



WOJCIECH STĘPIEŃ

ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-0933-8481>

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach
Katedra Kompozycji i Teorii Muzyki

Słowisień Karola Szymanowskiego — analiza paradygmatyczna i muzyczne topoty

DOI: 10.34861/aspmuz12-20_pradtyg-slopie

Na *Słowisień* Karola Szymanowskiego można spojrzeć z punktu widzenia linii melodycznej, która okazuje się być kluczowa dla zrozumienia struktury formalnej dzieła. Stąd też zdecydowałem się na zastosowanie analizy paradygmatycznej, która ukazuje wewnętrzną koherentność materiału melodycznego oraz umożliwia śledzenie sposobów jego przekształcania¹.

W początkowej trzytaktowej frazie akompaniamentu fortepianu w partii prawej ręki można wyróżnić cztery formotwórcze motywy: a, b, c, d (zob. przykład 1). Motywy te często występują razem, chociaż w niektórych miejscach Szymanowski pomija a, c, d i zestawia ze sobą kilka wariantów motywu b (np. w t. 7–9).

Motyw a składa się z repetycji tego samego dźwięku w rytmie punktowanym. Pojawia się praktycznie zawsze na początku frazy (wyjątkiem są t. 4–6, oraz t. 9, które są go pozbawione), ale jest także wykorzystany w środkowym głosie kompozycji (np. w t. 17, 20, 36–38), gdzie pojawia się jego wariant ze zmianą rytmu oraz przednutką (zob. przykład 2). Właśnie w tej oderwanej od początkowej frazy formie jego konotacja z motywem ptasiego śpiewu (*bird call*) staje się bardzo czytelna. Posłużę się tutaj analogią do motywu sikorki z zakończenia VI Symfonii F-dur op. 68 *Pastoralnej* Ludwiga van Beethovena (zob. przykład 3).

¹ Zob. J.-J. Nattiez, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton 1990.

Przykład 1. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słopiewnie* op. 46 bis — cztery motywy (a, b, c, d) i ich warianty

	a	b	c	d
t. 1–3				
t. 4–6				
t. 7–8				
t. 9				
t. 10–12				
t. 13				
t. 13–16				
t. 17–19				
t. 20–22				
t. 23–24				
t. 25–28				

Przykład 2. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słopiewnie* op. 46 bis — warianty motywu a

s. 17, 36–38	
s. 19, 22	
s. 23–24	
s. 23–25, 27	
s. 36–37	
s. 38	

Przykład 3. L. van Beethoven, VI Symfonia F-dur op. 68 *Pastoralna*, cz. II — motyw sikorki (wy ciąg fortepianowy), © 



Motyw a często łączy się z motywem b, który opiera się na naprzemiennym stosowaniu kombinacji opadającej tercji oraz wznoszącej lub opadającej sekundy w rytmie szesnastkowym. Początkowe dwa dźwięki, tworzące interwał tercji, dzięki zmianom chromatycznym zabarwiają całość frazy i nadają jej cech skali moll (mała tercja *c–a*), dur (wielka tercja *cis–a*) lub orientalizującej (*c–ais*, *cis–ais*) (zob. przykład 1).

W przeciwieństwie do motywów a i b, które jedynie sporadycznie pojawiają się samodzielnie, motyw c jest nierozłącznie związany z motywem b i stanowi rodzaj jego rozwinięcia w formie obiegnikowej tzn. opisującej dźwięk *eis*. Motyw c także nie ulega większym przeobrażeniom, jedyną zmianą jest dodanie do niego przednutki, która wprowadza element orientalnej ornamentacji. Podobnie rzecz ma się z motywem d, który jest właściwie zakończeniem motywu c polegającym na sekundowym wychyleniu w rytmie punktowanym (zob. przykład 1).

Przykład 4. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słowieńnie* op. 46 bis — warianty motywów c i d



Przykład 5. K. Szymanowski, *Allah Akbar, Allah!* z cyklu *Pieśni muezina szalonego* op. 42, t. 8



Kształt melodyczny obu motywów c i d może nasuwać pewne podobieństwa z charakterystycznymi orientalizującymi melizmatami, które pojawiają np. w *Pieśniach muezina szalonego* Szymanowskiego (zob. przykład 5). Dzięki temu całość początkowej frazy kompozycji uzyskuje orientalny koloryt.

Na przestrzeni taktów 36–38 pojawia się transpozycja motywów b i c o sekundę wielką w górę, co jednak nie zmienia zasadniczo rysunku obu motywów. Motywy a, b oraz c powracają w swoim charakterystycznym kształcie w taktach 42–44 (zob. przykład 6, transpozycja zaznaczona jest prostokątem).

Przykład. 6. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słopiewnie* op. 46 bis — transpozycja motywu b i c oraz powrót materiału początkowego, t. 36–45

The musical score consists of six staves. The first staff shows measures 36, 37, 38, and 39. The second staff shows measures 42, 43, and 44. The third staff shows measure 45. Motifs a, b, c, and d are labeled above the staves. Motifs b and c are transposed up a major second in measures 37-38, indicated by a box. Motifs a, b, and c return in measures 42-44. Measure 45 shows the end of the phrase.

Partia głosu wokalnego wprowadzona w taktach 12–26, opiera się na zastosowaniu dwóch krótkich motywów i ich wariantów. Dla motywu e charakterystyczna jest mała tercja opadająca oraz powtórzenie dźwięku, natomiast motyw f stanowi sekundowe opisanie dźwięku *cis*. Oba motywy pojawiają się w dalszym przebiegu pieśni (t. 35–40), jednak już od innych dźwięków (zob. przykład 7).

Na pierwszy rzut oka motywy wokalne e i f nie wykazują istotnego związku z materiałem melodycznym partii prawej ręki fortepianu. Jednak przy głębszym spojrzeniu zauważalny jest początkowy opadający kierunek motywu e oraz obiegnikowy kształt motywu f, co może stanowić analogię do motywów b, c i d. Podobieństwa wzmacniają orientalizujące melizmaty, które pojawiają się w partii głosu (t. 35–36, 39–40). Charakterystyczna opadająca tercja mała oraz ambitus

trytonu pomiędzy pierwszym i ostatnim dźwiękiem motywu b i e wskazuje na istotne analogie materiałowe. Podobna rzecz ma się z obiegnikowym motywem f, który stanowi paralełę do motywu c. Wykorzystanie tylko formuły początkowej tego motywu, oznaczonej przeze mnie jako f^1 , jest analogią do motywu d. Dzięki zestawieniu motywów a, b, c, d, e, f wyraźnie widać, w jaki sposób Szymanowski osiągnął jedność motywiczną partii głosu oraz fortepianu (zob. przykład 8).

Przykład 7. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słopiewnie* op. 46 bis — motywy e (czarna ramka) i f (niebieska ramka) w partii głosu wokalnego, t. 12–26, 35–40

The image shows two systems of musical notation for a voice part. The first system on the left contains measures 12-13, 14-16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 26, 23-24, 25, and 26. A black rectangular box encloses measures 17 through 26, labeled 'e' at the top. A blue rectangular box encloses measures 23 through 26, labeled 'f' at the top. The second system on the right contains measures 35, 37, 35, 37, 36, 38, 39, 40, and 40. A black rectangular box encloses measures 35 and 37, labeled 'e' at the top. A blue rectangular box encloses measures 38, 39, and 40, labeled 'f' at the top.

W tym miejscu chciałbym podkreślić jak istotnym elementem jest wykazanie koherencji pomiędzy perkusyjnym współbrzmieniem w partii lewej ręki oraz materiałem melodycznym w partii prawej ręki. Akompaniujące współbrzmienie złożone z dźwięków g , cis^1 , g^1 , a^1 , h^1 okazuje się być oparte na całotonowym tetrachordzie rozpoczynającym się od dźwięku cis^1 (zob. przykład 9). W jaki sposób w takim razie można go powiązać z materiałem partii prawej ręki, skoro wyraźnie dźwięki obu partii nie są tożsame i nie pokrywają się ze sobą? Okazuje się, że w partii prawej ręki dźwięki: c^3 , ais^2 , gis^2 , fis^2 także tworzą tetrachord całotonowy, podczas gdy dźwięk h^2 stanowi jedynie sekundowe wychylenie od dźwięku ais^2 (zob. przykład 10). Mamy więc do czynienia z dwoma tetrachor-

dami całotonowymi, których Szymanowski użył jako materiału podstawowego swojej kompozycji i w ten sposób oba plany partii prawej i lewej ręki są ze sobą fundamentalnie powiązane².

Przykład 8. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słowieńnie* op. 46 bis — jedność motywiczna partii głosu i fortepiano: zestawienie motywów a, b, c, d z pokrywającymi się dźwiękowo motywami e (czarna ramka), f (czerwona ramka) oraz f¹ — fragmentem motywu f (zielona ramka), takty 1–8, 17–19, 25–27, 35–40

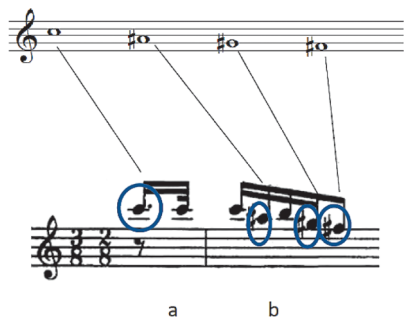
The image shows a musical score for six systems of staves. The first system is labeled with motifs a, b, c, and d above it. The sixth system is labeled with motifs e, f, and f¹ below it. Colored boxes highlight specific motifs: a black box around motif b, a red box around motif c, a green box around motif d, and a green box around motif f¹. The score is written in treble and bass clefs with various musical notations including notes, rests, and accidentals.

Przykład 9. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słowieńnie* op. 46 bis — ostatowe współbrzmienie w partii lewej ręki i tetrachord całotonowy

The image shows a musical score for two staves. The left staff (bass clef) shows a final chord with notes G, B, D, and F. The right staff (treble clef) shows a whole-tone tetrachord with notes C, D, E, and F. Lines connect the notes of the left hand to the notes of the right hand, illustrating the relationship between the two chords.

² Podczas warsztatów analitycznych Marcin Krajewski zasugerował, że może była to pierwotna idea Szymanowskiego, wynikająca z ułożenia na klawiaturze czterech palców lewej i prawej ręki i być może w taki sposób narodził się *Słowisień*.

Przykład 10. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słopiewnie* op. 46 bis — motywy a i b w partii prawej ręki i tetrachord całotonowy



Materiał muzyczny wykorzystany przez kompozytora w krótkiej środkowej części pieśni *Słowisień* (takty 29–34) stanowi kontrast w stosunku do podstawowych motywów a, b, c, d oraz myślenia konstrukcją tetrachordalną całotonową. Szymanowski wyraźnie opiera się teraz na pentatonice bezpółtonowej, zarówno w partii głosu, jak i w akompaniamencie fortepianu (zob. przykład 11). Podstawowy motyw oparty na pentatonice wyraźnie podkreśla dźwięk b^1 oraz interwał kwarty czystej. Analogię do tego motywu znaleźć można pod koniec kompozycji (w t. 41) na słowach „słowisieńskie ciewy”, z tym, że teraz motyw (z t. 31) jest przetransponowany o sekundę małą w dół (co zostało przeze mnie zaznaczone w przykładzie 11).

W środkowej części w partii fortepianu występują dodatkowe dźwięki e^2 oraz ges^1 , które wprowadzają charakterystyczne sekundy zabarwiające, mające na celu „zabrudzić” czystą partię pentatoniczną i nadać akompaniamentowi „posmaku perkusyjnego” (zob. przykład 12).

Przykład 11. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słowieńnie* op. 46 bis — pentatoniczna konstrukcja głównego motywu fragmentu środkowego i jego warianty, t. 29–34

bb. 29–30

b. 31

b. 32

b. 33

b. 34

8^{va} - - -

bb. 29–30

b. 31

b. 32

b. 33

b. 34

8^{vb} - - -

8^{vb} - - -

8^{va} - - -

8^{va} - - -

8^{va} - - -

Przykład 12. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słowień* op. 46 bis, t. 29–34, © Copyright Universal Edition 1923, repr. Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1984

in tempo

A gdy sier-piec na nieb-to - czu tyś - cie, wcie-niem ciem-nie 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

Podsumowanie

Słowisień Karola Szymanowskiego reprezentuje kompozycję ściśle homogeniczną w zakresie doboru skal i materiału motywicznego. Podstawowe motywy a, b, c, d są wykorzystane w niemal całej pieśni i opierają się na podstawowym pomysśle muzycznym wywiedzionym z tetrachordu całotonowego. Charakterystyczne współbrzmienie w partii lewej ręki, stanowiące wzór dla ostinatowego akompaniamentu, oparte jest również na tetrachordzie całotonowym. Szymanowski skracca bądź wydłuża motywy a, b, c, d i często wprowadza chromatyzację. Materiał melodyczny głosu opiera się na motywach e, f i ich wariantach, które korespondują z motywami a, b, c, d. Poprzez bardzo proste środki Szymanowski uzyskuje interesujące spektrum barwowe, melodyczną różnorodność oraz zmienną rytmikę.

Motyw a posiada charakterystyczny rysunek przypominający *bird call* i można go potraktować w kategorii muzycznego toposu, który pojawia się w muzyce już od XVIII wieku³. Ten „ptasi sygnał” przewija się przez całą kompozycję w różnych wariantach (także z trylem), co stanowi bezpośrednie nawiązanie do tytułowego ptaka — ‘słowisienia’. Motywy a i b cechuje układ typowy dla mazurka — rytm punktowany oraz motyw opadający w metrum trójdzielnym, natomiast kolejny takt wprowadza metrum dwudzielne, zaburzając mazurkową rytmikę. Ta zmiana z metrum trójdzielnego na dwudzielne jest charakterystyczną

³ Kofi Agawu wyróżnia *bird call* za Constantinem Floresem jako charakterystyczny dla muzyki Gustawa Mahlera. Zob. K. Agawu, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York 2009, s. 47.

cechą całej pieśni *Słowisień*. Następujące po motywach a, b motywy c, d wyraźnie wskazują na orientalizujący charakter linii melodycznej. Można je potraktować w kategorii toposu orientalnego⁴ znanego z muzyki Szymanowskiego, m.in. z *Pieśni muezina szalonego* czy *Pieśni miłosnych Hafiza*. Zestawienie ptasiego śpiewu, rytmu mazurkowego oraz orientalizującej linii melodycznej można traktować jako zabieg topicznego tropowania, który polega na łączeniu w całość nieprzystających do siebie kategorii toposowych⁵.

Przykład 13. K. Szymanowski, *Słowisień* z cyklu *Słowieńce* op. 46 bis, wersja na głos i orkiestrę, t. 1–7, © Copyright Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1977

Środkowy fragment utworu związany z pentatoniką sugeruje także charakter orientalny. Inaczej ma się rzecz z interesującym perkusyjnym akompaniamentem fortepianu opartym na dźwiękach g , cis^1 , g^1 , a^1 , h^1 z charakterystyczną przednutką na dźwięku a . Współbrzmienie to, wielokrotnie powtarzane, stanowi tło dla rozwijającej się linii melodycznej i wprowadza przestrzeń rezonansu fortepianu. Charakterystyczna przednutka w niskim rejestrze i akord w środkowym rejestrze wskazują na podobne rozwiązania z kompozycji fortepianowych Debussy'ego oraz Musorgskiego (np. początek *Wielkiej Bramy Kijowskiej*), które mogą su-

⁴ K. Agawu pisze o „Oriental music”. Zob. ibidem, s. 48.

⁵ R. Hatten, *Symfonia od Beethovena do Mahlera*. „Tropowanie” topoi, w: *Beethoven 2. Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, M. Chrenkoff, Kraków 2003, s. 83.

gerować topos dźwięku dzwonów tzw. *bell motif*⁶. Warto w tym miejscu wspomnieć o instrumentacji pieśni *Słowisień* dokonanej przez samego Szymanowskiego w 1924 roku. W partyturze akord ten został powierzony szklistemu dźwiękowi fortepianu wraz z cichym rozedrganym przez *tremolo* smyczkom (zob. przykład 13). Skojarzenie z jakimś perkusyjnym instrumentem jest w tym miejscu bardzo czytelne i może to być zarówno mały ludowy dzwonek, jak i inny metalofon wykorzystywany w muzyce ludowej. Podobnie „perkusyjnie” zinstrumentowany został akord towarzyszący środkowemu fragmentowi pentatonicznemu (t. 29–34).

Wydaje się, że konstrukcja melodyczna tej pieśni wskazuje na technikę typową dla muzyki francuskiej początku XX wieku, w której wariantowość i płynność jest kluczową cechą. Wynika ona z zainteresowania Szymanowskiego muzyką Claude’a Debussy’ego oraz techniką przekształcania, polimetrią i zmiennością akcentów charakterystyczną dla stylu Igora Strawińskiego.

⁶ K. Agawu, op. cit., s. 47.

STRESZCZENIE

Analiza paradygmatyczna pieśni *Słowisień* Karola Szymanowskiego ujawnia wewnętrzną koherencję motywiczną, która okazuje się być kluczowa dla zrozumienia struktury formalnej pieśni. Na początku przedstawiam sposoby przekształcania materiału muzycznego, a następnie przypisuję poszczególnym motywom kategorie topiczne. Szymanowski łączy ze sobą ptasi śpiew, rytm mazurkowy oraz orientalizującą linię melodyczną dzięki czemu można mówić o topicznym tropowaniu. W mojej analizie wykorzystuję także analogie pomiędzy pieśnią *Słowisień* a *Allah Akbar, Allah!* z cyklu *Pieśni muezzina szalonego* oraz przytaczam fragment instrumentacji utworu, autorstwa samego Szymanowskiego, pochodzącej z 1924 roku.

SŁOWA KLUCZOWE: Karol Szymanowski, *Słowisień*, analiza paradygmatyczna, topos muzyczny, motyw ptasi, orientalizm, topiczne tropowanie

ABSTRACT

‘Słowisień’ by Karol Szymanowski – paradigmatic analysis and musical topoi

Paradigmatic analysis of Karol Szymanowski’s ‘Słowisień’ demonstrates the internal coherence of the melodic material which turns out to be key for understanding the formal structure of the work. At the beginning I trace the ways it is transformed and next I assign topical categories to individual motifs. Szymanowski joins together birdcall, mazurka rhythm and quasi-oriental melodic line what may be regarded as topical troping. In my analysis I also use analogies between ‘Słowisień’ and ‘Allah Akbar, Allah!’ from the cycle *Songs of the Infatuated Muezzin* and I quote a passage from Szymanowski’s orchestration of ‘Słowisień’ from 1924.

KEYWORDS: Karol Szymanowski, ‘Słowisień’, paradigmatic analysis, musical topic, birdcall, orientalism, topical troping

BIBLIOGRAFIA

Agawu Kofi, *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York 2009.

Hatten Robert, *Symfonia od Beethovena do Mahlera. „Tropowanie” topoi*, w: *Beethoven 2. Studia i interpretacje*, red. Mieczysław Tomaszewski, Magdalena Chrenkoff, Kraków 2003, s. 83–106.

Nattiez Jean-Jacques, *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton 1990.