

Karola Szymanowskiego drogi twórczej linia prosta i zakręty

Karol Szymanowski był kompozytorem i humanistą, sam o sobie mawiał znacząco: „pisarz właściwie, nie muzyk – pisarz”. Napisał ponad osiemdziesiąt utworów i około sto tekstów, wśród nich nieukończoną powieść *Efebos* oraz wiersze. Żył w czasach znaczących przeobrażeń w sztuce – na przełomie wieku XIX i XX. Nie pozostał na nie obojętny, zachowując jednak oblicze własne, indywidualne – oblicze liryka i poety dźwięków, kolorysty i dramaturga, twórcy otwartego na rozmaite źródła inspiracji i dialog kultur, mający określoną wizję Polski – w Europie. W dwudziestoleciu międzywojennym stał się zasłużenie ikoną polskiej nowoczesnej muzyki. Młodych fascynował magią swojej osobowości i twórczości. W recepcji jego muzyki powtarzano później wartościujące stwierdzenie: „największy po Chopinie, a przed Lutosławskim”.

1. Z problematyki recepcji. Ujęcia ewolucji twórczej kompozytora

Badacze muzyki Karola Szymanowskiego ujmowali ją na ogół w trzech okresach, utożsamianych z trzema stylami, dochodzącymi do głosu w kolejnych etapach ewolucji twórczej kompozytora: neoromantycznym (także: ekspresjonizującym czy modernistycznym), impresjonistycznym (także: artystowskim czy inspirowanym poprzez religię Orientu) oraz narodowym („lechickim”). Jednocześnie wskazywali na utwory, które nie mieściły się w obrębie wyznaczonych faz stylistycznych zaproponowanej periodyzacji, starając się wyróżnić podkresy lub subfazy, często pozostające w kontrapunkcie do nurtu głównego. Jak pisze M. Tomaszewski, „w każdej z faz dokonuje się przy tym [u Szymanowskiego] jakaś gra, spotkanie, czy walka, może najprościej: jakiś dialog tendencji odmiennych¹. Czasem przeciw-

¹ Wszystkie podkreślenia w tekście drukiem roztrzelonym – M. J.-S.

stawnych, wyraziście zderzonych z sobą jak w *Królu Rogerze*, kiedy indziej dopełniających się nawzajem, czy splatających się ze sobą, jeszcze kiedy indziej, wymieniających się swymi pierwotnymi funkcjami”². Tomaszewski usytuował muzykę twórcy *Stabat Mater* na skrzyżowaniu czterech geograficzno-kulturowych żywiołów – Północy i Południa, Wschodu i Zachodu, między dwiema idiomatycznymi dlań, znaczącymi kategoriami: „*choreico barbaro*” oraz „*semplice e divoto*”. Uchwycił tym samym cechę istotną dla postawy twórczej kompozytora: przenikanie się w jego myśleniu rozmaitych kultur i pluralizm.

Odnosząc się do postawy i muzyki autora *Masek*, wskazywano także na *continuum* idei i rozwiązań kompozytorskich, które charakteryzują jego drogę twórczą. J.M. Chomiński zinterpretował ją w kategoriach procesu ucelowanego (można dopowiedzieć jako „dramaturgię celu”), akcentując zarazem wpływ na konsekwentny kierunek tej drogi specyficznych uwarunkowań zewnętrznych – historyczno-kulturowych. Pisał:

Szymanowski należy bowiem do tych kompozytorów, którzy przy tworzeniu nowego stylu muzycznego walczyli w pierwszych szeregach, a w czasach niepewności, charakterystycznej dla epoki przejściowej, i wobec wynikających stąd trudności, nie usiłowali eksperymentować, lecz z całą świadomością wytkniętego celu szli w obranym kierunku³.

Tak też – w kategoriach ciągłości – rozumiał rozwój artysty i dzieje muzyki sam Szymanowski. W artykule z roku 1925 tłumaczył:

Współczesne pojęcia i miary estetyczne zdają się uderzać wprost w ustalone i tradycyjne dogmaty, którym hołdowała muzyka europejska XIX i początku XX w., burząc jakoby wartości bezsprzeczne i wnosząc natomiast rewolucyjny bezład; wydają się dla powierzchownego obserwatora beznadziejnym zabłąkaniem się instynktu estetycznego, bezdrożem prowadzącym ku posępnym otchłaniom samozatrącenia. Jednak przy bystrym, obiektywnym spojrzeniu w głąb zagadnienia widzi się jeno po raz tysięczny powtarzającą się w dziejach ludzkości legendę o pozornej rewolucyjności nowej (dla danej epoki) sztuki, która w istocie jest jedynie dalszym ciągiem, naturalną konsekwencją nieuniknionych w dziejach ludzkości przeobrażeń⁴.

W podobnej optyce – ciągłości procesu kompozytorskiego – odczytał ewolucję twórczą autora *Pieśni muezina szalonego* J. Samson, interpretując istotny zwrot w stronę „starożytnej” muzyki ludowej, jaki się w niej dokonał, w kategoriach jednego z etapów założonego megaprojektu, określonego przez niego mianem „podboju egzotyki”⁵. Samson wyjaśnia: „Postawił teraz sobie za cel Szymanowski zadanie niezmierne: od-

² Zob. M. Tomaszewski, *Muzyka Szymanowskiego między „choreico barbaro” a „semplice e divoto*”, w: *Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej*, A. Matracka-Kościelny (red.), Związek Kompozytorów Polskich, Stowarzyszenie Ogród Sztuk i Nauk, Warszawa-Podkowa Leśna 2002.

³ J.M. Chomiński, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, PWM, Kraków 1969, s. 33.

⁴ K. Szymanowski, *Zagadnienie „Judowości” w stosunku do muzyki współczesnej*, „Muzyka” 1925, nr 10, przedruk w: tegoż, *Pisma tom 1 – Pisma muzyczne*, zebrał i opracował K. Michałow-ski, PWM, Kraków 1984, s. 169.

⁵ J. Samson, *Szymanowski and Polish Nationalism*, „The Musical Times” 1990, nr 131, s. 135-137; zob. S. Downes, „Kryzys melodyczny” w twórczości Szymanowskiego, w: *Pieśń w twórczości Karola Szymanowskiego i jemu współczesnych*, studia pod redakcją Z. Helman, Musica Iagellonica, Kraków 2001, s. 197.

nalezienia mistycznych, dionizyjsko-sufijskich pierwiastków w słowiańszczyźnie. Jest to najwyższy problemat, jaki mógł sobie postawić muzyk polski⁶. Zwrócił już na to uwagę J. Iwaszkiewicz w związku ze *Słopiewniami*, utworu przełomowego dla „rasowej” (używając określenia ze słownika Szymanowskiego, dalej wyjaśnienie tego terminu) twórczości kompozytora.

W artykule *Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce* z roku 1920, dwa lata po odzyskaniu przez Polskę niepodległości, Karol Szymanowski odważnie postulował w odniesieniu do muzyki polskiej: „Niech będzie «narodową» w swej rasowej odrębności, niech jednak dąży bez lęku tam, gdzie wznoszone przez nią wartości stają się już ogólnoludzkimi”. I dopełnił tę myśl: „Niech będzie «narodową», lecz nie «prowinjonalną». W słowach tych zawiera się rdzeń myślenia i działania Szymanowskiego: „rasowa muzyka polska” – oto jego cel. Przypuszczać można, że „rasę” pojmował za H. Tainem, francuskim dziewiętnastowiecznym filozofem i teoretykiem kultury, w znaczeniu zespołu stałych pierwotnych właściwości, tworzących warstwę głęboką, decydującą o obliczu i cechach narodu, również o jego kulturze. W ujęciu autora *Słopiewni* dzieło muzyczne będzie więc wówczas polskie i „rasowe”, jeśli kompozytor kierować się będzie w swym artystycznym postępowaniu dążeniem do oryginalnego przetworzenia głębokich, immanentnych pokładów kultury narodowej.

Na cechy wspólne stylu wczesnego, środkowego i późnego Szymanowskiego wskazał także A. Wightman, zwracając uwagę na fakt, że już w pierwszym młodzieńczym okresie artysta ujawnił skłonność do wykorzystywania „egzotycznego” (w znaczeniu: innego) materiału dźwiękowego. Tego rodzaju innosystemowe ukształtowania melodii nabrały znaczenia w zespole środków stylu środkowego i utrzymały swój wysoki status również w zespole środków stylu późnego, ale w połączeniu z innymi kategoriami ekspresji. Jak zauważył Wightman: „(...) ich stała obecność umacnia pogląd, że u podstaw myślenia twórczego Szymanowskiego leży poczucie ciągłości, bez względu na to, jak różne są jego poszczególne dzieła”⁷.

W refleksji muzyczno-teoretycznej i muzykologicznej podkreślano, że stylistyczny rozwój autora *Pieśni kurpiowskich* był procesem długim i gradacyjnym. Następująco ujął to M. Gołąb: „Szymanowski powoli dojrzywał jako artysta, a w porównaniu z największymi z jego generacji – Prokofiewem, Bartókiem czy Webernem, późno osiągnął indywidualny *genre*, dryfując między Scyllą niemieckiego neoromantyzmu a Charybdą francuskiego impresjonizmu”⁸. Postawić można więc tezę, iż to co dla indywidualnego stylu Szymanowskiego specyficzne i autorskie przynależy przede wszystkim do poziomu muzycznej poetyki, nie jest zaś domeną wyłącznie języka dźwiękowego. Zwrócił na to uwagę, niejako między wierszami, K. Meyer, zarzucający wprawdzie Szymanowskiemu niejednorodność stylistyczną, często występującą w ramach jednego utworu⁹, jednocześnie jednak celnie wskazując, że „Aura ekspresyjna i typ nastrojowości (...) to bodaj najbardziej odrębne cechy [jego stylu]”¹⁰.

⁶ J. Iwaszkiewicz, *Kronika muzyczna. Trzecie Symfonia Szymanowskiego*, „Wiadomości Literackie”, nr 17, 27 kwietnia 1924, przedruk w: K. Szymanowski, *Korespondencja*, tom 2 (1920-26), T. Chylińska (red.), Kraków 1994, s. 82.

⁷ A. Wightman, *op. cit.*, w: *Pieśń...*, *op. cit.*, s. 156.

⁸ M. Gołąb, „*Pentzilea*” na sopran i orkiestrę Szymanowskiego, w: *Pieśń...*, *op. cit.*, s. 90.

⁹ K. Meyer, *Szymanowski z perspektywy dzisiejsze. Próba innego spojrzenia*, „Muzyka” 1983, nr 2, s. 46.

¹⁰ *Ibidem*, s. 50.

2. Droga twórcza kompozytora. W rytmie stylistycznych faz

Szymanowski był osobowością otwartą na impulsy idące z zewnątrz, jego twórczość kompozytorska przechodziła etapy chłonięcia rozmaitych stylów i „muzyk”. M. Bristiger tak o niej pisze: „Początkowo jest to muzyka neoromantyczna i symboliczna, później zmienia się w impresjonistyczną i artystowską, ażeby w końcu przyjąć muzykę narodową za cel główny”¹¹. W ewolucji twórczej kompozytora przejawiały się zainteresowania różnymi kierunkami stylistycznymi, idiomami kompozytorskimi, wartościami uniwersalnymi, różnonarodowymi i polskimi – lokalnymi. Idąc tropem inwariantnego modelu życia twórcy, autorstwa M. Tomaszewskiego, w ewolucji twórczej kompozytora wyróżnić można następujące fazy stylistyczne.

W fazie twórczości młodzieńczej (poromantycznej, w stronę ekspresjonizmu) dało o sobie znać zainteresowanie Szymanowskiego muzyką epoki romantyzmu: romantyczny nastrój panuje w *Dziwięciu preludiach* op. 1 na fortepian (1899-1900), z kolei charakter ekspresjonistyczny przynoszą dramatyczne w wyrazie *Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza* op. 5 na głos i fortepian (1902). Już w tych utworach z czasów młodości ujawniają się cechy, które będą wyróżniać autorski styl kompozytora: uwrażliwienie na piękno melodii, skłonność do mocnych ekstatycznych po-Skriabinowskich kulminacji, traktowanie formy jako procesu – muzycznej dramaturgii, budowanej na zasadzie gry napięć i odprężeń.

W fazie dojrzewania osobowości twórczej (faza modernistyczna, w stronę koloryzmu) ujawniły się wpływy niemieckiego modernizmu spod znaku Ryszarda Wagnera i Ryszarda Straussa. Paradoksalnie, utworom Szymanowskiego – *Uwerturze koncertowej* op. 12 (1904-1905) czy *II Symfonii* op. 19 (1909-1910) – wykonywanym wówczas z inicjatywy Spółki Nakładowej Młodych Kompozytorów Polskich („Młoda Polska w muzyce”), której kompozytor był współzałożycielem, opiniotwórcze środowisko niemieckich krytyków zarzucało uległość wobec wzorców germańskich. Lekcja niemieckiej kultury wydała owoce: Szymanowski nauczył się, jak kształtować muzyczną formę, poznał też tajniki polifonii i zaznajomił się z nowymi środkami języka dźwiękowego. Polski twórca terminował w rzetelnym niemieckim stylu.

W fazie krystalizacji stylu indywidualnego (faza impresjo-ekspresjonistyczna, w stronę Orientu) nastąpiło zauroczenie francuskim impresjonizmem i symbolizmem w muzycznym wydaniu Claude’a Debussy’ego i Maurice’a Ravela oraz kulturą orientálną. Szymanowski zaczął „nienawidzić Niemców” i zwrócił się w stronę bliskiego mu wówczas duchowo Paryża. Pod wpływem fascynacji sufizmem w czasie licznych egzotycznych podróży rozwinął ideę homoerotycznej religii miłości, której dał wyraz w operze *Król Roger* op. 46 (1920-1924) i powieści *Efebos*.

W fazie twórczości narodowej doszła do głosu fascynacja polską muzyką ludową. Powstały takie polskie „rasowe” utwory Szymanowskiego, jak: *Śtopiewnie* do słów Juliana Tuwima op. 46 bis (1921) czy *Stabat Mater* op. 13 (1925-1926) – przejmujący obraz Matki Bożej stojącej pod krzyżem, na którym umiera Syn. Uważając, iż język łaciński utracił swe walory uczuciowe, Szymanowski sięgnął w *Stabat Mater* po przekład Józefa Jankowskiego, stwarzając polski odpowiednik łacińskiego gatunku. Połączył melodykę

¹¹ M. Bristiger, *W stronę Karola Szymanowskiego*, w: *Szymanowski i jego Europa. Festiwal Muzyczny Polskiego Radia*, Warszawa 1997.

chorału gregoriańskiego z intonacjami polskich pieśni religijnych (*Gorzkie żale*) i ludowych, łącząc wartości uniwersalne z narodowymi. *Stabat Mater* uznano za owoc „najszlachetniejszej inspiracji”, ujmuje powściągliwością oraz równowagą słowa i dźwięku. Interpretowano je w kategoriach ideału muzyki narodowej, odczytując zarazem jako manifest osobistych uczuć religijnych kompozytora, mającego – co może wydać się w tym momencie zastanawiające, a nawet paradoksalne – postawę dionizyjską.

W fazie twórczości folklorystycznej silnie zarezonowały ludowa muzyka kurpiowska i góralska z ich pobudzającymi wyobraźnię melodycznymi i rytmicznymi barbaryzmami i atawizmami. Przykładem ludowego witalizmu melodii, rytmów, kolorów i charakterystycznych choreicznych gestów są *Harnasie* op. 55 (1923-1931) i zbiór dwunastu *Pieśni kurpiowskich* op. 58 (1930-1933). W roku 1925 – w okresie rozpoczęcia pracy nad *Stabat Mater* i komponowania baletu *Harnasie* – kompozytor odnotował w artykule *Zagadnienie „ludowości” w stosunku do muzyki współczesnej*:

(...) muzyka ludowa jako surowy kruszec nie stanowi jeszcze dzieła sztuki w naszym pojęciu, elementy jej wprowadzone z zewnątrz do dzieła sztuki wytwarzają kompromisowy – dziś już szablonowy styl „egzotyczny”. Należy więc umieć – poza sferą wszelkiego apodyktycznego estetyzmu – ująć owo wieczyste bijące „serce rasy” w dłonie, odtworzyć na nowo w formie doskonałego, powszechnie zrozumiałego dzieła sztuki to, co w ludzie przejawia się jako samoistna, nie ujęta w żadne karby dyscypliny siła twórcza. Jest to – zdaniem naszym – jedno z naczelných zadań wielkiego narodowego artysty¹².

Fazę twórczości ostatniej określić można mianem neoklasycystycznej. Znaczona jest ona takimi dziełami, jak przejmująca liryczna *Litania do Marii Panny* op. 59 (1930-1933), w temperamentie góralski *II Koncert skrzypcowy* op. 61 (1932-1933) oraz dwa fortepianowe *Mazurki* op. 62 (1933, 1934), wyrastające z mazurków Fryderyka Chopina.

Wskazane inspiracje i wpływy nie miały w przypadku Szymanowskiego charakteru eklektycznego, ale świadczyły o świadomych wyborach dokonywanych przez niego z bogatego i dobrze przezeń rozpoznanego dziedzictwa i zasobu kultury, nie tylko europejskiej. S. Kisielewski w artykule *Szymanowski po latach* odniósł się do fenomenu autora *Stabat Mater* i *Harnasiów* w sposób następujący:

Gdy bierze sobie jakąś kanwę czy jakiś wzór, którym jest aktualnie zafascynowany, to – jakby powiedział Irzykowski – „wpisuje go w siebie”. Jest niemiecki, ale nie tylko niemiecki, impresjonistyczny, ale nie tylko, ludowy – ale nie tylko. Zawiera się tam coś więcej, jakaś rozproszona, rozpylona, utajona własna na dwojaka¹³.

Ewolucja twórcza Szymanowskiego prowadzi od przejęcia dziedzictwa Chopina – który, według autora *Mazurków* „jest wiecznym przykładem, czym może być

3. Romantyczny
genotyp
Szymanowskiego
– misja tworzenia
nowej kultury

¹² K Szymanowski, *Zagadnienie „ludowości” w stosunku do muzyki współczesnej*, „Muzyka” 1925, przedruk w: tegoż, *Pisma tom 1...*, op. cit., s. 172.

¹³ S. Kisielewski, *Szymanowski po latach* (1967), w: tegoż, *Muzyka i mózg. Eseje*, PWM, Kraków 1974, s. 51-52.

muzyka polska, a także jednym z najwyższych symboli zeuropeizowanej Polski – nie tracącej nic ze swych rasowych odrębności, a stojącej na najwyższym poziomie kultury europejskiej¹⁴ – po wpisanie się w orbitę europejskiego neoklasycyzmu. W ewolucji tej doszły do głosu i inne kategorie narodowe, takie jak „niemieckość” w fazie modernistycznej czy „francuskość” i orientalizm w fazie impresjo-ekspresjonistycznej; „polskość” znalazła wreszcie spełnienie w koncepcji polskiej muzyki „rasowej” spod znaku góralszczyzny i kurpiowszczyzny. W artykule *O muzyce góralskiej* Szymanowski podkreślał: „Pragnąłbym, by młoda generacja polskich muzyków zrozumiała, jakie bogactwo, odradzające anemiczną naszą muzykę, kryje się w tym polskim «barbarzyństwie», które ja już «odkryłem» i pojąłem – dla siebie¹⁵ (por. przykład 1: strona rękopisu baletu *Harnasie* z inskrypcjami Szymanowskiego „Ruch! Rytm!”).

Twórca *Króla Rogera* poszukiwał drogi własnej, łączącej się wszak z różnymi odgałęzieniami traktów głównych współczesnej mu kultury. Jego muzyka powstawała w wyniku interakcji z różnymi kierunkami artystycznymi, które motywowały twórcę do indywidualnego jej różnicowania i pobudzały jego artystyczną wyobraźnię. Szymanowski chciał dogonić Europę, uwalniając muzykę polską od kompleksu zaścianka, od bycia na peryferiach wydarzeń muzycznych, z dala od ówczesnej awangardy. A był, biorąc pod uwagę głęboką strukturę jego osobowości romantykiem, któremu przyszło żyć i tworzyć w czasach nieromantycznych. Idea romantycznego posłannictwa artysty stała się fundamentem jego muzycznego światopoglądu.

W tekstach kompozytora regularnie przewija się motyw kompozytorskiego *métier* – sposobu przetwarzania surowego materiału muzycznego w doskonałe dzieło sztuki. Kompetentne opanowanie warsztatu i permanentne doskonalenie się twórcy to – według niego – warunek *sine qua non* uprawiania twórczości. W 1928 roku pisał:

Dzieło sztuki realizuje się jedynie w najbardziej pozytywnym, dotykającym materiale dźwięku, słowa czy też barwy i kształtu – którym – rzecz prosta – trzeba umieć operować. Antytezą głębokiej, artystycznie jednak (jeśli chodzi o *métier*) nieuzdolnionej jednostki jest powierzchowny artysta, zręcznie kształtujący dany materiał, bez jakiegokolwiek koniecznej ku temu „wzruszeniowej” postawy¹⁶.

I tu niewątpliwie rezonuje w myśleniu kompozytora romantyczne wyobrażenie twórczości kompozytorskiej w najistotniejszym tego słowa znaczeniu.

Chwaląc kompozytorskie *métier*, autor *Trzech fragmentów z poematów Jana Kasprowicza* zwracał jednocześnie uwagę na ekspresywny walor dzieła muzycznego. Odpowiadając na ankietę *Romantyzm w dobie współczesnej* w roku 1928, pisał:

Któż dziś podda w wątpliwość, iż jedyną glebą, na której może wyrósć prawdziwa sztuka, a więc i wielkie dzieło muzyczne, jest najbardziej głębokie i tajemnicze „paniczne” i udręka i wzruszenie wobec samego faktu istnienia? Cała rzecz w tym, w jak głębokich pokładach ludzkiej psychiki rodzi się to wzruszenie¹⁷.

¹⁴ K. Szymanowski,

¹⁵ K. Szymanowski, *O muzyce góralskiej*, „Pani” 1924, Warszawa nr 8-9. Cyt. za: K. Szymanowski, *Z pism...*, s. 76.

¹⁶ K. Szymanowski, *Romantyzm w dobie współczesnej* (1928), w: tegoż, *Pisma tom 1...*, op. cit., s. 233.

¹⁷ *Ibidem*, s. 232.

W autografie tego tekstu znajdowało się zdanie: „Zasadą więc sztuki jest jej strona emocjonalna”, zostało ono jednak przez kompozytora przekreślone. Czyżby kompozytor uważany za modernistę nie chciał wyartykułować uczuć romantycznych?

Przeglądając partytury utworów Karola Szymanowskiego, jego „przedmioty intencjonalne”, od razu dostrzegamy liczne kompozytorskie określenia słowne odsyłające do warstwy ekspresywnej: tonu, nastroju i charakteru muzyki, a więc tych kluczowych pojęć, na których koncentrowała się romantyczna refleksja muzyczno-teoretyczna. O swego rodzaju hipertrofii wybranych określeń słownych, które nakierowywać mają na rdzeń ekspresywny dzieła muzycznego, świadczyć może np. *III Symfonia „Pieśń o nocy”*, w partyturze której ponad 200 razy użyte zostało określenie *dolce*, z różnymi akcydensami w rodzaju *dolce cantabile* czy *dolce espressivo*, a raz tylko określenie *misterioso*. Wykonawcy niejednokrotnie polemizowali z tego rodzaju nadmierną werbalizacją ekspresji: oto twórca nie obdarza ich zaufaniem, stosując podpowiedzi „wprost”. Tymczasem strategia kompozytorska była następująca: dać do ręki klucz do projektowania w muzyce założonych *a priori* jakości wyrazowych. Te były bowiem dla Szymanowskiego najważniejsze. Dlatego doprecyzowywał tekst nutowy, tworząc tym samym „tekst w tekście” – jedyny w swoim rodzaju „pre-tekst” ekspresji dzieła muzycznego (por. przykład 2, fragment partytury *III Symfonii „Pieśń o nocy”*). W rozważaniach o dziele muzycznym Szymanowski niejednokrotnie polemizował z koncepcją antytezy formy i treści, podkreślając, iż: „w prawdziwym dziele sztuki treść i forma pokrywa się całkowicie i bez reszty, co też jest warunkiem *sine qua non* jego istotnej wartości”¹⁸.

4. Pochwała „jedności i różnorodności” i kulturowotwórczej dialogiki

W najobszerniejszej rozprawie kompozytora zatytułowanej *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, pisanej jako „broszura muzyczna” w sanatorium w Davos od września 1929 do maja 1930, Karol Szymanowski zapisał:

(...) wszakże dzieło muzyczne, będące w zasadzie absolutną jednością w najgłębszym swym wyrazie, w praktyce jest jednak złożonym kompleksem wielu poszczególnych elementów, których odpowiednie *zestrojenie* dopiero, uwarunkowane podleganiem jakiejś indywidualnej, organizującej woli (...) umożliwi wyjawienie owej zasadniczej jedności¹⁹.

Przez myśl tę prześwieca koncepcja ewolucyjnego modelu dzieła muzycznego jako „organicznej jedności”, rozwinięta w drugiej połowie XIX wieku pod wpływem filozofii Georga Wilhelma Friedricha Hegla i Artura Schopenhauera. Jedność elementów dzieła muzycznego była rękojmnią jego wartości.

Pod wpływem teorii organiczno-ewolucyjnych pewne *termini technici* muzyczno-teoretyczne zmieniły jednak zakres semantyczny. Na jedność zaczęto patrzeć także z perspektywy zestrzajania się przeciwieństw, obserwując zjawisko „jedności w różnorodności” czy „jedności z różnorodności”.

¹⁸ K. Szymanowski, *Romantyzm...*, op. cit., s. 233.

¹⁹ K. Szymanowski, *Wychowawcza rola kultury muzycznej w społeczeństwie*, broszura pisana w latach 1929-1930, „Pamiętnik Warszawski” 1930, z. 8, przedruk w: tegoż, *Pisma tom 1...*, op. cit., s. 282.

W dwudziestoleciu międzywojennym Karol Szymanowski samotnie walczył o nowoczesne oblicze polskiej kultury muzycznej: „muzyka nasza musi odzyskać odwieczne swe prawa: bezwzględnej wolności, zupełnego wyzwolenia z jarzma stworzonych «wczoraj» norm i nakazów” – formułował swój nakaz w sposób kategoriyczny w roku 1920. I postulował: „Niech wszelkie prądy rodzące się w sztuce wszechludzkiej swobodnie przepływają i przez naszą, niech ją przesycają, różniczkują się i przetrwają w zależności od jej swoistych właściwości”²⁰. Był więc autor *Mitów* za intersemiotycznym dialogiem. E. Morin w książce *Mysleć Europa* zauważa, że w kulturze europejskiej ważne są nie tylko jej idee przewodnie, takie jak: chrześcijaństwo, humanizm, rozum czy nauka, ale te idee wraz ze swoimi przeciwieństwami. Wskazuje też na to, że „geniusz europejski tkwi nie tylko w pluralizmie i zmianach, ale także w dialogu pluralizmów, który wytwarza zmianę. Tkwi nie w produkowaniu nowości jako takiej, ale w antagonizmie starego z nowym”²¹. W kulturze europejskiej, w jej stawianiu się i budowaniu liczy się spotkanie różnaitości: *datum* i *novum*, tego co antagonistyczne i zarazem konkurencyjne. „Nie należy (...) w mojej muzyce szukać kosmopolityzmu czy gorzej jeszcze – internacjonalizmu” – konstatował Szymanowski w roku 1923, dwa lata po skomponowaniu *Słopiewni*. „Można w niej znaleźć jedynie «europejskość», ta zaś nie zaprzecza polskości; mamy do niej prawo. Dzisiejsza bowiem polskość inna jest istotnie od wczorajszej: jest wolna”²². Tak napisał kompozytor, obywatel wolnej Polski, który wcześniej – jak wielu współczesnych mu twórców – przeszedł lekcję niemieckiego konstruktywizmu i rzemiosła, następnie zakochał się w egzotyce, łapiąc ożywczy wiatr w żagle i przyjął na siebie misję tworzenia nowoczesnej polskiej kultury muzycznej.

KAROL SZYMANOWSKI (1882-1937): EWOLUCJA TWÓRCZA

1. Poszukiwania

a) Wpisanie się w polską tradycję

dwór w Tymoszwówe = oaza kultury rodzimej i wielkiej klasyki muzycznej

faza poromantyczna, w stronę ekspresjonizmu → ≈ 1904

Wariacje b-moll na fortepian op. 3, 1901-1903

Trzy fragmenty z poematów Jana Kasprowicza op. 5, 1902

I Sonata fortepianowa c-moll op. 8, 1903-1904

b) Wybór drogi. Kształtowanie *métier*

w kręgu muzyki niemieckiej: Wagner, Strauss, Reger

faza modernistyczna, w stronę koloryzmu → ≈ 1914

Uwertura koncertowa op. 12, 1904-1905

Pieśni do słów poetów niemieckich op. 13, op. 17, 1905-1907

²⁰ K. Szymanowski, *Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce*, „Nowy Przegląd Literatury i Sztuki”, Warszawa, lipiec 1920, t. I, nr 2. Cyt. za: K. Szymanowski, *Z pism...*, op. cit., s. 50.

²¹ E. Morin, *Mysleć Europa*, tłum. J. Łęczycki, Warszawa 1988, s. 47. Zob. B. Zieliński, *Europa Środkowa, czyli Arkadia, Antlantyda i Jeruzalem*, w: *Narodowy i ponadnarodowy model kultury. Europa Środkowa i Półwysep Bałkański*, B. Zieliński (red.), Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2002, s. 39-40.

²² K. Szymanowski, *Opuszczyć skalny mój szaniec*, „Rzeczpospolita” 1923, 8 stycznia, nr 6. Cyt. za: K. Szymanowski, *Z pism...*, op. cit., s. 67.

II Symfonia B-dur op. 19, 1909-1910

II Sonata fortepianowa A-dur op. 21, 1910-1911

2. Pierwszy przełom – „zakręt”

podróże – uwolnienie osobowości – twórcza iluminacja

w kręgu muzyki francuskiej: Debussy, Ravel + fascynacja „egzotyzyzmem”

faza impresjo-ekspresjonistyczna → ≈ 1918

Mity op. 30, 1915

Maski op. 34, 1915-1916

I Koncert skrzypcowy op. 35, 1916

III Symfonia «Pieśń o nocy» op. 27, 1916

Pieśni muezina szalonego op. 42, 1918

opera *Król Roger* op. 46, 1918-1924

3. Drugi przełom – „zakręt”

w wolnej Polsce – misja: muzyka Chopina na nowo odczytywana

źródła „rasowe”: folklor Podhala i Kurpiów

faza narodowa → ≈ 1930

Stópiewnie op. 46 bis, 1921

20 mazurków na fortepian op. 50, 1924-1925

Stabat Mater op. 53, 1925-1926

Balet-pantomima *Harnasie* op. 55, 1923-1931

II Kwartet smyczkowy op. 56, 1927

12 pieśni kurpiowskich op. 58, 1930-1932

4. Styl późny

„w Europie” – u siebie

faza neoklasycystyczna → ≈ 1937

Litania do Marii Panny op. 59, 1930-1933

IV Symfonia op. 60, 1932

II Koncert skrzypcowy op. 61, 1932-1933

2 mazurki na fortepian op. 62, 1933, 1934

