

Michał K. Zawadzki

Harmonika "Mazurków" op. 50 Karola Szymanowskiego — da capo : do problematyki

Aspekty Muzyki 5, 125-153

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



MICHAŁ K. ZAWADZKI

*Katedra Teorii Muzyki
Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina
ul. Okólnik 2, 00–368 Warszawa, +48 22 827 72 41
michal_pfte@wp.pl*

Harmonika *Mazurków* op. 50 Karola Szymanowskiego — *da capo*. Do problematyki¹

1. Harmonika *Mazurków* Szymanowskiego — stan badań²

Już w okresie dwudziestolecia międzywojennego Adolf Chybiński³ pisał o wielu nowatorskich rozwiązaniach kompozytora w dziedzinie harmoniki — bi-tonalności, zacieraniu jednoznacznej tonacji, zrównaniu roli toniki i dominanty, akordach kwartowo-kwintowych, nierozwiązywaniu dysonansów, dodawaniu

¹ Artykuł ten jest poszerzoną wersją rozdziału pracy magisterskiej *Zagadnienia harmoniki mazurków fortepianowych kompozytorów polskich w świetle dwóch wielkich twórców tego gatunku*, napisanej pod kierunkiem dra K. Heeringa na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Akademii Muzycznej im. F. Chopina w Warszawie, w 2008 r. (specjalność: teoria muzyki).

² Omówione zostały jedynie wybrane prace. Pełniejszy (choć już nie najnowszy) stan badań prezentuje w swej pracy A. Łopatka (por. eadem, *Mazurki op. 50 Karola Szymanowskiego. Od powstania do rezonansu*, w: *Dzieło muzyczne — dzieło sztuki. Analiza hermeneutyczna i recepcja dzieła muzycznego. Analiza integralna i filozofia sztuki*, red. A. Gronau-Osińska, Warszawa 2007, s. 120–123).

³ A. Chybiński, *Mazurki fortepianowe Karola Szymanowskiego*, „Muzyka” 1925, nr 1, s. 12–15; nr 2, s. 61–64.

do akordów sekund imitujących efekty perkusyjne, technice polifonicznej (swoboda głosów, drobne imitacje).

Również Stefania Łobaczewska⁴ w swojej powojennej monografii poczyniła próby zbadania fenomenu harmonicznego op. 50. Stwierdziła m.in., że Szymanowski zachowuje fakturę polimelodyczną ustawicznie przechodzącą „w swobodnie traktowaną polifonię”. Faktura ta „wspiera się zawsze na współbrzmieniach albo przynajmniej na poszczególnych dźwiękach basowych reprezentujących jakąś harmonię”⁵. Łobaczewska wspominała o nutach pedałowych i stałych oraz przesuwaniu symetrycznych brzmień. Według niej, wszystkie te techniki łączą się ze sobą, „dzięki czemu powstają formy nieraz bardzo skomplikowane, które zawsze znajdują swe wytłumaczenie w łączeniu faktury polimelodycznej z harmoniczną oraz najrozmaitszych rodzajów skal na podłożu skali 12-tonowej”⁶. Wymieniając interwały charakterystyczne, autorka utrzymywała, że jedne charakteryzują skalę podhalańską⁷, a inne — skalę dwunastotonową. Józef M. Chomiński zarzucił Łobaczewskiej dopatrywanie się „jakichś realistycznych, a nawet naturalistycznych cech w *Mazurkach* Szymanowskiego, [co] kłóci się wyraźnie z postawą estetyczną kompozytora”⁸. Ponadto zwrócił uwagę na „wielorakie trudności, zwłaszcza terminologiczne i metodyczne”, które wyłączały się z jej analiz. Tadeusz A. Zieliński tezę Łobaczewskiej o skali podhalańskiej jako zabarwieniu skali dwunastotonowej lub schromatyzowanej skali dur-moll⁹ uznał za „z gruntu fałszywą”¹⁰.

W latach 50. i 60. Zieliński był głównym autorem prac o harmonice *Mazurków* Szymanowskiego¹¹. Pisał o niej m.in., że „jest typowa dla okresu przeje-

⁴ S. Łobaczewska, *Karol Szymanowski. Życie i twórczość*, Kraków 1950, s. 555–558.

⁵ Ibidem, s. 555–556.

⁶ Ibidem, s. 558.

⁷ Skala podhalańska (podwyższony IV, obniżony VII stopień), zwana również góralską lub wałaską (w jazzie jako *lydian dominant*), występująca na Podhalu, w Beskidzie Śląskim i Żywieckim.

⁸ J.M. Chomiński, *Szymanowski a Chopin*, w: idem, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, Kraków 1969, s. 14.

⁹ S. Łobaczewska, op. cit., s. 553.

¹⁰ T.A. Zieliński, *Mazurki Szymanowskiego*, w: *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego*, red. J.M. Chomiński, Kraków 1960, s. 129.

¹¹ T.A. Zieliński, *Podstawowe zagadnienia harmoniki mazurków Szymanowskiego*, „Muzyka” 1956, nr 3, s. 135–145; idem, *Mazurki Szymanowskiego*, s. 117–151; idem, *Sonorystyka harmoniczna w trzecim okresie twórczości Szymanowskiego*, w: *Karol Szymanowski. Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego. Warszawa 23–28 marca 1962*, red. Z. Lissa, Warszawa 1964, s. 345–362.

ściowego, w którym na terenie utworu muzycznego mogą działać obok siebie różne prawa nie będące wyrazem jednego konsekwentnego systemu tonalno-harmonicznego¹². Swobodne krzyżowanie się starych i nowych zasad autor określił jako „eklektyzm harmoniczny” — tyczący się jednak nie estetyki, a środków warsztatowych. Jak twierdził, w okresie przełomu „zbiegają się w jednym kontekście najróżniejsze obce sobie prawa harmoniki”¹³, natomiast system funkcyjny poprzedniej epoki ulega rozpadowi i zostaje automatycznie zastąpiony „wielością równolegle działających praw harmoniczno-tonalnych”¹⁴ (tzw. wielostadialność harmoniki). Wspomniany eklektyzm Szymanowskiego autor wywodził z silnie ewolucyjnego charakteru jego twórczości. Kompozytor zmieniał swój warsztat i stylistykę dzieł „od środków typowo dziewiętnastowiecznych do trawestacji zdobyczy XX wieku”¹⁵. Nie odżegnywał się radykalnie od przeszłości, a wręcz przeciwnie — zbierał doświadczenia okresów poprzednich. Wskazując w *Mazurkach* na brak jednolitego systemu harmonicznego, Tadeusz A. Zieliński wyróżnił cztery podstawowe zasady, które w przebiegu muzycznym tych miniatur często współistnieją ze sobą. Są to:

1. funkcyjność dur-moll,
2. „tercjowość afunkcyjna” — rezygnacja z funkcyjnego powiązania akordów przy zachowaniu budowy tercjowej,
3. swobodna technika „płam brzmieniowych” — współbrzmienia wyzwolone z zasad budowy tercjowej,
4. szeroko rozbudowana zasada dwuwarstwowości harmonicznej — rozbicie przebiegu na dwie warstwy, z których każda posiada własną logikę konstrukcyjną¹⁶.

Zasada pierwsza statystycznie odgrywa najmniejszą rolę, natomiast ostatnia — największą. Jednak mimo niewielkiego udziału systemu funkcyjnego dur-moll, jego pozostałości są wyraźnie odczuwalne. Zieliński umieścił, wraz z omówieniem, kilkanaście przykładów z *Mazurków* Szymanowskiego w swej pionierskiej pracy *Podstawy harmoniki nowoczesnej*¹⁷.

¹² T.A. Zieliński, *Podstawowe zagadnienia...*, op. cit., s. 135.

¹³ Ibidem, s. 136.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ T.A. Zieliński, *Podstawowe zagadnienia...*, s. 144–145; idem, *Mazurki Szymanowskiego*, s. 133.

¹⁷ Zob. T.A. Zieliński, *Podstawy harmoniki nowoczesnej*, Kraków 1983 (wyd. I), 2009 (wyd. II poszerzone i zmienione).

W podobnym tonie wypowiadał się Józef Michał Chomiński, który w swoich studiach nad twórczością Szymanowskiego omówił m.in. *Mazurki* w kontekście chopinowskiego pierwowzoru¹⁸. W jednym z rozdziałów zastosował pojęcie „synchronii”, która rozumiana jest jako równoczesne występowanie nowych i dawnych elementów tonalności:

W okresie [...], kiedy powstawały mazurki Szymanowskiego, struktura synchronii skomplikowała się do tego stopnia, że nie mógł powstać jednolity system harmoniczny. Środki harmoniczne z różnych okresów rozwoju języka harmonicznego zaczęły bytować na równych prawach nawet w jednym i tym samym utworze¹⁹.

Synchronia systemu harmonicznego i sonorystycznego spowodowała, że w cyklu mazurkowym możemy spotkać obok siebie tzw. eufonizm harmoniczny, średniowieczną polifonię, neutralizację kadencji dominantowo-tonicznej przy pomocy modalnej melodii, kombinacje bimodalne stapiane basową nutą stałą, elementy wczesnej wielogłosowości (diafonia) czy równoczesne współdziałanie bitonalizmu i eufonicznych współbrzmień tercjowych i sekstowych. Chomiński zwracał uwagę na aspekt procesualny interpretacji zjawisk harmonicznych u Szymanowskiego. Autor przypominał, że ich źródeł nie należy szukać wyłącznie w ludowej stylizacji. Wszelkie formuły burdonowe, ostinatowe oraz inne akompaniamenty rytmiczne posiadają w muzyce ludowej głównie właściwości dynamiczne — nie harmoniczne — ponieważ czasem pełnią funkcję perkusyjnego towarzyszenia melodii. Jak pisał autor, „w istocie chodzi tu o gruntowne przeobrażenie założeń tonalnych”²⁰. Szymanowski, tworząc „w okresie kiedy załamały się podstawy prawidłowości tonalnej”²¹, nie musiał już (jak Chopin) naginać prawidłowości systemu funkcyjnego, aby otrzymać pożądane rezultaty stylizacji folkloru, dlatego jego propozycja artystyczna wydaje się „bliższa” autentykowi ludowemu. Chomiński konkludował, iż struktura synchroniczna *Mazurków* Szymanowskiego gromadzi wielką ilość różnych współczynników i środków konstrukcyjnych, często wspólnych z Chopinem, lecz funkcjonujących na innych zasadach — zarówno modalnie, jak i sonorystycznie, ze szczątkowym udziałem tak przeobrażanego funkcjonalizmu harmonicznego²².

¹⁸ J.M. Chomiński, *Szymanowski a Chopin*, s. 13–28.

¹⁹ Ibidem, s. 18.

²⁰ Ibidem, s. 21–22.

²¹ Ibidem, s. 23.

²² Ibidem, s. 28.

Zofia Helman²³ pisała o koncepcji modalnej w twórczości Szymanowskiego w odniesieniu do kilku jego utworów — m.in. również *Mazurków*. Odnotowała w nich przykłady fragmentarycznego występowania czystej heptatoniki (także w postaci niepełnej), przejściowe wprowadzanie dźwięków obcych i zwrotów typowych dla innych rodzajów skal przy nieruchomym centrum odniesienia, lub odwrotnie — chwiejność samego centrum. Helman zastanawiała się nad problemem wzajemnych stosunków pomiędzy modalną melodyką a strukturami wertykalnymi. Wyróżniła trzy metody ich współistnienia:

1. integralność materiału dźwiękowego w warstwie horyzontalnej i wertykalnej — modalizmy osłabiające działanie relacji funkcyjnych;
2. nakładanie dwóch różnych skal (bitonalność lub bimodalność) — zawsze maksymalnie dwa plany jednocześnie, choć rzadko i na krótkich odcinkach, bez stosowania odmiennych znaków przykluczowych. Częściej niewielki kontrast obu planów (różne centra melodii, zbliżony materiał dźwiękowy) lub występowanie różnych typów skali przy wspólnym centrum;
3. rozwarstwienie modalnej melodyki i towarzyszenia — formuła ostinatowa lub swobodnie traktowana skala dwunastotonowa, ewentualnie jej wycinki²⁴ (np. burdony i ostinata kwintowe, które nie podkreślają centrum melodii, a nawet nie są związane ze skalą melodyczną)²⁵.

Antoni Poszowski²⁶ w artykule z początku lat 80. na przykładzie mazurków Szymanowskiego ukazał przemiany w harmonice początków XX wieku:

Główne tendencje przemian w harmonice tego okresu wyrażają się w dążeniu do: 1. zmiany tworzywa gamowego i jego wyłączności; 2. rezygnacji z terejowej, a potem w ogóle interwałowej budowy akordów; 3. porzucania funkcyjności w następstwach akordów; 4. wyznaczania punktu centralnego z pominięciem funkcyjności i zwrotu kadencyjnego; 5. traktowania dysonansu jako równouprawnionego z konsonansem²⁷.

Mazurki Szymanowskiego, jak twierdził Poszowski, „przynoszą [...] potwierdzenie i ilustrację wszystkich zasygnalizowanych elementów tych prze-

²³ Z. Helman, *Koncepcja modalna w twórczości Szymanowskiego*, „Muzyka” 1969, nr 4, s. 42 i n.

²⁴ Ibidem, s. 50.

²⁵ Ibidem, s. 54–56.

²⁶ A. Poszowski, *Mazurki Karola Szymanowskiego jako wyraz przemian w harmonice początków XX wieku*, w: *Muzyka fortepianowa IV*, red. Janusz Krassowski i in., Gdańsk 1981, s. 209–232.

²⁷ Ibidem, s. 210–211.

mian²⁸. Są to utwory bardziej tradycyjne niż inne jego dzieła fortepianowe, natomiast „w odniesieniu do zasad następstw wykorzystywanych środków harmoniczych oraz traktowania dysonansów *Mazurki* okazują się nowatorskie i twórcze²⁹. Poszowski wyodrębnił trzy rodzaje zasad następstw struktur akordowych:

1. zasada funkcyjna — „nie występuje w żadnym *Mazurku* jako wyłączna podstawa w tworzeniu konstrukcji harmoniczej”, ma jedynie „znaczenie lokalne, jest stale ograniczana, zacierana i skutecznie przewycięzana³⁰;
2. formy techniki centralizacji brzmieniowej³¹;
3. zasady sonorystyki — czysto brzmieniowe: akordyka paralelna, trójdźwięki eliptyczne, swobodne traktowanie dysonansów, wprowadzanie do akordów konsonansowych tzw. koordynant półtonowych, trytonowych i sekundowych, akordy traktowane jako „plama barwna”, dźwięki prowadzące jako spoiwo akordowe, politonalność, poliharmonika, warstwowość tonalna.

Wnioski Poszowskiego zbiegają się z wcześniej przytoczonymi słowami Zielińskiego i Chomińskiego:

Podobnie jak obraz materiału dźwiękowego, tak i harmonia *Mazurków* nie przedstawia jednolitego i ściśle ukształtowanego oblicza. Krzyżują się w nich stare i nowe elementy, które jakże często nie dają się odizolować oraz zinterpretować według ściśle określonych kryteriów. Jest to także jedna ze stałych cech okresów przejściowych, okresów poszukiwania i krystalizowania się nowych środków wyrazu³².

Piotr Dahlig w swoim artykule przedstawiającym cykliczność *Mazurków*³³ stwierdzał, iż pierwszy i ostatni mazurek w cyklu tworzą łuk, posiadając „najdobitniejsze właściwości podhalańskie”. Każdy zeszyt mazurkowy³⁴ posiada

²⁸ Ibidem, s. 213.

²⁹ Ibidem, s. 217.

³⁰ Autor odnotował liczne przykłady specyficznej funkcyjności (wybór niektórych przykładów może być dyskusyjny): *Mazurki* op. 50 nr 6 t. 11–21, nr 12 t. 24–35, nr 13 t. 13–27, 31–34, 44–64, nr 14 t. 31–38, 46–68, nr 16 t. 1–15, 126–137, nr 18 t. 37–58 (por. ibidem, s. 218). Funkcyjne zasady następstw są podkreślane przez kadencje (p. punkt 2.1.).

³¹ W rozumowaniu Poszowskiego można dopatrzeć się niekonsekwencji i nieścisłości w klasyfikowaniu tych form (por. ibidem, s. 219).

³² Ibidem, s. 221–222.

³³ P. Dahlig, *Cykliczność Mazurków op. 50 Karola Szymanowskiego*, w: *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*, red. Z. Skowron, Kraków–Warszawa 2007, s. 135–149.

³⁴ Pięć zeszytów po cztery utwory.

kontrastujące i dopełniające się ogniwa. Ostatnie utwory z każdego zeszytu przechowują „szczególne skupienia ekspresji — o różnych odcieniach i osiągnane odmiennymi środkami”³⁵, natomiast kulminację całego cyklu stanowi — według autora — *Mazurek* nr 12, ostatni w trzecim zeszycie, o plastycznym temacie, największym zagęszczeniu fakturalnym i klarownym szczycie wyrazowo-dynamicznym³⁶. Zestawiając *Mazurki* z wcześniejszymi dziełami fortepianowymi, cechuje je większa przejrzystość metryczna i tonalna oraz różnorodność inspiracji:

Dalekie transformacje „nut” góralskich czy inspiracje przyśpiewkami tanecznymi lub lirycznymi Mazowsza [...] przenikają się w *Mazurkach* Szymanowskiego z tradycjami klasycznej polifonii (nawet tej o proveniencji średniowiecznej), sonaty (częsta dwutematowość mazurków) i form wariacyjnych. Głównie w zakresie tych ostatnich możemy mówić o pokrewieństwie *Mazurków* z tradycją góralskiej lub mazowiecko-sandomierskiej wiejskiej gry skrzypcowej³⁷.

Dahlig wspominał również o niełatwej, „orkiestrowej” fakturze cyklu (zróżnicowanie rejestrów, barw, nasycony rejestr dolny, partie kontrapunktujące). Jak dotychczas, „symfonicizm *Mazurków*” jest zagadnieniem właściwie pomijanym³⁸. Autor nazwał je przy tym „próbą nowej witalności” — można w nich odnaleźć więcej niż odczucie archaizmu, podhalańskiej „rasowości” czy dziedzictwo i kontynuację Chopina:

Modalizmy, zwroty pentatoniczne i melodie wąskiego zakresu, zespolone z nowożytną rytmiką mazurkową, są rzeczywiście eksperymentalną syntezą historyczną, nie tylko [podkr. M.K. Z.] regionalną koniunkcją podhalańsko-mazowiecką. Obydwa aspekty składają się również na cykliczność utworów — „krążenie” karpackich, nizinnych, stepowych oraz staro- i nowopolskich impulsów³⁹.

Najważniejszym elementem z punktu widzenia problematyki harmonicznego są rozważania autora dotyczące planu tonalnego cyklu, układu „tonacji” poszczególnych utworów oraz ich wzajemnych relacji harmonicznego i wyrazowych⁴⁰.

³⁵ P. Dahlig, op. cit., s. 140.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem, s. 143.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem, s. 145.

⁴⁰ Ibidem, s. 146–147.

Brzmieniowy idiom nowego mazurka Szymanowskiego stworzyła paleta różnorodnych inspiracji: Chopinem, Strawińskim, Bartókiem, folklorem Podhala oraz współczesną twórczością muzyczną — pisała Anna Nowak w swej monografii polskiego mazurka dwudziestowiecznego⁴¹. W aspekcie harmoniki, u podstaw tego idiomu znalazło się stosowanie różnych porządków skalowych (w tym oczywiście skali podhalańskiej) oraz rozmaite techniki koordynacji głosów — archaizujące, bimodalne, paralelne, wykorzystujące różne formuły ostinatowe i burdonowe — jak również wyważona harmonika, rozpięta pomiędzy współbrzmieniami eufonicznymi a dysonansowością⁴².

W najobszerniejszej dotychczas monografii Szymanowskiego Teresa Chylińska stwierdziła wprost, że „zacieranie tonalności odbywa się nie przez chromatyzowanie (w *Mazurkach* mamy do czynienia z niemal czystą diatoniką), ale przez niepewność toniki, dziwne i oryginalne kombinacje elementów durowych i molowych”⁴³. Harmonika u Szymanowskiego, według Chylińskiej, „zastępuje funkcję melodyki Chopinowskiej”, nadaje „indywidualny ton poszczególnym mazurkom”, jest „bogata, dynamiczna, silnie zróżnicowana, często zmieniająca się na krótkich odcinkach, nasycona kolorystycznie”. Autorka zwracała uwagę na gęstą, wielodźwiękową fakturę, uprzywilejowanie interwału kwarty, kwinty, sekundy, stosowanie akordów „o ostrej, nasyconej barwie” jako składowych rozbudowanej faktury przebiegów dwuwarstwowych⁴⁴.

W kontekście przywołanych powyżej prac (głównie Zielińskiego, Chomińskiego, Helman i Chylińskiej) niektóre wnioski Małgorzaty Janickiej-Słysz, zawarte w jej ostatnio opublikowanych studiach o Karolu Szymanowskim⁴⁵, są co najmniej zastanawiające — np. fakt, że za podstawę języka dźwiękowego *Mazurków* op. 50 autorka nadal uważa skalę podhalańską, która podlega licznym przeobrażeniom i rozszerzaniu w stronę pełnej skali chromatycznej czy też uwagi dotyczące eufonicznych współbrzmień i inspiracji melodycznych Szymanowskiego. Wątpliwym — z dzisiejszego punktu widzenia — posunięciem jest przywoływanie wypowiedzi Zbigniewa Drzewieckiego, który, choć był redaktorem wydania *Mazurków*, niestety nie odnalazł w nich „masywnych akordów”, „efektów kolorystyczno-harmonicznych”, „kumulowania wszystkich re-

⁴¹ A. Nowak, *Mazurek fortepianowy w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków–Bydgoszcz 2013, s. 75.

⁴² Ibidem, s. 78.

⁴³ Za: T. Chylińska, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2, Kraków 2008, s. 239–240.

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ M. Janicka-Słysz, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Kraków 2013, s. 174–175.

jestrów”, natomiast w „silnie uwypuklonej” melodyce zauważał „zwroty podhalańskie i skalę góralską”, a skomplikowana polifonia z wcześniejszych utworów miała tu być zastąpiona „transparentną fakturą homofoniczną”⁴⁶.

2. Cele badań

W niniejszym artykule autor postawił sobie dwa podstawowe cele.

Po pierwsze, możliwie szerokie i szczegółowe zestawienie poglądów wybranych autorów — autorytetów w dziedzinie badań nad twórczością Karola Szymanowskiego, poczynwszy od międzywojnia (Chybiński), skończywszy na pracach z lat ostatnich (Chylińska, Janicka-Słysz). Zestawienie to ma ukazywać zarówno różnorodność przyjętych metodologii badawczych, jak i wielopłaszczyznowość formułowanych wniosków, dotyczących najczęściej (choć nie tylko) sfery harmoniczej *Mazurków* Szymanowskiego.

Drugim celem jest replikacja badań zawartych w pracach Tadeusza A. Zielińskiego — niekwestionowanego autorytetu w obszarze analitycznym harmoniki dwudziestowiecznej. Szkielet metodologiczny tych prac autor artykułu wykorzystał z pełną świadomością. Badania podjęte przez Zielińskiego, głównie w latach 50. i 60. XX wieku, zostały tu znacznie poszerzone (również o zagadnienia dopełniające omawianą problematykę, wcześniej niewzmiankowane), a także wzbogacone licznymi opisami i przykładami, które w danym ujęciu mają wyczerpywać prezentowane zagadnienie.

3. Zagadnienia harmoniczne w *Mazurkach*

Uchwycenie i nazwanie całokształtu zjawisk, jakie spotykamy w *Mazurkach* op. 50, nie jest zadaniem łatwym. Wpływa na to kilka czynników. Cykl cechuje duże bogactwo zjawisk harmonicznnych, nowatorskie potraktowanie faktury fortepianowej oraz zastosowanie rozmaitych efektów brzmieniowych stylizujących muzykę ludową Podhala. Ponadto, sposoby organizacji materiału dźwiękowego często mieszają się ze sobą czy też współlistnieją w przebiegu utworu, w ramach różnych zasad skodyfikowanych wcześniej przez Tadeusza A. Zielińskiego (relikty dawnej funkcyjności, zasady kolorystyki brzmieniowej

⁴⁶ Z. Drzewiecki, *Kilka uwag o interpretacji utworów fortepianowych Szymanowskiego*, w: *Karol Szymanowski...*, s. 73. Cyt. za: M. Janicka-Słysz, op. cit., s. 175.

— tzw. „tercjowość afunkcyjna” i technika „plam akordowych” — oraz wszelkie porządki dwuwarstwowe, w których warstwy są niezależne tonalnie i/ lub materiałowo). Wszystko to ma zasadniczy wpływ na zwiększenie stopnia trudności ich identyfikacji oraz analizy zjawisk przez nie powodowanych.

3.1. Pozostałości systemu funkcyjnego

W wielu mazurkowych fragmentach „funkcyjność objawia się połowicznie i niekonsekwentnie, a punkt ciężkości zostaje przeniesiony na wartości kolorystyczne”⁴⁷. Taką sytuację prezentują np. t. 34–58 *Mazurka* nr 4. Choć nie ma w nim całkowitej rezygnacji z funkcyjności, osłabione jest ciążenie poszczególnych akordów przez powtarzanie funkcji w różnych odmianach oraz wprowadzanie dysonansów bez rozwiązywania. Kompozytor unika toniki, jednak cały przebieg organizuje w taki sposób, że działanie centralizacji tonalnej jest odczuwalne. Z kolei funkcyjność przebiegu z t. 10–23 *Mazurka* nr 3 odwołuje się do schyłkowego, powagnerowskiego etapu rozwoju harmoniki. Szymanowski stosuje bogatą chromatykę oraz wprowadza nierozwiązywane dysonanse.

W zakończeniu środkowej części *Mazurka* nr 18 (t. 90–101) kompozytor w ramach układu dwuwarstwowego umieszcza kwintowe ostinata stylizujące basy w muzyce ludowej (kwinty *d–a* i *a–e*, następnie *c–g* i *g–d*), które mogą przywoływać skojarzenia z dawną funkcyjnością (relacje dominantowo-toniczne, w skrócie D-T). Górna warstwa opiera się na materiale skali od dźwięku *cis* o niejasnej identyfikacji⁴⁸, a następnie skali lidyjskiej od dźwięku *h*, co w połączeniu z kwintami dolnego planu powoduje ciekawy efekt kolorystyczny.

W *Mazurku* nr 6 (t. 11–21) odnajdujemy echo kadencji wielkiej doskonałej z wieloma dźwiękami przejściowymi oraz zapętlonej relacji D-T z dysonansami wstawionymi w miejsce dźwięków akordowych. Zieliński zauważał, iż dźwięki te mają tendencję do autonomizacji, a przez ciążenie do tonacji paralelnej *c-moll* stwarzają przejściowe wrażenie bitonalności, przewyciężane jednak dzięki ukształtowaniu linii melodycznej i podstawy basowej⁴⁹. W tym samym *Mazurku*, w t. 55–69, możemy zaobserwować, jak dawna funkcyjność „rozmywa się” dzięki zastosowaniu dysonansów i odpowiedniej faktury, kierując ten fragment w stronę kolorystycznej „tercjowości afunkcyjnej”.

⁴⁷ T.A. Zieliński, *Podstawowe zagadnienia...*, op. cit., s. 137.

⁴⁸ Brak II stopnia; ponadto VI i VII stopień funkcjonują w dwóch postaciach (lokalnie ulegają podwyższeniu w t. 95).

⁴⁹ T.A. Zieliński, *Podstawy harmoniki nowoczesnej*, Kraków 2009, s. 103.

Inne fragmenty świadczące o istnieniu reliktywów funkcyjności systemu dur-moll zawierają następujące *Mazurki*: nr 1 (echa kadencji S-D-T, t. 37–45), nr 2 (nieścisle progresje w t. 37–44 oraz t. 53–60), nr 7 (echa relacji D-T, t. 11–14), nr 8 (echa relacji S-T, t. 17–20), nr 14 (wyraźne „chopinowskie” relacje funkcyjne, t. 31–38 oraz t. 78–84), nr 16 (echa relacji S-T, t. 133–137), nr 19 (echa kadencji S-D-T, t. 47–52), nr 20 (wyraźne relacje funkcyjne, t. 56–59).

Funkcyjny aspekt harmoniki dur-moll dochodzi do głosu w kadencjach na zakończenie części lub całego utworu. Pozostałości kadencyjnych relacji dominantowo-tonicznych na wzór t. 114–115 *Mazurka* nr 4 (archaizujący ekwiwalent kadencji doskonałej) możemy odnaleźć m.in. w *Mazurkach* nr 14 (echo tzw. kadencji zwodniczej w t. 16–17 i 45–46, echo kadencji D-T w t. 29–30, 77–78, 96–97⁵⁰), nr 15 (modalne kadencje archaizujące w t. 15–16, 40–41, 74–75), nr 18 (echo kadencji D-T w t. 160–161)⁵¹.

W *Mazurku* nr 9, w t. 107–113, modalna melodia wyraźnie neutralizuje funkcyjność kadencji doskonałej, wytrącając ją ze swej pierwotnej roli. Kadencja, jako niespodziewany, choć jedynie chwilowy wyznacznik nowego kontekstu brzmieniowo-harmonicznego, wyprowadza przebieg modalnej linii melodycznej w nieoczekiwanym dla słuchacza kierunku.

Nuta stała *b* w kadencji *Mazurka* nr 12 (t. 147–152) spełnia rolę szczególną — jest rodzajem pomostu łączącego modalność linii melodycznej (skala miksolidyjska od dźwięku *b* zsumowana z dźwiękami skali jońskiej od dźwięku *ces*) z dawną funkcyjnością i tonalnością (ostateczne określenie centrum tonalnego B).

3.2. Kolorystyczna „tercjowość afunkcyjna” i zabarwianie dysonansami

Szymanowski zrezygnował z funkcyjnego powiązania akordów, ale zachował ich budowę tercjową. Zieliński określił to zjawisko mianem „harmoniki tercjowej afunkcyjnej” lub „tercjowości afunkcyjnej”⁵². Brak jest tu jakiegokolwiek określenia

⁵⁰ Te aluzje do prostych funkcji tonalnych w *Mazurkach* nr 6 i 14 Zieliński określił jako istniejące „w postaci żartobliwej i karykaturalnej” (por. T.A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997, s. 251).

⁵¹ Interesujący jest również przykład kadencji z op. 62 nr 2 — ostatniego mazurka kompozytora — w którym posłużył się w kunsztowny sposób chromatyką i opóźnieniami. Tonalność E-dur została w niej zaznaczona wyraźnie, natomiast całość zyskała cechy harmoniki późnoromantycznej. Trudno oprzeć się wrażeniu, że zakończenie tego utworu to swoisty hołd złożony Chopinowi.

⁵² T.A. Zieliński, *Mazurki Szymanowskiego...*, op. cit., s. 133; idem, *Podstawowe zagadnienia...*, op. cit., s. 144.

prawidłowości konstrukcyjnej — o formie i następstwie akordów decyduje sama kolorystyka. Ponadto trójdźwięk, w tamtym czasie zjawisko na tyle obce, że o charakterze regresji harmoniczej, wyzyskany został jako środek stylizacji (nawiązanie do folkloru Podhala i mazurka chopinowskiego), a jednocześnie archaizacji.

Takty 25–32 *Mazurka* nr 1 ukazują afunkcyjną kolorystykę tercjowych połączeń akordowych. Akordy współgrają z melodią wedle praw rozwiniętej harmoniki tercjowej (trójdźwięki: e, fis, F, Des, a, G, A; eliptyczne akordy septymowe: B^{7<}, Es⁷, F^{7<} i Fis⁷), nie podkreślają jednak w żaden sposób sensu tonalnego melodii. Ponadto ich wprowadzenie nie znajduje uzasadnienia funkcyjnego, choć powtarzany akord e-moll — ośrodek harmoniczny — narzuca centralizację brzmieniową całości. Działanie wyjściowego trójdźwięku jest mechaniczne (powroty na tej samej części taktu), natomiast pozostałe akordy są jego wychyleniami w obu kierunkach.

Kolorystyczny przebieg w t. 46–51 *Mazurka* nr 20, który tworzą m.in. eliptyczne i tradycyjne czterodźwięki septymowe, podparty basową kwintą *b-f* lub pojedynczym dźwiękiem *b*, ponownie budzi skojarzenia z formą centralizacji brzmieniowej.

W t. 1–8 *Mazurka* nr 15 o łączeniu akordów również nie decyduje relacja funkcyjna, a kolorystyka (trójdźwięki zwiększone: D^{5<} i B^{5<}, trójdźwięki: E, e, a, septymowe czterodźwięki eliptyczne: D⁷, Es^{7(<)} i inne).

Jak pisał Tadeusz A. Zieliński, „w *Mazurkach* spotykamy całe odcinki przebiegu złożone z mniej lub bardziej wyraźnych struktur tercjowo-trytonowych zawierających interwały septym i sekund”⁵³. Stopień nasycenia akordów rośnie wraz ze wzrostem liczby wymienionych ostrych interwałów. Ponadto, akordy takie nie budzą już żadnych skojarzeń z rozwiniętą strukturą tercjową, jaką znamy z okresu późnego romantyzmu.

Takty 24–40 *Mazurka* nr 12 ukazują takie właśnie struktury. Akordy zawierają od jednego do dwóch interwałów o najwyższym stopniu dysonansowości (sekunda mała, septyma wielka). Sytuacja wygląda podobnie w t. 1–10 *Mazurka* nr 10, gdzie akordy dolnego planu przypominają tradycyjne struktury tercjowe zabarwione jedynie dźwiękami obcymi. Dźwięki te, stanowiąc integralne składniki akordowe, decydują o nasyceniu i kolorycie harmonicznym struktury jako sumie tercji, trytonów i septym (sekund, non). W latach 80. XX wieku Zieliński proponował interpretację tego przykładu w oparciu o rozszerzony system funkcyjny swojego autorstwa. Posiłkując się nim, postrzegał przyto-

⁵³ T.A. Zieliński, *Sonorystyka harmoniczna...*, op. cit., s. 347.

czony fragment *Mazurka* nr 10 jako „sytuację graniczną, gdzie postęp dźwięków i współbrzmień można tłumaczyć wielorako i zapewne nie tylko opierając się na ścisłych relacjach tonalnych i funkcyjnych”⁵⁴. Dalej dodawał:

[...] podstawowym kryterium interpretacji musi być tu jednak odczucie słuchowe współbrzmień, a nie ich pisownia — niejednokrotnie zwodnicza, wynika ze sztuczności systemu zapisu, który narodził się w zgoła innym stylu i niezbyt dokładnie pasuje do nowych treści muzycznych⁵⁵.

Fragmety bogate brzmieniowo (*Mazurki* nr 8, 10, 12) można przeciwstawić fragmentom bardziej klarownym fakturalnie, z mniejszą liczbą dźwięków. W t. 47–52 *Mazurka* nr 12 spotykamy eliptyczne struktury trzydźwiękowe złożone z tercji i jednego dźwięku dysonującego (sekundy i/lub septymy) oraz czterodźwięki alterowane.

Inne interesujące przykłady zastosowania „tercjowości afunkcyjnej” ukazują *Mazurki* nr 17 (t. 30–35) i nr 18 (t. 37–40, 43–46, 50–58, 86–89).

3.3. Inne aspekty kolorystyki — „plamy brzmieniowe”, akordy nasycone, perkusyjne użycie sekund

Szymanowski również często operował bardziej skomplikowanymi strukturami tercjowymi — akordami septymowymi i nonowymi w przewrotach, akordami alterowanymi i z opóźnieniami bez rozwiązań. Powstałe na skutek tego dysonanse działają wyłącznie kolorystycznie. Wyższy stopień komplikacji tych struktur (a często również ich rejestr brzmieniowy) zatracą w odbiorcy słuchowe wrażenie budowy tercjowej, powodując powstanie „brzmieniowych plam” szeregowanych już nie tylko afunkcyjnie, ale również w oparciu o brak określonych zasad morfologicznych.

Barwa brzmienia regulowana wyłącznie wycuciem kompozytora stała się jedynym regulatorem przebiegu harmonicznego. Ukazuje to np. coda (t. 81–90) *Mazurka* nr 5. Materiał dźwiękowy nie jest tu wyrazem określonej skali czy jakiejś odgórnej zasady następstwa akordów, lecz wypadkową swobodnie for-

⁵⁴ T.A. Zieliński, *Podstawy harmoniki...*, op. cit., s. 121. Rozszerzony system funkcyjny zakładał możliwość nazwania każdego akordu zbudowanego na dowolnym stopniu skali chromatycznej w relacji do toniki (kontratonika, medianta, submedianta, atakta — por. ibidem, s. 110–122).

⁵⁵ Ibidem, s. 122. Powyższą uwagę warto mieć na względzie przy analizie harmonicznego utworu muzyki dwudziestowiecznej.

mowanych pionów akordowych⁵⁶. Podobną sytuację możemy zaobserwować we wcześniejszym fragmencie tego *Mazurka* (t. 47–56), gdzie „plamom akordowym” towarzyszy obecność centralizującego przebieg burdonu kwintowego *h-fis*. Z kolei w t. 30–31 Szymanowski zastosował sucho brzmiącą „plamę brzmieniową” złożoną z nony wielkiej i małej.

Inny aspekt kolorystyki realizuje się w stosowaniu przez Szymanowskiego akordów opartych na zasadzie całotonowej lub kwartowo-kwintowej, które wspierały dawną morfologię tercjową. Takty 98–105 *Mazurka* nr 12 ukazują nasycony brzmieniowo przebieg posiadający centrum tonalne D, zbudowany w oparciu o skalę całotonową zsyntezowaną ze skalą lidyjską⁵⁷. Dalszy ciąg tej narracji nadal eksploatuje nasycone, wielodźwiękowe współbrzmienia o przeważającej morfologii tercjowej i zróżnicowanych rejestrach, wsparte na burdonie kwintowym *d-a* (do t. 121) i *b-f* (t. 122–133).

Ważnym aspektem kolorystycznym jest stosowanie w *Mazurkach* „plam sekundowych” jako rodzaju „plam brzmieniowych” umieszczonych w niższym rejestrze, a niosących ze sobą brzmienie ostre i suche. Takty 31–36 *Mazurka* nr 19 pokazują zastosowanie sekund, których fakturalne ujęcie Szymanowski przejął od Bartóka. Inne zastosowanie „plamy sekundowej” spełnia funkcję imitującą brzmienie perkusyjne (*Mazurek* nr 18, t. 1–14), jednak w tym przypadku przebieg muzyczny rozdziela się na dwie warstwy brzmieniowe. Górna jest nośnikiem tematu, natomiast dolna — ostinatem rytmicznym sekundy małej w niskim rejestrze⁵⁸. Obydwie warstwy ujednocila aspekt kolorystyczny. Podobnie prezentują się *Mazurki*: nr 16, t. 16–27 (tonalny temat podparty „ludową” oktawą z kwintą *cis-gis-cis*, z towarzyszeniem perkusyjnej sekundy wielkiej), nr 12, t. 1–24 (nuta stała z dysonującym akcentem na „trzy”) oraz nr 2 (perkusyjne sekundowe *ostinato* rytmiczne). Jak zaznaczał Tadeusz A. Zieliński:

⁵⁶ Jak wspominał T.A. Zieliński, „logika związków funkcyjnych nie została tu jeszcze zastąpiona inną logiką następstw akordowych” (idem, *Mazurki Szymanowskiego...*, op. cit., s. 134).

⁵⁷ Skala całotonowa to materiał *d-e-fis-gis-b-c*; skala lidyjska posiada wspólny pierwszy tetrachord, wprowadzając ponadto dźwięki *a*, *h* i *cis*.

⁵⁸ Jej użycie w t. 5–7 oraz 12–14 dodatkowo wzmacnia zdwojony górny dźwięk sekundy oraz nałożony dysonujący czterodźwięk tercjowy *Dis*⁷. Całość tworzy ostry, oberkowy akcent na trzecią miarę taktu.

Znaczenie sekundy jest w tym okresie twórczości Szymanowskiego olbrzymie [...]. Staje się celem samym w sobie, punktem wyjścia budowy akordu; w strukturach o różnych interwałach zyskuje rangę najważniejszego elementu współbrzmienia⁵⁹.

Wszystkie przykłady z perkusyjnym zastosowaniem sekund odwzorowują góralską taneczność, dodatkowo podkreślaną regularnie rozłożonymi akcentami. Repetowana sekunda staje się elementem akordu, brzmieniowo dominując w przebiegu (pomimo następstwa rozmaitych współbrzmień trzydźwiękowych) lub łączy się kolejno z różnymi interwałami, powstającymi między nią a linią melodyczną. Sekunda figurowała również jako samodzielna struktura brzmieniowa, pełniąca — na wzór tercji i kwarty — funkcję podstawy morfologicznej akordu⁶⁰. W *Mazurkach* spotykamy współbrzmienia zbudowane z samych sekund oraz sumowane, złożone z sekundy i innego akordu prostego.

3.4. Struktury kwartowo-kwintowe i kwartowo-sekundowe

Na początku *Mazurka* nr 16 (t. 1–10) kompozytor stosuje struktury kwartowo-kwintowe w dolnym planie (oktawa z kwintą, podwójny burdon kwintowy, trójdzwięk kwartowo-sekundowy), wplatając dźwięki skali podhalańskiej w planie górnym. Sam interwał kwarty lub kwinty bierze udział także w budowaniu bardziej nasyconych współbrzmień niezależnych od struktur tercjowych. Szymanowski zestawia go z trytonem, małą sekundą lub wielką septymą. Szczególnie mała sekunda odgrywa istotną rolę — wyróżnia się swym specyficznym brzmieniem i decyduje o nasyceniu akordu. Takty 23–25 *Mazurka* nr 11 prezentują, oprócz struktur omówionych powyżej, akordy trzydźwiękowe złożone z kwarty i małej sekundy („przybrudzony” tryton) oraz kwartę zabarwioną w środku dodanym dźwiękiem (morfologicznie odnoszącą się do eliptycznych struktur tercjowych). Zestawianie obok siebie struktur o różnej morfologii to jedna z cech charakterystycznych mazurkowej harmoniki Szymanowskiego.

⁵⁹ T.A. Zieliński, *Sonorystyka harmoniczna...*, op. cit., s. 355–356.

⁶⁰ Akord kwartowy w układzie skupionym, charakterystycznym dla Szymanowskiego, złożony jest z sekund.

3.5. Emancypacja interwałów dysonansowych

Emancypacja interwałów najbardziej dysonujących (sekund i septym) manifestuje się również w ich samodzielnym występowaniu, bez towarzyszenia innych interwałów.

Takty 24–39 *Mazurka* nr 5 zawierają przesuwane równolegle interwały nony i septymy. Ten dysonujący przebieg nie rozładowuje nagromadzonego napięcia w rozwiązaniu mniej dysonansowym; przeciwnie — energetykę tych interwałów dodatkowo wzmacnia nasycony trydzwięk *c–d–dis* w t. 30.

Przesuwaniu ulegają także inne interwały. Na skutek zderzenia tematu z dwiema dysonującymi figurami ostinatowymi, powstają paralelne septymy wielkie, małe nony i seksty oraz trytony (początek reprzyzy, t. 63–68 *Mazurka* nr 5). Przebieg ten jest również silnie nasycony wyrazowo. Podobne interwały spotykamy na początku wspomnianego wyżej *Mazurka* (t. 1–11 — charakterystyczne sekundowe trydzwięki). Ekspresję brzmieniową o szczególnym stopniu nasycenia osiągnął Szymanowski w *Mazurkach* nr 8, 9 i 10, szeroko wykorzystując rozmaite silnie dysonujące struktury zróżnicowane pod względem kolorystyki (dynamiki, artykulacji, rejestrów i stopnia nasycenia).

3.6. Ostinata, burdony, nuty stałe i powtarzalność w innych postaciach

Dwuwarstwowość przebiegu harmonicznego znajduje w *Mazurkach* szerokie zastosowanie. Oprócz zróżnicowania warstw z wykorzystaniem efektów perkusyjnych, kompozytor stosuje ją również na inne sposoby. Jak wspominał Tadeusz A. Zieliński:

W mazurkach warstwa górna (reprezentująca melodię, a często i przebieg akordowy) jest zazwyczaj zupełnie zdecydowana tonalnie (nawet w najbardziej tradycyjnym sensie), zaś autonomiczność warstwy dolnej uzyskiwana jest rozmaitymi środkami, zawsze wykazującymi zwartość i konsekwencję. W sumie jednak nie ma mowy o przypadkowości współbrzmień; rzeczą inwencji kompozytora jest takie ukształtowanie przebiegu, jakie doprowadza do zamierzonych efektów brzmieniowych⁶¹.

⁶¹ T.A. Zieliński, *Podstawowe zagadnienia...*, op. cit., s. 141.

a) Burdony kwintowe

Kompozytor autonomizuje dolną warstwę często przez wprowadzanie os-tinata. W t. 17–24 *Mazurka* nr 1 ma ono postać kwintowego burdonu, przy roz-szczepieniu górnej warstwy na dwugłosowy, chromatyczny przebieg o charak-terze dialogującym. Obydwie płaszczyzny wykazują tę samą tonalność (oś tonal-na E). Kwinta, czy to w postaci burdonu, czy też jako paralelizm jest częstym elementem stylizacji u Szymanowskiego (np. w *Mazurku* nr 11, t. 1–12).

Tzw. puste brzmienia bywają, wzorem Chopina, sumowane nad sobą w postaci akordu kwartowego w przewrocie (burdon podwójny). W t. 33–36 *Mazurka* nr 7 kompozytor rozwiązuje jego najwyższy dźwięk na wzór dyso-nansu, tworząc trójdźwięk molowy, niezależny jednak od dwugłosowego prze-biegu górnej warstwy. Takie działanie doprowadza do spotkania się basowej kwinty *g–d* z kwintą *fis–cis* w rejestrze wyższym, powodując typowe dla Szy-manowskiego swobodniejsze sumowanie brzmień pustych, uzasadnione strukturą dwuwarstwową.

Na wzór Chopina Szymanowski umieszcza wspólny burdon kwintowy dla akordów stanowiących relikty połączeń dominantowo-tonicznych (*Ma-zurek* nr 20, t. 1–12 oraz t. 17–33). Występuje on jako kwinta nadbudowana przez sekstę (trójdźwięk toniczny w układzie rozległym), albo jako nadbu-dowane dwie kwinty (beztercjowa „dominanta” na wspólnym z toniką dźwięku basowym). Także w przywołanym wyżej przykładzie, poprzez warstwową autonomizację przebiegu (dolny — centrum tonalne C, górny — miksolidyjskie A) lokalnie nakładają się na siebie, w formie swobodnej, trzy kwinty (*c–g*, *g–d*, *fis–cis*), a relikty połączeń D–T, w wyniku zsumowania materiału dźwięko-wego obu warstw, zacierają się, tworząc nową jakość brzmieniową.

Zastosowanie burdonów kwintowych w cyklu z op. 50 jest bardzo szerokie i różnorodne. Odnajdziemy je w *Mazurkach*: nr 2 (burdon, t. 1–8), nr 4 (burdon podwójny, t. 1–4 i 13–14, burdon z nutą stałą, t. 107–114), nr 6 (bur-don z przednutką interwałową, t. 41–44), nr 9 (burdon, t. 24–31), nr 12 (burdon „perkusyjni”, t. 55–65 i 106–121, burdon jako podstawa wielodźwię-kowych akordów nasyconych, t. 122–125), nr 15 (burdon z nutą stałą, t. 24–27), nr 17 (burdon, t. 8–17 oraz t. 26–30), nr 18 (burdon, t. 63–68), nr 19 (burdon „perkusyjni”, t. 21–30, burdon, t. 37–42), nr 20 (burdon z nutą stałą w głosie środkowym, t. 52–54, burdon jako podstawa akordu w różnych odsłonach to-nalnych, t. 60–83, burdon z nutą stałą t. 136–147).

b) Inne formuły ostinatowe

W t. 1–10 *Mazurka* nr 7 wprowadzone *ostinato* (warstwa dolna, akord kwartowo-kwintowy z burdonem w podstawie) wykazuje tonalną autonomiczność w stosunku do tematu (warstwa górna, pentachord gamy es-moll), co również sprzyja powstaniu specyficznej, bimodalnej tkanki brzmieniowej o unikatowej barwie harmoniczej.

W dolnej warstwie przebiegu dwuwarstwowego możemy również odnaleźć elementy harmoniczej logiki konstrukcyjnej niezależnej od kolorystyki. Szymanowski ograniczył tu materiał dźwiękowy (podobnie jak w przykładach poprzednich), tym razem wprowadzając *ostinato* oparte na różnych tworach skalowych. W t. 1–11 *Mazurka* nr 5 jest to materiał złożony wyłącznie z dźwięków *e-f-ais-d*, natomiast w t. 1–7 *Mazurka* nr 17 — z dźwięków akordu zwiększonego w przewrocie *des-a-f*⁶². Górny plan tworzy własny porządek modalny (skala frygijska od dźwięku *dis*). Materiał dźwiękowy jest różny w poszczególnych odcinkach utworu, a nawet w poszczególnych warstwach tego samego odcinka. W przebiegach tych brak jest dźwięków prowadzących oraz centralizacji tonalnej. To *ostinato* tworzą nową formę centralizacji brzmieniowej, opartą na zasadzie powtarzalności tego samego akordu, grupy akordów lub kompleksu dźwięków, niezależnie od przebiegu melodii, której swobodnie ukształtowane dźwięki przeciwstawiają się *ostinatom* kontrpunktom. „Utrwalony przez powtarzanie pewien układ dźwięków staje się więc jednocześnie formą centralizacji przebiegu i podstawą logiki następstw akordowych”⁶³ — jak wspominał Zieliński.

Takty 53–60 *Mazurka* nr 8 prezentują *ostinato* oparte na jednym rozłożonym akordzie, wywodzącym się ze skali podhalańskiej. Warto zwrócić uwagę na towarzyszące mu, szeroko rozbudowane współbrzmienia poliharmoniczne górnego planu, o znacznym stopniu nasycenia⁶⁴. Z kolei takty 33–50 tego samego utworu ukazują różnorodność formuł *ostinatom* stosowanych przez Szymanowskiego. Może to być powtarzany interwał (wielka decyma) na wzór burdonu kwintowego (t. 33–37), wariant tej formuły, gdzie górny dźwięk „rozwiązuje się” krokiem półtonowym (t. 38–42), *ostinato* interwałowe (wielka nona — wielka sekunda, t. 43–46), schemat z zachowaniem wspólnej podstawy

⁶² W późniejszych taktach tego *Mazurka* *ostinatem* staje się burdon kwintowy, początkowo o sensie „tonicznym”, później jednak — już wyłącznie centralizującym, niezależnym materiałow od planu górnego.

⁶³ T.A. Zieliński, *Mazurki Szymanowskiego...*, op. cit., s. 136.

⁶⁴ Patrz punkt 3.7.

basowej i ruchem półtonowym górnego dźwięku (wielka decyma — mała nona, t. 47–50).

Szymanowski buduje formuły ostinatowe z różnych elementów. Oprócz ostinat akordowych, złożonych z pojedynczych linii i interwałów (akordy rozłożone), występują także różne postacie schematów interwałowo-akordowych, z udziałem kwintowego burdonu lub nuty stałej.

Formuły ostinatowe odnajdziemy m.in. w *Mazurkach*: nr 4 (*ostinato* burdonowe t. 103–106), nr 5 (*ostinato* z burdonem kwintowym, t. 12–14, „perkusyjne” *ostinato* akordowe, t. 40–47, *ostinato* na rozłożonym akordzie eliptycznym, t. 57–62, *ostinato* interwałowe, t. 63–68), nr 9 (t. 2–8, *ostinato* akordowo-interwałowe; t. 14–19, *ostinato* interwałowe), nr 10 (t. 49–60, *ostinato* melodyczne), nr 13 (t. 44–64 — różne formuły ostinatowe z burdonem kwintowym, o zmiennej treści harmoniczej), nr 14 (*ostinato* z ruchem sekundowym jednego ze składników akordu, t. 23–26), nr 15 (*ostinato* burdonowe, t. 18–23), nr 16 (t. 30–37, jednoczesne *ostinato* warstwy melodycznej i warstwy akompaniamentu), nr 18 (*ostinato* melodyczne w basie, t. 15–27), nr 19 (t. 13–20, *ostinato* interwałowe z burdonem kwintowym o zmiennej treści harmoniczej).

c) Nuty stałe w formułach ostinatowych

W *Mazurku* nr 20 (t. 134–147) ostatniemu pokazowi tematu w codzie towarzyszy *ostinato* z nutą stałą *c*, która — wraz z legowanym *g* — tworzy kwintowy burdon. W *Mazurku* nr 10 (t. 15–19) nuta stała *es* tworzy *ostinato* towarzyszące linii melodycznej. Takty 41–48 *Mazurka* nr 7 ukazują zastosowanie nuty stałej *c* w ostinacie rytmicznym od t. 42, w ramach struktury dwuwarstwowej.

Inne przykłady zastosowania nut stałych odnajdziemy m.in. w *Mazurkach*: nr 6 (*ostinato* z nutą stałą *f* w t. 1–10 oraz z nutą stałą *es* w t. 13–21), nr 12 (*ostinato* z nutą stałą *b* i „perkusyjnym” użyciem sekundy w t. 1–23; *ostinato* z nutą stałą *d* w t. 90–105), nr 13 (*ostinato* z nutą stałą *c* i paralelizmem septymy w t. 40–43), nr 18 (*ostinato* z nutą stałą *h* w t. 28–31 oraz nutą stałą *c* w t. 155–158), nr 19 (*ostinato* interwałowe z nutą stałą *cis*, o zmiennej treści harmoniczej, w t. 5–10).

d) Powtarzalność kompleksu akordowego

Szymanowski stosuje zasadę powtarzalności również w stosunku do kompleksu akordów. Ukazuje to *Mazurek* nr 1 (t. 1–16), gdzie następstwo akordowe

powtarza się czterokrotnie, jednak sama powtarzalność nie jest jedynym środkiem autonomizacji warstw. Swobodny przebieg harmoniczny, z własnym sensem tonalnym i morfologicznym (w większości tradycyjne trójdźwięki oparte na skali eolskiej — pomijając dźwięk *gis*) w połączeniu z linią melodyczną (zsumowana skala lidyjska i podhalańska — ambiwalencja septymy⁶⁵) wywołują specyficzną aurę brzmieniową (dysonansowe „tarcia”, bimodalność). Choć przebieg akordów zachowuje wspólne centrum tonalne z linią melodyczną (E), trójdźwięki i kwinty dolnej warstwy — ograniczone materiałowo — brzmią niezależnie od warstwy górnej. Ponadto, warto zwrócić uwagę na zestawienie basowej kwinty *e-h* z dysonującym *cis* w rejestrze wysokim. „Szymanowski pierwszy odkrył szczególnie liryczny tego współbrzmienia i nadał mu indywidualny smak, przepajając nim całą swoją twórczość”⁶⁶ — przypominał Tadeusz A. Zieliński.

3.7. Bitonalność, bimodalność⁶⁷, poliharmonika

Rosnący stopień wzajemnej autonomizacji obu warstw prowadzi do ich pełnej bitonalności (a właściwie bimodalności⁶⁸, gdy każda z warstw opiera się na innym materiale modalnym). Zjawisko to ukazuje np. *Mazurek* nr 14 (t. 17–26). Linia melodyczna umieszczona jest w materiale diatonicznym tonacji Es-dur, natomiast jej kontrapunkt w warstwie dolnej wykazuje tonalność H (najpierw niepełna skala lidyjska od dźwięku *h*, potem zaś ambiwalencja trybu w akordach od t. 23 wprowadzająca brak jednoznacznego osadzenia tonalnego). Są to porządki niezbyt odległe, posiadające wiele wspólnych dźwięków. Tym samym Szymanowski eksponował „współbrzmienia łagodne, tradycyjnie konsonansowe, powtarzane zwłaszcza w najmocniejszych punktach *h-es* (= *h-dis*)”⁶⁹.

Początek *Mazurka* nr 3 (t. 1–8) przynosi nałożone na siebie dwie linie melodyczne. Górna sugeruje tonację a-moll (pentachord gamy), dolna — Cis-dur, choć tercja *eis* pojawia się dopiero w t. 7, a ukształtowanie interwałowe odwołuje się do pentatonizmu. Ewentualna szorstkość tej „konfrontacji” jest niwelowana poprzez takie poprowadzenie linii, które akcentuje bardziej eufoniczne interwały tercji i sekst (nie licząc pojawiających się dysonansów: sekundy i trytonu). Z kolei

⁶⁵ Słynna „nuta Sabałowa”.

⁶⁶ T.A. Zieliński, *Mazurki Szymanowskiego...*, op. cit., s. 138–139.

⁶⁷ Inne przykłady bimodalności zostały podane przy okazji omawiania wcześniejszych zagadnień (patrz punkt 3.6., podpunkt b i d).

⁶⁸ Zob. T.A. Zieliński, *Podstawy...*, op. cit., s. 155 (autor wprowadza rozróżnienie pojęć „bitonalność” i „bimodalność”).

⁶⁹ Ibidem, s. 156.

coda *Sostenuto* wykorzystuje bimodalne nałożenie eliptycznego czterodźwięku A⁷ z linią melodyczną w tonacji Cis-dur. Ten prosty zabieg powoduje „stopienie” w jednej strukturze pentatonizmu z lidyzmem i podhalanizmem (kwarta lidyjska, ambiwalencja septymy).

Mazurek nr 7 zawiera jedno z bardzo wielu przykładów porządku dwuwarstwowego, gdzie obie warstwy są w mniejszym lub większym stopniu niezależne materiałowo (t. 15–27, 33–58). Inny przykład tego porządku to *Mazurek* nr 11 (t. 13–22, 26–28). W ramach dwuwarstwowości poliharmonicznej⁷⁰ kompozytor stosuje także biakordykę — nałożenie na siebie dwóch niezależnych akordów (najczęściej dwóch trójdźwięków obcych tonalnie). Dzięki temu zabiegowi uzyskuje brzmienie gęste, ciężkie i nasycone. Takty 32–47 *Mazurka* nr 9 ukazują akordy poliharmoniczne oraz silnie zaakcentowane biakordowe współbrzmienia złożone z dwóch akordów w relacji trytonowej (C–Fis). *Mazurek* nr 16 również przynosi interesujący przykład akordów poliharmonicznych w ramach harmoniki warstwowej (t. 54–72). Z kolei obszerny fragment *Mazurka* nr 8 (t. 53–71) prezentuje rozbudowany układ wielowarstwowy — dwugłos różnych układów diatonicznych w planie górnym, „podhalańskie” *ostinato* oraz rozbudowane akordy poliharmoniczne. Stopień nasycenia brzmieniowego tych struktur jest zdeterminowany liczbą składników i ich rejestrami. Są to ośmiodźwięki, w których — po odrzuceniu zdwojeń — współbrzmi sześć różnych dźwięków: *g-gis-ais-cis-dis-fis*⁷¹. Obydwie warstwy wyzyskują materiał jedenastodźwiękowy: *a-ais-h-his-cis-dis-e-eis-fis-g-gis*. Brakujące *d* pojawia się już poza wzorem ostinatomym w t. 60, przygotowując podstawę basową sześciodźwięku o morfologii tercjowej *d-f-a-cis-e-gis* zawierającego aż trzy sekundy małe (t. 61). Tadeusz A. Zieliński twierdził, że „stanowi on granicę dysonansowości tego typu struktur tercjowych u Szymanowskiego”⁷².

3.8. Paralelizmy interwałowe i akordowe

Efekt pokrewny bitonalności i formułom ostinatomym Szymanowski uzyskał poprzez umieszczenie w roli akompaniamentu przesuwanej sekundowo pustej kwinty (*Mazurek* nr 19, t. 1–4) wyabstrahowanej z konkretnego położenia, stanowiącej całkowicie odrębne upostaciwienie w stosunku do linii melodycznej

⁷⁰ Inaczej zwanej „harmoniką warstwową” lub po prostu „poliharmoniką” (por. T. A. Zieliński, *Sonorystyka harmoniczna...*, op. cit., s. 361).

⁷¹ Siedem, jeśli basowe *a* zostanie przetrzymane na pedale.

⁷² T.A. Zieliński, *Sonorystyka harmoniczna...*, op. cit., s. 348–349.

tematu (skala lidyjska od dźwięku *a*). W reprzyzie kompozytor zamienia kwinty na bardziej nasycone czterodźwięki tercjowe (t. 43–46), z którymi współgra melodia pentatoniczno-diatoniczna. Czterodźwięki pojawiają się również w codzie, w nieco innej postaci (bez kwinty, ze zdwojoną w oktawie prymą, t. 61–62).

Szymanowski częściej niż Chopin posługiwał się brzmieniem kwinty — także kwintami równoległymi (również w rejestrach wysokich). Współbrzmienie to, w zestawieniu z akordami nasyconymi, brzmi o wiele wyraziściej niż u Chopina. Środek ten funkcjonuje również w muzyce podhalańskiej.

Jednak kompozytor nie zawsze autonomizuje obydwie warstwy w sposób tak radykalny. Takty 13–16 *Mazurka* nr 20 ukazują przesuwane sekundowo dwa akordy kwartowo-kwintowe, powstałe w wyniku nałożenia na siebie trzech kwint, a wywodzące się ze skali lidyjskiej. W *Mazurku* nr 10 (t. 15–19) w planie dolnym dwukrotnie pojawia się schemat sekundowo przesuwaných kwint równoległych, z wychyleniem sekundowym górnego dźwięku co drugiej z nich. W t. 15–19 *Mazurka* nr 9 odnajdujemy paralelizm kwintowy w planie dolnym. Tworzy on podstawę dla akordów, których pozostałe składniki przechodzą na siebie ruchem zbieżnym.

Trójdźwięk, jako efekt stylizacyjny i archaizacyjny, spotkaliśmy już w *Mazurku* nr 1. *Mazurek* nr 6 (t. 49–52) prezentuje przesuwane paralelnie kwinty. Linia melodyczna dopełnia je składnikami tercji w taki sposób, że całość stanowi równoległe, tradycyjne trójdźwięki durowe (pomijając kwintę *b–f*). Lekkie „tarcie” dysonansowe wprowadzają tylko przebiegi ósemkowe w t. 50 i 52.

Inne rodzaje paralelizmów możemy odnaleźć w *Mazurkach*: nr 2 (paralelizm sekundowy t. 22–24 i akordowy w t. 25–28), nr 3 (paralelizm trójdźwięków w t. 36–41), nr 5 (paralelizm tercjowy w t. 57–60), nr 9 (paralelizm trójdźwięków z nutą stałą w t. 77–84), nr 11 (paralelizm kwintowy z przednutkami w t. 35–44), nr 12 (paralelizm czterodźwięków tercjowych z dysonansami dodawanymi w ruchu przeciwnym, t. 127–133), nr 13 (paralelizm tercjowy z przednutkami w t. 36–39), nr 14 (paralelizm sekundowy w t. 73–76, paralelizm czterodźwięków w t. 78–81), nr 15 (paralelizm sekundowy w t. 13–15 i 38–40), nr 18 (paralelizm trójdźwięków w t. 84–85), nr 19 (paralelizm kwartowy w t. 11–12).

3.9. „Bitonalne” zestawienia basowych kwint z trójdźwiękami

Szymanowski chętnie wprowadzał akordy o dużym stopniu nasycenia w przebiegach dwuwarstwowych, poprzez sumowanie nad sobą dwóch prostych struktur akordowych, na wzór symultanicznego zestawienia kwint. Tym razem

kwinta nałożona zostaje na trójdźwięk, a w rezultacie otrzymujemy dysonujące brzmienie obu warstw. *Mazurek* nr 3 (t. 33–41) ukazuje trójdźwięk Gis-dur nałożony na basową, zdwojoną kwintę *a–e*. Takty 15–17 *Mazurka* nr 4 zestawiają trójdźwięk E-dur (cis-moll) z basową kwintą *c–g(-d)*⁷³. W *Mazurku* nr 7 takty 5 i 10 ukazują barwne zestawienie dwóch trójdźwięków w relacji trytonu (Fis–c) nałożonych na kwintę *a–e*. We wszystkich przypadkach szczególne brzmienie tej barwy harmoniczej jest rezultatem dysonansowych „tarc” sekundowych.

3.10. Dwugłos linii melodycznej

Dwugłos linii melodycznej o charakterze dialogującym i/lub kontrapunktującym jest jednym ze sposobów organizacji materiału górnej warstwy. Spotykamy go już w *Mazurku* nr 1 (t. 17–24), gdzie obydwie linie, wykorzystując kroki sekundowe, wzajemnie uzupełniają się rytmicznie. Takie dialogowanie ma miejsce także w *Mazurku* nr 18 (t. 17–27), po chwili przechodzące w dynamiczny ludowy dwugłos z barwną „rywalizacją” sąsiadujących stopni chromatycznych (t. 28–31). W *Mazurku* nr 2 (t. 29–36) kontrapunkt linii melodycznej spotykamy zarówno w warstwie dolnej (wsparcie kwintowego burdonu), jak i w górnej — opadające kroki półtonowe wraz z centralizującym burdonem tworzą mobilny brzmieniowo układ dwugłosowy. Podobną sytuację obserwujemy w *Mazurku* nr 15 (t. 46–55), gdzie linia melodyczna wsparta na burdonie jest dopełniana kontrapunktem w opadającym ruchu sekundowym. W *Mazurku* nr 3 (t. 45–46 i 50–51) linię melodyczną z burdonem kwintowym harmonicznie uzupełniają kontrapunktujące motywy środkowego głosu, z których niespodziewanie wyłania się motyw wstępu antycypujący reprzykę (t. 52–54). W *Mazurku* nr 6 (t. 45–48) głos kontrapunktujący ponownie znajduje się w planie środkowym i postępuje w większości ruchem sekundowym, stanowiąc barwne, harmoniczne uzupełnienie pozostałych planów. Dwugłos warstwy górnej w *Mazurku* nr 12 przyjmuje dwie postaci: najpierw eksploatuje niski rejestr, wspierając się na „perkusyjnym”, suchym burdonie (t. 60–65), by za chwilę przybrać nieco bardziej impresjonistyczną postać brzmieniową (t. 66–72). W *Mazurku* nr 13 modalną linię melodyczną wspiera nie tylko *ostinato* akordowe w planie dolnym, ale również trzydźwiękowe *ostinato* kontrapunktujące (t. 31–34). Tematowi *Mazurka* nr 13 (t. 77–80) towarzyszy prosty kontrapunkt opadający kroka-

⁷³ W *Mazurku* tym kilkakrotnie spotykamy takie bitonalne zestawienia, w relacji tercji wielkiej (C–E, A–Cis, Ges–B) oraz w codzie, w relacji tercji małej (B–G).

mi półtonowymi⁷⁴. Podobne ukształtowanie faktury, z towarzyszeniem burdonu kwintowego, obserwujemy w t. 124–147 *Mazurka* nr 20.

3.12. Formuła ruchu półtonowego

Głos kontrapunktujący w postępach sekundowych spełnia rolę czynnika determinującego ostateczny kształt współbrzmień i ich następstw. Podobną funkcję spełnia tzw. formuła ruchu półtonowego⁷⁵ pomiędzy akordami — jeden ze sposobów stabilizacji układu brzmieniowego w ruchu. Spotykamy ją m.in. w *Mazurkach*: nr 1 (t. 25–28), nr 4 (t. 17–20, 23–26, 59–62), nr 5 (t. 16–23), nr 13 (t. 65–71), nr 14 (t. 49–56), nr 18 (t. 68–75).

3.13. Porządek całotonowy

Porządek całotonowy nie występuje w *Mazurkach* op. 50 w postaci czystej. Jednak nawet „zaciemniany” chromatyzowaniem lub sumowaniem z innym porządkiem skalowym, pozostaje słuchowo rozpoznawalny. Świadczą o tym poniższe przykłady: *Mazurek* nr 5 (t. 19–23) — całotonowość w planie dolnym układu dwuwarstwowego, nr 12 (t. 98–105) — całotonowość zsumowana ze skalą lidyjską, nr 2 (t. 67–72) i nr 13 (t. 40–43) — całotonowość schromatyzowana dodatkowymi stopniami w planie górnym.

3.14. Użycie jednogłosu solo lub w oktawie

Szymanowski stosunkowo rzadko wykorzystywał linię melodyczną w roli pojedynczego głosu (*Mazurek* nr 13, t. 1–4). Częściej stosował wzmocnienie w jednej lub dwóch oktawach (*Mazurki* nr 9, t. 36–58; nr 16, t. 38–49; nr 20, t. 83–90).

4. Wnioski końcowe

Przedstawione przykłady mogą świadczyć o tym, że u Szymanowskiego bogata i skomplikowana harmonika odgrywa znacznie większą rolę niż u Chopina, gdzie na plan pierwszy wysuwała się melodyka. To właśnie element harmoniczny

⁷⁴ To jeden z fragmentów, w których Szymanowski krańcowo upraszcza fakturę.

⁷⁵ Zob. T.A. Zieliński, *Podstawy...*, op. cit., s. 147 i n.

decyduje, według Tadeusza A. Zielińskiego, „o wyrazie i indywidualnym smaku tej muzyki”⁷⁶, co nie powinno dziwić w kontekście całej twórczości tego kompozytora i ciągłym eksponowaniu, niezależnie od przemian stylistycznych, barwnej i rozbudowanej szaty harmoniczej. Najważniejsza jej cecha manifestuje się w aspekcie kolorystycznym, czyli:

[...] operowaniu nasyconymi barwami harmonicznymi, które działają silniej na wyobraźnię słuchacza aniżeli przebieg melodyczny i które, nie będąc podkreśleniem ostrości rytmicznej, jak np. u Bartóka, wykazują tym większą autonomiczność i siłę oddziaływania. Do tego przyczynia się jeszcze silne zróżnicowanie, zmienność nasyconych współbrzmień na stosunkowo krótkich odcinkach⁷⁷.

Jak nadmieniał dalej Zieliński, typowe dla Szymanowskiego nasycone współbrzmienia zawierają zawsze interwał małej sekundy, wielkiej septymy lub małej nony⁷⁸, obok interwału tercji lub seksty, i prawie zawsze — trytonu. Są to struktury tercjowe ze składnikami alterowanymi lub opóźnianymi, które jeszcze w muzyce późnoromantycznej stanowiły w kontekście przebiegu funkcyjnego akord dysonansowy. Kompozytor używał go w pierwszym okresie twórczości i w kolejnych, jednak już bez uzasadnienia funkcyjnego czy rozwiązywania. W innym artykule⁷⁹ Zieliński stwierdzał ponadto, iż w trzecim okresie twórczości Szymanowski znacznie rozszerzył zakres współbrzmień w stosunku do poprzedniego okresu:

- przez wprowadzanie struktur prostszych, o mniejszym stopniu nasycenia (puste kwinty, trójdźwięki, czterodźwięki septymowe),
- przez wprowadzanie struktur nasyconych kwartowo-kwintowych oraz sekundowych,
- przez wprowadzanie współbrzmień warstwowych poliharmonicznych.

Odnótował to również Antoni Poszowski:

Tak widziany proces kształtowania struktury akordowej poprzez tercjową zasadę, koordynanty i poliharmonikę zostaje wciągnięty do coraz większego usamodzielniania się dyso-

⁷⁶ T.A. Zieliński, *Mazurki Szymanowskiego...*, op. cit., s. 136.

⁷⁷ Ibidem, s. 136–137.

⁷⁸ A. Poszowski nazywał tego typu interwały „koordynantami” (idem, op. cit., s. 217).

⁷⁹ T.A. Zieliński, *Sonorystyka harmoniczna...*, op. cit., s. 361–362.

nansów oraz do przejmowania przez technikę centralizacji brzmieniowej roli głównej siły porządkującej przebieg muzyczny⁸⁰.

Granice dysonansowości wyznaczają: z jednej strony pusta kwinta, z drugiej — akord zawierający trzy interwały o najwyższym stopniu dysonansowości (sekunda mała, septyma wielka, nona mała), czyli rozbudowane struktury tercjowe, kwartowo-kwintowe i warstwowe.

Na styl harmoniczny Szymanowskiego, oprócz stosowania współbrzmień nasyconych, wpłynęło też, jak wspominał Zieliński⁸¹, ich ujęcie fakturalne i artykulacyjne oraz współdziałanie z elementem rytmicznym, agogicznym i dynamicznym. Zróżnicowane rejestrowo barwne akordy, połączone z cechami typowymi jeszcze dla muzyki romantycznej⁸², złożyły się na indywidualny styl harmoniczny polskiego kompozytora — bogaty w wyraziste i absorbujące uwagę odbiorców niuanse — a jednocześnie styl gęsty fakturalnie, oparty na stosowaniu szerokiego wolumenu brzmienia⁸³, wywołujący indywidualną ekstatyczność wyrazu, której próżno byłoby szukać u Chopina.

W swej monografii kompozytora⁸⁴ Tadeusz A. Zieliński chwalił ogromną „rozpiętość pomysłów i środków, nie wyłączając faktury”, „bogactwo, inwencję, śmiałość i wynalazczość efektów w dziedzinie harmoniki, jak też ich zagęszczenie (zmiennosc)”, „sposób zestawiania różnych formuł harmonicznnych, efekt przechodzenia od jednego typu do innego”, który „odsłania subtelny artyzm i głębię przeżycia”. Podziwiał także bogactwo prezentowanych rodzajów ekspresji.

Niech całokształt tych rozważań podsumują ponownie jego słowa, jako najczęściej przywoływanego badacza:

W muzyce fortepianowej XX wieku *Mazurki* są dziełem unikatowym, w stylu i koncepcji do niczego niepodobnym; pod względem pomysłowości i bogactwa nowoczesnej harmoniki oraz ekspresyjnego nasycenia trudno je porównać z jakimkolwiek innym dziełem⁸⁵.

⁸⁰ A. Poszowski, op. cit., s. 217.

⁸¹ T.A. Zieliński, *Mazurki Szymanowskiego...*, op. cit., s. 139–140.

⁸² Pedalizacja, gra *legato*, mało wyrazista rytmika, skłonność do rubat, subtelności niskich poziomów dynamicznych.

⁸³ Od dwu- do sześć-, siedmio-, a nawet ośmiodźwięków — licząc zdwojenia niektórych składników.

⁸⁴ T.A. Zieliński, *Szymanowski...*, op. cit., s. 251.

⁸⁵ Ibidem, s. 253.

STRESZCZENIE

Artykuł stanowi możliwie szerokie i szczegółowe omówienie *Mazurków* op. 50 Karola Szymanowskiego w aspekcie złożonej problematyki harmonicznego tego cyklu. Przedstawia dotychczasowy stan badań nad harmoniką *Mazurków*, począwszy od lat 20. ubiegłego wieku (A. Chybiński), poprzez zdezaktualizowaną już dziś monografię S. Łobaczewskiej z lat. 50, studia J. M. Chomińskiego, artykuły Z. Helman, A. Poszowskiego, P. Dahliga, monografię polskiego mazurek dwudziestowiecznego A. Nowak, aż do wielkiej biografii Szymanowskiego pióra Teresy Chylińskiej, a przede wszystkim — fundamentalnych dla zagadnienia, klasycznych już dziś prac Tadeusza A. Zielińskiego — jedyńskich, które nad zagadnieniem harmoniki mazurkowej Szymanowskiego pochylają się z tak dużą uwagą i szczegółowością, formułując przy tym adekwatny i klarowny aparat pojęciowy. Rezultaty badań i analiz Zielińskiego stanowią oczywisty punkt wyjścia dla współczesnych teoretyków muzyki zainteresowanych zagadnieniem całej harmoniki dwudziestowiecznej. *Mazurki* op. 50 cechuje duże bogactwo zjawisk harmoniczných, nowatorskie potraktowanie faktury fortepianowej oraz zastosowanie rozmaitych efektów brzmieniowych stylizujących muzykę ludową Podhala. Ponadto, sposoby organizacji materiału dźwiękowego często mieszają się ze sobą lub współistnieją w przebiegu utworu, w ramach krzyżujących się starych i nowych zasad (eklektycyzm harmoniczny). Autor analizuje szerokie spektrum obecnych w op. 50 zjawisk harmoniczných zaproponowanych przez Zielińskiego. Są to: relikty harmoniki funkcyjnej, kolorystyczne oddziaływanie tzw. tercjowości afunkcyjnej i techniki „plam brzmieniowych”, zabarwianie akordów dysonansami, stosowanie wielodźwiękowych akordów nasyconych, perkusyjne użycie sekund, stosowanie struktur kwartowych, emancypacja interwałów dysonansowych, różne rodzaje formuł ościnowych i burdonowych, powtarzalność kompleksów akordowych, zjawiska bimodalności, harmoniczne układy dwu- i wielowarstwowe, paralelizmy interwałów i akordów, „bitonalne” zestawienia basowych kwint z trójdźwiękami. Na wszystkie zjawiska podaje wyczerpującą liczbę przykładów, obszerniej omawiając tylko wybrane. Zwraca także uwagę na inne zagadnienia: rodzaje dwugłosu linii melodycznej, formuła ruchu sekundowego pomiędzy akordami, obecność fragmentów jednogłosowych, zastosowanie porządku całotonowego. Autor świadomie pomija omówienie horyzontalnych porządków skalowych, z wyjątkiem tych przypadków, gdzie jest to konieczne dla zrozumienia problemów natury harmoniczných.

SŁOWA KLUCZOWE: Karol Szymanowski, muzyka polska, ludowość, folklor góralski, stylizacja, mazurek fortepianowy, harmonika.

ABSTRACT

The harmony of Karol Szymanowski's *Mazurkas* Op. 50 — *da capo*. A commentary

This article is a broad and detailed discussion of the complex harmonic issues of Karol Szymanowski's *Mazurkas* Op. 50. It outlines the current state of research on the harmony of the *Mazurkas*, beginning with the work by Adolf Chybiński (1920s), through the monograph by Stefania Łobaczewska (1950s) (now obsolete), studies by Józef M. Chomiński, articles by Zofia Helman, Antoni Poszowski, and Piotr Dahlig, the monograph of the twentieth century Polish mazurka by Anna Nowak, the great biography of Szymanowski written by Teresa Chylińska and, above all, the classic works by Tadeusz Andrzej Zielinski, fundamental to the issue of the mazurka harmony, the only ones so attentive and so focussed on the detail, and yet formulating such an appropriate and clear conceptual apparatus. The results of Zielinski's research and analyses make an obvious starting point for contemporary music theorists interested in the issue of harmony throughout the twentieth century. Capturing and naming the entire complex of phenomena encountered in the *Mazurkas* Op. 50 is not easy. *Mazurkas* Op. 50 are characterized by a vast variety of harmonic phenomena, innovative treatment of the piano texture and the use of various sound effects stylising the folk music of the Polish Highlands. Moreover, the ways in which the music material is organised often blend with one another or coexist in the course of the piece within the intersecting old and new rules (harmonic eclecticism). The article examines a broad spectrum of harmonic phenomena, proposed by Zielinski, occurring in Opus 50. These are: relics of function harmony system, the interaction of the so-called non-function thirds harmony and the 'sound spot' technique, tinting chords with dissonances, using multi-tonal saturated chords, percussive use of half-step intervals, using the fourth structures, emancipation of dissonant intervals, various types of ostinato and burdon formulas, repeated chord complexes, the bimodal phenomena, the double- and multilayer harmonic complexes, the parallel intervals and chords, the bitonal co-occurrences of bass fifths and triads. The article gives examples of all the phenomena, but only the selected ones were fully discussed, focusing on other issues: the types of dual melodic lines, formula of half- and whole-step movement between chords, monophonic fragments or the whole tone scale order. The horizontal scale orders were not discussed, unless it was necessary for the understanding of the harmonic issues in question.

KEYWORDS: Karol Szymanowski, Polish music, folklore, Polish Highlands folklore, stylization, piano mazurka, harmony.

BIBLIOGRAFIA

Chomiński Józef Michał, *Fortepianowa twórczość Szymanowskiego*, w: idem, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, Kraków 1969, s. 165–179.

Chomiński Józef Michał, *Szymanowski a Chopin*, w: idem, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, Kraków 1969, s. 13–28.

Chybiński Adolf, *Mazurki fortepianowe Karola Szymanowskiego*, „Muzyka” 1925, nr 1, s. 12–15; nr 2, s. 61–64.

Chylińska Teresa, *Karol Szymanowski i jego epoka*, t. 2, Kraków 2008.

Dahlig Piotr, *Cykliczność Mazurków op. 50 Karola Szymanowskiego*, w: *Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności*, red. Zbigniew Skowron, Kraków–Warszawa 2007, s. 135–149.

Drzewiecki Zbigniew, *Kilka uwag o interpretacji utworów fortepianowych Szymanowskiego*, w: *Karol Szymanowski. Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego. Warszawa 23–28 marca 1962*, red. Zofia Lissa, Warszawa 1964, s. 67–85.

Helman Zofia, *Koncepcja modalna w twórczości Szymanowskiego*, „Muzyka” 1969, nr 4, s. 36–63.

Janicka-Słysz Małgorzata, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Kraków 2013.

Łobaczewska Stefania, *Karol Szymanowski. Życie i twórczość*, Kraków 1950.

Łopatka Anna, *Mazurki op. 50 Karola Szymanowskiego. Od powstania do rezonansu*, w: *Dzieła muzyczne — dzieło sztuki. Analiza hermeneutyczna i recepcja dzieła muzycznego. Analiza integralna i filozofia sztuki*, red. Alicja Gronau-Osińska, Warszawa 2007, s. 111–145.

Nowak Anna, *Mazurek fortepianowy w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków–Bydgoszcz 2013.

Poszowski Antoni, *Mazurki Karola Szymanowskiego jako wyraz przemian w harmonice początków XX wieku*, w: *Muzyka fortepianowa IV*, red. Janusz Krassowski, Gdańsk 1981, s. 209–232.

Zawadzki Michał K., *Zagadnienia harmoniki mazurków fortepianowych kompozytorów polskich w świetle dwóch wielkich twórców tego gatunku*, komputeropis pracy magisterskiej (prom. dr Krzysztof Heering), Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki, specjalność: teoria muzyki, Akademia Muzyczna im. F. Chopina, Warszawa 2008.

Zieliński Tadeusz A., *Podstawowe zagadnienia harmoniki mazurków Szymanowskiego*, „Muzyka” 1956, nr 3, s. 135–145.

Zieliński Tadeusz A., *Mazurki Szymanowskiego*, w: *Z życia i twórczości Karola Szymanowskiego*, red. Józef M. Chomiński, Kraków 1960, s. 117–151.

Zieliński Tadeusz A., *Sonorystyka harmoniczna w trzecim okresie twórczości Szymanowskiego*, w: *Karol Szymanowski. Księga Sesji Naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego. Warszawa 23–28 marca 1962*, red. Zofia Lissa, Warszawa 1964, s. 345–362.

Zieliński Tadeusz A., *Podstawy harmoniki nowoczesnej*, Kraków 2009.

Zieliński Tadeusz A., *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997.