



MARCIN TRZĘSIOK

ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-3843-0877>

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

Słowisień Karola Szymanowskiego. Między logiką formy a ilustracyjnością

DOI: 10.34861/aspmuz12-21_slow-logik

Interesuje mnie analiza, która dotyczy zjawisk przede wszystkim estetycznych, czyli wychodzi od tego, co faktycznie dane w doświadczeniu słuchowym. W przypadku pieśni trzeba zatem wziąć pod uwagę także słowa poezji. Cel takiej analizy jest bardzo tradycyjny: chodzi o wytropienie związków słowno-muzycznych, zarówno formalnych, jak i semantycznych. W tej pieśni logika formy i ilustracyjność — dwa aspekty często w analizie traktowane rozdzielnie — tworzą ścisłą symbiozę.

Zacznę od kwestii formalnych. Dzieło Szymanowskiego ma postać: ABA'+coda¹. Jak wyglądają cezury i ich hierarchia? Cezura najmocniejsza, bo poprzedzona kadencją i wprowadzająca materiał początkowy, pojawia się przed kodą; słabsza, bo niepoprzedzona kadencją — przed częścią B; najslabsza — w płynnym przejściu od B do A'. (Dodajmy, że pojawia się cezura jeszcze bardziej płynna, związana ze sposobem wplecenia głosu w fortepianowe preludium części A, ale tym artystycznie wyśmienitym, choć pobocznym efektem zajmować się nie będę).

¹ A (t. 1–28), B (t. 29–34), A' (t. 35–42), coda (t. 42–45).

Jak forma muzyki ma się do formy wiersza? Wiersz składa się z dwóch strof czterowersowych:

W białodrzewiu jaśnie dźni słoneczno,
Miodzie złoci białopałem żyśnie,
Drzewia pełni pszczelą i pasieczną,
A przez liście kraśnie pęk słowisnie.

A gdy sierpiec na niebłocz ułyście,
W cieniu ciemnie jeno niezaśpiwy:
W białodrzewiu ćwirmie i srebliście
Słodzik słowi słowisieńkie ciewy².

Pierwsza strofa, będąca jednym długim zdaniem, przypada na muzyczną część A. Druga, w oryginale złożona z dwóch zdań, na B i A'. Zatem cezury muzyczne (względnie mocna między A i B, słaba między B i A') odzwierciedlają formę poetycką — słaba artykulacja drugiej cezury wynika z potrzeby zachowania stroficznej integralności wiersza, który, przechodząc w muzykę, stroi się w melizmaty, jednak zawsze, także w małej skali, zachowuje swoją pierwotną formę, tj. nie zdarzają się powtórzenia słów czy fraz poetyckich. O płynności przejścia od B do A' decyduje także kunsztowne zatarcie samego punktu cezury: Tuwimowską kropkę oddzielającą dwa dystychy strofy drugiej Szymanowski zastąpił dwukropkiem, który jest znakiem przestankowym zapewniającym większą ciągłość. Taka korekta podziału formalnego drugiej strofy ma wpływ na muzykę — ostatnie dwie sylaby („śpie-wy”) ostatniego słowa pierwszego dystychu („nie-za-śpie-wy”) należą już do A', czyli do muzycznej strefy drugiego dystychu tej strofy. Jest to efekt polisyntaktycznej przerzutni: mikrocezurowa w muzyce wyprzedza mikrocezurę wiersza. Inaczej mówiąc, dwukropek wiersza pojawia się już po zainicjowaniu nowej frazy muzycznej. Efekt to tym subtelniejszy, że przynależność muzyczna do sekcji A' jest w takcie 35 oczywista tylko w partii głosu (z pewnością w odsłuchu najważniejszej)³. Jeśli chodzi o partię fortepianu,

² Wiersz w postaci zamieszczonej w partyturze pieśni *Słowisień* K. Szymanowskiego (Universal Edition A.G. Wien, 1923/1951). Istnieją inne jego wersje, nieznacznie różniące się pod względem leksyki i interpunkcji (przyp. redakcji).

³ Określenie tej sekcji jako A', póki materiał ewidentnie reprzyzowy nie zabrzmiał w fortepianie w t. 36, jest jednak uproszczeniem: w t. 35 głos wprowadza melizmaty, które — mimo skonstrastowania z sekcją B — są jakby jej kontynuacją i zwięźnięciem. Melizmaty te są nowym elementem w tej pieśni i tylko pośrednio odnoszą się do sekcji A (jako odległy wariant początkowej frazy głosu). Więcej na ten temat w dalszej części artykułu.

takt 35 jest przejściowy: ustala już centrum harmoniczne sekcji A', ale rytmicznie znajduje się w połowie drogi między B a A'; tematycznie zaś jest „pusty”, bo wprawdzie nie zawiera już motywiki sekcji B, ale nie eksponuje jeszcze motywiki A' — reprzyza tematu pojawi się w takcie 36.

Rodzi się pytanie, dlaczego wiersz dwustrofowy przybrał w muzyce formę swobodnie wprawdzie, ale jednak trzyczęściową (nie zaś dwuczęściową, której można by się spodziewać zwłaszcza po zamianie kropki na dwukropkę w strofie drugiej). Aby na nie odpowiedzieć, należy przejść do zagadnień semantycznych. Mimo że językowa fantazja Tuwima rozpuszcza semantykę w fonetyce, centra semantyczne są tu przecież wyraźnie wyczuwalne a Szymanowski zestroił je z układem formalnym pieśni.

W części A, odpowiadającej strofie pierwszej, dominantą semantyczną jest „jaśnie”, „słoneczno” (czyli „słońce”); w części B, tj. w pierwszej połowie strofy drugiej — „sierpiec” (czyli „księżyc”); w części A', tj. w drugiej połowie strofy drugiej — „słodzik” (czyli „słowik”). Te trzy słowa-klucze tworzą wyrazistą konstelację. Dwa pierwsze są opozycją dnia i nocy. A „słodzik”? Należy go skojarzyć z „sierpcem”, bo śpiewa przy księżycu. Ale scena leksykalna jego popisów jest słoneczna. Tworzą ją powracające motywy pierwszej strofy — „białodrzew” i „słowisień”. „Słodzik” jest... dialektyczny.

Zarówno opozycję „słońca” i „księżyc”, jak i dialektyczność „słowika” można odnaleźć w muzyce: nie tylko w zarysowanym już architektonicznym podziale formalnym oraz w hierarchii cezur, ale także w semantyce muzycznej.

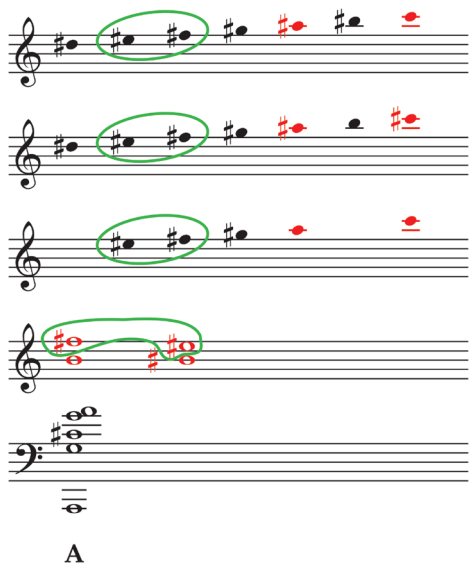
Skupię się głównie na jej aspekcie harmonicznym. Pieśń oparta została na dwóch tylko centrach brzmieniowych, przypisanych częściom A i B. Są one bardzo stabilne: centrum B jest absolutnie niezmiennie, centrum A — w repryzie nieco zmodyfikowane. *Notabene*, jedynym miejscem, w którym pojawia się rzeczywisty ruch harmoniczny, jest archaizująca kadencja przed kodą — tym tłumaczy się siła jej oddziaływania.

Centrum części A (t. 1–28) opiera się na akordzie A⁷ w rozległym, otwartym (nie zamkniętym oktawą między basem a dźwiękiem górnym), „spektralnym” układzie (zob. przykład 1). W miarę rozwoju muzyki, podstawę akordu zasnuwają mgły niejasności (artykułowana jest coraz rzadziej; transponowana o oktawę w górę; staje się przednutką, czyli jakby wartością urojoną), subtelnie przygotowując w ten sposób zmianę centrum harmonicznego⁴. Akord A⁷ wzbogacony

⁴ Trzeba wszelako zauważyć, że te przednutki te (t. 20, 22 i 23) pojawiają się przed akordem przypadającym na mocną część taktu, podczas gdy wcześniejsze wystąpienia dźwięku podstawowego plasowały się na słabych pozycjach taktowych. Wzrost znaczenia metrycznego równoważył poniekąd ubytek znaczenia rytmicznego.

został o dwa (post-Wagnerowskie czy też post-Skriabinowskie) składniki wariantywne: nonę wielką, przechodzącą w zwiększoną (w drugim głosie prawej ręki) oraz o kwintę zwiększoną, poprzedzoną quasi-Chopinowską sekstą, w końcówce frazy melodycznej fortepianu, która najwyraźniej dąży do dźwięku harmonicznie strukturalnego. Do tego dochodzi wzbogacenie figuracyjne, w ramach którego pojawiają się chromatyczne warianty modalizmów linii melodycznej fortepianu. (Linia głosu zostaje w tej skrótowej analizie pominięta: mimo znacznej niezależności względem akompaniamentu, wykazuje ona względem niego paralele skalowe oraz podobieństwa konturu melodycznego).

Przykład 1. Część A. Akord centralny bazujący na A⁷ oraz skale, na których oparta jest melodia fortepianu. Na czerwono zaznaczono dźwięki niestałe. W obwódce: dźwięki *e*is i *f*is, które, jako wspólna część zbioru harmonicznego i skalowego, są atraktorami teleologicznego ukierunkowania melodii



Odwołując się do metafory temperatury współbrzmień, którą posługiwał się czasem Lutosławski (np. w autokomentarzach do *Mi-parti*), można by powiedzieć, że „słoneczna” część A oparta jest na współbrzmieniu „ciepłym”. Z kolei centrum „księżycowej” części B (t. 29–34[35]) ma harmonikę „lodowatą”: jej interwały, licząc od dołu, to nona mała, septyma mała, tryton i kwinta (zob. przykład 2). Także z tego akordu da się wyłuskać tradycyjny szkielet: jest to jakby b-moll kwartsextowy z dźwiękami obcymi. Akord ten wykazuje wewnętrzne symetrie (również i tę cechę można uznać za „zimną”), a jego dźwięki skrajne tworzą oktawę, ma on więc (w przeciwieństwie do poprzedniego centrum harmo-

nicznego) charakter zamknięty, krystaliczny, nierozwibrowany. Ociepla go tylko powtórzenie podstawy akordowej w rejestrze basowym — to jedyny element ciągłości między A i B. Chłodny, obiektywny charakter ma także pentatonika głosu, której trzy wysokości dźwiękowe powtarzają się też w fortepianie, choć nigdy głosu nie dublują (tak silnego stopnia związania linii melodycznych głosu i fortepianu nie odnajdziemy w częściach A i A' — z jednym istotnym wyjątkiem figury melizmatycznej fortepianu w t. 39).

Przykład 2. Część B. Akord centralny bazujący na b-moll w drugim przewrocie oraz skala pentatoniczna, na której oparta jest melodia fortepianu oraz głosu



I jeszcze jedna kwestia harmoniczna: między centrami A-dur a b-moll zachodzi specyficzne pokrewieństwo półtonowego przesunięcia z zachowaniem enharmonicznego dźwięku wspólnego w postaci tercji⁵. Pod względem retorycznym przesunięcie takie stanowi jakby odwrotność tercji pikardyjskiej i wprowadza często moment tragiczny. W arkadyjskim świecie tej pieśni nie może być o tym mowy (a przynajmniej nie wprost), więc przesunięcie z A-dur na b-moll jest po prostu kolejnym współczynnikiem konstruującym opozycję słońca i księżyca. Co charakterystyczne: po tym, jak w części A dźwięk *cis* był silnie eksploatowany w partii fortepianu, w części B jego odpowiednik, czyli *des*, został w fortepianie zupełnie pominięty i pojawia się tylko przejściowo w partii głosu: Szymanowski nie chce, by to domyślne b-moll zabrzmiało zbyt poważnie.

Obok harmoniki, znaczną rolę w zarysowaniu opozycji dnia i nocy odgrywa rytmika i metryka. Część A utrzymana jest w nieregularnie zmiennym metrum, na przemian 3/8 i 2/8, przy czym pod koniec metra nieparzyste zanikają.

⁵ Efekt bardzo specyficzny, wykorzystany m.in. przez Beethovena w *Sonacie „Hammerklavier”* op. 106 nr 29, a szczególnie ulubiony przez Schuberta. W teorii neo-riemannowskiej taki typ transformacji nosi nazwę „ślizgu” (*slide*).

W ten sposób przygotowana zostaje część B, której rytmiczna mechaniczność (w 4/8) odpowiada „lodowatej” harmonice.

Po zarysowaniu harmonicznego sensu opozycji dnia i nocy, pozostaje jeszcze wykazać „dialektyczność” słowika w części A' (t. 35[36]–45; zob. przykład 3). Wyznacza ją, po pierwsze, repryza zmodyfikowanego materiału sekcji A w fortepianie. Zaczniemy od harmoniki: w warstwie środkowej partii lewej ręki powraca akord A⁷, choć teraz fakturalnie przestronniejszy, dialektycznie „schłodzony”; co jednak z owego dialektycznego punktu widzenia jeszcze ważniejsze: część A', mimo swej wyraźnej repryzowości, zachowuje ciągłość nuty pedałowej F z części B (kontynuowana jest też, z modyfikacją, górna, trzydziestkowa podgrupa akordu: w części B: $e^2 - b^2 - f^3$; w sekcji A': $h^2 - a^3 - d^4$); ponadto w warstwie środkowej pojawia się, obok akordu A⁷, także C⁷ (t. 38–39), a dodatek ten w oczywisty sposób łączy się z pedałową nutą F (niezależnie od tego, materiał dźwiękowy tych akordów dałoby się wyprowadzić ze skali okta-tonicznej); nuta pedałowa A w głębokim basie powróci dopiero w kodzie (t. 43), choć zapowiedziana zostaje w wyższym rejestrze basowym już w kadencji otwierającej kodę. Jeśli zaś chodzi o „mazurkową”⁶ frazę melodyczną fortepianu, tym razem nie zaczyna się ona od *cis*, jak na początku, lecz od *d* — jest to w jakimś stopniu konsekwencja owych perypetii z domyślnym trójdźwiękiem b-moll bez tercji (która pojawia się „za późno” w postaci tercji durowej), przyczyniająca się do efektu silnej kontynuacji, czyli do zatarcia cezury między B a A'.

Po drugie, także partia głosu tworzy dialektyczną syntezę elementów wcześniejszych. Rytmika oraz rama trytonowa nawiązują do A, a motyw pentatoniczny (t. 41) zapożyczony został z części B (t. 30): jest to wprawdzie jeden tylko motyw, ale za to bardzo silnie eksponowany — bo przypadający na kadencję przed *Tempo I* (zob. przykład 4). Elementem, który najbardziej przykuwa uwagę, są melizmaty — m.in. dlatego, że to składnik nowy, a tym samym silnie nacechowany (co prawda został on już zapowiedziany pod koniec części A, w której idea melodyczna głosu polega na stopniowym przechodzeniu od „mechanicznego” recytatywu do swobodnej melopei). Melizmaty reprezentują trzecie ze słów-kluczy — słowika (to zresztą autocytat, bo omalże identyczne figury słowicze pojawiły się wcześniej w *Pieśniach księżniczki z baśni*). Dialektyczność słowika przejawia się zaś w tym, że towarzyszą mu w fortepianie opisane już formuły muzyczne łączące elementy „słonecznej” części A i „księżycowej” części B.

⁶ „Mazurkowość” jest chyba niekwestionowana, ale bardziej jako wrażenie niż fakt ustalony w analizie: takiej kwalifikacji sprzeciwia się nie tylko wspomniana już wcześniej polimetria, ale także usytuowanie charakterystycznego rytmu punktowanego w pozycji przedtaktowej.

Przykład 3. Część A oraz koda. Akord centralny i skale

The musical score for Example 3 is presented in two systems. The first system, labeled 'A'', shows the vocal line (treble clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The second system, labeled 'KODA', shows the continuation of the vocal line and piano accompaniment. The central chord is highlighted with a green circle in the vocal line and a red circle in the piano line. The scale is marked with '8va' and a bracket.

Przykład 4. Część A'. Melodyczny zwrot kadencyjny prowadzący do kody (t. 41) jest wariantem zwrotu melodycznego z części B (t. 35)

The musical score for Example 4 shows two measures of the vocal line. Measure 30 (t. 30) and measure 41 (t. 41) are shown, illustrating the melodic turn leading to the coda.

Osobna uwaga należy się jeszcze *Tempo I* (t. 42). Stwierdziłem na wstępie, że to najmocniejsza cezura w całej kompozycji. Ale siłę tej cezury osłabia elizja: *Tempo I* jest zarazem ostatnim taktem A' oraz pierwszym taktem kody. To także jeden z efektów quasi-dialektycznych tej pieśni.

W części A' dopełnia się ponadto dialektyczny proces metryczny: partia fortepianu utrzymana jest w metrum 6/8 (przez co kojarzy się częścią A, w której na początku przynajmniej przeważało metrum 3/8), głos zaś śpiewa dalej (jak w części B) w 4/8. Uzgodnienie tej polimetrii (która jako taka nie rzuca się w uszy, bo jest *de facto* zwykłą polirytmią z udziałem jednoczesnego podziału dwójkowego i trójkowego) następuje przed *Tempo I*: najpierw w obu partiach

występuje metrum 3/4 (t. 42), a następnie 4/8 (t. 43). (W kodzie przypominiana zostaje w łagodniejszej formie początkowa polimetria sukcesywna 3/8 + 2/8).

To były tezy główne. Gdybym miał tę pieśń analizować bardziej szczegółowo, skupiłbym się zwłaszcza na dwóch jeszcze problemach: po pierwsze, na efektach polisyntaktycznych, ściśle powiązanych z polimetrią części A i jej późniejszym zanikiem — a można tu znaleźć rzeczy naprawdę zadziwiające, mimo że kaligrafie Szymanowskiego, inaczej niż Lutosławskiego⁷, nie wspierają się na ażurowych rusztowaniach matematycznych. W moim odczuciu także ów polisyntaktyczny aspekt logiki muzycznej pieśni *Słowisień* służy celom ewidentnie ilustracyjnym i dałby się łatwo wpisać w nakreślony przed chwilą schemat dialektyczny. Po drugie, interesowałaby mnie kwestia zapożyczeń i wpływów — nie tylko tych oczywistych, sabałowo-orientalnych. Didier van Moere zauważył⁸, że w *Słopiewniach* słychać echa *Wesela* Strawińskiego, którego fragmenty Szymanowski poznał ponoć jeszcze przed premierą (w dodatku jednocześnie ze *Słopiewniami* pisał artykuł o Strawińskim⁹). Echa te najsilniej pobrzmiewają w *Kalinowych dworach*, ale są też wyczuwalne w pieśni *Słowisień*, gdzie przejawiają się dwojako: w charakterystycznych przednutkach sopranu w części A (co zauważa też van Moere) oraz w elementach pentatonicznych części B. Niewykluczone, że melizmaty słowika mają też jakiś związek z operą *Słowik* Strawińskiego, którą Szymanowski słyszał w Londynie kilka dni przed wybuchem Wielkiej Wojny. Kto wie, być może nawet kontrast między środkową częścią pieśni *Słowisień*, utrzymaną w zdehumanizowanym stylu mechanicznym, w której głos poddaje się dyktatowi fortepianu, a ekstatyczno-organiczną częścią A', w której z kolei fortepian daje się uwieść głosowi, powtarzając raz jeden, przed samą kadencją, śpiewany melizmat — wzorowany jest na opozycji słowika mechanicznego i słowika żywego w operze Strawińskiego.

Jakiegolwiek pomysły, zamysły i domysły byśmy na ścieżkach takich rozważań zebrali, dobrze mieć w zanadrzu jakąś krytyczną puentę. Na przykład wypowiedź Adama Zagajewskiego o profesorach, którzy policzyli wszystkie sylaby w heksametrach Homera: „Studiują ogień, ale potrafią opisać tylko popiół”¹⁰.

⁷ Zob. mój artykuł, *Łańcuch albo polisyntaksa. Problematyka interpunkcji formalnej w muzyce Witolda Lutosławskiego na przykładzie Bukolik oraz Postludium I*, w niniejszym tomie, s. 145–163.

⁸ D. van Moere, *Karol Szymanowski*, Paris 2008, s. 323–324. Van Moere zwraca też uwagę na paralele z duchem *Pribautek* „które, jeszcze krótsze i skomponowane na wzór «formy bardzo archaicznej poezji ludowej, składającej się z następstwa słów omalże pozbawionych sensu i powiązanych poprzez skojarzenia obrazów i brzmień» są w Rosji, z tego przynajmniej punktu widzenia, tym samym, czym w Polsce *Słopiewnie*”.

⁹ K. Szymanowski, *Igor Strawiński*, w: idem, *Pisma muzyczne*, Kraków 1984, s. 48–55.

¹⁰ A. Zagajewski, *Obrona żarliwości*, Kraków 2002, s. 57.

STRESZCZENIE:

Wiersz Juliana Tuwima *Słowisień* składa się z dwóch strof. Pieśń Szymanowskiego ujęta jest w formę ABA'+koda. Wybór formy reprzyzowej zdaje się być motywowany szczególną interpretacją poezji Tuwima przez Szymanowskiego. Stawiam tezę, że kluczem do tej zagadki jest dialektyczna opozycja dnia (A) i nocy (B), znajdująca pojednanie z śpiewie słowika, któremu przypisane są atrybuty zarówno solarne jak i lunarne (A'). W tym świetle zrozumiała staje się hierarchia cezur: względnie ostre cięcie oddziela część A od B (dzień od nocy), natomiast przejście od B do A' (ku słowikowi) jest miękkie, płynne, bo w reprzyzie łączą się wcześniejsze przeciwieństwa. Taki podział formy oraz związana z nim dialektyka organizuje także inne parametry utworu: harmonikę („ciepłe” centrum quasi-A⁷ w sekcji A, „zimne” centrum quasi-b-moll w sekcji B, synteza obu centrów w A'); melodykę partii wokalne (rytmika sekcji A, motyw pentatoniczny sekcji B); metrorrytmikę (polimetria sukcesywna z dominacją metrum 3/8 w sekcji A, metru 4/8 w sekcji B, nałożenie 4/8 w partii śpiewu oraz 6/8 w partii fortepianu w sekcji A').

SŁOWA KLUCZOWE: Szymanowski, *Słowisień*, analiza, pieśń, hermeneutyka

ABSTRACT

Słowisień by Karol Szymanowski. Between the logic of form and illustrativeness

Julian Tuwim's poem *Słowisień* consists of two stanzas. Szymanowski's song has the form of ABA'+coda. The non-obvious choice of ternary form seems to be motivated by Szymanowski's particular reading of Tuwim's poetry. I put forward the thesis that the key to this puzzle is the dialectical opposition of day (A) and night (B), reconciling with the song of the nightingale, which has both solar and lunar attributes (A'). In this light, the hierarchy of caesuras becomes understandable: a relatively sharp cut separates part A from B (day from night), while the transition from B to A' (towards the nightingale) is soft, smooth, because the earlier opposites combine in the recapitulation. This division of form and the related dialectics also organize other parameters of the work: the harmony ('warm' center of quasi-A⁷ in section A, 'cold' center of quasi-B-flat minor in section B, synthesis of both centers in A'); melody of the vocal part (rhythmic features of section A and pentatonic motif of section B coming together in A'); meter (successive polymetry with the dominance of the 3/8 meter in section A, 4/8 meter in section B, the imposition of 4/8 in the singing part and 6/8 in the piano part in section A').

KEYWORDS: Szymanowski, *Słowisień*, analysis, song, hermeneutics

BIBLIOGRAFIA

Moere Didier van, *Karol Szymanowski*, Paris 2008.

Szymanowski Karol, *Pisma muzyczne*, Kraków 1984.

Trzęsiok Marcin, *Łańcuch albo polisyntaksa. Problematyka interpunkcji formalnej w muzyce Witolda Lutosławskiego na przykładzie Bukolik oraz Postludium I*, „Aspects of Music” 2022, Vol. 12, s. 145–163.