dopiero później pieśni oznaczono sygnaturą FCR 17. Pieśni zachowały się w postaci rękopisu zapisanego ołówkiem, będącego pierwszą wersją z poprawkami oraz w postaci przepisanej atramentem czystopisu. Podstawą niniejszego

² *Constantein Regamey (1907–1982). Inventaire du Fonds musical précédé du Catalogue des Oeuvres*. Red. Jean-Louis Matthey, Martine Rey-Lanini. Lausanne 1999, Bibliothèque Cantonale et Universitaire. Wiele zawdzięczam panu Jean-Louisowi Matthey, dzisiaj emerytowanemu kustoszowi działu rękopisów biblioteki lozańskiej, któremu składam serdeczne wyrazy pamięci.

odczytania rękopisu i opracowania, dokonanego przez Wandę Gładysz, jest czystopis pieśni z odniesieniami porównawczymi do pierwszego rękopisu ołówkowego³.

Rękopiśmienny czystopis zawiera sześć dokładnie datowanych pieśni, których kolejność nie jest przypadkowa. Ułożenie ich w rękopisie przez kompozytora wskazuje na przemyślaną ideę rozwoju, narastania napięcia i wyrazu jako całości. Na pierwszym miejscu kompozytor umieścił pieśń do wiersza w języku polskim, sygnowanego nierozwiązanymi inicjałami E. W. nieznanego autora. Trzeba tu zaznaczyć, że w Kijowie językiem polskim bezbłędnie posługiwał się ojciec Konstantego. Pieśń ta stanowi jakby preludium do dalszych pięciu pieśni do wierszy poetów rosyjskich. Tekst nutowy pieśni drugiej w czystopisie, *Odejsie w sny*, jak wszystkich pieśni zapisanych w kluczu wiolinowym, powtórzona jest w zbiorze drugi raz w transkrypcji na głos basowy. Powtórzenie tej pieśni (jako pieśń trzecia wyjątkowo na bas) wprawdzie zakłóca układ całości pieśni przeznaczonych na sopran lub tenor, ale jest zgodne z zamysłem kompozytora utrwalonym w rękopisie.

Regamey nie określił tych pieśni mianem cyklu i tylko na marginesie wspominał o ich istnieniu, zapewne nie przywiązując większej wagi do swojej wczesnej twórczości. Toteż stanowią one dla nas zbiór zachowanych i najwcześniejszych pieśni Konstantego Regameya, którym nadałem umowy tytuł *Pieśni młodzieńcze*. I nosząc już ten tytuł, nieznane pieśni Konstantego Regameya, zostały pierwszy raz wykonane przez Olę Pasiiecznik i Macieja Grzybowskiego w 1997 roku w Krakowie. Życie koncertowe tych odzyskanych pieśni, wraz ze słynnymi *Pięcioma etudami* na głos żeński i fortepian (lub z orkiestrą symfoniczną) do tekstów starohinduskich (1955), wiele zawdzięcza znakomitej sztuce interpretacyjnej Olgi Pasiiecznik, która stała się ich uznana wykonawczynią. *Pieśni młodzieńcze* były już wielokrotnie powtarzane na koncertach i znajdują się w repertuarze różnych solistek w Polsce i na Ukrainie, które wykonywały je z trudno czytelnego rękopisu. Przygotowanie wydania krytyczno-wykonawczego stało się więc zadaniem pierwszoplanowym.

Pieśń ostatnią tego zbioru (czyli siódmą, licząc powtórzenie pieśni drugiej), niedatowaną, do poezji Mariny Cwietajewej, jedną z najciekawszych, odnalazłem w tym samym czasie oddzielnie, wśród niezidentyfikowanych szkiców i fragmentów rękopiśmiennych kompozytora. Zachowała się w całości wyłącznie w postaci pierwopisu ołówkowego, dotąd nie odnaleziono jej czystopisu, a w zbiorach BCU nie jest odnotowana⁴. Kierując się ideą narracji i rozwoju napięcia w układzie pięciu pieśni stworzonym przez kompozytora, a nie mając w rękopisie daty powstania tej pieśni, zdecydowaliśmy się na umieszczenie tej pieśni na miejscu ostatnim.

Dla Konstantego niewątpliwie najwcześniejszym wzorem mogły być pieśni jego ojca wydawane przez wydawnictwo G. I. Indrziszka w Kijowie, które musiał słyszeć w kijowskim mieszkaniu, a które my teraz w Polsce i na Ukrainie dopiero odkrywamy i poznajemy. Jednakże najważniejszym był powszechny zwyczaj muzykowania oraz komponowania i wykonywania pieśni i romansów w przedrewolucyjnych salonach kijowskiej arystokracji i mieszczaństwa. Te pieśni Regameya ojca, które znamy, o charakterze salonowych romansów wydane około 1913 roku, nawiązywały wprost do rosyjskiej liryki wokalne P. Czajkowskiego czy M. Glinki. Ich podstawą była szeroko znana poezja rosyjska od A. Puszkina po A. Apuchtina, S. Nadsona, i Ł. Andrusowa, poetów rosyjskich o różnych postawach estetycznych, działających w drugiej połowie XIX wieku, z których ostatni żył do 1930 roku.

Przeżycia wypadków dziejowych na Ukrainie, przygody długiej podróży od Morza Czarnego do Warszawy, a zwłaszcza wpływ otoczenia i zderzenie ze środowiskiem warszawskim, do którego wkroczył

³ Wyrażamy specjalne podziękowania dyrekcji Biblioteki Kantonalnej i Uniwersyteckiej w Lozannie – pani dyrektor Jeannette Frey oraz pani kustosz Verenie Monnier – za ponowne udostępnienie materiału porównawczego, umożliwiające zamknięcie pracy redakcyjnej nad rękopisem Konstantego Regameya.

⁴ Na prośbę Katarzyny Naliwajek udostępniłem kserokopię rękopisu tej całkowicie nieznannej pieśni Konstantego Regameya do słów M. Cwietajewej, która została pierwszy raz upubliczniona poprzez szczegółowe omówienie w jej artykule *Wczesna twórczość pieśniowa Konstantego Regameya – w kręgu ezoteryki, erotyzmu, symbolizmu i katastrofizm*, w: „Przegląd Muzykologiczny” 2005 nr 5.

młody Konstanty, spowodowały nie tylko gwałtowne dojrzewanie i formowanie się jego osobowości, ale potrzebę poszukiwania innych środków wyrazu. Dotąd jego krąg stylistyczny sięgał najwyżej Musorgskiego, Gliera, wczesnego Rachmaninowa oraz jego wielkiej pasji – Skriabina w wypadku *Preludiów fortepianowych*, powstałych w tym samym czasie co te pieśni. Sam Regamey z perspektywy lat komentował to następująco: „...skomponowałem *Preludium* w stylu skriabinowskim oraz szereg pieśni do słów Gumilowa, Achmatowej, Siewierianina. Między tymi kompozycjami a utworami powstałymi pół roku wcześniej istniała istotnie przepaść stylistyczna i były one niewątpliwie bez porównania dojrzałsze”⁵.

Na pewno pomocne były podsunięte zapewne przez Derviesa wiersze poetów rosyjskich, będące wyrazem nowych kierunków wypowiedzi poetyckiej „srebrnego wieku poezji rosyjskiej”. Jak unaocznia nam w swoim studium Anna Bednarczyk, błędem byłoby wpisywanie tych wierszy do kręgu symbolizmu rosyjskiego, który reprezentowany jest tu wyłącznie przez W. I. Iwanowa; M. S. Gumilow i M. I. Cwietajewa reprezentują akmeizm, a indywidualną postawę egofuturizmu prezentuje I. W. Siewierianin. Warszawskie *Pieśni młodzieńcze* Konstantego Regameya zadziwiają nie tylko dojrzałością i siłą wyrazu, ale przede wszystkim progresywnym językiem muzycznym, który Konstanty musiał odkrywać intuicyjnie, nie mając jeszcze wtedy większego kontaktu z muzyką europejską, co nastąpi wkrótce. Gęsta faktura fortepianowa nasycona jest chromatyką, a prowadzenie linii melodycznej nie przypomina już melodyki romantycznej. Nasylenie emocjonalne jest bardzo silne, a skala wyrazu wyraziście zróżnicowana od elegijnego do tragicznego.

Regamey skomponował pieśni na głos z fortepianem, oznaczając je jako „canto” (na głos) i zapisując w kluczu wiolinowym. Tylko w dwóch wypadkach sprecyzował rodzaj głosu: przy powtórzeniu drugiej pieśni *Odejsie w sny*, gdzie nadmienia „basso” (jedyne wypadek zapisu w kluczu basowym) oraz w pieśni siódmej *I znów krzyżom w blasku ran*, którą wyraźnie oznacza w rękopisie na „soprano”. Skala głosu użyta w pieśniach umożliwia ich wykonanie zarówno przez głos żeński – sopranowy, jak i męski – tenorowy (prawdopodobne pierwotne przeznaczenie dla tenorowego głosu Władimira de Derviesa), a w jednym wypadku pieśni drugiej – powtórzonej w transkrypcji kompozytora na głos basowy.

W takiej sumiennie odczytanej z rękopisów postaci nutowej, w redakcji jak najbliższej koncepcji muzycznej kompozytora, oddajemy – szerokim kręgom wykonawczyń i wykonawców, a także miłośnikom twórczości oraz fenomenowi złożonej osobowości Konstantego Regameya⁶ – jego sześć *Pieśni młodzieńczych*, skomponowanych w Warszawie, a odnalezionych w spuściźnie kompozytora w Lozannie.

Jerzy Stankiewicz
Kraków-Olecko w lipcu 2013 roku

⁵ Zob. K. Regamey *Tematy do wspomnień*, op. cit. s. 32 w niniejszym zeszycie. Zaskakuje tu pojawienie się nazwiska Anny Achmatowej, największej poetki rosyjskiej tych czasów, której poezję widać też znał Regamey, a przy spisywaniu wspomnień Achmatowa błędnie skojarzyła się kompozytorowi z Cwietajewą.

⁶ Jerzy Stankiewicz, *Jedność duchowa spuściżny Regameya. Die Geistige Einheit des Regamey-Erbes*. „Secesja” 2006 nr 2 (4), s. 45–57; tenże *Constantin Regamey et la genèse de sa personnalité*. „Revue Musicale Suisse / Schweizer Musikzeitung”, Zurych 2007 nr 7/8, s. 6–7; tenże *Konstanty Regamey (1907–1982) – indywidualność polivalentna*, w: *Donum Natalicum Studia Thaddaeo Przybylski Octogenario Dedicata*. Red. Z. Fabiańska, A. Jarzębska, A. Sitarz. Kraków 2007, s. 432–449.

Spis treści

Prosiłeś o piosenkę, mój paziu	4
słowa: E. W.	26
УХОД В СНЫ / Odejście w sny	8
słowa: Николай Степанович Гумилев	26
słowa: Mikołaj Stiepanowicz Gumilow, przeł. Danuta Wawiłow	26
УХОД В СНЫ / Odejście w sny (wersja na bas i fortepian)	11
Молчание / Milczenie	14
słowa: Вячеслав Иванович Иванов	27
słowa: Wiaczesław Iwanowicz Iwanow, przeł. Anna Bednarczyk	27
Тайна певца / Tajemnica śpiewaka	16
słowa: Вячеслав Иванович Иванов	27
słowa: Wiaczesław Iwanowicz Iwanow, przeł. Anna Bednarczyk	27
Маленькая элегия / Mała elegia	21
słowa: Игорь Васильевич Северянин	28
słowa: Igor Wasilewicz Siewierianin, przeł. Anna Bednarczyk	28
Опять сияющим крестам / I znów krzyżom w blasku ran ...	23
słowa: Марина Ивановна Цветаева	28
słowa: Marina Iwanowna Cwietajewa, przeł. Joanna Salamon	28
Anna Bednarczyk	
Srebrny wiek poezji rosyjskiej a <i>Pieśni młodzieńcze</i> Konstantego Regameya	29
Konstanty Regamey	
<i>Tematy do wspomnień</i> [O śpiewaku Włodzimierzu de Dervies]	32
Jerzy Stankiewicz	
<i>Pieśni młodzieńcze</i> Konstantego Regameya.....	33

Noty o autorach:

Anna Bednarczyk – profesor nauk humanistycznych, rusycystka, przekładoznawca. Studia ukończyła w Uniwersytecie Łódzkim (1985). Promotorem jej pracy magisterskiej, a także rozprawy doktorskiej był jeden z pierwszych polskich badaczy tłumaczenia prof. Zygmunt Grosbart. Jest autorką pięciu prac monograficznych z zakresu przekładu literackiego, a także współczesnej poezji rosyjskiej oraz licznych artykułów naukowych podejmujących tę problematykę. Interesuje się przede wszystkim zagadnieniami kulturowych aspektów tłumaczenia oraz dominant wpływających na wybory dokonywane przez tłumaczy. W jej pracach niebagatelną rolę pełni problematyka tłumaczenia melicznego, w tym specyfika przekładu piosenki autorskiej, czemu poświęciła rozprawę doktorską (1993) i pierwszą pracę książkową (1995), pisząc o polskich wariantach piosenek Władimira Wysockiego. Obecnie kieruje Zakładem Literatury i Kultury Rosyjskiej Uniwersytetu Łódzkiego.

Wanda Gładysz – studia w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Krakowie na Wydziale Kompozycji, Teorii i Dyrygentury, gdzie uzyskała dwa dyplomy (1967): z kompozycji i z teorii muzyki w klasie prof. Bolesława Woytowicza. Redaktor Polskiego Wydawnictwa Muzycznego w Krakowie (Redakcja Muzyki Współczesnej). Zrealizowała edycje dzieł polskich współczesnych kompozytorów, m.in. większość partytur K. Serockiego, W. Kilara, H. M. Góreckiego, B. Schaeffera, W. Lutosławskiego, K. Pendereckiego, B. Szabelskiego, R. Palestra, T. Bairda, W. Szalonka, A. Nikodemowicza, B. Matuszczak, M. Ptaszyńskiej, J. Łuciuka, R. Maciejewskiego, K. Regameya i in.

Jerzy Stankiewicz, ur. w Wilnie – muzykolog. Studiował w Uniwersytecie Warszawskim, Università degli Studi w Palermo, Uniwersytecie Jagiellońskim (1974), dr h. c. Akademii Muzycznej we Lwowie (2009). Redaktor Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, prezes zarządu Oddziału Krakowskiego Związku Kompozytorów Polskich i dyrektor artystyczny Międzynarodowych Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich. Od 1992 (poczynając od cyklu „10 koncertów w 10 miastach dla uczczenia 10. rocznicy śmierci K. Regameya” z udziałem Olgi Pasiecznik i prof. Barbary Halskiej w Kijowie, Lwowie, Drohobyczu, Bratysławie i in., a w 1994 zaprosił do Krakowa Ensemble Regamey) zaprogramował wykonania wszystkich utworów kameralnych Konstantego Regameya w Polsce, na Ukrainie i w Szwajcarii oraz polskie i ukraińskie prawykonanie jego ostatniego dzieła – kantaty *Wizje proroka Daniela* (Kraków i Kijów 2007). Odtworzył i pierwszy raz opublikował (2004) biografię Konstantego Kazimierza Regameya, ojca kompozytora, rozstrzelanego przez NKWD w Kijowie w 1938 r., a także odnalazł i doprowadził do wykonania w Polsce i na Ukrainie zapomniane jego pieśni i utwory kameralne. W 2007 w Krakowie zorganizował międzynarodową konferencję muzykologiczną *Fenomen osobowości Konstantego Regameya*, a w 2008 w Zurychu wygłosił referat o wielokulturowych korzeniach osobowości Konstantego Regameya na konferencji Schweizerische Asiengesellschaft zorganizowanej przez prof. Eduarda Klopfensteina w Zürcher Hochschule der Künste.