

ad. dr hab. Anna Mikolon (AM Gdańsk)

Charakterystyka 17 Romansów na głos z fortepianem Michała Kleofasa Ogińskiego

I. Wstęp

Przedmiotem mojego zainteresowania jest zbiór 17 pieśni M.K. Ogińskiego wydany przez PWM pod redakcją Włodzimierza Poźniaka. Nuty te są opatrzone wyczerpującą przedmową. Autor podaje w niej najważniejsze fakty z życia kompozytora i omawia trudności z ustaleniem autentyczności niektórych utworów. Cenne są również jego korekty edytorskie wprowadzone do rękopisów bądź odpisów pieśni. Niniejszy artykuł jest poświęcony analizie niewielkiej części kompozytorskiej spuścizny kameralnej M.K. Ogińskiego. Księżę żył w latach 1765 - 1833. Jego ciekawą i skomplikowaną biografią zajmowało się już wielu badaczy. Osobowość kompozytora charakteryzuje m.in. ustawiczne zmaganie się postawy kosmopolity z postawą patrioty. Znajduje to swoje odzwierciedlenie w doborze tekstów Romansów wokalnych. W okresie największej aktywności politycznej (już od 21 roku życia był posłem) muzykę tworzy w językach europejskich elit. Natomiast u schyłku kariery dyplomatycznej da się zauważyć u niego tęsknotę za tym, co rodzime - polskie. Spośród 17 *Romansów* dwa napisane zostały do słów w języku polskim, pozostałe w oryginale wykonuje się po włosku i francusku. Niektóre z nich zostały wydane po raz pierwszy w Petersburgu w już roku 1811.

II. Podstawowe cechy pieśni

Analizowane utwory różnią się: rozmiarami, doborem tonacji, metrum i tempa oraz fakturą partii fortepianowej. Mają też szereg cech wspólnych, z których na pierwszy plan wysuwają się:

- symetria w układzie fraz i zdań muzycznych,
- wyraźna preferencja dla tonacji jednoimiennych,
- barokowo-klasyczny dobór środków harmoniczych
- oraz sentymentalno-nostalgiczny wydźwięk emocjonalny.

Poniższa tabela zawiera ogólne informacje o zewnętrznych cechach *Romansów wokalnych*. Zestawienie ujawnia fakt, że zmienność współczynników muzycznych jest proporcjonalna do rozmiarów pieśni. W najkrótszych występuje tylko jedna tonacja i dominuje przyjęte na początku tempo (wyjątkiem jest I Polonez). W najdłuższej pieśni (nr 11) wraz ze zmianami to-

nacji, tempa i metrum pojawiają się ściśle określone przez kompozytora zmiany dynamiki, ekspresji i charakteru utworu.

Tabela

Nr	Tytuł Romansu	Ilość taktów	Tempo, agogika	Metrum	Skala głosu	Skala fortepianu	Tonacja i jej zmiany
1	<i>Livrons nous au tendre amour</i>	34	<i>Andantino</i>	2/4	e1 - a2	E - d3	a-moll
2	<i>Sur un rien</i>	44	<i>Allegretto</i>	2/4	e1 - f2	<u>B</u> - b2	F-dur
3	<i>Fallait il me guérir</i>	70	<i>Allegro agitato con espressione, Poco meno mosso, Tempo I, Smorz.</i>	ϕ	d1 - g2	<u>G</u> - g3	g-moll G-dur
4	<i>C'est pour vous</i>	49	<i>Andantino con moto</i>	2/4	f1 - fis2	G - c3	d-moll D-dur
5	<i>Je ne t'ai pas vu sourire</i>	48	<i>Andante</i>	2/4	e1 - g2	<u>G</u> - as2	g-moll G-dur
6	<i>Quand tu m'aimais</i>	24	<i>Andante con espressione</i>	2/4	e1 - g2	<u>H</u> - e3	e-moll
7	<i>Doux souvenir</i>	24	<i>Andantino</i>	6/8	f1 - as2	Es - c2	Es-dur
8	<i>Félicité passée</i>	31	<i>Larghetto</i>	2/4	e1 - as2	<u>H</u> - c3	f-moll
9	<i>Humble cabane</i>	24	<i>Andantino</i>	2/4	d1 - g2	D - d3	g-moll
10	<i>Odi di un uom che muore</i>	74	<i>Andante lento, rall., ad libitum</i>	2/4	e1 - ges2	<u>B</u> - b2	f-moll F-dur
11	<i>Le réveil</i>	176	<i>Recitativo, Andantino, rall., a tempo, Plus animé</i>	C, 2/4	c1 - g2	<u>A</u> - cis3	d-moll D-dur
12	<i>Le dernier beau jour d'automne</i>	42	<i>Andante, Rall., A tempo</i>	2/4	d1 - fis2	<u>A</u> - a2	d-moll D-dur
13	<i>Dafni</i>	92	<i>Andante, Un poco piu mosso</i>	3/8	cis1 - f2	<u>Gis</u> - a2	d-moll D-dur d-moll
14	<i>I Polonese</i>	144	<i>Moderato</i>	3/4	f1 - a2	<u>B</u> - c3	B-dur
15	<i>II Polonese</i>	72	<i>Moderato</i>	3/4	f1 - f2	<u>B</u> - c3	B-dur b-moll B-dur
16	<i>Prześtań przede mną łzy ronić</i>	30	<i>Tempo di Marcia</i>	2/4	c1 - a2	<u>G</u> - g2	G-dur g-moll G-dur
17	<i>Lube siedlisko cnotliwej pary</i>	44	<i>Moderato</i>	2/4	e1 - a2	Gis - d3	D-dur

Ambitus partii wokalne obejmuje najczęściej interwały od oktawy do decymy i zwiększa się nieco w pieśniach: 1, 3, 9, 11, 16, 17. Skala partii fortepianowej rozciąga się od górnych dźwięków oktawy *kontra* do dolnych dźwięków oktawy trzykreślnej.

III. Analiza współczynników muzycznych

Tempo i charakter utworu

W analizowanym zbiorze pieśni tempo jest wyznaczane wyłącznie za pomocą określeń słownych (patrz tabela). Wiążący się z tym pewien zakres swobody interpretacyjnej ogranicza jedynie wycucie stylu, jakim dysponują konkretni wykonawcy. Ważną rolę odgrywa rozumienie semantycznej i emocjonalnej wymowy tekstu oraz nielicznych wskazówek wykonawczych, jakimi opatrzona jest partytura. W pieśni nr 3, zawierającej wstęp fortepianowy z takimi oznaczeniami, nie ma żadnych wątpliwości co do rodzaju tempa i ekspresji. Wyrazowość środkowej części tej pieśni (*dolce*) jest dookreślona przez wolniejsze tempo (*poco meno mosso*).

Pewne problemy interpretacyjne stwarza pieśń nr 11. Dwa recytatywy nie posiadają żadnych oznaczeń tempa, z czego można wnosić, że kompozytor odwołał się w tym przypadku do funkcjonującej ówczesnie tradycji operowej. Z określenia tempa arii następującej po drugim recytatywie *Plus animé (Andantino)* wynika, że recytatyw jest od niej wolniejszy.

Wyraźny margines pewnej dowolności da się zauważyć też w pieśni nr 10, zwłaszcza w ostatnich taktach partii wokalne. Zarówno *ad libitum*, jak i *risoluto* między dwoma fermatami są sposobem zapisu wczesnoromantycznego *tempo rubato*.

Poważnym wyzwaniem dla artystów jest wyjątkowo długa (144 takty) pieśń nr 14 (*Polonez*). Brak tu określeń zmian dynamicznych i agogicznych, dlatego artystom pozostaje odniesienie do tekstu literackiego, do znaczenia poloneza jako tańca uroczystego oraz do jego struktury formalnej.

Metrum

Metrum jako oznaczenie głównej akcentacji jest jednolite, za wyjątkiem pieśni nr 11, w której recytatywy przebiegają w 4/4, a następujące po nich arie w 2/4. Widoczna jest preferencja kompozytora dla metryki parzystej, w szczególności 2/4. Przebieg tego czynnika muzycznego jest w naturalny sposób wzbogacany o akcentację tekstu, w oryginale - francuskiego. Oczywiście jest fakt, że przekład na język polski - autorstwa Wisławy Szymborskiej - wprowadza w tym zakresie pewne zmiany. Niektóre z nich są zdecydowanie niekorzystne i trudne dla wykonawcy - wokalisty.

Pochodzące od samego kompozytora (nie od wydawcy) dodatkowe akcenty artykulacyjne w melodii nie pokrywają się z polskim przekładem tekstu. Problemów tych nie ma w partii fortepianowej i jej odtwórca może w pełni realizować dodatkową akcentację, zgodnie z intencją kompozytora. Dotyczy to w szczególności pieśni nr 3, w której tych dodatkowych akcentów jest najwięcej. Innym rodzajem urozmaicenia metrum jest wprowadzenie triol w dominującym podziale parzystym (w pieśniach nr 4, 11 i 13) oraz różnego rodzaju synkopy, fermaty, rozbudowane figuracje (nr 10 w partii fortepianu) i kadencyjne koloratury (nr 14).

Rytmika

Przy stosunkowo niewielkich różnicach tempa można jednak zauważyć prawidłowość, że w szybszych przebiegach (nr 2, 3, 7, 11) jednostką ruchu jest ósemka, a w wolniejszych - szesnastka (nr 4, 6, 8, 10). Ambitus wartości rytmicznych kształtuje się od półnuty do trzydziestodwójki, a w pieśniach nr 10 i 11 - nawet od wartości większych od półnuty. W pieśni nr 10 wiąże się to z wprowadzeniem nut pedałowych w rozbudowanym wstępie fortepianu (18 taktów), a w pieśni nr 11 - z burzliwym tremolaniem w recytatywach. Najbardziej interesująca jest jednak wewnętrzna dynamika rozwoju przebiegów rytmicznych służąca bezpośrednio do stworzenia klimatu emocjonalnego i napięcia dramatycznego o różnym stopniu natężenia. Efekt spokoju i harmonii uzyskał kompozytor przez powtarzanie prostych układów rytmicznych (nr 1, 2, 7, 9, 15, 17).

W pieśniach o skomplikowanej dramaturgii stosuje bardziej urozmaicone przebiegi rytmiczne, w których pojawiają się:

- rytmy punktowane,
- większa ilość pauz podkreślających ekspresję tekstu,
- triole,
- rytmy uzupełniające,
- kontrastowe zestawienia wartości rytmicznych (półnuta z kropką - ósemka),
- przewaga drobnych wartości (szesnastki i trzydziestodwójki), co wiąże się z licznymi ozdobnikami i koloraturami wokalnymi oraz figuracjami pianistycznymi.

Na uwagę zasługuje formotwórcza funkcja rytmu. Jego ukształtowania są różne w poszczególnych częściach analizowanych miniatur. Wyjątkiem jest partia fortepianu w pieśni nr 7 - dominuje w niej jeden kołysankowy schemat rytmiczny.

Melodyka

Ambitus pieśni obejmuje dźwięki w ramach oktawy do duodecymy, w oktawie razkreślnej i dwukreślnej (c1 - as2). Do wspólnych cech linii melodycznych należą:

- symetria poszczególnych motywów i fraz, podkreślana zatrzymaniem ruchu na dłuższej wartości lub/i pauzie,
- częste repetycje nadające liniom melodycznym charakter deklamacyjny,
- zdobienie melodii przednutkami długimi i krótkimi, obiegnikami (częściowo rozpisanymi), toczkami i pochodami sekundowymi,
- częste opisywanie interwału tercji lub rozwój linii po rozłożonym akordzie i przeplatanie tych motywów pochodami sekundowymi,
- chromatyzacja linii melodycznej związana z rozszerzoną tonalnością (subdominanty i dominanty wtrącone do głównych i pobocznych akordów danej tonacji).

We wszystkich pieśniach występują skoki o kwartę, kwintę lub sekstę w obu kierunkach, lecz ich ilość jest wyraźnie większa w pieśniach bardziej dramatycznych (nr 3, 11, 13, 14). Pojawiają się w nich również skoki o septymę i oktawę oraz takie interwały, jak tryton i sekunda zwiększona, w pieśni nr 10 - też kwarta zmniejszona - interwał, który już u J.S. Bacha był nośnikiem smutku i nostalgii. Stopień trudności w partiach wokalnych można przyrównać do arii barokowych, zarówno ze względu na wspomniane skoki i koloratury, jak i intonację. W pieśniach zawierających zmianę tonacji (nr 4, 5, 10, 12, 13, 15 i 16) następuje ona bez przygotowania. Wręcz paradoksalny jest wstęp w tonacji d-moll w pieśni nr 12 w sytuacji, gdy partia wokalna zaczyna się od tercji akordu D-dur. Jedynie w pieśni nr 11 zmianę trybu przygotowuje partia fortepianu. Dużej wrażliwości słuchowej wymagają też liczne w tych pieśniach półtony.

Tonalność i akordyka

Większość pieśni zaczyna się i kończy wyraźnym określeniem tonacji głównej (patrz tabela). Wyjątkiem od tej zasady są pieśni nr 4, 11 i 12. W pieśni nr 4 wstęp fortepianowy i pierwsza część pieśni utrzymane są w tonacji d-moll, a druga część - w D-dur. W ten sposób kompozytor podkreślił zmianę nastroju zawartą w tekście. Analogiczna sytuacja ma miejsce w pieśni nr 11. W tonacji d-moll utrzymane są oba recytatywy oraz część arii (w taktach 123 - 155) wyrażająca żal i ogromną tęsknotę za światem dzieciństwa. To całkowite podporządkowanie środków muzycznych emocjonalności tekstu jest przyczyną nieregularności w budowie formalnej. Natomiast zjawisko opisane wcześniej (pieśń nr 12) można interpretować jako przeciwstawienie planu wokalnego partii fortepianowej.

Środki harmoniczne można określić jako tonalność rozszerzoną, w ramach systemu dur-moll. O rozszerzeniu tonalności i związanej z tym chromatyzacji skali dźwiękowej decyduje wprowadzenie akordów wtrąconych i licznych dźwięków obcych, szczególnie górnych i dolnych opóźnień. Ich ilość i rodzaj jest wprost proporcjonalny do rozmiarów utworu. W pieśni nr 7 (24 takty) pojawia się tylko dominanta wtrącona do akordu toniki VI stopnia (takty 13 i 16). W najdłuższej pieśni nr 11 dominanty wtrącone o różnej budowie (dominanta, dominanta septymowa, dominanta nonowa bez prymy, dominanta nonowa z nona małą) pojawiają się 27 razy, a tonikalizowane są akordami na wszystkich stopniach z wyjątkiem VII. Oprócz pojedynczych wtrąceń kilka razy pojawia się kadencja w tonacji dominanty. Barokowo - klasyczną harmonikę prezentują również kadencje podkreślające zakończenia fraz, zdań i okresów. Rozczłonkują one pieśni, a ich rodzaj (zawieszony, zwodniczy, doskonały) ma ścisły związek z tekstem.

Faktura partii fortepianowej (rodzaje akompaniamentu)

W analizowanych pieśniach dominuje faktura akordowa (powtarzane lub rozłożone akordy) z widocznym staraniem o to, by - tam, gdzie to możliwe - stworzyć dwa plany brzmieniowe, tj. plan prawej ręki - wypełniający treść harmoniczną i plan lewej ręki - odgrywający rolę fundamentu harmonicznego. Uaktywnia się on w tych fragmentach pieśni, w których głos pauzuje, np. w ritornellach, wstępach i zakończeniach. W tych miejscach przebiegu skala dźwiękowa rozszerza się do wysokości skrajnych podanych w tabeli. Reasumując można stwierdzić, że w zakresie faktury fortepianowej autor pieśni wykorzystuje wszystkie formy akompaniamentu, jakie są znane od czasów L. van Beethovena.

Dynamika i kolorystyka

Wydaje się, że w zakresie tych czynników muzycznych kompozytor pozostawił wykonawcom największy margines swobody. Oznaczenia dynamiczne w partyturze przeważnie pochodzą od wydawcy. Te, które odnotował kompozytor odnoszą się - według zapisu - do fortepianu i są niezwykle skąpe. W pieśniach nr 2, 4 i 7 występują pojedyncze określenia: *piano* lub *mezzoforte*. W pozostałych jest ich znacznie więcej i zwiększa się też skala głośności od *piano* do *forte*. W pieśniach nr 10 i 11 oprócz *crescendo* i *diminuendo* pojawiają się też *sforzata*. Jednak generalnie, biorąc pod uwagę ówczesne możliwości fortepianu (którymi zachwycał się L. van Beethoven) dynamika jest wyciszona i podporządkowana partii wokalnejszej oraz stylowi *galant*. Wskazówka odnośnie użycia pedału pojawia się tylko w pieśni nr 4.

Ze zjawisk koloryzujących linie melodyczne i ukształtowania harmonicznego na uwagę zasługują:

- przednutki długie i krótkie,
- obiegniki, z których część jest symbolicznie oznaczona ~~, a część rozpisana w tekście nutowym,
- toczki,
- w partii fortepianu: *arpeggio* (nr 3), tremolando i tryle (nr 11) oraz różnicowanie barwy dźwięków kontrastem artykulacyjnym między *legato* a *staccato*,
- w partii wokalne: dodatkowa akcentacja i sformułowania melodyczno-rytmiczne o genezie instrumentalnej, jak np. przednutka krótka oktawa, zagęszczenie ilości przednutek (nr 11) lub dłuższe przebiegi gamowe i tercjowe w drobnych wartościach rytmicznych (tamże).

Stawiając wysokie wymagania przed odtwórcą partii wokalne kompozytor zadbał jednocześnie o możliwość wzięcia oddechu (liczne pauzy po zakończeniach fraz), momenty odpoczynku (interludia w nr 3 i 10) oraz czas na przygotowanie się do następnej frazy (kilkutaktowe pauzy).

IV. Struktura formalna pieśni

We wszystkich pieśniach dominuje symetria czterotaktowych fraz. Jednak o formie całości decydują dwa czynniki: stosunek muzyki do tekstu i relacje tonalne wewnątrz utworu. Ze względu na zależność między stroną brzmieniową i literacką wyróżnia się pieśni zwrotkowe, wariacyjne i przekomponowane. W analizowanym zbiorze znajdują się wszystkie rodzaje pieśni. Niektóre z nich mają budowę jednoczęściową. Pod względem formalnym jest to najczęściej układ ze wstępem i zakończeniem (pieśni nr 1, 2, 8, 9, 12) lub bez wstępu, jak to ma miejsce w pieśni nr 7.

wstęp	A	zakończenie
fortepian solo	głos + fortepian	fortepian solo

Stosunek zapisu nutowego do tekstu jest w tych pieśniach odmienny, np. w pieśni nr 1 kompozytor potraktował dwie zwrotki wiersza jako jedną zwrotkę w pieśni. W związku z tym

powstała pieśń trzyzwrotkowa (a nie sześciozwrotkowa). Podobny zabieg powtórzył w odniesieniu do innych pieśni.

Do dwuczęściowych należą pieśni nr 4, 5, 6, 16 i 17. Niektóre z nich mają strukturę:

wstęp	A	B	zakończenie
-------	---	---	-------------

Pieśń nr 6 jest pozbawiona zakończenia fortepianowego. Na uwagę zasługuje także pieśń nr 4 o formie wariacyjnej:

wstęp	A	A1	zakończenie
-------	---	----	-------------

W trzech pieśniach zaznacza się budowa trzyczęściowa o schemacie:

wstęp	A	B	A1	zakończenie
-------	---	---	----	-------------

Są to utwory o większych rozmiarach: pieśń nr 3 - 70 taktów, pieśń nr 13 - 92 takty, pieśń nr 15 - 72 takty, przy czym w tej ostatniej brak wyodrębnionego zakończenia.

Pozostałe pieśni są przekomponowane, zwiększa się w nich rola techniki wariacyjnej, powtarzające się podobne motywy i frazy pełnią rolę integrującą narrację muzyczną. Ilustruje to schemat pieśni nr 11:

recytatyw	A	A1	A2 + Ł	B	recytatyw	A3	zakończenie
20 t.	33 t.	33 t.	32 t. + 5 t.	32 t.	5 t.	12 t.	4 t.
metrum 4/4	metrum 2/4			metrum 4/4			
d-moll	D-dur			d-moll		D-dur	

Całkowite podporządkowanie przebiegu muzycznego tekstowi tłumaczy nietypowy schemat formalny pieśni nr 10:

wstęp	A	B	C	D	zakończenie
-------	---	---	---	---	-------------

Z kolei *I Polonez* (nr 14) jest rondem:

wstęp	A	B	A1	C	A2	zakończenie
-------	---	---	----	---	----	-------------

Rysem zdecydowanie romantycznym są długie wstępy fortepianowe o charakterze prelu-diów (po 18 taktów w pieśniach nr 10 i 14). W pieśniach o większych rozmiarach fortepian jest eksponowany w ritornelach i łącznikach. Można stwierdzić, że w pieśniach nr 3, 10, 11, 13 i 14 partia instrumentalna jest pod względem dramaturgicznym co najmniej równorzędnym „partnerem” partii wokalne. O ile zmiany tonacji i - rzadziej - metrum oraz często występujące kadencje po czterech lub ośmiu taktach dzielą utwór na mniejsze ukształtowania formalne, to wykorzystywanie tych samych motywów i fraz (ze zmianami wariacyjnymi lub bez) jest czynnikiem integrującym. Fakt ten nabiera szczególnego znaczenia wtedy, gdy podobne motywy przechodzą z partii wokalne do fortepianowej lub odwrotnie.

V. Podsumowanie

W istniejącej literaturze przedmiotu Michał Kleofas Ogiński jest zaliczany do grupy *kompozytorów-dyletantów*. Pewien wpływ na tę opinię mają dwa fakty:

- główną domeną jego działalności była polityka oraz związane z nią liczne spotkania i podróże dyplomatyczne,
- dominujące w XVIII wieku nauczanie prywatne (szczególnie w kręgach arystokratycznych) nie podlegało żadnym zewnętrznym rygorom i kontroli.

Wnikliwy badacz życia i twórczości Ogińskiego - W. Poźniak - zwraca jednak uwagę na to, że kompozytor wychowywał się w bardzo muzykalnej rodzinie, że od najmłodszych lat słuchał oper, pieśni i pobierał lekcje u bardzo kompetentnego pedagoga, jakim był Józef Kozłowski - kompozytor, pianista i śpiewak. W późniejszych latach doskonalił grę na skrzypcach pod kierunkiem Giovanniego Battisty Viottiego i Pierra Baillota - znakomitych wirtuozów i pedagogów. Ponieważ był poliglotą znającym świetnie języki liczących się wtedy krajów europejskich, miał możliwość studiować obowiązujące wówczas traktaty i eseje z dziedziny teorii i estetyki muzycznej. Wydaje się naturalnym przypuszczenie, że w rozmowach z innymi muzykami poruszane były problemy prawideł techniki kompozytorskiej, dyskutowano o traktatach Johanna Matthesona, Heinricha Christopha Kocha, czy Josepha Riepla.

Podjęłam więc próbę porównania wyników własnej analizy *17 Romansów* z ówczesnymi zasadami konstruowania pieśni. Prace wyżej wymienionych autorów różnią się w szczegółach między sobą, ale zawierają też szereg elementów wspólnych. Należą do nich:

- muzyczne analogie do gramatyki i retoryki mowy,

- stworzenie symetrycznych schematów budowy formy,
- istnienie pokrewieństwa materiałowego wstępów i kolejnych członów kompozycji,
- rozwinięcie treści muzycznej utworu za pomocą prostych i złożonych powtórzeń oraz rozmaitych *ozdobnych dodatków*,
- zamykanie narracji muzycznej z użyciem kadencji w mniejszych segmentach i rozwiniętego *postludium* w finale.

Największą wierność naukom osiemnastowiecznych teoretyków muzyki osiągnął M.K. Ogiński w zakresie symetrii konstrukcji: dwutakty łączą się w czterotakty, a te z kolei w ósmiotakty. Budowanie jednostek wyższego rzędu odbywa się na zasadzie podobieństwa lub kontrastu. Powiązanie materiałowe wstępu z główną częścią pieśni ma miejsce tylko w nielicznych romansach, Tym samym kompozytor sprzeniewierza się zasadzie Matthesona o konieczności pokrewieństwa *Exordium* (wstęp) z *Narratio* (początek partii wokalne). W niektórych da się zauważyć rodzaj kłamry spinającej formę, dzięki zastosowaniu identycznych lub podobnych zwrotów we wstępie i w zakończeniu (choć mogą się nie wykazywać związków z materiałem motywicznym centralnej części pieśni). W całym zbiorze w zakończeniach pojawiają się kadencje doskonałe. Rzadziej zamykają one wstępy fortepianowe lub zdania lub zdania w kolejnych segmentach. W pieśniach bardziej rozbudowanych w kolejnych fazach przebiegu muzycznego dominują kadencje zawieszane na dominancie lub jednym z akordów pobocznych.

Nie ulega dla mnie wątpliwości, że poziom artystyczny pieśni jest nierówny. Zdarzają się niedociągnięcia tego rodzaju, że faktura akompaniamentu całkowicie rozmija się pod względem wyrazowym z przekazem partii wokalne. Pod względem inwencji melodycznej kompozytor co prawda ustępuje takim mistrzom, jak W.A. Mozart czy F. Schubert, ale nie można odmówić pewnego uroku jego dziełom. Są one świadectwem czasów, w których Polski nie było na mapie. Chociaż większość pieśni pisał w językach obcych, to czuł się - co wynika z jego *Pamiętników* - Polakiem.

Bibliografia

Bent Ian D., *Analiza* - polski przekład hasła z *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* Jan Rybicki, *Introductio musicae*, AM Kraków i AM Gdańsk 1990.

Encyklopedia muzyczna, Część biograficzna n-pa, red. Elżbieta Dziębowska, PWM 2002.

Koch Heinrich Christoph, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig 1782.

Lussy Mathis, *Die Kunst des musikalischen Vortrags: Anleitung zur ausdrucksvollen Betonung und Tempoführung in der Vocal- und Instrumentalmusik*, Leipzig 1886.

Mattheson Johann, *Kern melodischer Wissenschaft, bestehend in den auserlesensten Haupt- und Grund-Lehren der musicalischen Setz-Kunst oder Composition, als ein Vorläuffer des Vollkommenen Capellmeisters*, Hamburg 1737.

Meyer Leonard B., *Emocja i znaczenie w muzyce*, przekład z języka angielskiego Antoni Buchner i Karol Berger, *Biblioteka Res facta 2*, PWM 1974.

Ogiński Michał Kleofas, *Pamiętniki Michała Ogińskiego o Polsce i Polakach. Od roku 1788 aż do końca roku 1815*, przekład z języka francuskiego, Poznań 1870.

Poźniak Włodzimierz, *Przedmowa do wydania Romansów na głos z fortepianem Michała Kleofasa Ogińskiego z 1962*, PWM 4496 - kopia na życzenie.

Reicha Antonin, *Traité de mélodie*, J.L. Sherff, Paris 1814.

Riepel Joseph, *Anfangsgründe zur Musikalischen Setzkunst*, Regensburg/Wien Baders Buchladen 1752.

Riepel Joseph, *Grundregeln zur Sonordnung insgemein*, Frankfurt/Leipzig 1755.