

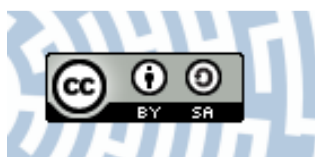


**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Muzyka Szymanowskiego w dialogu intertekstualnym

Author: Bogumiła Mika

Citation style: Mika Bogumiła. (2017). Muzyka Szymanowskiego w dialogu intertekstualnym. W: J. Uchyła-Zroski, Z. Mojżysz (red.). „Sztuka i jej wartości” (S. 36-51). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Bogumiła Mika

Uniwersytet Śląski w Katowicach

Muzyka Szymanowskiego w dialogu intertekstualnym

Summary: The author approaches the works of Karol Szymanowski—treated both as a subject and as an object—in an intertextual dialogue within the field of music. The article begins with a quick overview of intertextuality as a concept. The main aim of the article is to highlight the intertextual references to Szymanowski's music. Those references, according to the author, are of a twofold nature: they can be either found in the works of Szymanowski themselves, through quotations, borrowings and styling his music after other composers (the subjective aspect), or they can be traced to works of other 20th-century composers, who referred to Szymanowski's oeuvre in their own music (the objective aspect). This analysis, in turn, leads to the conclusion that a lively dialogue between various texts of music constitutes a guarantee of the pleasure which comes from listening as well as an indisputable value in the domain of art.

Key words: Szymanowski, intertextuality, dialogue, quotations, borrowings

W pracy niniejszej zajmować mnie będzie twórczość Karola Szymanowskiego – traktowana podmiotowo bądź przedmiotowo – w intertekstualnym dialogu odbywającym się na gruncie muzyki. Intencją tekstu będzie zatem wskazanie na intertekstualne odwołania, które odbywały się w kompozycjach samego Twórcy z Atmy – czyli na wykorzystane przez niego cytaty, zapożyczenia i stylizacje innej muzyki (to: aspekt podmiotowy), ale także na dialog intertekstualny kompozytorów polskich XX wieku, którzy właśnie muzykę Szymanowskiego przywoływali w swych utworach (to: aspekt przedmiotowy).

Wydźmy jednak od samej intertekstualności.

1. O intertekstualności

Fenomen intertekstualności polega na istnieniu szczególnego rodzaju związku między kilkoma tekstami (w naszym wypadku: tekstami muzycznymi). Samo pojęcie „intertekstualność” sformułowane zostało na gruncie badań literackich na przełomie lat 60. i 70. przez Julię Kristevę przy okazji interpretacji koncepcji Michaiła Bachtina w świetle założeń lingwistyki strukturalnej de Saussure’a oraz jej idei własnych¹. W 1967 roku Kristeva, referując poglądy Bachtina, przypisała mu „odkrycie tego, że każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu. W miejsce pojęcia intersubiektywności narzuca się pojęcie intertekstualności, mowa poetycka jest do odczytania co najmniej podwójna”². Rok później Kristeva dodawała: „Tekstową interakcją, która wytwarza się wewnątrz jednego tekstu, nazywamy intertekstualnością. Dla podmiotu poznającego intertekstualność jest pojęciem, które wskazuje, w jaki sposób tekst odczytuje historię i umieszcza się w niej”³.

Obecnie termin „intertekstualność”, choć należący do kluczowych, nie ma – jak zauważa Ryszard Nycz – ustabilizowanego, wspólnie podzielanego znaczenia⁴. Sam Nycz intertekstualność definiuje jako „kategorię służącą do określenia tego wymiaru budowy i znaczenia tekstu (dzieła sztuki), który wskazuje na nieusuwalne, inherentne, uzależnienie jego wytwarzania, przedmiotowego statusu, odbioru, zarówno od istnienia innych tekstów i archi-tekstów (reguł stylistyczno-gatunkowych, konwencji dyskursywno-rodzajowych, kodów semiotyczno-kulturowych), jak też od możliwości rozpoznania owych odniesień inter- i archi-tekstualnych przez uczestników kulturowego poznania i procesu komunikacyjnego”⁵.

Wprowadzenie terminu „intertekstualność” umożliwia zatem postrzeganie danego tekstu (literackiego lub artystycznego) w sieci pewnych wzajemnych cech i odniesień. Są nimi:

- wielowarstwowość tekstu (literackiego lub artystycznego);
- odniesienie do konkretnego pierwowzoru⁶;
- świadomość „historycznego uwarunkowania” materiału (literackiego lub muzycznego);
- podwójna historyczność – własna (danego tekstu) i jego przedmiotu⁷;

¹ R. NYCZ: *Poetyka intertekstualna tradycje i perspektywy*. W: Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. *Studia i interpretacje*. Red. E. SIEMDAJ, M. TOMASZEWSKI. Kraków 2005, s. 9.

² J. KRISTEVA: *Słowo, dialog i powieść* [1967]. Przeł. W. GRAJEWSKI. W: M. BACHTIN: *Dialog – język – kultura*. Red. E. CZAPLEJEWICZ i E. KASPERSKI. Warszawa 1983, s. 396.

³ J. KRISTEVA: *Problemy strukturyzacji tekstu* [1968]. Przeł. W. KRZEMIEN. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 246.

⁴ Por. R. NYCZ: *Poetyka intertekstualna...*, dz. cyt., s. 9.

⁵ Tamże, s. 15.

⁶ S. KEYM: *Intertekstualność w „Raju utraconym” Krzysztofa Pendereckiego*. W: Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej..., dz. cyt., s. 179.

⁷ R. NYCZ: *Poetyka intertekstualna...*, dz. cyt., s. 9.

- podwójne (sytuacyjno-podmiotowe) uwarunkowanie sposobu bycia i znaczenia tekstu⁸;
- zmienny, dynamiczny i nieokreślony, bo ulegający „przemieszczaniu”, charakter znaczenia tekstów (literackich i artystycznych)⁹;
- kontekstowość znaczenia;
- możliwość wchodzenia w krytyczny dialog z artystyczną tradycją, ale też z kompetencją odbiorców.

Zdaniem Nycza interpretacja intertekstualna polega „na dociekanii związków dzieła z innymi dziełami (i stojącymi za nimi stylami, gatunkami czy kodami), konfrontowaniu sposobu organizacji znaczenia w badanym utworze z innymi wariantami semantycznej konstrukcji spotykanymi w innych utworach i w ogóle w tradycji oraz „systemie” literatury [dodajmy tu: muzyki] jako całości”¹⁰. Spora część utworów czy to literackich, czy artystycznych odnajduje bowiem swój sens, znaczenie i wartości estetyczne dopiero wówczas, gdy uwzględni się ich sposób bytowania w postaci konkretnej reakcji, kontestacji czy nawiązania do określonej części dziedzictwa tradycji (literackiej czy artystycznej)¹¹.

W sumie więc to intertekstualność umożliwi pełniejsze odczytanie dzieła, usytuowanie go w tradycji historycznej, poszerzenie jego możliwości znaczeniowych, rozumienie na sposób dialogiczny.

W niniejszych rozważaniach interesować mnie będzie przywracanie wymiaru historycznego dzieła muzycznego, właśnie takie, które oznacza dialog z tradycją oraz przywoływanie, a nawet włączenie przeszłości w jego strukturę¹², ale także próbę „interekstualnej reprezentacji doświadczenia i historycznej rzeczywistości kulturowej”¹³.

2. Muzyka Szymanowskiego – aspekt podmiotowy

W kontekście naszych rozważań warto przypomnieć sławną wypowiedź Szymanowskiego z listu do Zdzisława Jachimeckiego: „Kiedyż ludzie zrozumieją nareszcie, że samorodnej sztuki nie ma, że każdy artysta jest arystokratą, który musi mieć za sobą tychże dwanaście pokoleń złożonych z Bachów i Beethovenów – jeśli jest muzykiem, Sofoklesów i Szekspirów – jeśli jest dramaturgiem, a jeśli [...] wyprze się przodków lub ich nie zna, to pomimo największego nawet talentu będzie w najlepszym razie głupim partałą...”¹⁴.

⁸ R. Nycz: *Poetyka intertekstualna...*, dz. cyt., s. 15.

⁹ Tamże, s. 18.

¹⁰ Tamże, s. 24.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 20.

¹³ Tamże.

¹⁴ Karol Szymanowski do Zdzisława Jachimeckiego. Cyt. za. S. GOLACHOWSKI: *Karol Szymanowski*. Kraków 1956, s. 41.

Tempo I

Swię - ty Bo - że, Świę - ty Moc - ny, Świę - ty a Nieśmier - tel - ny,
 Ô Sei - gneur Saint des Saints - -, ô Puissance É - ter - nel - le.

17 pp mf p

© Copyright 1987 by PWM Edition Kraków, Poland

Tempo I (jak z początku)

ac - ce - le - ran - do
 Świę - ty Bo - że, Świę - ty Moc - ny, Świę - ty a Nieśmier - tel - ny, zmi - łuj się nad na - mi
 Ô Sei - gneur Saint des Saints - -, ô Puissance Immor - tel - le, aie pi - tié de nous - /

41 cres - cen - do

Przykład 3. K. SZYMANOWSKI: *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprówicza* op. 5. Pieśń pierwsza: *Święty Boże*, t. 17–20 i 41–46

Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Pieśni: Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprówicza*. Dz. 17. Kraków 1987, s. 19 i 21.

Pieśń druga cyklu *Jestem i płaczę* (najbardziej dramatyczna) jeszcze raz przynosi cytaty z melodii *Święty Boże*, towarzyszący błagalnemu wezwaniu: „Zmiłuj się nad nami” (już po kulminacji, niejako w kodzie), tymczasem jej dynamiczny początek opiera się na cytacie z pieśni patriotycznej Józefa Nikorowicza ze słowami Kornela Ujejskiego *Z dymem pożarów*.

- Z dy - mem po - ża - rów, z ku - rzem krwi bra - tniej,
- do Cio - bie, Pa - nie, bi - je ten głos,
- skar - ga to stra - szna, jęk to o - sta - tni,
- od ta - kich mo - dłów bic - le - je włos.
- My już bez ska - rgi nie zna - my śpie - wu,
- wie - niec cie - rno - wy wróśł w na - szą skroń,

7.

wie-cznie, jak po-mnik Two - Je-go gnic-wu,
ste - rczy ku To - bie bla - ga-lna dłoś.

Przykład 4. J. NIKOROWICZ: pieśń *Z dymem pożarów*

Źródło: <http://a-pesni.org/polsk/choral.php> [dostęp: 25.02.2017].

„Poprzez wprowadzenie do pieśni autentycznej melodii suplikacji *Święty Boże*, którą podsunął tekst Kasprowicza” – pisał Adam Neuer – „nastąpiło przesunięcie akcentu, przejście ze sfery osobistego (i pokoleniowego) doświadczenia udręki „człowieczego bólu” do uczuciowości zobiektywizowanej, wpisującej podmiot muzyczny w akt zbiorowej modlitewnej prośby”¹⁸. Melodia suplikacji pełni zatem w omawianym cyklu funkcję symboliczną, daje świadectwo poczucia wspólnoty poprzez udział w akcie prośalnym, tymczasem melodia pieśni Nikorowicza – jako zakazana przez władze rosyjskie – pomaga w dopełnieniu wizerunku niewoli i nieszczęścia, właśnie owego „człowieczego bólu” podkreślonego słowami „Jestem! Jestem i płacę...!”

Allegro molto, agitato

sf
Je - stem! Je - stem i pla - cze, bi - Je - skrzy-dła - mi, jak
Je souf - fre! Je souf - fre Je pleu - re Je bars des at - les tel

ff

ptak ten ran - ny, jak ptak ten noc - ny, któ - re - mu o - kłem ka -
un oi - seau tri - ste, oi - seau de nuit à qui l'on fit re - gar -

Przykład 5. K. SZYMANOWSKI: *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza* op. 5. Pieśń druga: *Jestem i płacę*, t. 1–6

Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Pieśni: Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza*. Dz. 17. Kraków 1987, s. 25.

¹⁸ A. NEUER: *Wstęp*. W: Karol Szymanowski. *Dzieła* – Seria C. T. 17. Kraków 1987, s. XX.

Z wczesnych opusów Szymanowskiego dla porządku można zwrócić jeszcze uwagę na *Wariacje na polski temat ludowy h-moll* op. 10, dedykowane Zygmuntowi Noskowskiemu (1904). Tematem wariacji jest bowiem wersja autentycznej melodii z Podhala, zaczerpnięta z książki Jana Kleczyńskiego *O muzyce podhalańskiej* (1888), tu jednak – posługując się słowami Tadeusza A. Zielińskiego – „zmieniona nie do poznania i odarta z ludowego autentyzmu”¹⁹, potraktowana wedle romantycznych wzorców, ubogacona chromatyczną harmoniką. Ta sama melodia znajdzie się później w *Harnasiach* już z zachowaniem typowych dla niej rysów (co Zbigniew Drzewiecki uznał za fakt niezmiernie symptomatyczny²⁰).



Przykład 6. K. SZYMANOWSKI: *Wariacje na polski temat ludowy h-moll* op. 10, t. 1–4

Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Wariacje na polski temat ludowy*. Red. Z.M. SZWEJKOWSKI. Kraków 1956, s. 3.

Do zapożyczeń w sposób szczególnie silny Szymanowski powraca znów w ostatnim, narodowym okresie swej twórczości. Wtedy też Twórca z Atmy zmienił swój wcześniejszy negatywny stosunek do wykorzystywania muzyki ludowej na gruncie dzieł artystycznych (prawdopodobnie spowodowany wykorzystaniem cytatów ludowych przez innych twórców w sposób niejako „akademicki”). Wówczas (na łamach „Gazety Polskiej” z 14 VI 1931) wypowiedział się już następująco: „Otóż żywotność pieśni czy ogólniej mówiąc: muzyki ludowej jest zjawiskiem bezwzględnie dodatnim; to jakby z głębi serca rasy wiecznie bijące źródło żywego natchnienia, jakby wydarte z łona gór złomy marmuru oczekujące tylko wysiłku twórczej ręki, zdolnej nadać im wiecznotrwałe kształty prawdziwego dzieła sztuki”²¹.

Szymanowski nawiązał w twórczy sposób do dwóch tradycji polskiej kultury ludowej: do tradycji kurpiowskiej (opierając się na zapisach nutowych

¹⁹ T.A. ZIELIŃSKI: *Szymanowski. Liryka i ekstaza...*, dz. cyt., s. 33.

²⁰ Pisał Zbigniew Drzewiecki: „... należy uznać za niezmiernie symptomatyczny fakt, iż Szymanowski już w młodziennych latach sięgnął po wątek pochodzenia „podhalańskiego”, by dopiero w 20 lat później, jako dojrzały artysta, przekuć złoty kruszec folkloru góralskiego w arcydzieła muzyki polskiej”. Por. Z. DRZEWIECKI: *Wstęp*. W: *Karol Szymanowski. Wariacje na polski temat ludowy*. Red. Z.M. SZWEJKOWSKI. Kraków 1956, s. 1.

²¹ K. SZYMANOWSKI: *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*. W: *Karol Szymanowski. Pisma*. T. 1: *Pisma muzyczne*. Opracował K. MICHAŁOWSKI. Wstęp: S. KISIELEWSKI. Kraków 1984, s. 269.

ks. Władysława Skierkowskiego) i do tradycji muzyki górali tatrzańskich (znanej z autopsji).

Pierwszą kompozycją świadczącą o fascynacji muzyką Podhala (jeszcze na podstawie zapisów muzykologa, profesora Uniwersytetu Lwowskiego Adolfa Chybińskiego) były *Słowieńnie* (op. 46 bis) z 1921 roku. Zdaniem Zielińskiego: „Kompozytorowi nie chodziło tu o przywołanie postaci i charakteru konkretnego folkloru, lecz o pewien klimat ekspresyjny, związany z „pierwotnym”, głęboko ludowym sposobem wypowiedzi”²². Przywołaniu tego klimatu miała służyć *nuta Sabałowa*, której „duch [...] przenika wszystkie pięć pieśni”²³, a która wyraźnie pojawia się w centralnym ogniwie cyklu *Słowieńnie*, w pieśni *Święty Franciszek*.



Przykład 7. Wariant nuty *Sabałowej* w zapisie A. Chybińskiego

Źródło: A. CHYBIŃSKI: *Od Tatr do Bałtyku*. Cz. I. Kraków 1952, s. 27.

O pieśni tej wypowiedziano się jako o „cichej, czystej muzyce aniołów”²⁴ (Stanisława Korwin-Szymanowska), jako o „ekspresji niebiańskiej”²⁵ (Lazar Saminsky) i działającej „jak muzyka z innego świata”²⁶ (Mieczysław Tomaszewski).

Lento assai divoto

semplice
pp dolciss.

pp dolce *poco cresc.*

ritard. *poco cresc.*

Pla - ko - wie knia - to - wie la - nie we -
 Oi - se - lets, fleurs, dan - ces. bi - ches le -
 Vö - ge - lein, Blü - me - lein, lässt uns ihn

Przykład 8. K. SZYMANOWSKI: *Słowieńnie* – pieśń *Święty Franciszek*, t. 1–10

Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Pieśni: Słowieńnie*. Dz. 20. Kraków 1984.

²² T.A. ZIELIŃSKI: *Szymanowski. Liryka i ekstaza...*, dz. cyt., s. 210.

²³ Tamże.

²⁴ S. SZYMANOWSKA: *Jak należy śpiewać utwory Karola Szymanowskiego*. Kraków 1982, s. 24.

²⁵ L. SAMINSKY, recenzja zamieszczona w: „La Revue Musicale” 1922, nr 9. Cyt. za: T. CHYLIŃSKA: *Wstęp*. W: K. SZYMANOWSKI: *Słowieńnie. Facsimile*. Kraków 1987, s.

²⁶ M. TOMASZEWSKI: »*Semplice e divoto*«: *Szymanowskiego idiom „franciszkański”*. W: M. TOMASZEWSKI: *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*. Kraków 1998, s. 87.

Wierne podążanie za tekstem Juliana Tuwima zachęciło Szymanowskiego do rozróżnienia pomiędzy zwrotami świeckimi i „nabożnymi”. To te pierwsze – inicjujące pieśń *Święty Franciszek*, a potem towarzyszące słowom: „ptakowie, kwiatowie” – wykorzystują motywy zaczerpnięte ze skali podhalańskiej i operują materiałem 11-tonowym (we wstępie od dźwięku *gis*). Zwrotom „nabożnym” towarzyszy materiał zredukowany, siedmiotonowy, powstający z wielokrotnego transponowania charakterystycznego odcinka skali frygijskiej²⁷. Zapożyczenia z folkloru służą tu kreowaniu pewnej określonej jakości brzmieniowej, pomagają w odmalowaniu pewnego wizerunku świata (świeckiego, z tym folklorem kojarzonego).

W pieśni *Święty Franciszek* uwagę zwraca jeszcze zakończenie, w którym trzy ostatnie takty tworzą sekwencję akordów: (E-dur, D-dur, C-dur i D-dur) zamkniętą brzmieniem eliptycznym²⁸ (E-dur i e-moll). Te archaizujące postępy akordów („homofonia modalna proveniencji XVI-wiecznej”²⁹), towarzyszące słowom „Jezusie gołąbku miłości!”, sprawiające „wrażenie muzyki zasłyszanej, cytatu”³⁰, zapowiadają już – zdaniem Zielińskiego – styl *Stabat Mater*³¹.

Do muzyki górali tatrzańskich sięgnął Szymanowski w sposób zdecydowany w balecie *Harnasie* op. 55 (1923–1931), wtapiając cytaty melodii ludowych w całość pochodzącą z własnej inwencji. Taką procedurę kompozytor uzasadniał: „Jakkolwiek więc nie uznaję mechanicznego i fotograficznego przenoszenia pierwiastków folkloru [...] do dzieła sztuki, a więc i na scenę, to jednak w takim wypadku pewna stylizacja i oparcie się na autentycznych źródłach jest oczywiście nieuniknione”³². Zieliński pisze wręcz: „*Harnasie* są jedynym utworem w całej twórczości Szymanowskiego, związanym w tak wielkim stopniu z folklorem muzycznym Podhala, utworem ogniskującym w sobie nie tylko całe gorące uczucie kompozytora do muzyki tego regionu, ale również jej głęboką i drobiazgową znajomość”³³.

I rzeczywiście obecność cytatów w *Harnasiach* (czy to *in crudo*, czy to rozwiniętych i przetwarzanych, czy to wyłącznie dających impuls dla własnej inwencji kompozytora), wtapianie ich w szerokie ujęcia stylizacyjne, uzasadniona jest tematyką baletu – tworzącego faktyczny obraz życia i obyczajów górali tatrzańskich (akcji może nawet mało przekonującej dramaturgicznie³⁴).

²⁷ M. TOMASZEWSKI: »*Semplice e divoto*«..., dz. cyt., s. 88.

²⁸ Tamże.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże.

³¹ T.A. ZIELIŃSKI: *Szymanowski. Liryka i ekstaza...*, dz. cyt., s. 210.

³² K. SZYMANOWSKI: wzór listu do Jeana Rouchégo, dyrektora opery w Paryżu, załączony do korespondencji do Leonii Gradstein, Zakopane 10 X 1934, cyt. za K. MICHAŁOWSKI: *Karol Szymanowski. Katalog tematyczny dzieł i bibliografia*. Kraków 1967, s. 225.

³³ T.A. ZIELIŃSKI: *Szymanowski. Liryka i ekstaza...*, dz. cyt., s. 279.

³⁴ K. NOWACKI: *Rola folkloru góralskiego w „Harnasiach”*. W: *Karol Szymanowski. Księga sesji naukowej*. Warszawa 1964, s. 211.

Warto zauważyć, że na cytatach zasadniczo opiera się wokalna strona *Harnasiów*, i to zarówno dotycząca partii solowych, jak i chóralnych³⁵. Jeśli zaś chodzi o partie instrumentalne *Harnasiów*, to folklor przenikał do nich przez takie wplatanie cytatu do przebiegu, które miało sprawiać wrażenie „permutacji lub przetworzenia wprowadzonego wcześniej materiału melodycznego”³⁶.

Wykorzystanie materiału ludowego w *Harnasiach* (zarówno poprzez procedurę cytowania, jak i poprzez improwizacyjną zasadę przekształcania „nuty”) było z jednej strony „środkiem pozorującym pracę tematyczną”³⁷, z drugiej zaś „sposobem wyrażenia własnej indywidualności kompozytorskiej”³⁸ Szymanowskiego. Co ważne, w balecie poza cytatami muzyki góralskiej i stylizacją kapeli góralskiej słyszalne są również pewne maniere wykonawcze typowe dla podhalańskiej praktyki ludowej, takie jak: glissanda w zakończeniach fraz w śpiewie solowym, improwizacyjne rubata, deformacje rytmiczne czy diafonia (naśladowana tu w śpiewie chóralnym)³⁹.

Do motywów zaczerpniętych z folkloru Podhala sięgnął Szymanowski jeszcze w *II Kwartecie smyczkowym* op. 56 (z 1927 roku). W drugiej części (vivace, scherzando) tego kwartetu pojawia się w pierwszych skrzypcach (t. 43) melodia góralska, znana ze sceny ósmej II obrazu *Harnasiów* jako: *Pociecz chłopcy*.

Ar.

ord.

Coro

S.

T.

1. Po-ćcies chłop-cy, po-ćcies zbi-jeć, bo ni mo-my
2. A kie zód-dzies do sa-la sa, to ug-bij-roj

1. Po-ćcies chłop-cy, po-ćcies zbi-jeć, bo ni mo-my
2. A kie zód-dzies do sa-la sa, to ug-bij-roj

Vnt.

mit breitem Strich

ff

2

Przykład 9. K. SZYMANOWSKI: *Harnasie* (t. 509–514) scena VIII, *Napad harnasiów. Taniec*. (cytat: t. 512–514)

Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Harnasie*, op. 55. Dz. 24. Balet góralski w jednym akcie. Partytura. Kraków 1985, s. 122.

³⁵ Zagadnienie to zostało omówione przeze mnie szczegółowo w następującym tekście: B. MIKA: *Elementy podhalańskie i kurpiowskie w wybranych kompozycjach polskich XX wieku*. W: *Kultura ludowa źródłem działań artystycznych, badawczych i naukowych*. Red. M. SZYNDLER. Katowice 2015, s. 161–184.

³⁶ K. NOWACKI: *Rola folkloru góralskiego...*, dz. cyt., s. 221.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 223.

³⁹ Z. HELMAN: *Muzyka polska między dwiema wojnami*. „Muzyka” 1978, nr 3, s. 23.

Przykład 10. K. SZYMANOWSKI: *II Kwartet smyczkowy*, cz. II, t. 38–45 (cytat: t. 43–45)

Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Complete Edition*; *1st String Quartet in C Major op. 37*, *2nd String Quartet op. 56*, Volume 6. Red. Z. HELMAN. PWM-Edition, Kraków, Universal Edition, Wien 1984, s. 34.

Głównym tematem fugi części trzeciej *Kwartetu* (Lento) jest z kolei wariant góralskiej melodii *Sabałowej* – znany już z *Tańca zbójnickiego z Harnasiów*, zresztą stworzony jako rodzaj montażu (powstały w wyniku zestawienia czołowego motywu *nuty Sabałowej* otwierającej *Harnasie* oraz motywu końcowego i frazy początkowej melodii z notatnika, wprowadzonej także do *Wesela*⁴⁰).

Przykład 11. K. SZYMANOWSKI: *II Kwartet smyczkowy*, cz. III, t. 1–5

Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Complete Edition*; *1st String Quartet in C Major op. 37*, *2nd String Quartet op. 56*, Volume 6. Red. Z. HELMAN. PWM-Edition Kraków, Universal Edition, Wien 1984, s. 40.

3. Muzyka Szymanowskiego – aspekt przedmiotowy

Spośród sporej liczby kompozycji, które w XX wieku odwoływały się do muzyki Szymanowskiego, wybrałam cztery: *Kwartet smyczkowy* (1979) Andrzeja Krzanowskiego (wersja I B) (cytat z taśmy – ze *Stabat Mater* Szymanowskiego); *Sonatę* (1982) Pawła Szymańskiego (cytat z *Mazurka op. 62 nr 2*); *Sonatę z motywem Karola Szymanowskiego* (1983) Romana Bergera (cytat z *IV Symfonii Koncertującej*) oraz *III Kwartet smyczkowy „Pieśni śpiewają” op. 67* (1995) Henryka Mikołaja Góreckiego (cytat z pierwszej części *I Kwartetu smyczkowego* Szymanowskiego).

⁴⁰ K. NOWACKI: *Rola folkloru góralskiego...*, dz. cyt., s. 223–224.

W *Kwartecie smyczkowym* (wersja B) z 1979 Krzanowskiego (na kwartet smyczkowy, instrumenty perkusyjne i taśmy) Szymanowski przywołany jest poprzez dosłowny, nagrany na taśmie cytat z jego *Stabat Mater* (początek czwartej części). Sposób wprowadzenia zapożyczenia łączył się z kompozytorskim pomysłem użycia czterech taśm, który dopuszczał swobodę kształtowania warstw dźwiękowych, a decyzję o eksponowaniu konkretnej warstwy pozostawiał wykonawcom (pierwsza taśma – to nagranie warstwy instrumentalnej *Kwartetu*, druga – wokalizy; trzecia – cytat ze *Stabat Mater* Szymanowskiego, a czwarta – nagranie fragmentu tekstu *Stabat Mater*). Wykorzystanie właśnie fragmentu *Stabat Mater* Szymanowskiego mniejszy związek miało z samym jej twórcą, a większy – z sekwencją, to właśnie bowiem z fascynacji tym tematem zarówno na gruncie malarskim, jak i literackim⁴¹ zrodził się utwór Krzanowskiego. Dramatyzm kompozycji Szymanowskiego i poprzedzająca go wokaliza sopranowa dobrze korespondowały, zdaniem czechowickiego twórcy, z istotowym dramatyzmem samej sekwencji.

The image shows a musical score for a piece titled "Thema di K. Sz." by R. Berger. The score is written for violin and piano. The violin part is marked "Lontano" and includes performance instructions: "sub. meno m. e rubato misterioso" and "c. s. 8". The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include "pppp" and "pp". The score is divided into two systems, with the second system showing a change in the piano accompaniment's texture.

Przykład 12. R. BERGER: *Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, t. 201–206

Źródło: R. BERGER: *Sonáta pre husle a klavír*. Bratislava 1995, s. 19.

Z kolei cytat z *IV Symfonii Koncertującej* op. 60 (z 1932 roku) Szymanowskiego spletający się organicznie z cytatem średniowiecznej sekwencji *Dies Irae*

⁴¹ Zainspirowanym wykładem Marka Dyżewskiego. Por. wypowiedź Andrzeja Krzanowskiego w: A. CHŁOPECKI: *Andrzeja Krzanowskiego autokomentarz*. W: *Muzyczny świat Andrzeja Krzanowskiego*. Red. J. PATER. Materiały z sesji naukowej – Kraków 27 X 1998. Kraków 2000, s. 49 [rozmowy jako nagrania archiwalne rejestrowane przez Andrzeja Chłopeckiego w latach 1977–1981].

pojawia się w *Sonacie* na skrzypce i fortepian (część pierwsza) Bergera, powstałej w 1983 roku – posługując się słowami twórcy – „w atmosferze nagonki antysolidarnościowej w byłej Czechosłowacji, kulminującej po wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce”⁴².

Co więcej, Berger nie tylko jednorazowo cytuje fragment muzyki cenionego przez siebie twórcy, ale na wzór Mistrza z Atmy niejako kreuje całe swoje dzieło⁴³. Obecność cytatu z symfonii Szymanowskiego wraz z motywem *Dies Irae* stanowi przywołanie dramatyczne o silnej wymowie symbolicznej, zważywszy, że w taki typ dialogu intertekstualnego wpisał się twórca skazany na wieloletnią emigrację, urodzony przecież w polskim Cieszynie⁴⁴.

W przypadku *Sonaty* Szymańskiego *Mazurek* op. 62 nr 2 Szymanowskiego – jak zauważyła to ongiś Dorota Szwarzman – spełnił jedynie rolę pretekstu⁴⁵, a bez tego okolicznościowego zamówienia *Sonata* i tak by powstała⁴⁶. Choć pewne jej fragmenty, zwłaszcza zakończenie, byłyby wówczas inne⁴⁷. Potwierdza taką sugestię recenzentki sama wypowiedź kompozytora, na ogół mało znana, bo nieopublikowana w odpowiednim czasie z powodu ingerencji cenzury. Szymański wyznał: „*Sonatę* napisałem na zamówienie Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej specjalnie na koncert, którego motywem przewodnim ma być *Mazurek* op. 62 nr 2 Karola Szymanowskiego. Nie taję, że kiedy na początku tego roku Andrzej Chłopecki zapraszał mnie do udziału w tym koncercie, nie *Mazurek* Szymanowskiego znajdował się w centrum mojej uwagi. Siedzieliśmy

⁴² R. BERGER: *Zasada twórczości. Wybór pism z lat 1984–2005*. Katowice 2005, s. 365.

⁴³ Adresatka *Sonaty* – Krystyna Tarnawska-Kaczorowska – przyrównała taką strategię kompozytorską do poczynañ Albana Berga kształtującego materiał muzyczny swego *Koncertu skrzypcowego „Pamięci Anioła”* w oparciu o idiom Bachowski zaczerpnięty z cytatu jego chorału *Est ist genug*.

⁴⁴ Tarnawska-Kaczorowska przypomina ponadto, że właśnie fragmentem tej *Symfonii Koncertującej* Szymanowskiego Radio Wolna Europa zapowiadało audycję: „Polacy twórcy na emigracji” – por. K. TARNOWSKA-KACZOROWSKA: „...najpierw jest życie, a potem sztuka...” *Roman Berger (Bratysława)*. W: *Między Polską a światem*. Red. M. Fik. Warszawa 1992, przypis na s. 132.

⁴⁵ D. SZWARZMAN: *Paweł Szymański: Sonata*. „Ruch Muzyczny” 1984, nr 8, s. 6.

Warto także przypomnieć, że całą serię utworów odwołujących się do Szymanowskiego skomponowano w 1982 roku, gdy przypadała setna rocznica urodzin Mistrza z Atmy. Wówczas to Polskie Towarzystwo Muzyki Współczesnej zamówiło u polskich twórców utwory, które za punkt wyjścia miały obrać *Mazurek* op. 62 nr 2 Szymanowskiego i potraktować go jako motto, inspirację, podtekst lub pretekst dla własnej kompozycji. W odpowiedzi na zamówienie powstało sześć utworów, z których każdy w inny sposób nawiązywał do op. 62 Szymanowskiego. Zbiór zrealizowanych kompozycji tworzyły: *Audycja VI* Andrzeja Krzanowskiego, sekstet smyczkowy *Portret z pamięci* Zbigniewa Bargielskiego, *Struny na ziemi* Zbigniewa Rudzińskiego, *Zatarty ślad* Włodzimierza Kotońskiego, *Sonata* Pawła Szymańskiego oraz *Wariacje* Zygmunta Mycielskiego (jedynie ostatni tu wymieniony utwór nie został wykonany na koncercie PTMW 15 grudnia 1982 roku). Por. O. PISARENKO: *Hommage à Szymanowski*. „Ruch Muzyczny” 1983, nr 7, s. 10.

⁴⁶ D. SZWARZMAN: *Paweł Szymański...*, dz. cyt., s. 6.

⁴⁷ Tamże.

wtedy z Andrzejem nad cienką kawą w podłej kawiarence w centrum Warszawy. Przy stolikach przygarbieni ludzie rozmawiali ściszonymi głosami... Pracując nad *Sonatą* między wiosną a jesienią 1982, po raz pierwszy chyba zastanawiałem się nad możliwością wyrażania stosunku do rzeczywistości za pośrednictwem muzyki. Ale – czy się chce, czy nie – muzyka jest grą czystej formy i jako taka pozostaje indyferentna. Tak więc *Sonata* nie ma (bo mieć nie może) nic wspólnego z tym, o czym ludzie szeptali w kawiarni po południu w ponury, zimowy dzień. Jakie są zaś jej związki z *Mazurkiem* Szymanowskiego? – na to pytanie słuchacz będzie mógł sam sobie odpowiedzieć po koncercie⁴⁸.

Sonata Szymańskiego to przykład niezwykle twórczego dialogu z muzyką Szymanowskiego, świeżego nań spojrzenia. Bo chociaż duch głównego tematu *Mazurka* Twórcy z Atmy niejako przenika całą *Sonatę*, pojawiając się w transpozycjach, redukcjach i „przerzutkach”, choć wyraźnie słyszalne są całe motywy *Mazurka* (jak choćby tryl kończący wolną część *Sonaty* Szymańskiego: biegnik marimbafonu – t. 311 to w *Mazurku* t. 41–42 czy finalny duet skrzypiec i kontrabas), to omawiana kompozycja świadczy o wyraźnie indywidualnym, niepowtarzalnym sposobie realizacji „zadanego” tematu. I mimo tak różnych sposobów przywołań *Mazurka*, bardziej niż Szymanowskiego odnajdujemy w tej muzyce Szymańskiego, z jego upodobaniem do techniki kanonu, z jego odniesieniami do ulubionej epoki – baroku, wreszcie z nawiązaniem do tak częstej u niego polifonii warstwowej.

Właśnie w przypadku *Sonaty* intertekstualny dialog między muzyką Szymanowskiego a muzyką kompozytora z końca XX wieku, moim zdaniem, najsilniej odsłania inspirujące bogactwo rodzące się zwykle na styku kultur, na styku różnych jakości. Wyraża się także w zderzeniu kontrastujących idiomów: barokowego (partia skrzypiec) i jawańskiego (partia dzwonów i gongów) prowokującym wrażenie, iż mamy do czynienia z „mieszanką Telemanna z gamelanem”, jak to oddał ongiś *bon mot* Rafała Augustyna.



Przykład 13. K. SZYMANOWSKI: *Mazurek*, op. 62 nr 2, temat, t. 12–16

Źródło: K. SZYMANOWSKI: *2 mazurki*. Paris 1982, s. 64.

⁴⁸ Paweł Szymański, zeszyt programowy koncertu „Homage a Karol Szymanowski” 15 grudnia 1982, prawykonanie *Sonaty*. Tekst przeznaczony przez kompozytora do druku w książce programowej festiwalu „Warszawska Jesień” w 1983 został ocenzone i nie był opublikowany. Por. *Książka programowa „Festiwalu Muzyki Pawła Szymańskiego”*, 24 listopada – 1 grudnia 2006. Red. A. CHŁOPECKI, K. NALIWAJEK, s. 111.

(tutti unis.)
 1-3 *ff molto marc.*
 s. sord.
 vn 4-6 *ff molto marc.*
 7-9 *ff molto marc.*
f sempre
 vb *f molto marc.* pizz.

Przykład 14. P. SZYMAŃSKI: *Sonata*, t. 243–245

Źródło: P. SZYMAŃSKI: *Sonata na smyczki i perkusję*. Kraków 1987, s. 48.

Wreszcie bardzo wyraźnie odniósł się do muzyki Szymanowskiego Górecki w swym *III Kwartecie smyczkowym „Pieśni śpiewają”* op. 67 (ukończonym w 1995 roku⁴⁹). Muzyka kwartetu zdradza kompozytorską fascynację pieśnią⁵⁰, a zainspirowana została czterowierszem rosyjskiego pisarza Velimira Chlebnikowa (1899–1922), zwłaszcza ostatnim wersem poematu brzmiącego w polskim tłumaczeniu następująco:

Kiedy umierają konie – rżą
 Kiedy umierają trawy – schną
 Kiedy umiera słońce – gaśnie
 A kiedy umierają ludzie... pieśni śpiewają⁵¹.

W tym przejmującym, bardzo melancholijnym w charakterze i monumentalnym w formie (bo trwającym blisko godzinę) utworze pojawia się cytat z pierwszej części *I Kwartetu smyczkowego* Szymanowskiego. Pojawia się dwukrotnie: w trzeciej, środkowej części muzyki Góreckiego, pełnej ruchu i swoistego niepokoju oraz w części czwartej, przedostatniej. Cytat przytoczony jest najpierw w kulminacji trzeciej części tak jakby wieńcząc temat nasycony w brzmieniu i taneczny w charakterze. Przytoczony jest w innym tempie i z inną ekspresją, bo jeśli oryginalny fragment muzyki u Szymanowskiego rozbrzmiewa *dolcissimo*, to jego przywołanie u Góreckiego odbywa się jako *molto espressivo e ben tenuto*.

⁴⁹ Premiera kwartetu odbyła się dopiero 10 lat później, w październiku 2005 roku na Festiwalu Muzyki Współczesnej w Bielsku-Białej (grał Kronos Quartet z USA w składzie: David Harrington, John Sherba, Hank Dutt, Jeffrey Zeigler). Drugie wykonanie – również przez Kronos Quartet – miało miejsce na II Festiwalu Muzyki Polskiej w Krakowie (11 listopada 2006 roku).

⁵⁰ A. THOMAS – tekst w *Książce programowej II Festiwalu Muzyki Polskiej*, Kraków 5–12 XI 2006, s. 210–211.

⁵¹ Podaję tekst wiersza za *Książką programową II Festiwalu Muzyki Polskiej*, Kraków 5–12 XI 2006.

Drugie wykorzystanie cytatu ma miejsce na samym początku czwartej części, gdy kompozytor rozpoczyna narrację od nawiązania do materiału muzycznego kulminacji poprzedniego ogniwa.

Można chyba uznać, że cytat z Szymanowskiego przybiera u Góreckiego postać wręcz ikoniczną, choć nieco zaskakuje, to i znakomicie wpisuje się w realizację idei tej niespokojnej, przejmującej muzyki, pomagając budować jej pieśń i melancholijny wymiar. Wykorzystanie techniki cytatu, nierzadkie przecież u Góreckiego, z jednej strony – jak chce Adrian Thomas – „intensyfikuje wspomnienia, przenosząc je na wyższy poziom”⁵², z drugiej zaś może być tutaj chyba potraktowane jako rodzaj *hommage* złożonego Twórcy z Atmy.

Przykład 15. K. SZYMANOWSKI: *I Kwartet smyczkowy*, cz. I., t. 151–155 (u Góreckiego zacytowany jest t. 154)

Źródło: K. SZYMANOWSKI: *Complete Edition; 1st String Quartet in C Major*, op. 37, *2nd String Quartet* op. 56, Volume 6. Red. Z. HELMAN. PWM-Edition Kraków, Universal Edition, Wien 1984, s. 10.

Na zakończenie przywołajmy znów Nycza. Pisze on, iż dzieło traktowane w perspektywie intertekstualnej „swą dwuznaczną suwerenność, czy »eksterytorialność« [...] zawdzięcza w istotnej mierze swej wielorakiej zawisłości – polegającej ostatecznie na partycypacji tyleż w »świecie sztuki«, co we wspólnotowym świecie ludzkiego doświadczenia (a może także: tyleż w świecie doświadczenia, co wirtualnej rzeczywistości)”⁵³. Muzyka Szymanowskiego w sposób szczególnie intensywny jest „wielorako zawisła” – uczestniczy zarówno w świecie sztuki, jak i w świecie wspólnotowego ludzkiego doświadczenia. Sama z siebie niejednokrotnie odsyła do innych tekstów kultury *resp.* muzyki, ale też i różne teksty muzyczne odsyłają nierzadko właśnie do niej. Trwająca wymiana, żywy dialog zapewniają więc każdemu pokoleniu odbiorców inspirującą interlekturę.

⁵² A. THOMAS – tekst w *Książce programowej...*, dz. cyt., s. 211.

⁵³ R. NYCZ: *Poetyka intertekstualna...*, dz. cyt., s. 28.