

Jerzy Stankiewicz

Konstanty Regamey i jego *Pieśni perskie* skomponowane podczas II wojny Światowej w Polsce

W obliczu *Pieśni perskich* Konstatego Regameya, które zaczął komponować jesienią 1940 roku w Krakowie i Warszawie podczas okupacji hitlerowskiej, znajdujemy się w sytuacji bezprecedensowej. Stworzył ją sam kompozytor chętny również do użycia pióra. Nie tylko skomponował, po piętnastu latach przerwy w komponowaniu od *Pieśni młodzieńczych*¹, nowy i zaskakujący cykl pieśni do niezwykłych tekstów Omara Chajjama², ale sam opisał prowadzącą do nich drogę twórczą. Ukazał pasjonującą transformację swego języka muzycznego, jego przemiany i rozwój, dokonujący się podczas procesu kompozycyjnego, którego Regamey okazał się niezwykłym mistrzem.

Bezprecedensowy jest to fakt, i mało mamy takich wypadków w historii muzyki, żeby istniał wgląd nie tylko w zachowany rękopis kompozycji, ale również w szczegółowy opis drogi twórczej sporządzony przez samego kompozytora, w niewielkim odstępie czasu po ukończeniu komponowania. To, o czym jest tu mowa zawarte jest na kartach *Tematów do wspomnień*, ocalałym rękopisie literackim Regameya³, pisanym podczas wojny.

¹ Konstanty Regamey, *Mémoires de jeunesse. Pieśni młodzieńcze* na głos, red. J. Stankiewicz, Bibliothèque cantonale et universitaire, Musica lagellonica, Lausanne-Kraków 2014.

² Omar Chajjam, jeden z największych perskich poetów mistycznych, żyjący na przełomie XI i XII w. Jego *Rubajaty* czyli *Czterowiersze* zyskały światową sławę i poczytność od poł. XIX w. i liczne wydania w tłumaczeniu E. Fitzgeralda na język angielski. Tekst rubająt pojawia się w muzyce polskiej w *Strofach* (1959) Krzysztofa Pendereckiego oraz w *Dwóch rubajatach* na baryton i orkiestrę symfoniczną (1976) Andrzeja Nikodemowicza. Przypomnijmy także zainteresowania Karola Szymanowskiego poezją perską pokrewnych poetów: Hafiza (*Pieśni miłosne Hafiza*) oraz Dżalala ad-Din Rumiego (*III Symfonia „Pieśń o nocy”*).

³ *Tematy do wspomnień*, pamiętnikarski rękopis K. Regameya zachowany w zbiorach rodzinnych Magdaleny Högl-Arkuszewskiej i Jacka Arkuszewskiego w Zurichu i Ehrendingen w Szwajcarii. W kontekście niniejszego wydania *Pieśni perskich* przytaczamy wybrane fragmenty tego tekstu (s. 3-16). Regamey przypuszczał, że ten rękopis spalił się podczas Powstania Warszawskiego i końcowego etapu niszczenia miasta przez hitlerowców. Dlatego w pierwszych latach po wojnie nie był w stanie precyzyjnie podać nawet daty powstania tej kompozycji. Zob. K. Regamey, *Uwagi o muzykologii*, „Ruch Muzyczny” 1948 nr 1 (55), s. 2, przyp. 1.

W tej sytuacji omówienie *Pieśni perskich* w monografii Regameya Nicole Loutan-Charbon⁴, uwzględniającej konsultacje z kompozytorem w trakcie pisania książki oraz wyczerpujące studium hermeneutyczne Mieczysława Tomaszewskiego⁵ o *Pieśniach perskich* – dwa podstawowe opracowania szwajcarskie i polskie, niewiele wychodzą poza fakty odnotowane w rękopisie wspomnień Regameya.

Pierwsze po wybuchu wojny lato i jesień 1940 roku Regamey spędzał w Krakowie, nie będąc jeszcze na początku wojny zaangażowany w działalność dla polskiego podziemia. Rozbudzenie zainteresowań muzycznych powoduje udostępniona mu przez muzykologa prof. Zdzisława Jachimeckiego partytura *Wozzecka* A. Berga. Regamey zatapiając się w tę „*zdumiewającą muzykę, znajduje w niej szereg wspaniałych pomysłów ekspresjonistycznego śpiewu*”⁶. Zaczyna odczuwać potrzebę ukształtowania tego typu śpiewu w podobny, ale inny i zupełnie własny sposób, i tak rodzi się pragnienie komponowania.

Podstawą umuzycznienia stają się *Rubajaty* O. Chajjama, znane w Polsce ze zwięzłości kunsztu poetyckiego i głębokich treści filozoficznych z kilku przekładów, o których Regamey-orientalista tak pisał: „*Znałem te teksty w oryginale i w przekładzie Gawrońskiego⁷, przekładzie filologicznie i poetycko najdoskonalszym. Jednakże, gdy zaznajomiłem się w jakiejś antologii z kilkoma*

⁴ Nicole Loutan-Charbon (1943-2010), *Constantin Regamey compositeur*, Édition Revue Musicale de Suisse Romande et Éditions de la Thièle, Yverdon 1978, s. 33-35. Biorąc za podstawę rękopis *Tematów do wspomnień* Regameya musimy skorygować datę pierwszego wykonania pieśni w Warszawie, które autorka ustala na 1942 r. (s. 33). Kompozytor precyzuje, że jest to data ukończenia cyklu, jednakże prawykonanie odbyło się „wiosną 1943 roku”.

⁵ Mieczysław Tomaszewski, *Na temat „Pieśni perskich”*, w: *Konstanty Regamey. Oblicza polistylizmu*. Materiały sympozjum pod red. Krystyny Tarnawskiej-Kaczorowskiej poświęconego twórczości Konstantego Regameya, Warszawa, 29-30 maja 1987 r. Sekcja Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich. Warszawa 1988, s. 79-111.

⁶ K. Regamey, *Tematy do wspomnień*, op. cit., s. 1.

⁷ Andrzej Gawroński (1885-1927), urodzony w Genewie, jeden z największych polskich językoznawców i poliglotów, indolog, profesor Uniwersytetów Jagiellońskiego i Lwowskiego, członek Polskiej Akademii Umiejętności. Autor wznawianego do dzisiaj akademickiego podręcznika sanskrytu (1 wyd. 1932). Tłumaczył literaturę z języków oryginalnych. Zob. O. Chajjam, *Rubajaty. Przełożył z perskiego A. Gawroński. Wstępem i komentarzem opatrzył Franciszek Machalski*. Ossolineum. Wrocław 1969.

przekładami Wolskiej⁸ i Pawlikowskiego⁹, właśnie ich pewna secesyjność i urocza sztuczność języka wydały mi się bardziej niż przekłady Gawrońskiego prowokujące do dokończonowania muzyki.”¹⁰ Na łamach lwowskiego „Lamusa” Michał Pawlikowski zamieścił 86 przekładów *Czterowierszy* Chajjama, wykonanych wspólnie z Wolską. Spośród nich Regamey wybrał, jak dokładnie opisuje, dziewięć *Czterowierszy*, w tym dwa połączył w całość, tworząc tekst czwartej pieśni. Zestawił także razem dalsze trzy *czterowiersze*, dając tekst dla siódmej końcowej pieśni cyklu. Mamy więc wykorzystane przez kompozytora cztery pojedyncze *Czterowiersze* oraz dwa rozbudowane, powstałe z ich połączenia. Ponadto wybierając *rubajatę* dziesiątą Regamey sięga jeszcze do przekładów innego autora, Antoniego Langego¹¹, tworząc w ten sposób tekst drugiej pieśni. Jest to fakt nie odnotowany dotąd w literaturze przedmiotu.

O ile ustalenie Źródłowych tekstów Wolskiej i Pawlikowskiego, wskazanych przez Regameya, nie nastręcza problemów, o tyle pochodzenie tekstu drugiej pieśni, o której kompozytor nie wypowiedział się wcale, przez długie lata nie było rozszyfrowane. Nie znalazłszy jej w pierwodrukach *rubajatów* Wolskiej i Pawlikowskiego M. Tomaszewski zaznaczył, że tego tekstu „nie udało się zidentyfikować”¹². Dzisiaj po odkryciu, że tym poszukiwanym tekstem jest przekład Antoniego Langego¹³, jego nazwisko należy dodać do zapisu katalogowego *Pieśni perskich*, który teraz będzie liczył trzech autorów słów: M. Wolską, M. Pawlikowskiego oraz A. Langego.

⁸ Maryla Wolska (1873-1930), matka poetki B. Obertyńskiej. Wychowana w lwowskim środowisku artystycznym o tradycjach patriotycznych. Studiowała malarstwo w Monachium, ale skłoniła się ku poezji i uprawiała lirykę zbliżoną do nurtu młodopolskiego (*Dzbanek malin*, Medyka 1929). Jej dom był miejscem spotkań literatów i malarzy, gdzie bywał także I. J. Paderewski, wielbiony platonicznie przez poetkę.

⁹ Michał Pawlikowski (1887-1970), poeta, eseista, tłumacz. Z udziałem M. Wolskiej wydawał we Lwowie w latach 1908-1913 kwartalnik literacko-artystyczny „Lamus”. W Medyce w siedzibie rodu Pawlikowskich wznosił nowy pałac, gdzie zgromadził cenne archiwa i bibliotekę. Prowadził tam także w latach 1925-1939 wydawnictwo Biblioteka Medycka.

¹⁰ K. Regamey, *Tematy do wspomnień*, op. cit., s. 3.

¹¹ Antoni Lange (1861-1921), literat wszechstronny, działający w Warszawie i uprawiający poezję, powieściopisarstwo, krytykę i przekłady, m.in. z sanskrytu. Pochodził z rodziny żydowskiej o polskich tradycjach patriotycznych. Przez pewien okres przebywał w Paryżu, obracając się w otoczeniu S. Mallarmégo.

¹² M. Tomaszewski, op. cit., s. 99, przyp. 31.

¹³ Antoni Lange, *Dywan Wschodni. Wybór arcydzieł literatury egipskiej, asyro-babilońskiej, hebrajskiej, arabskiej, perskiej i indyjskiej. Ułożył Antoni Lange*. Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie. Wydawnictwo J. Mortkowicza. Warszawa-Kraków MCMXXI.

Regamey wykorzystał i wniknął w pełni w wybrane teksty. Jednakże porównanie wydania Źródłowego tekstów ze słowami w nutach jego rękopisu wykazuje pewne rozbieżności. W pieśni czwartej, w tekście rozbudowanym o drugą rubajatę, kompozytor wstawia słowa od siebie: „w tem szczęście moje”. W kilku miejscach dostosowuje niektóre słowa według swego uznania precyzyjniejsze, a czasem zmienia ich szyk. W pieśni pierwszej np.: „za opon spojrzeć mgły” zamienia na „za osłon przejrzyć mgły”, w pieśni czwartej: „bom zmorą wątpienia targany” skraca na „zwątpieniem targany”. Istotnym przykładem jest zamiana w ostatnim czterowierszu słów: „niewiedzących” na „wierzących” oraz trzykrotnie powtórzony „pył” zamieniony na „proch”. Tę ostatnią zmianę M. Tomaszewski reasumuje jako zabieg celny i bardziej przynależny do polskiej tradycji biblijnej¹⁴. Odnotować też trzeba, że tekst poetycki w rękopisie muzycznym często nie zawiera konsekwentnie stosowanych znaków interpunkcyjnych. Tak wpisał go kompozytor, nie stosując prawie w ogóle znaków diakrytycznych, znajdujących się w tekście drukowanym tłumaczy rubajat. Jednakże w paru wypadkach dostawia swój wykrzyknik lub zawiesza frazę wielokropkiem. Kompozytor przywiązuje bowiem wagę do brzmienia i ekspresji słów wzmocnionych i uzależnionych od przebiegu linii melodycznej.

Regamey pisze: „*Przy samej pracy nad doborem tekstów zarysowały mi się zasadnicze zarysy kompozycji*”. Dalej wyznaje: „*Chciałem z zabawy tej wyciągnąć korzyść, wyćwiczenia się w różnych stylach. Z góry zrezygnowałem z jedności stylistycznej cyklu. Wręcz przeciwnie.*”¹⁵ I to ostatnie stwierdzenie kompozytora w 1940 roku, już na samym początku podjętej na nowo drogi kompozytorskiej, wyznacza kierunek przyszłego rozwoju jego indywidualnej poetyki, którą przywykliśmy określać mianem polistyliżu. Stała się ona dla niego wiodąca, w kultywowaniu której w późniejszych kompozycjach okazał się prawdziwym mistrzem.

Pieśni Regameya zaczęły powstawać w błyskawicznym tempie. Pierwsza została skomponowana w Krakowie w ciągu paru dni (od 28.08 do 2.09. 1940), druga w kilka godzin (5.09), trzecia pieśń powstała w połowie września jeszcze przed powrotem kompozytora do Warszawy. Czwarta ukończona została 3.10, a

¹⁴ M. Tomaszewski, op. cit., s. 83 i przyp. 35.

¹⁵ K. Regamey, *Tematy do wspomnień*, op. cit., s. 5.

piąta 15.11, szósta długo była komponowana i ukończona 19.12. 1940. Wyniknęło to wówczas ze spontanicznego rozpoczęcia pracy nad nową i zupełnie inną kompozycją, nad *Kwintetem*¹⁶, który odciągnął na długo uwagę kompozytora od pieśni. Toteż do pieśni siódmej Regamey powrócił po półrocznej przerwie i tylko na wiadomość o możliwości wykonania całego cyklu przez Edwarda Bendera i wtedy ukończył ją 15.05.1942. Jednakże ten koncert nie odbył się. Do prawykonania doszło dopiero na wiosnę 1943 roku, kiedy interpretacji pieśni podjął się Michał Bułat-Mironowicz (zob. listę prawykonawców *Pieśni perskich*).

Regamey zaczął od komponowania pieśni przy fortepianie na głos z akompaniamentem. Tak powstały dwie pierwsze pieśni, z tym że od pieśni drugiej kompozytor zaangażował już drugi fortepian. Przy trzeciej pieśni miał już bardzo rozbudzoną wyobraźnię i wiele wyobrażeń barwnych i brzmieniowych. Pieśń ta nadawała się, jak określał „do ujęcia czysto impresjonistycznego”. Czwarta „pieśń pijacka... taneczno-groteskowa, coś w rodzaju [...] Strawińskiego” i „pewnych cech muzyki jazzowej”. Piąta „kusiła do bardzo prostej muzyki niemal w Brahmsowskim stylu”. Dopiero „ostrzejsze efekty ekspresjonistyczne” kompozytor zainicjował w pieśniach szóstej, a także ostatniej siódmej. Przy czwartej pieśni kompozytor zaczął odczuwać potrzebę „wyjścia poza fortepian” i zawładnięty został pomysłem „zorkiestrowania akompaniamentu”. Był to moment dla Regameya przełomowy. Zaczął studiować instrumentację, wcześniej bliżej mu nie znaną. Pomocny był podręcznik *Instrumentoznawstwa* K. Sikorskiego¹⁷. Znany i ceniony w środowisku kompozytor i pedagog udzielił mu także kilku lekcji, wyrażając się z uznaniem o powstającej kompozycji. Po kilku spotkaniach Sikorski miał powiedzieć, że cykl pieśni i ich instrumentacja jest na tyle dobrze zrobiona, że niczego już nie jest w stanie debiutującego kompozytora nauczyć.

Siedem pieśni Regameya wyróżniają się również tym, że są cyklem zamkniętym, w którym kompozytor nakazuje wykonywać poszczególne pieśni

¹⁶ *Kwintet* na klarnet, fagot, skrzypce, wiolonczelę i fortepian (1942-44). Wydany został po wojnie w Krakowie przez Éditions PWM i funkcjonuje w repertuarze kameralistyki XX wieku do dzisiaj, jego nowe nagranie holenderskiego zespołu Ebony Band ukazało się w 2010 r. na płycie Channel Classics zatytułowanej „Polskie arcydzieła / Polish Masterpieces”.

¹⁷ K. Sikorski, *Instrumentoznawstwo*, Towarzystwo Wydawnicze Muzyki Polskiej, 1 wyd. Warszawa 1932.

attacca, czyli cały utwór bez zbędnych przerw. Do jego zbudowania kompozytor zastosował oryginalny zabieg. Połączył wszystkie pieśni w strukturę „łańcuchową”, polegającą na tym, że początek każdej kolejnej pieśni (druga stanowi wyjątek) jest wariantem struktury końcowej pieśni poprzedzającej. Takie zaszczepienie jak gdyby w klamry materiału dźwiękowego poprzedzającego z następującym, zapewnia nadzwyczajną spójność całości. I stąd uwaga kompozytora skierowana do wykonawców: „Pieśni stanowią cykl i nie powinny być wykonywane osobno”.

W Bibliotece w Lozannie zachowało się aż pięć rękopisów Regameya omawianych pieśni. Trzy rękopisy to wersja na baryton z jednym fortepianem, dwie pierwsze z nich początkowo były zatytułowane *7 Pieśni do słów Omar Chajjama*: 1. z podpisanym tekstem polskim (sygn. Fonds Constantin Regamey - FCR 4_a); 2. z tekstem polskim, a w niektórych miejscach z nadpisanym ołówkiem tekstem francuskim (sygn. FCR 4_b); 3. rękopis-czystopis z tekstem francuskim Camille’a Dudan¹⁸ (sygn. FCR_c). Ten trzeci rękopis, wyraźnie przepisany na czysto, zatytułowany już był *Chansons persanes*, tytuł który w końcu kompozytor przyjął jako właściwy.

Kolejne opracowanie przez Regameya tego cyklu pieśni na baryton i dwa fortepiany spełniało, choć w części, potrzebę rozszerzenia palety barwnej i brzmieniowej, do jakiej dążył kompozytor. Spowodowane zostało decyzją o pierwszym wykonaniu tych pieśni w takiej właśnie obsadzie możliwej na koncercie konspiracyjnym w Warszawie. Partię drugiego fortepianu, zaopatrzoną w dokładniejsze oznakowanie artykulacyjne i dynamiczne, Regamey przeznaczył dla swojej matki, Lidii Slawicz¹⁹. Wyraźnie mniej tego typu

¹⁸ Camille Dudan (1889-1963) pochodził z rodziny emigrantów szwajcarskich i był profesorem języka francuskiego w carskiej Rosji. Po wybuchu rewolucji październikowej powrócił do Szwajcarii. Został dyrektorem szkoły w kantonie Vaud. Działał jako publicysta i pisarz, był żarliwym promotorem i obrońcą literackiego języka francuskiego za co był wielokrotnie nagradzany. Był autorem wielu książek, a obserwacje Życia w Rosji zawarł w *La Roussie rouge*, Lausanne 1918.

¹⁹ Lidia Slawicz (1882-1964), pianistka, rodem z prawosławnej rodziny serbsko-szwedzkiej, ukończyła klasę fortepianową A. N. Jesipowej w konserwatorium w Petersburgu. Tam poznał ją Konstanty Kazimierz Regamey i zabrał do Kijowa, gdzie założyli szkołę muzyczną. Zob. J. Stankiewicz, *Le destin tragique du père de Constantin Regamey*, „Schweizer Musikzeitung” no. 6/2017 (juni), s. 21, www.revuemusicale.ch/regamey_pere.

Ich syn Konstanty odziedziczył po obojgu rodzicach pianistach nadzwyczajny talent pianistyczny, wirtuozowską łatwość techniczną gry i czytania partytur a prima vista. Po

oznaczeń zawierała partia pierwszego fortepianu, którą kompozytor zapisał skrótowo z myślą o sobie. W tej wersji na dwa fortepiany *7 Pieśni do słów Omar Chajjama* zabrzmiało dwukrotnie w okupowanej Warszawie, a koncertów wysłuchali znakomici przedstawiciele polskiego środowiska muzycznego i inteligencji warszawskiej. Solista Michał Bułat-Mironowicz, zdaniem kompozytora, ale także i słuchaczy, był idealnym wykonawcą partii oznaczonej jako bas-baryton.

Ten właśnie rękopis, który został odkryty przeze mnie w 1996 roku w Archiwum Konstantego Regameya (wtedy jeszcze nieskatalogowanym) w Bibliotece Kantonalnej i Uniwersyteckiej (BCU) w Lozannie (sygn. FCR 4_d)²⁰ tej niecodziennej wersji pieśni na baryton i dwa fortepiany i z tekstem w języku polskim, służył wspomnianej warszawskiej premierze. A dzisiaj ten naznaczony piętrem historii rękopis bardzo szczegółowy, stał się podstawą niniejszego wydania. Jego cechą niecodzienną jest rozpoczęcie całego cyklu od pieśni z towarzyszeniem tylko pierwszego fortepianu. Z zamieszczeniem w partyturze adnotacji „Pianoforte II tacet”, bo fortepian II włącza się do wykonania cyklu dopiero od pieśni drugiej. Rękopis ten zawiera także zupełnie niezwykajne gdzieś nadpisane skrótowo w toku przebiegu utworu nazwy instrumentów orkiestry symfonicznej. Ich wyobrażone brzmienie mogło kojarzyć się kompozytorowi w jego dążeniu do uzyskania wizji orkiestrowej utworu, i zapewne powodowało, że chciał swój utwór na fortepianie „interpretować symfonicznie”.

Już w trakcie komponowania tych pieśni fortepian okazał się dla kompozytora medium niewystarczającym. Zaczął myśleć wyobrażeniami dźwiękowymi odpowiadającymi brzmieniu małej orkiestry symfonicznej. Dlatego odnotowywał w rękopisie partii fortepianu instrumenty, co posłużyło

rozstaniu z mężem w Kijowie, matka z synem opuściła Ukrainę po rewolucji październikowej i podczas zamieszek wojny domowej i udała się przez Bułgarię i Rumunię do Polski. W Warszawie przeżyła dostatnio lata trzydzieste, a później przetrwała okupację i Powstanie Warszawskie, w końcu zamieszkała z synem i jego polską żoną w Lozannie i pracowała jako akompaniorka w operze.

²⁰ Constantin Regamey, *Inventaire du Fonds musical précédé du Catalogue des Oeuvres*, red. Jean-Louis Matthey, Martine Rey-Lanini, wstęp Huberta Villarda, Bibliothèque cantonale et universitaire, Lausanne 1999, zawierający także artykuł J. Stankiewicz, *Constantin Regamey : une polonité manifeste*, s. 19-29.

mu ostatecznie do sporządzenia pełnej wersji orkiestrowej tego utworu. Toteż partyturę orkiestrową *Pieśni perskich* przyjmujemy jako ostateczną postać pieśni, do której usilnie dążył kompozytor. Dlatego też tę partyturę orkiestrową, której ostateczna redakcja wykonana była już po II wojnie światowej w Szwajcarii, traktujemy jako punkt odniesienia do rozwiązania niektórych miejsc mniej jasnych w rękopisie pieśni na głos i dwa fortepiany, który powstał w czasie wojny. Także na podstawie tej partytury orkiestrowej uzupełnione zostały brakujące oznaczenia artykulacji i dynamiki.

Partytura orkiestrowa *Pieśni perskich* została ukończona przez Regameya, pomimo nikłych szans na wykonanie utworu, jeszcze w czasie wojny przed wybuchem Powstania Warszawskiego, czyli przed sierpniem 1944 roku, choć nic poza wspomnianą opinią prof. K. Sikorskiego tego faktu wprost nie potwierdza. Ostateczną postać partytura ta otrzymała, prawdopodobnie bez udziału kompozytora, wtedy kiedy była przepisywana wraz z partiami instrumentalnymi i cały materiał był przygotowywany do pierwszego publicznego wykonania w wersji polskiej w cyklu koncertów PWM-u w Krakowie w czerwcu 1947 roku. Jednakże na tym koncercie kompozytor nie był w Polsce obecny²¹.

Po tragicznym zakończeniu Powstania Warszawskiego, uwięzieniu w obozie koncentracyjnym w Stutthofie nad brzegiem Bałtyku, a następnie wywiezieniu do Niemiec z żoną i matką, Regamey w końcu uwolniony, dotarł w listopadzie 1944 roku do Szwajcarii. Ojczyzna jego przodków stała się krajem, gdzie po wojnie zamieszkał na stałe, bowiem Polska, z którą był związany całym swoim wychowaniem, kulturą i wykształceniem oraz wysoką pozycją jaką zajmował w środowisku muzycznym i naukowym, została wyzwolona od okupacji hitlerowskiej, ale i zajęta przez Armię Czerwoną, która przyniosła nową okupację komunistyczną. Partytura *Pieśni perskich* dopiero ćwierć wieku później w Lozannie została zaopatrzona w tekst francuski i ponownie zrewidowana pod okiem kompozytora. A było to w trakcie przygotowań do koncertu jubileuszowego Konstantego Regameya w 1967 roku.

Partytura *Pieśni perskich* na baryton z tekstem polskim, ta która posłużyła do pierwszego wykonania orkiestrowego dzieła w 1947 roku, znajduje się w

²¹ Można przypuszczać, że Regamey zainteresowany był przygotowaniem do tego koncertu, o którym poinformowany został, przebywając po wojnie po raz pierwszy w Polsce w marcu 1947 roku.

Bibliotece Materiałów Orkiestrowych w Warszawie²². Partyturze towarzyszy czystopis pieśni w wersji na głos z fortepianem z tekstem francuskim C. Dudan, niesłusznie nazwany na stronie tytułowej wyciągiem fortepianowym, był przecież pierwotną kompozytorską wersją utworu. Natomiast partytura orkiestrowa opatrzona tekstem francuskim, która była podstawą do wykonania utworu w latach 1967 i 1977 w Lozannie, jest przechowywana w Archiwum Regameya w BCU (sygn. FCR 4e).

Zadaniem edytorów niniejszego wydania *Pieśni perskich* jest przygotowanie wydania utworu na baryton i dwa fortepiany zaopatrzonego w oba teksty poetyckie, polski i francuski, a więc dla odbiorcy polskiego i francuskiego. Wersja polska nie przedstawia kluczowych problemów, bowiem kompozytor komponował utwór do tekstu polskiego i przygotował do wykonania w czasie okupacji w Warszawie. Natomiast w wypadku wersji francuskiej z **dwoma fortepianami**, adresowanej do odbiorców kręgu kultury romańskiej, to my teraz utworzyliśmy nieistniejącą dotąd wersję francuską utworu, rekonstruując i podstawiając użyty przez kompozytora tekst francuski C. Dudan do wersji na dwa fortepiany, która dotąd istniała tylko z tekstem polskim. Zabieg ten na tyle jest możliwy i w pełni uprawniony, bowiem Regamey w jeden z wersji partytur z tekstem polskim w wielu miejscach nadpisał ołówkiem tekst francuski, jak gdyby przygotowując do wykonania w języku francuskim. I te bezcenne wskazówki kompozytora posłużyły do opracowania niniejszego wydania. Ale główną podstawą wprowadzenia tekstu francuskiego do wersji dwufortepianowej utworu stał się istniejący czystopis tych pieśni na głos i fortepian z precyzyjnie wpisanym przez samego kompozytora tekstem francuskim (FCR_4_c).

Jednocześnie trzeba podkreślić, że podstawą redakcji partytury *Pieśni perskich* z głosem i dwoma fortepianami są wszystkie dostępne i wymienione wyżej rękopisy Regameya, traktowane porównawczo. Dokonano bowiem uzupełnienia brakujących oznaczeń artykulacji, dynamiki i łuków. Zachowano też oryginalne użycie znaków chromatycznych stosowane przez kompozytora i charakterystyczne z ich nadmiarem dla zapisu wczesnej techniki

²² Biblioteka Materiałów Orkiestrowych w Warszawie (BMO), sygn. 6840 (wcześniej 916/47), Polskiego Wydawnictwa Muzycznego (PWM Éditions), które jest polskim wydawcą siedmiu utworów symfonicznych i kameralnych Regameya.

dodekafonicznej. Dlatego też trzeba stwierdzić, że w tekście muzycznym wersji dwufortepianowej nie ma żadnych dodatków ani obcych ingerencji w redakcję tekstu muzycznego, jednakże uzupełnione zostały ewidentne braki, na podstawie porównania i wzorowania się na innych wersjach utworu.

W taki sposób powstała dotąd nie istniejąca, nowa wersja *Pieśni perskich* Regameya do tekstu francuskiego na baryton i dwa fortepiany. Przy jej opracowaniu zastosowane zostały w najdrobniejszych szczegółach wszystkie możliwe wskazówki, wzięte zostały pod uwagę nawet wyczuwalne intencje kompozytora. Wydanie drukiem obu wersji *Pieśni perskich*, oryginalnej z tekstem polskim oraz nowo utworzonej z tekstem francuskim, znacząco wzbogaci współczesną literaturę muzyczną na głos solowy z towarzyszeniem dwóch fortepianów, o ten skład wykonawczy nie często reprezentowany w historii muzyki XX wieku.

Jerzy Stankiewicz

Kraków, w styczniu 2019 roku