

KINGA KARSKA

(Uniwersytet Jagielloński)

MUZYCZNA INTERPRETACJA POEZJI W LIRYCE WOKALNEJ KAROLA SZYMANOWSKIEGO

Karol Szymanowski uprawiał rozmaite gatunki liryki wokalne przez całe życie. Spuścizna kompozytorska autora *Słopiewni*, obejmująca małe formy wokalne, składa się ze stu dwudziestu pieśni, które przeznaczone są zarówno na głos z towarzyszeniem fortepianu, jak i orkiestry. Część utworów została zebrana w jednorodnie stylistycznie cykle, które tworzą dramaturgiczną całość zarówno pod względem muzycznym, jak i tekstowym, natomiast niektóre pieśni powstały jako pojedyncze dzieła. Początkowo kompozytor czerpał inspiracje z tradycji romantycznej, jednak w późniejszym okresie poruszony tradycją Orientu ukształtował własny język muzyczny. Pod koniec życia zaś Szymanowski zwrócił się ku rodzimemu folklorowi, w którym upatrywał niewyczerpane źródło muzycznych inwencji. W twórczości Karola Szymanowskiego można wyróżnić trzy okresy, zróżnicowane pod względem wykorzystania środków muzycznych. Jednocześnie ze zmianą języka muzycznego zmienia się tematyka tekstów wykorzystywanych w liryce wokalne.

Jak zaznacza Zofia Helman, w pierwszym okresie twórczości autora *Hagith* (1899–1913), określanym jako faza artystycznego dojrzewania, kompozytor zapoznaje się z zastanym repertuarem norm stylistycznych. W tym czasie w jego twórczości widoczne są wpływy muzyki późnego romantyzmu, zwłaszcza Richarda Wagnera i Richarda Straussa oraz Hugona Wolfa. Fascynacja językiem muzycznym ostatniego pokolenia wybitnych niemieckich romantyków przejawia się w kształtowaniu linii melodycznej partii wokalne w taki sposób, aby uwypuklić deklamację tekstu. Głosowi towarzyszy tematycznie traktowana partia fortepianu, charakteryzująca się gęstą fakturą i bogatą harmoniką, „wymykającą się” już systemowi dur-moll. W liryce wokalne Szymanowskiego z najwcześniejszego okresu twórczości muzyka podkreśla klimat wyrazowy i znaczenia niesione przez tekst. Odznacza się ona subtelnym cieniowaniem środków harmonicznymi i wyraźnie zarysowanymi motywami melodyczno-rytmicznymi, które tworzą podstawę muzycznej narracji partii fortepianu. Jednak w kolejnych cyklach pieśni (op. 13, 17, 20 i 22) związki tonalno-funkcyjne ulegają dalszemu rozluźnieniu. Kompozytor poprzez szerokie wykorzystanie chromatyki zmienia strukturę współbrzmień, nadając im rysy wieloznaczności i niestabilności tonalnej. Gęstą, liniową fakturą zaciera zaś połączenia między kolejnymi akordami. Dzieła te (cykle pieśni op. 13, 17, 20 i 22) stanowią płynne przejście pomiędzy pierwszym i drugim okresem twórczości.

W kolejnym okresie (1914–1918) Karol Szymanowski kreuje już swój własny, oryginalny język harmonicznno-tonalny, który wykracza poza normy systemu dur-moll. Jest to czas pogłębionej refleksji intelektualnej. Kompozytor tworzy od nowa zasady konstrukcji muzycznej. Według Zofii Helman „przełom w twórczości Karola Szymanowskiego około 1914 roku dotyczy zatem głównie środków techniki kompozytorskiej, natomiast w koncepcji estetycznej pozostaje wierny założeniom

modernizmu”¹. W twórczości z tego okresu widoczne jest również zainteresowanie orientem i fascynacja egzotycznymi kulturami, które to zjawiska poruszyły wyobraźnię niejednego artysty epoki Młodej Polski.

W trzecim okresie twórczości (1920–1937) kompozytor zwraca się ku rodzimym tradycjom, co wynika z przekonania o konieczności skierowania muzyki polskiej na nowe tory. Zainspirowany postawą Beli Bartóka oraz Igora Strawińskiego, Szymanowski traktuje folklor (w tym wypadku chodzi oczywiście o folklor polski) jako punkt wyjścia dla nowych pomysłów muzycznych. W tym czasie, w przeciwieństwie do poprzednich okresów twórczości, widoczny jest obiektywizm wyrazu. Kompozytor nie utożsamia się już z podmiotem lirycznym i nie próbuje wyrażać w pieśniach swojego artystycznego credo. Teraz przemawia w imieniu podmiotu zbiorowego.

Mieczysław Tomaszewski w swoich studiach nad pieśniami Karola Szymanowskiego² analizuje jego twórczość liryczną z punktu widzenia fascynacji, jakim ulega kompozytor. Pierwszą fazę twórczości określa jako modernistyczną, jest to czas fascynacji Zachodem i Północą. Według badacza w tym okresie dominuje wyzwianie ruchu dźwięków. Drugi okres to faza śródziemnomorska z widoczną fascynacją Południem i Wschodem, wówczas tendencją naczelną jest wyzwolenie barwy brzmienia. Ostatnia faza to faza polska, tak zwana narodowa. Kompozytor ulega fascynacji na nowo odkrytym obszarem rodzimego folkloru, głównie podhalańskiego i kurpiowskiego. Pod względem stylistycznym w twórczości tego okresu przenikają się dwa nurty: neoklasycyzy i „franciszkański” („nawnie pry-

¹ Z. Helman, *Pieśni Karola Szymanowskiego w kontekście literackim i muzycznym jego czasów*, [w:] *Karol Szymanowski Complete Songs for Voice and Piano*, Channel Classics Record, 2004, s. 13.

² M. Tomaszewski, *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998, s. 25.

mitywny” na podłożu melicznym). W „polskiej fazie” twórczości dominuje zestrojenie ruchu i barwy brzmienia w jedności gestu muzycznego i głosu, który jest odpowiednikiem ludzkiego wyrazu.

W pierwszym okresie twórczości Karol Szymanowski komponuje głównie pieśni do tekstów autorów reprezentujących Młodą Polskę, między innymi do tekstów Kazimierza Przerwy-Tetmajera – *Sześć pieśni na głos i fortepian op. 2*, Wacława Berenta – *Łabędź na głos i fortepian op. 7*, Jana Kasprowicza – *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza na głos i fortepian op. 5*, czy Tadeusza Micińskiego – *Cztery pieśni na głos i fortepian op. 11* i *Sześć pieśni na głos i fortepian op. 20*. Kompozytor wykorzystuje również teksty niemieckich poetów modernistycznych, takich jak Richard Dehml, Alfred Mombert czy Richard Huch – *Pięć pieśni na głos i fortepian op. 13*, *Dwanaście pieśni na głos i fortepian op. 17* i *Barwne pieśni na głos i fortepian op. 22*. W twórczości tego okresu przeważa u Szymanowskiego liryka nastrojowo-kontemplacyjna, która skupiona jest wokół jednego obrazu poetyckiego. Teksty charakteryzują się zgodnością opisywanego pejzażu z odpowiadającym mu stanem psychicznym. Często powracają motywy wędrowni, samotności, marzenia, rezygnacji i snu, lot symbolizuje zaś metafizyczną tęsknotę.

W drugim okresie twórczości, wraz z zainteresowaniem kulturą Dalekiego i Bliskiego Wschodu, Szymanowski sięga po poezję Hafiza w przekładzie Hansa Bethgego. Powstają wówczas *Pieśni miłosne Hafiza op. 24 na głos i fortepian* oraz *op. 26 na głos i orkiestrę*. W tym czasie kompozytor tworzy także pieśni, w których wykorzystuje teksty swojej siostry Zofii Szymanowskiej (*Pieśni księżniczki z baśni na głos i fortepian op. 31*) oraz teksty Jarosława Iwaskiewicza: (*Pieśni muezina szalonego na głos i fortepian op. 42*), oba wymienione cykle poetyckie powstały na zamówienie kompozytora. W warstwie słownej tych pieśni

dominują motywy o rodowodzie orientalnie-modernistycznym, takie jak taniec pełen radości i wesela łączony z boskim płasem czy miłość do bliżej nieokreślonej postaci, która okazuje się utożsamionym z przyrodą bóstwem, jej odejście zaś ukazane jest jako rozłąka, po której następuje nowe życie. Jednocześnie możemy odnaleźć typowe dla poezji arabskiej postacie i rekwizyty, takie jak bajkowe księżniczki w złotych pantofelkach, słowiki, róże, księżyc, uczyty królewskie, inwokacje do Allaha czy zmysłowe dziewczęta i pięknych młodzieńców. Środki poetyckie tworzą dekoracyjne tło dla zobrazowania przeżyć wewnętrznych podmiotu lirycznego.

W ostatnim okresie twórczości Karol Szymanowski powraca do tekstów rodzimych, wykorzystuje poezję Juliana Tuwima (*Słopiewnie na głos i fortepian op. 46 bis*), Jarosława Iwaszkiewicza (*Trzy kołysanki na głos i fortepian op. 48*) i Kazimierzy Hłakowiczówny (*Rymy dziecięce na głos i fortepian op. 49*). Jednocześnie w *Pieśniach kurpiowskich na głos i fortepian op. 58* kompozytor zwraca się ku oryginalnym ludowym tekstom, które zaczerpnął z pracy księdza Władysława Skierkowskiego pod tytułem *Puszcza Kurpiowska w pieśni*.

Dobór środków muzycznych w pieśniach Karola Szymanowskiego zależy od nastroju i formy wykorzystanego tekstu poetyckiego. Początkowo przeważa liryka nastrojowo-kontemplacyjna, w której dominują subtelne cieniowanie środków harmonicznch oraz wyraźnie zarysowane motywy melodyczno-rytmiczne. Jednak już w pieśniach do tekstów poetów niemieckich, które według Zofii Helman stanowią fazę przejściową pomiędzy pierwszym i drugim okresem twórczości Szymanowskiego, pojawia się dążenie do nowatorstwa. Nawiązując do tradycji późnoromantycznej z kręgu Richarda Wagnera i Richarda Straussa, autor *Harnasiów* w głosie wokalnym wprowadza melodykę deklamacyjną, natomiast partię fortepianu traktuje tematycznie, wzbogacając jej faktu-

rę. Jednocześnie wzbogaca harmonikę, wykorzystując zdobycze Wagnera (takie jak chromatyka „tristanowska”) i rozluźniając związki tonalno-funkcyjne przez chromatyczną zmianę struktury współbrzmień, co powoduje ich wieloznaczność i chwiejność tonalną. Zaś, jak zaznacza Zofia Helman, gęsta linearna faktura zaciera wyrazistość akordów i ich połączeń.

W drugim okresie twórczości Szymanowski kreuje swój własny język harmoniczny. Harmonika wykracza poza ramy nałożone przez system tonalny dur-moll z wyraźnie zaznaczonym centrum brzmieniowym. Na wzór Debussy’ego i Ravela zwraca się ku eksponowaniu kolorystyki brzmieniowej. Muzyką ilustruje Orient, jednak nie wykorzystuje autentycznych melodii ani rytmów orientalnych, lecz stara się zbliżyć do kultury Wschodu, oddając jej charakter i nastrojowość. Dlatego środki wyrazu muzycznego podporządkowane są duchowości tekstu słownego, ukazując jego ulotność i tajemniczość.

Orientalizacji języka muzycznego kompozytor dokonuje przez wykorzystanie środków dźwiękowych zainspirowanych muzyką wschodnią, jednocześnie odwołując się do tradycyjnych wyobrażeń europejskich na temat muzyki Wschodu. Na szeroką skalę wykorzystuje półtony jako interwał należący do skali i jako ornamentalne wychylenie, stosuje także sekundy zwiększone. Formuły melodyczne oparte są przeważnie na opadającym motywie zawartym w ambitusie kwarty, kwinty lub tercji wielkiej, przy czym ważną rolę w melodyce pieśni tego okresu odgrywa komórka melodyczna półtonu połączonego z tercją małą, która przypomina konstrukcję niektórych maków. Melizmaty kompozytor opiera zaś głównie na pochodach gamowych, zamkniętych w obrębie kwinty lub seksty. Dominuje powtarzalność formuł melodycznych z wyraźnie zaznaczonym powrotem do dźwięku centralnego. Sentymentalny i liryczny charakter wierszy kompozytor ilustruje przez zasto-

sowanie melizmatów, zdobnictwa opartego na sekundowych lub tercjowych mordentach czy efektów przypominających łkanie. W utworach tych podstawę melodyki, współbrzmień i figuracji tworzy skala dwunastostopniowa. Faktura fortepianowa pieśni z tego okresu jest bogata i zróżnicowana, w rytmice kompozytor wprowadza zaś rytmy taneczne.

W trzecim okresie twórczości Szymanowski poszukuje własnej koncepcji stylu narodowego, który byłby zakorzeniony w polskim folklorze i jednocześnie wyróżniałby się nowatorstwem. Styl ten miałby się wyrażać w „polskim” – „lechickim” języku muzycznym, ale też „europejskim” pod względem założeń nowoczesnego języka muzycznego. W *Słopiewniach*, nawiązując do dążeń autora tekstów – Juliana Tuwima, który tworząc neologizmy, sięgał do prąródła języka polskiego, kompozytor próbuje dotrzeć do pierwotnych formuł melicznych wyimaginowanego, „pralechickiego” plemienia. Wywodzi je z nawoływania, zawołania, przekrzykiwania czy śpiewu ptaków, jednocześnie wprowadzając motywy charakterystyczne dla pieśni góralskich.

W *Rymach dziecięcych* Szymanowski nawiązuje zaś do prostych schematów intonacyjnych i formalnych dziecięcych piosenek. Jeszcze inne są środki muzyczne wykorzystane w *Pieśniach kurpiowskich*. W pierwszych strofach pieśni kompozytor przytacza cytaty melodii ludowych, które w toku utworu rozwija, modyfikując ich materiał melodyczny i dbając o stopniowanie kolorytu brzmieniowego i harmonicznego.

MUSICAL INTERPRETATION OF POETRY IN KAROL SZYMANOWSKI'S SONGS

For his whole life Karol Szymanowski wrote in total 120 songs of different genres, for voice and piano as well as for voice and orchestra, both songs within cycles that constitute musical and dramatic entities and single pieces of music. In his work there can be discerned three distinctive periods. The article presents them in view of two scholars, Zofia Helman and Mieczysław Tomaszewski. The former employs the criterion of artistic maturity, describing the three creative periods in Szymanowski's work as, consecutively, use of existing stylistic norms, creation of own original harmonic-tonal language and turn to objectivity of expression. The latter puts emphasis on the composer's fascinations and sources of artistic inspiration, analysing the three periods as initial „modernist” (fascination with the West and North of Europe), middle „Mediterranean” (fascination with Orient and the South of Europe) and final „Polish/national” characterized by fascination with Szymanowski's native folklore, especially from the Kurpie and Podhale regions.

BIBLIOGRAFIA

1. *Encyklopedia muzyczna PWM, Część biograficzna*, t. 10, red. E. Dziębowska, Kraków 2007.
2. Helman Z., *Pieśni Karola Szymanowskiego w kontekście literackim i muzycznym jego czasów*, [w:] *Karol Szymanowski Complete Songs for Voice and Piano*, Channel Classics Record, 2004.
3. Tomaszewski M., *Nad pieśniami Karola Szymanowskiego. Cztery studia*, Kraków 1998.
4. Zieliński T. A., *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997.