



SŁAWOMIRA ŻERAŃSKA-KOMINEK

ORCID : <https://orcid.org/0000-0002-9329-1446>

University of Warsaw
Institute of Musicology

Słownik w obrazach dźwiękowych Karola Szymanowskiego

DOI: 10.34861/aspmuz12-14_slow-obr

Powinniśmy poważnie traktować i akceptować to, co inni mówią o muzyce. Nie powinniśmy też wstydzić się lub przeproszać za swoje własne słowa. Powinniśmy bardziej ufać naszym wyobrażeniom i kulturowym nawykom, wbrew sugerowanym nam często opiniom. Im więcej mówimy, tym lepiej słuchamy¹.

Lawrence Kramer

Złożona natura pieśni artystycznej w ten lub inny sposób uzależnionej od ekspresyjnego bogactwa i zróżnicowania tekstów poetyckich powoduje, że nie istnieją precyzyjnie sformułowane lub sformalizowane reguły jej analizy. Nie jest więc rzeczą przypadku, że koncepcje analityczne rozwijały się w XX wieku głównie w odniesieniu do muzyki instrumentalnej, nie zaś wokalne, co może wydawać się dziwne, biorąc pod uwagę ogromne znaczenie pieśni w europejskiej kulturze,

¹ L. Kramer, *Signs Taken for Wonders. Worlds, Music, and Performativity*, w: *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage* (Word and Music Studies, Vol. 4), ed. S.M. Lodato, S. Aspdawn, W. Bernhart, Amsterdam–New York 2002, s. 36 (tłum. S. Żerańska-Kominek).

a właściwie w każdej kulturze. I choć nic i nikt nie stoi na przeszkodzie w aplikacji tych metod do muzyki wokalne, to jednak w praktyce transfer taki napotyka na zasadnicze trudności głównie z uwagi na niekompatybilność tekstu i muzyki, dwóch współtworzących pieśń systemów semiotycznych. Relacje między słowem a muzyką stanowią najważniejszy wyznacznik statusu semiotycznego pieśni, interpretacji jej znaczeń oraz odpowiednich propozycji analitycznych².

Semiotyczna strategia analizy pieśni oparta jest na przesłance, że znaczenie tworzą znaki i że w związku z tym znaczenie zostaje odczytane na podstawie rozpoznania znaków, ich funkcji i kodów zawartych w opisywanych przedmiotach. Cel i metodę tak rozumianej procedury odczytywania znaczeń i znakowego związku między tekstem a muzyką odnajdziemy w artykule Kofi Agawu, w którym przedstawił on bardzo szczegółową, wyczerpującą i erudycyjną analizę *Frauenliebe und Leben* Schumanna, traktując ją jako przykład konsekwentnego metodologicznie i uporządkowanego modelu semiotycznej interpretacji pieśni.

Zasadniczo odmienny tryb postępowania proponuje się w ujęciu hermeneutycznym, zgodnie z którym znaczenie nie stanowi inherentnej cechy przedmiotu, ani nie daje się zrekonstruować na podstawie zakodowanych w przedmiocie znaków. Strategia hermeneutyczna angażuje interpretatora, który nie jest deko-derem znaków, lecz tłumaczem tekstu zanurzonego w społecznej lub kulturowej konwencji. O ile ujęcie semiotyczne widzi tekst jako zbiór znaków, które badacz

² Kofi Agawu wyodrębnił cztery sposoby rozumienia pieśni jako intersemiotycznego związku poezji i muzyki: 1. Pieśń jest całkowitą asymilacją i „rozpuszczeniem” tekstu przez muzykę, czyli jest strukturą, w której następuje zamiana wszystkich jej składników w coś czysto muzycznego, a jej znaczenie realizuje się wyłącznie w warstwie muzycznej. 2. Pieśń jest niekonfliktowym, zgodnym połączeniem słów i muzyki. 3. Pieśń jest złożoną strukturą, w której słowa dają dostęp do znaczenia, podczas gdy muzyka co najwyżej wspiera znaczenie tekstu. 4. Tożsamość pieśni nie jest redukowalna do słów lub muzyki, a istotą związku między tekstem a muzyką jest relacja wzajemności dwóch, niezależnych, istniejących poza pieśnią, systemów; niektóre aspekty tekstu mogą być wyjaśnione wyłącznie w kategoriach językowych, a niektóre aspekty muzyki — jedynie w kategoriach muzycznych. Kofi Agawu, *Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century ‘Lied’*, „Music Analysis” 1992, Vol. 11, No. 1, s. 3–36. Lawrence Kramer relacje między tekstem a muzyką rozumie jako konflikt i zawłaszczającą reinterpretację tekstu przez muzykę. Głównym instrumentem tego procesu jest tzw. „ekspresyjna topologia” czyli takie odkształcające oddziaływanie umuzyycznienia, które powoduje zatracenie znaczeń wiersza. Wydłużanie słów, melizmatyczne zniekształcanie, powtarzanie, dynamiczne akcentowanie powoduje częściowe rozluźnienie fonetycznej i syntaktycznej struktury mowy, a co za tym idzie — zamazanie jej sensów w doświadczeniu słuchacza. W takim rozumieniu wiersz stanowi dla kompozytora jedynie surowiec, kształtowany i odczytywany wedle własnej koncepcji, która niekoniecznie pozostaje zbieżna z intencjami poety. Zob. L. Kramer, *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, Berkeley–Los Angeles–London 1984, s. 125 i nast.

dekoduje w procesie analizy, to w ujęciu hermeneutycznym znaczenie rozumie się jako wypowiedź performatywną, która nie tylko opisuje istniejącą rzeczywistość, lecz ją w pewien sposób kształtuje³. Cytowanym przez Lawrence'a Kramera przykładem takiej wypowiedzi jest *Sonata fortepianowa cis-moll* op. 27 nr 2, *quasi una fantasia* (tzw. „Księżycowa”) Beethovena, którą Adolf B. Marx zinterpretował jako wypowiedź autobiograficzną, jako wyraz złamanego serca kompozytora z powodu zawiedzionej miłości. Zaproponowane przez Marxa wyjaśnienie, uważane dziś powszechnie za dowód naiwności dziewiętnastowiecznego teoretyka, jest jednak wyłącznie sprawą uprawnionej z hermeneutycznego punktu widzenia interpretacji, pewnym sposobem postrzegania muzyki. Akceptowalnym komponentem hermeneutycznego sposobu widzenia pozostaje także analiza środków technicznych dzieła, jak na przykład słowa charakteryzujące *Etiudę c-moll* Chopina, którą Tadeusz Zieliński przedstawia jako wyraz burzliwych uczuć kompozytora związanych z losami powstania listopadowego:

Jak raptowny i niesamowity huragan wkracza w tym momencie finałowa *Etiuda c-moll* (Allegro con fuoco) porywająca energią szesnastkowych biegników lewej ręki i płomienną pasją motywów i rytmów — prawej. Przydana jej w późniejszych latach [...] nazwa „Rewolucyjnej” wiąże wstrząsającą, dramatyczno-heroiczną ekspresję tego dzieła z wypadkami powstania listopadowego w Polsce. [...] Obok *Scherza h-moll* najmocniejszym śladem owych przeżyć i myśli [...] jest właśnie *Etiuda c-moll*, ogniskująca w sobie [...] zespół uczuć bliskich tego, co określiłibyśmy jako patos walki, heroiczna brawura, burza i gniew, ale równocześnie ostry dramatyzm, męka i ból⁴.

W podobny sposób Mieczysław Tomaszewski pisze o *Preludium d-moll* Chopina: „Preludium postawione przez Chopina na zamknięcie cyklu, wezbrane pasją i wściekłością, może być jednak odczytane tylko jako bunt, jako heroiczny protest przeciw śmierci”⁵.

Performatywne wypowiedzi Marxa, Zielińskiego i Tomaszewskiego nie odzwierciedlają wprawdzie żadnej obiektywnej rzeczywistości, lecz mogą i najczęściej są rozumiane i podzielane przez inne podmioty na gruncie pewnego modelu lub zbioru modeli subiektywności. Przedstawiane przy tym często jako uniwersalne, pozostają na ogół wytworem określonego czasu historycznego oraz

³ Zob. L. Kramer, *Signs Taken for Wonders...*, op. cit.

⁴ T.A. Zieliński, *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1993, s. 252.

⁵ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1992, s. 411.

określonej kultury⁶. Innymi słowy: współrozumienie określonej interpretacji hermeneutycznej danego dzieła może mieć źródło w intersubiektywnym modelowaniu subiektywnych intuicji i percepcji, które taką interpretację uzasadniają i do pewnego stopnia obiektywizują.

Hermeneutyczna interpretacja dwóch pieśni Karola Szymanowskiego jest przedmiotem prezentowanego artykułu. W obu pieśniach występuje słowik, który w europejskiej tradycji poetyckiej pełnił rozmaite, często wzajemnie sprzeczne funkcje symboliczne. Był z jednej strony symbolem najwyższej ziemskiej radości, z drugiej zaś — najgłębszego nieszczęścia i rozpacz, a jego utożsamiony z lamentem i płaczem śpiew pozostawał zarazem symbolem radosnego piewcy miłości na wiosnę. Jako symbol smutku słowik pojawia się u Homera, który przytacza opowieść o pewnej Aedon, która miała tylko jednego syna i zazdrościła płodności swej szwagierce Niobe. Z zawiści usiłowała zabić jej najstarszego syna Amaleusa, lecz przez pomyłkę zabiła własnego syna, Itylosa. Jej cierpienie i rozpacz były tak wielkie, że wzbudziły litość bogów, którzy przemienili ją w rozpaczającego słowika (po grecku Aedon). Lament Aedon emanuje liryzmem, wyraża rozpacz, oddalenie i opuszczenie, przeczcucie śmierci. Jest także wspomnieniem miłości na zawsze utraconej i po wieczność opłakiwanej.

Inkrustowany greckim mitem poetycki obraz słowika i jego żałobnego śpiewu otrzymał drugie życie przede wszystkim w poezji i pieśni, zwłaszcza w pieśni romantycznej. Do mitu tego nawiązał także Karol Szymanowski w *Słowiku* z cyklu *Pieśni książniczki z baśni* wykorzystując czterowiersz siostry Zofii, będący poetycką aluzją do mitu słowika lub może bardziej — zwięzłym wspomnieniem jego treści:

Ach! Zda mi się nieraz, że Bóg się pomylił
Miał serca zamknął w piersiach mych słowika,
Ach! Co milczy we dnie, a gdy noc nastanie,
Miłosną w gwiezdne niebo bije pieśnią. Ach!

Pieśń zbudowana jest z siedmiu segmentów. Segment pierwszy (przykład 1) i siódmy (przykład 2) stanowią odpowiednio siedmiotaktowy wstęp i symetrycznie usytuowane fortepianowe zamknięcie pieśni. W segmencie drugim (przykład 3), czwartym (przykład 4) i szóstym (przykład 5) na tle sonorystycznej, pozbawionej centralizacji tonalnej, migotliwej imitacji głosu ptaków słyszymy trzy lamentsy (płacze) nawiązujące do najdawniejszej symboliki śpiewu słowika

⁶ L. Kramer, *Signs Taken for Wonders...* op. cit., s. 39.

jako płaczu. Wykrzyknik emotywny „ach” w tekście Zofii Szymanowskiej został przez kompozytora rozbudowany do śpiewnej wokalizy, która tworzy ekspresyjny trzon pieśni. Kolejne płacze są przedzielone dwuwierszami tekstu odpowiednio w segmentach trzecim i piątym. Są to skargi kobiety zamienionej w słowika (przez pomyłkę, ponieważ bóg się pomylił). W wykonaniu tekst jest słabo czytelny, zamazany bowiem gęstą fakturą partii fortepianu i wylewną „płaczliwością” frazy.

Przykład 1. K. Szymanowski, *Słowik* z cyklu *Pieśni księżniczki z baśni* op. 31 nr 2 — segment pierwszy: ptaki I (wstęp), © PUBLIC DOMAIN

Poco vivace e scherzando. (♩. = 80)
capriccioso

string.
 mf
 p
 più p
 ppp
 ten.
 ten. (poco sost.)

Przykład 2. K. Szymanowski, *Słowik* z cyklu *Pieśni księżniczki z baśni* op. 31 nr 2 — segment siódmy: Ptaki II (zakończenie),  PUBLIC DOMAIN



rallent. (a piacere) *a tempo poco vivace scherzando* *ppp*
 Ah
(colla parte)
mf
string.
cresc. *mf*
ten. poco sosten. *sost.* *a tempo* *pp* *ppp*
p *piu p* *5* *6*
ten.

Przykład 3. K. Szymanowski, *Słowik* z cyklu *Pieśni księżniczki z baśni* op. 31 nr 2 — segment drugi: płacz I, © PUBLIC DOMAIN

a tempo (animato)

Ah Ah Ah

mp leggerissimo

dolce

(a piacere) (sosten.) poco sosten. rallent.

Ah Ah

p

Przykład 4. K. Szymanowski, *Słowik* z cyklu *Pieśni księżniczki z baśni* op. 31 nr 2 — segment czwarty: płacz II, © PUBLIC DOMAIN

Subito Tempo I.
Animato. Capriccioso.

rall. allarg. *pp* *(a piacere)*

- knał w piersiach mychło - wi - ka. Ah
- un ros - si - gno! bien sa - ge.
- te son - dern ei - ne Nach - ti - gall.

pp *pp* *ppp* *mf* *dolce*

(sosten.) Sosten. Ah

rallent. Ah! Co mił.czy we dnie, a gdy noc na -
Ah! il se fait le jour et la nuit ve -
Ah! Die schweigt am Ta - ge, doch wenn die

Przykład 5. K. Szymanowski, *Słowik* z cyklu *Pieśni księżniczki z baśni* op. 31 nr 2 — segment szósty: płacz III, © PUBLIC DOMAIN

Sub. Tempo I.
Animato. Capriccioso.

Ah Ah Ah (a piacere)

mf leggierissimo

U. E. 8598.

(sosten.) Sosten.

Ah

p

rallent. (a piacere) a tempo poco vivace scherzando

ppp

Ah (colla parte)

mf

Przykład 6. K. Szymanowski, *Słowik* z cyklu *Pieśni księżniczki z baśni* op. 31 nr 2 — segment trzeci: skarga I, © PUBLIC DOMAIN

Poco meno. dolce espr. (♩ = ♩)

— Zda mi się nie-raz, że Bóg się po - my - lił, miast ser - ca zam -
Dieu n'a pas mis un coeur dans mon sein je - ne mais il y mit
 Manchmal bedünkt mich, daß Gott sich wohl irr - te, kein Herz mir schenk -

sub. pp dolciss.

rall. *allarg.* *Subito Tempo I. Animato. Capriccioso.*

— knął w piersiach mych ślo - wi - - ka. Ah
 — un ros - si - gnol bien sa - - ge.
 — te son, dern ci - ne Nach - - ti. - gall.

pp *pp* *ppp* *mf* *dolce*

Przykład 7. K. Szymanowski, *Słowik* z cyklu *Pieśni księżniczki z baśni* op. 31 nr 2 — segment piąty: skarga II, © PUBLIC DOMAIN

The musical score is for a vocal piece with piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff with lyrics in three languages: Polish, French, and German. The piano accompaniment is written in two staves. The tempo markings are 'rallent.', 'p', 'rall.', 'allarg.', 'sub. pp dolciss.', 'pp', and 'ppp'. The lyrics are: 'Ah! Co milczy we dnie, a gdy noc — na — Ah! Il se tait le jour et la nuit — ve — Ah! Die schweigt am Ta — ge, doch wenn — die sta — nie mi — los — ną gwiazd — ne nie bo bi — je pieś — nia. nu — e a — pel — le l'a — mour — de sa voix ra — di eu — se. Nacht kommt, so schlägt ihr Lie — beschluchzen zu den Ster — nen.'

Nietrudno zauważyć, że materiał dźwiękowy *Słowika* jest dość ograniczony i składa się w istocie z trzech, powtarzających się modułów (zob. przykład 8): modułu ilustrującego ptaki (segment nr 1), modułu płaczu (segment nr 2) oraz modułu skargi (segment nr 3). Układ modułów ukazuje homogeniczność materiału oraz symetrię jego dyspozycji. Wysiłek kompozytora wydaje się koncentrować na opracowaniu wyrafinowanych subtelności odróżniających powtarzające się moduły. Dodajmy, że ścisły i wyrazisty porządek formalny i symetria *Słowika* stoi w kontraście do sonorystycznej i rytmicznej kapryśności partii fortepianu imitującej migotliwość brzmienia ptasich chórów na nieustalanej lub trudnej, z powodu gęstości zdarzeń dźwiękowych w szybkim tempie, do ustalenia wysokości dźwięku oraz nieregularną złożoność ich rytmów.

Przykład 8. Konstrukcja modułowa pieśni *Słowik* z cyklu *Pieśni książniczki z baśni* op. 31 nr 2 K. Szymanowskiego

Kolejne segmenty	Moduł	Treść
1	1	Ptaki
2	2	Płacz
3	3	Skarga
4	2	Płacz
5	3	Skarga
6	2	Płacz
7	1	Ptaki

Umuzyczniony przez Szymanowskiego wiersz siostry stanowi dźwiękową narrację mitu, który w tekście Zofii w ogóle nie jest obecny i pojawia się jedynie jako aluzja. W tej dźwiękowej wersji opowieści mitycznej biorą udział trzy postacie: słowik „rzeczywisty” imitowany w partii fortepianu świergotliwymi triolami i sekstolami, słowik jako symbol płaczu, którego bezpośrednim urzeczywistnieniem jest wokaliza rozpaczającej, przemienionej w słowika matki, a także podmiot liryczny przemawiający słowami wiersza. Z analizy tej wynika, że w wokalnej miniaturze kompozytor był w stanie zawrzeć całą, znaną skądinąd treść mitu, którą opowiedział środkami muzycznymi. Te dekonstrukcje Szymanowskiego odwołują się do utrwalonych w europejskiej tradycji kulturowej obrazów, symbolicznych skojarzeń i gestów muzycznych, przy pomocy których kompozytor stworzył swoją własną, indywidualną wersję opowieści mitycznej.

Problem analityczny jest zupełnie odmienny w przypadku pieśni *Słowisień* op. 46 bis do tekstu Juliana Tuwima. Tekst pełen neologizmów i onomatopei ukrywa jakieś znaczenia, których czytelnik musi się domyślać, choć właściwie rozumie, czy może raczej intuicyjnie wyczuwa sugerowane obrazy. Utwór zbudowany jest z trzech części. Część pierwsza rozplanowana w 12 taktach jest opisem miejsca muzycznie scharakteryzowanego powtarzającymi się trzytaktowymi, polimetrycznymi frazami, które słyszymy jako odrealniony mazurek. Niestabilność interwału początkowego: *c–ais*, *cis–ais*, *c–a* w kolejnych frazach stanowi wyjątkowo piękną, subtelną aluzję do Chopinowskiego mazurka. Modalny kolor nadaje mazurkowym frazom dźwięk *a*, będący przednutką *fis* na końcu frazy. Dynamika *pianissimo*, niespieszne tempo i ekspresja *dolce* wskazuje, że mazurkowa kraina jest jakby ukryta za mgłą, daleka, niewyraźna (zob. przykład 9).

Przykład 9. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słowieńnie* op. 46 bis — Wstęp: „Mazurkowa kraina”, © Copyright Universal Edition 1923, repr. Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1984

Andantino dolce

Mazurkową krainę, może jakiś „słowisień” Tuwim opisuje, a Szymanowski umuzycznia obrazami dnia i nocy:

W białodrzewiu jaśnie dzień słoneczno,
 Miodzie złoci białopąłem żyśnie,
 Drzewia pełni pszczelą i pasieczną,
 A przez liście kraśnie pęk słowisień⁷.

Obraz dnia stanowi drugą, po prezentacji mazurkowej krainy, szesnastotaktową część utworu (przykład 10). Charakterystyka krainy trwa w partii lewej ręki, a głos rozpoczyna recytację tekstu. Recytacyjna melodia wokalna (*fis-d-cis-h-cis-h-cis-dis*) jest uproszczonym rytmicznie i spowolnionym przez to mazurkiem, zaprojektowanym jako paralela do linii frazy mazurkowej w lewej

⁷ Wiersz w postaci znanej z wydania poezji Tuwima w opracowaniu Michała Głowińskiego (Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, 1969). Istnieją jego inne wersje, nieznacznie różniące się pod względem leksyki i interpunkcji (przyp. redakcji).

ręce (*cis-ais-gis-fis-eis-dis-e-fis-cis*). Komplementarność frazy wokalne i instrumentalnej, opóźnianej niekiedy o jedną szesnastkę w stosunku do melodii wokalne, może stanowić nawiązanie do ludowego (może słowiańskiego?) wielogłosu. W pięciu ostatnich taktach Szymanowski każe fortepianowi grać tryle, które można interpretować jako ilustrację dźwięku pszczoł uwijających się na ukwieconym drzewie (zob. przykład 11).

Przykład 10. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słowień* op. 46 bis — obraz pierwszy: dzień,
© Copyright Universal Edition 1923, repr. Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1984

The musical score is presented in three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8.

System 1 (Measures 12-16): The vocal line begins with a *sosten.* (sostenuto) marking. The piano accompaniment features a *pp* (pianissimo) dynamic. The lyrics are in Polish, French, and German.

System 2 (Measures 17-22): The piano accompaniment continues with a *pp* dynamic. The lyrics are in Polish, French, and German.

System 3 (Measures 23-27): The piano accompaniment features a *ppp* (pianississimo) dynamic. The lyrics are in Polish, French, and German. The system concludes with a *rall.* (rallentando) marking.

Lyrics:

Polish:
W bia-ło-drze-wiu jaś-nie dźni sło-necz-no
Dans les ar-bres le-so-let-il se-mi-re
Wei-ss-e Bäu-me glet-ssend Son-nen-glu-ten

French:
mio-dzie zło-ci bia-ło-pa-lem zys-nie, drze-wia peł-ni pszcze-lą i pa-siecz-na.
miel-do-ré-de su-cr-e et de dé-li-ces. Har-bes, fleurs, a-belles, printemps et ru-ches.
lieb-lich ü-ber-glänzt von Ho-nig-gol-de. Bie-nen-summen sieh aus Bie-nen-flu-ten

German:
a przez liś-cie kra-śnie pek sło-wis-nie.
Et les feuill-ess'em-pourrent de ce-ri-ses.
leuchtet froh die hol-de Kir-schen-dol-de.

Przykład 11. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słowieńce* op. 46 bis — obraz pierwszy: dzień, pszczoły, © Copyright Universal Edition 1923, repr. Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1984



W proponowanej interpretacji obraz pierwszy przedstawia letni, słoneczny i zapewne upalny dzień w krainie brzmiącej mazurkiem, lecz wypełnionej wspólnym, w technice wielogłosowej, śpiewem zamieszkujących ją ludzi. Na drzewach pełno kwitnących kwiatów, wokół których pracują pszczoły. Ich delikatne, choć nieprzerwane, monotonne brzęczenie wspiera odczucie pełni dojrzałego lata. W odpowiedzi na słowa Tuwima Szymanowski buduje obraz przy pomocy trzech środków technicznych: 1. zmodalizowanego mazurka, 2. wielogłosu oraz 3. ornamentacji imitującej brzęczenie pszczół (tryle).

W trzeciej, najdłuższej, szesnastotaktowej części utworu poeta kreśli poetycki obraz wieczoru lub zapadającej nocy:

A gdy sierpiec na niebłoczcu łyście,
W cieniu ciemnie jeno niedośpiewy:
W białodrzewiu ćwirnie i srebliście
Słodzik słowi słowisieńkie ciewy⁸.

Wschodzi księżyc, śpiew ptaków powoli milknie (w cieniu ciemnie jeno niedośpiewy), co kompozytor ilustruje motywami ćwierkającymi (ósemka–szesnastka–ósemka) w partii fortepianu w pierwszych sześciu taktach obrazu. Z tego ćwierkania Szymanowski rozwija melodię wokalną z charakterystyczną kwartą *b-es*, której struktura interwałowa jest identyczna ze strukturą „ćwierkających” motywów w partii fortepianu. Z tych „niedośpiewów” wyłania się pięciotaktowy, dominujący w obrazie śpiew słowika ilustrowany trzydziestodwójkowymi, wyrazistymi sekstolowymi motywami. Warto przy tym zwrócić uwagę na nieprzypadkową progresję tych motywów, rozpoczynających się najpierw od dźwięku *as* na słowie *w białodrzewiu*, później zaś o pół sekundy wyżej od *a* na słowach *ćwirnie i srebliście*, podkreślających w ten sposób migotliwość śpiewu słowika.

⁸ Zob. przypis 7.

W odróżnieniu od ćwierkania innych ptaków, słowik słodko wyśpiewuje (słodzik słowi = słowik słodzi) słowisińskie „ciewy”, czyli zapewne „klimaty” mazurkowej, słowiańskiej, słowisińskiej krainy.

Obraz zapadającej nocy (zob. przykład 12) z księżycem, ptakami i słowikiem jest pod względem technicznym podobny do obrazu dnia. Pomiedzy linią wokalną a partią fortepianu zachodzi ścisła korelacja interwałowa i rytmiczna. Linia wokalna ściśle współdziała z melodią instrumentalną, powtarza „ćwierkającą” linię fortepianu. Dzięki zagęszczeniu faktury ptasi świergot narzuca się w percepcji w sposób bezpośredni i jednoznaczny. W odróżnieniu od ćwierkania gromady niezidentyfikowanych ptaków, sekwencja solowych treli słowika pozostaje bliska popisom prawdziwych słowików, wykonujących wieczorami bardzo długie niekiedy i skomplikowane sekwencje melodii.

Przykład 12. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słowieńnie* op. 46 bis — obraz drugi: noc,
© Copyright Universal Edition 1923, repr. Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1984

The musical score is for the piece "Słowisień" (The Nightingale) by Karol Szymanowski, from the cycle "Słowieńnie" (The Nightingale's Song), op. 46 bis. It is marked "in tempo" and "pp" (pianissimo). The score consists of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Polish, French, and German.

Polish lyrics:
A gdy sierpiec na nieb-ło - czu - łys - cie, w cieniu ciemnie je - no nie - za -
Et quand la lune pa - rait dans les nu - a - ges, l'om-bre bleue fri - son - ne et
Und rund grüsst der Mond vom Him-mels-grün - de, Schat-ten träu-men dun-ke - l, lis - peln

French lyrics:
-spie - chan - lei - -wye - w bia - ło - drze - -wlu
-te. Dans les ar - bres
-se wei - ssen Bäu - men

The piano accompaniment features a complex, rhythmic pattern in the right hand, with a melodic line in the left hand. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

świr-nie i sreb-liś - cie sło- - dzik sło - wi
 un tir - tir - li son - ne ros- - - stg-nol chan-
 klingt aus Sil-ber-mun - de Nach- - - it-gal - len

38

slo - wi - sień - kie cie - -wy.
 -ton - ne des - cn - res- -ses!
 Kir - schen - wei - sse Wei - -se...

41

ten. p ten. pp dolce trpp ppp

Obraz słowika w pieśni *Słowisień* radykalnie różni się od obrazu w *Słowiku*. Słowik w *Słowiku* jest ekspresyjny, dynamiczny i stanowi dźwiękową narrację jednego z najtragiczniejszych mitów w europejskiej kulturze. Ilustracyjność jest istotnym, lecz nie najważniejszym elementem tej pieśni. Znaczenie zasadnicze ma dramat matki-słowika wyrażony w trzech płaczach, które konstytuują muzyczną treść pieśni. Ilustracyjność natomiast stanowi zasadniczy zamysł Szymanowskiego w umuzycznieniu wiersza *Słowisień*. Szymanowski odwołuje się jednak nie tylko do rzeczywistego słowika, lecz do ukształtowanego w tradycji kulturowo-dźwiękowej toposu pieśni ptasiej. Obrazy dnia i nocy są tutaj statyczne, ilustracyjne, reprezentują dźwiękowe malarstwo. Słowik występuje tu jako wirtuoz śpiewu, jako symbol mistrzostwa i dźwiękowy element polskiego krajobrazu. Słowicze motywy w pieśni nawiązują do utrwalonej w tradycji europejskiej charakterystyki śpiewu słowika, któremu przypisuje się piękno i słodycz oraz przyznaje pozycję wirtuoza w świecie ptaków.

Także z perspektywy intersemiotycznego współdziałania tekstu i muzyki *Słowik* i *Słowisień* znacznie się od siebie różnią. W *Słowiku* słowa Szymanowskiej stanowią sugestię dla muzyki, która dopowiada, a raczej wypowiada te treści, które nie są w ogóle w tekście dane, a które należą do domeny kulturowej kom-

petencji i na tej zasadzie są rozpoznawane przez słuchacza. W pieśni *Słowisień* tekst i muzyka zachowują pełną niezawisłość i harmonię zarazem, co umożliwia asemantyczny i muzyczny charakter tekstu. Słowa nie konkurują z muzyką; żadna warstwa nie traci nic ze swojej ekspresyjności, jedna dopełnia drugą, budując jednorodny, uwspólniony krajobraz. Szymanowski zupełnie otwarcie naśladuje nakreślony przez Tuwima słowami rysunek poetycki przy pomocy umuzycznionego i pozbawionego dających się odczytać bezpośrednio znaczeń tekstu. Szymanowski nie interpretuje wiersza Tuwima, lecz go powtarza, imituje właściwymi dla muzyki środkami. Trudno w istocie wyobrazić sobie bardziej intymny związek między muzyką a poezją.

STRESZCZENIE

Artykuł zawiera hermeneutyczną analizę dwóch pieśni Karola Szymanowskiego nawiązujących do symboliki słowika w europejskiej kulturze: *Słowik* z cyklu *Pieśni księżniczki z baśni* op. 31 oraz *Słowisień* z cyklu *Słopiewnie* op. 46 bis.

SŁOWA KLUCZOWE: słowik, analiza hermeneutyczna, Szymanowski, pieśń

ABSTRACT

The nightingale in Karol Szymanowski's sound images

This article contains a hermeneutical analysis of two songs by Karol Szymanowski referring to the symbolism of the nightingale in European culture: 'Słowik' [The nightingale] from the cycle *Pieśni księżniczki z baśni* [Songs of the fairy princess], Op. 31 and 'Słowisień' from the cycle *Słopiewnie*, Op. 46 bis.

KEYWORDS: nightingale, hermeneutical analysis, Szymanowski, song

BIBLIOGRAFIA

Agawu Kofi, *Theory and Practice in the Analysis of the Nineteenth-Century 'Lied'*, „Music Analysis” 1992, Vol. 11, nr 1, s. 3–36.

Kramer Lawrence, *Music and Poetry: The Nineteenth Century and After*, Berkeley–Los Angeles–London 1984.

Kramer Lawrence, *Signs Taken for Wonders. Worlds, Music, and Performativity*, w: *Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage* (Word and Music Studies, Vol. 4), ed. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspdewn, Walter Bernhart, Amsterdam–New York, 2002, s. 35–47.

Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1992.

Zieliński Tadeusz A., *Chopin. Życie i droga twórcza*, Kraków 1993.