

# Marta Urbanowicz

---

UNIwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina  
UNIwersytet Warszawski

## **Utwór w formie kolażu. Aspekty wariacyjności w *Nocturnie B-dur* Marii Szymanowskiej**

### **Abstract**

---

#### **A Collage-Like Work of Music: Aspects of Variation in Maria Szymanowska's *Nocturne in B-flat Major***

The article aims to examine the way in which selected variation techniques are used in Maria Szymanowska's *Nocturne in B-flat Major*, with the focus on both conventional thematic modifications and collage-like transformation of shorter motifs. By comparing the work to selected pieces by John Field and placing it within appropriate historical contexts, the author seeks to illustrate how such an approach to variation not only enriches the conventional form of the nocturne as a genre, but also highlights the possibility of programmatic intent being present.

### **Keywords**

---

Maria Szymanowska, nocturne, John Field, variation technique, programme music

Obok nokturnu *Le Murmure*, *Nokturn B-dur* jest jedną z dwóch zachowanych „pieśni nocy” Marii Szymanowskiej. Zważywszy na to, że pierwsza z tych kompozycji bywa określana mianem czegoś „pomiędzy preludium i etiudą”<sup>1</sup> (głównie ze względu na prostotę konstrukcji, w której jednorodny figuracyjny akompaniament stanowi ilustracyjne tło dla umieszczonej w najwyższym rejestrze melodii), można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że *Nokturn B-dur* stanowi w dorobku kompozytorki zjawisko unikatowe. O jego unikatowości nie decydują jednak tylko kwestie taksonomiczne – utwór wydany w Petersburgu w 1852 roku, a zatem ponad dwadzieścia lat po śmierci artystki, zdecydowanie wyróżnia się na tle jej wcześniejszych dzieł również z uwagi na dramaturgię, która według niektórych „zbliżona jest do ducha nokturnów Chopina, a nawet jego ballad”<sup>2</sup>.

Szczególnie częste są bezpośrednie porównania między *Nokturnem B-dur* a Chopinowskim *Nokturnem As-dur* op. 32 nr 2, choć daty publikacji obu utworów zdają się skutecznie wykluczać możliwość wzajemnych inspiracji, a ich uderzające podobieństwo wskazuje raczej na zbliżony sposób myślenia obojga twórców w procesie rozwijania gatunkowych wzorców. Według Ireny Poniatowskiej na szczególną uwagę zasługują tu elementy takie jak szeroko zarysowana kantylena oraz rozbudowane odcinki kodalne<sup>3</sup> – słuszność owego stwierdzenia zdaje się potwierdzać fakt, że to właśnie na gruncie tych podobieństw najwyraźniej rysuje się charakterystyczna zarówno dla Chopina, jak i Szymanowskiej tendencja do stosowania technik wariacyjnych.

Wariacyjność w *Nokturnie B-dur* polega przede wszystkim na subtelnych łączeniu środków typowych dla wirtuozowskiego stylu brillant z modyfikacjami fakturalnymi i temporalnymi. Poczynając od prostych zabiegów wariacyjnych, takich jak wzbogacanie linii melodycznej przy pomocy ornamentów, a kończąc na technikach o charakterze bardziej przetworzeniowym, Szymanowska kreatywnie operuje materiałem dźwiękowym w obrębie gatunku nokturnu. Dzięki temu utwór od-

1 Cyt. za: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 167.

2 Cyt. za: G.S. Golos, *Some Slavic Predecessors of Chopin*, „The Musical Quarterly” 1960, t. 46, nr 4, s. 445, tłum. własne.

3 I. Poniatowska, *Styl brillant i idee preromantyczne w twórczości Marii Szymanowskiej*, w: *Historia i interpretacja muzyki. Z badań nad muzyką od XVII do XIX wieku*, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 105.

znacza się dużą dozą indywidualności oraz emocjonalnej (a być może nawet semantycznej) głębi.

## Geneza utworu

Dokładna data powstania *Nokturnu B-dur* nie jest znana. W swej monografii poświęconej Szymanowskiej Igor Bełza przypuszcza, że kompozytorka napisała go pod koniec życia (przerwanego przez Petersburską epidemię cholery latem 1831 roku), a to, że utwór czekał na wydanie niemal dwie dekady, było wynikiem wybuchu powstania listopadowego. W tym okresie „sytuacja Polaków mieszkających w Petersburgu uległa gwałtownemu pogorszeniu. Spoglądano na nich podejrzliwie, w wielu środowiskach wzmożyły się nastroje antypolskie”<sup>4</sup>, a ponadto – jak twierdzi Bełza – sam *Nokturn* „w jakimś stopniu był [...] emocjonalnym odzwierciedleniem na wydarzenia powstania”<sup>5</sup>. W istocie, choć Petersburg pozostawał atrakcyjnym miejscem dla Polaków szukających pracy bądź możliwości edukacji poza granicami poddanych represjom obszarów, jesienią 1830 roku relacje między Polakami a Rosjanami, również w kręgach artystycznych, uległy znacznemu oziębieniu<sup>6</sup>. Być może w opinii kompozytorki zasadne było zatem odłożenie publikacji *Nokturnu B-dur* w czasie.

Rękopis stanowiący podstawę dla pierwszego wydania utworu w pewnym momencie znalazł się w posiadaniu Łucji Rucińskiej, uznanej pianistki i kompozytorki, a później również nauczycielki Juliusza Zarębskiego. To właśnie ona w 1852 roku włączyła go do publikacji pt. *Album musical na Fortepian, wydanie Lucyi Rucińskiej*, zawierającej utwory polskich twórców takich jak Szymanowska, Dobrzyński, Moniuszko czy sama Rucińska<sup>7</sup>. Od tamtej pory *Nokturn B-dur* wydawany był sporadycznie, często w antologiach poświęconym kompozytorkom i częściej za granicą niż w Polsce,

4 Cyt za: T. Syga, S. Szenic, *Maria Szymanowska i jej czasy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960, s. 38.

5 Cyt za: I. Bełza, *Maria Szymanowska*, tłum. J. Ilnicka, PWM, Kraków 1985, s. 175.

6 Zob. np. T.M. Smirnowa, *Życie społeczne i kulturalne Polaków w Petersburgu (XIX–XX wiek)* oraz A. Kowalczykova, *Petersburg. Burzliwe losy i koneksje polskich pisarzy w stolicy carów*, w: *Petersburg i Polska*, red. D. Konstantynow, <http://www.polskipetersburg.pl/zbior-esejow> [dostęp 17.10.2020].

7 Cyt. za: I. Bełza, dz. cyt., s. 172.

gdzie stał się szerzej znany w gruncie rzeczy dopiero w połowie lat 50. XX wieku<sup>8</sup>.

## Przekształcanie wzoru

Znaczenie *Nokturnu B-dur* dla historii rozwoju nokturnu jako takiego doskonale podsumowuje Maria Iwanejko, podkreślając, że „reprezentuje [on] pierwsze próby tego gatunku muzyki fortepianowej w Polsce, równoczesne z początkiem nokturnowej twórczości Chopina”<sup>9</sup>. Zarówno Szymanowska, jak i Chopin za punkt wyjścia dla swoich nokturnów obrali wzorce wypracowane przez irlandzkiego kompozytora Johna Fielda, uznawanego powszechnie za „ojca” tego gatunku<sup>10</sup>. Przez lata Szymanowską obsadzano nawet w roli uczennicy Fielda – stwierdzeniu temu zaprzeczają jednak m.in. Teofil Syga i Stanisław Szenic w książce *Maria Szymanowska i jej czasy*, powołując się na cytowane w XIX-wiecznej prasie wypowiedzi kompozytorki, która utrzymywała, że nie tylko nie uczyła się u Fielda, ale „w ogóle nie miała dobrych nauczycieli muzyki”<sup>11</sup>.

Samego Fielda Szymanowska jednak знаła, często wykonywała jego utwory<sup>12</sup>, zdarzało się nawet, że występowała z nim na jednej scenie<sup>13</sup>. Nic zatem dziwnego, że w *Nokturnie B-dur* odnaleźć można cechy bardzo charakterystyczne dla nokturnów irlandzkiego twórcy. Stosowanie technik wariacyjnych jest wśród nich czymś, co Szymanowska wynosi do rangi podstawowego czynnika kształtującego materiał muzyczny w utworze. Przed rozpoczęciem dokładniejszej analizy owych środków warto jednak pochylić się nad samym początkiem *Nokturnu B-dur* (przykład 1), który zwłaszcza w zestawieniu z pierwszymi taktami *Nokturnu Es-dur* nr 1 Fielda (przykład 2) stanowi rodzaj miniaturowego manifestu twórczego artystki, poświęconego między innymi idei wariacyjności.

---

8 Stało się to za sprawą reprodukcji utworu umieszczonej w wydanej w 1956 roku w Moskwie monografii autorstwa Bełzy, choć sama książka została przełożona na język polski dopiero w 1987 r. Zob. M. Iwanejko, dz. cyt., s. 168.

9 Cyt. za: tamże, s. 179.

10 R. Langley, *Field John*, w: Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09603> [dostęp 15.06.2020].

11 Cyt. za: T. Syga, S. Szenic, dz. cyt., s. 38.

12 Tamże, s. 262–263, 273, 288, 303, 346.

13 Tamże, s. 117.

**Moderato**



Przykład 1. M. Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 1–3. Źródło: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 168

**Molto Moderato**  
*mf*  
*dolce*  
*p*



Przykład 2. J. Field, *Nokturn Es-dur nr 1*, t. 1–3. Źródło: J. Field, *18 Nocturnes*, red. L. Köhler, C.F. Peters, Leipzig [b.r.], s. 3

Między powyższymi fragmentami nietrudno jest dostrzec podobieństwa. Oba nokturny utrzymane są w metrum 12/8, zaś ich tematy rozpoczynają się skokiem interwałowym, a następnie poruszają się głównie po składnikach kolejnych akordów. Równie łatwo dostrzegalne są jednak różnice, wynikające po części z dynamicznie zmieniającego się języka brzmieniowego muzyki pierwszej połowy XIX wieku, a także z bardzo indywidualnego podejścia Szymanowskiej do kształtowania materii dźwiękowej. Kompozytorka z większą swobodą stosuje np. dźwięki obce w melodii tematu – zwłaszcza opóźnienia, nieregularnie nałożone na zarysowaną w akompaniamencie harmonię. Również fałujący kierunek linii melodycznej tematu przywodzi na myśl *Nokturn Es-dur* Fielda, lecz interwały między kolejnymi jego dźwiękami sięgają nawet seksty, podczas gdy Field w ramach jednej frazy nie wykracza poza odległość kwarty aż do t. 6. Za jeszcze bardziej wymowne nawiązanie do *Nokturnu Es-dur* może zostać uznany schemat melodyczny figuracji lewej ręki w pierwszym takcie *Nokturnu B-dur*, jak gdyby dosłownie przetransponowany z tonacji pierwszego utworu do tonacji drugiego. Jest to jednak cytat chwilowy – już takt później widać ten-

dencję Szymanowskiej do szybszych zmian harmonicznyc, stanowiącą wyraźny przejaw chęci urozmaicenia statycznej homofonii.

Wszystko to sugeruje, że myślą przewodnią *Nokturnu B-dur* z założenia miała być wariacyjność zakładająca coś więcej niż „zmodyfikowane powtarzanie myśli muzycznej”<sup>14</sup>. Podejście Szymanowskiej jak gdyby antycypuje ideę kolażu, polega bowiem w dużej mierze na wariacyjnym przekształcaniu i zestawianiu ze sobą elementów już istniejących, które jedynie dzięki tego typu kreatywnemu podejściu mogą nie tylko rozwinąć się pod względem muzycznej estetyki, lecz również zyskać dodatkowe znaczenia pozamuzyczne.

### Wariacje na temat

Faktura oparta na jednostajnym, zazwyczaj trójkowym akompaniamencie i rozwijającej się nad nim w wyższym rejestrze kantylenie bywa postrzegana jako niemal idiomatyczna cecha nokturnu. Jest to prawdopodobnie zasługą Fielda, który jako pierwszy stosował ją w liryce fortepianowej na tak szeroką skalę. Spośród 18 skomponowanych przez niego nokturnów oraz utworów im podobnych najbardziej konwencjonalne pod względem fakturalnym są dwa pierwsze – *Es-dur* i *c-moll*, w całości oparte na homofonicznej relacji między statyczną melodią prawej ręki a akompaniującym ruchem ręki lewej. Jak jednak zauważa David Rowland, „wykształcenie się określonej tekstury tylko do pewnego stopnia może stanowić składnik udanej kompozycji”<sup>15</sup> – to, że tradycyjna homofonia po dłuższym czasie staje się nużąca, dostrzegł zresztą już sam Field, stopniowo urozmaicając swe nokturny właśnie pod względem fakturalnym. Dowodem na to są m.in. utwory takie jak *Nokturn B-dur* nr 5, w którym kantylenowe odcinki są skontrastowane z fragmentami o zgoła odmiennej fakturze (przykład 3).

---

14 Tego typu rozumienie słowa „wariacja” było powszechne wśród teoretyków I poł. XIX w. Zob. Z. Chechlińska, *Wariacje i technika wariacyjna w twórczości Chopina*, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 18.

15 Cyt. za: D. Rowland, *Piano sonority and melody c. 1800-1835*, w: *The Lyric and the Vocal Element in Instrumental Music of the Nineteenth Century*, red. K. Stępień-Kutera, NIFC, Warszawa 2017, s. 59, tłum. własne.

Przykład 3. J. Field, *Nokturn B-dur* nr 5, t. 16–19. Kontrast fakturalny między odcinkami.  
Źródło: J. Field, *18 Nocturnes*, red. L. Köhler, C.F. Peters, Leipzig [b.r.], s. 18

Tego typu odcinkowa zasada kształtowania formy zdaje się stanowić punkt wyjścia również dla *Nokturnu B-dur* Szymanowskiej, choć w porównaniu z *Nokturnem B-dur* Fielda jest to utwór zdecydowanie bardziej rozbudowany. Podczas gdy Field stosuje prostą budowę zwrotkowo-refrenową ( $ABA_1B_1$ ), Szymanowska konstruuje rodzaj niespiesznego ronda, w którym zaprezentowany na początku temat melodyczny powraca aż trzykrotnie ( $AA_1BA_2CA_3$  + koda). W obu nokturnach fragmenty kantylenowe (oznaczone literą A) przeplatają się z częściami o bardziej masywnej, akordowej fakturze.

Zarówno Field, jak i Szymanowska stosują techniki wariacyjne przede wszystkim na gruncie części refrenowych. Najbardziej oczywistą spośród owych technik jest zdobienie powtarzanej melodii tematu przy pomocy ornamentów i przebiegów drobnych wartości rytmicznych, stwarzające wrażenie charakterystycznego dla stylu brillant „nierregularnego przepływu dźwięków w ramach rytmu utrzymanego w akompaniamencie”<sup>16</sup>. Wykorzystywany przez praktycznie wszystkich kompozytorów nokturnów, zabieg ów wywodzi się z praktyki wykonawczej włoskiego *bel canto*, w ramach której wokaliści byli niejako zobligowani do wzbogacania repetowanych fragmentów ornamentami eksponującymi możliwości ich głosu (np. w ariach *da capo* lub w formach zwrotkowych)<sup>17</sup>. Sam Field

16 Cyt. za: I. Poniatowska, dz. cyt., s. 98.

17 M. Elliot, *Singing in Style. A Guide to Vocal Performance Practice*, Yale University Press, New Haven 2006, s. 156–159.

miął styczność z włoską operą m.in. podczas pobytu w Rosji na początku XIX wieku – uzasadnione zdają się zatem przypuszczenia, że *bel canto* było dla niego źródłem inspiracji, a co za tym idzie, inspirowało również kompozytorów podążających wytyczonym przez niego szlakiem<sup>18</sup>.

Co ciekawe, Szymanowska nawet tu obiera własną kompozytorską drogę, wykorzystując konwencjonalną ornamentację jedynie przy pierwszym powtórzeniu tematu (t. 9–16). Jak pisze Maria Iwanejko, jest przy tym „bardziej wstrzemięźliwa w stosowaniu manier wariacyjnych ornamentalno-wirtuozowskich niż Field, u którego zdarza się często, że element wirtuozowski bierze chwilowo górę nad stroną wyrazową”<sup>19</sup>. Szymanowska zdobi melodię tematu w sposób niezwykle subtelny i zgodny z frazą muzyczną – w t. 9 rozbudowanym pasażowym przebiegiem łączy wchodzące w skład „czoła” tematu dźwięki b i g (jednocześnie przenosząc ten drugi o oktawę niżej), lecz już takt później wypełnia melodię zaledwie dwoma dźwiękami przejściowymi – es i cis – które przekształcają t. 10 w taki sposób, że pod względem rytmicznym upodabnia się on do drugiej połowy oryginalnego tematu (przykład 4).

Przykład 4. M. Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 7–12. Podobieństwo między t. 10 w części A<sub>1</sub> a następnikiem w części A (zob. t. 7). Źródło: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 168

18 Pierwsze trzy nokturny Fielda zostały wydane drukiem w 1812 r. w Petersburgu. Zob. J.E. Brown, *Nocturne (i)*, w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20012> [dostęp 15.06.2020].

19 Cyt. za: M. Iwanejko, dz. cyt., s. 176.



Wśród bardziej rozbudowanych ornamentów wplecionych w linię melodyczną tematu w części A<sub>1</sub> warto też zwrócić uwagę na charakterystyczny motyw złożony z „zapętlonego” obiegnika i interwałowego skoku w t. 13. Na przestrzeni *Nokturnu* występuje on jeszcze kilkakrotnie: najpierw w charakterze przejściowym pod koniec części A<sub>1</sub> (t. 15), następnie w należących do części B t. 19–22, w których urasta do rangi swego rodzaju leitmotywu (przykład 5), i wreszcie w części

The image displays a musical score for measures 19 through 22 of a piece. It is written for piano in B-flat major and 12/8 time. The score is divided into two systems. The first system covers measures 19 and 20, and the second system covers measures 21 and 22. The right hand (treble clef) features a melodic line with a characteristic 'hook' motif consisting of a quarter note followed by a dotted quarter note, often with a trill or grace note. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (p) and fortissimo (sf).

Przykład 5. M. Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 19–22. Obiegnikowy motyw przewodni. Źródło: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 169

The image displays a musical score for measures 41 through 44 of the same piece. It is written for piano in B-flat major and 12/8 time. The score is divided into two systems. The first system covers measures 41 and 42, and the second system covers measures 43 and 44. The right hand (treble clef) features a melodic line with a characteristic 'hook' motif. The left hand (bass clef) provides harmonic support with chords and a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include piano (p) and fortissimo (sf).

Przykład 6. M. Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 41–44. Różne sposoby wykorzystania motywu obiegnika. Źródło: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 170

C, gdzie w t. 39–41 i 43–44 jest wtopiony w figuracyjną tkanę partii prawej ręki, zaś w t. 42 stwarza koronkowe tło dla eksponowanych w sopranie składników akordu C<sup>9</sup> (przykład 6).

Świadczy to o tym, że w przekształcaniu linii melodycznej tematu Szymanowska posuwa się o krok dalej niż Field, gdyż zastosowane przez nią w jednej części środki wariacyjne w kolejnej same w sobie mogą być poddawane wariacjom. Podobnie jak wspomniane wyżej dwa dźwięki dodane do melodii tematu w t. 10, tego typu kolażowe zestawianie wybrzmiały wcześniej figur sprawia, że pomimo wyraźnych kontrastów między częściami utworu rozwija się w sposób niezwykle organiczny i pozostaje wewnętrznie spójny.

Same kontrasty mają charakter głównie fakturalny i również uczestniczą w wariacyjnym przekształcaniu prezentowanych w *Nokturnie B-dur* myśli. To właśnie faktura stanowi dominujący środek wariacyjny w trzeciej i czwartej prezentacji tematu. W t. 27–29 części A<sub>2</sub> jego melodia pozostaje niezmienną, kompozytorka rezygnuje natomiast z rozłożonych akordów w partii lewej ręki na rzecz pionów akordowych utrzymanych w trójkowym pulsie, nawiązujących jak gdyby do części B. Z kolei w t. 31–33 grana przez prawą rękę kantylena zostaje przeniesiona o oktawę w górę – być może po to, by w lewej ręce mogły pojawić się wirtuozowskie szesnastkowe pasaże o ambitusie przekraczającym nawet odległość trzech oktaw. Po części C, charakterem zbliżonej do pierwszego „zwrotkowego” odcinka (choć różniącej się od niego bardziej rozbudowanymi figuracjami w partii prawej ręki), Szymanowska wraca do „szkieletu” melodii tematu. W poprzedniku części A<sub>3</sub> wzmocnia ją jednak przy pomocy oktaw, by wyraźniej odcinała się od akompaniamentu opartego na łukowych figuracjach, a w następniku ponownie wykorzystuje bardziej statyczną akordową fakturę.

## **Wariacje w zakończeniu**

Niezależnie od przekształceń, jakim poddawany jest temat w *Nokturnie B-dur*, niezmienną pozostaje jego ogólna struktura: oparta na dwóch czterotaktowych frazach, z których każda (z wyjątkiem następnika w części A<sub>2</sub>) zakończona jest charakterystycznym opadającym motywem. W większości przypadków motyw ten wykorzystuje dźwięki

naturalnej gamy B-dur, poza t. 30, gdzie gama ta zostaje przełamana, schromatyzowana i przeniesiona do oktawy trzykreślnej. Na uwagę zasługuje również niemelodyczny środek wariacyjny w zakończeniu części A<sub>3</sub>, polegający na rezygnacji z miarowej, osadzonej w pulsie rytmiki na rzecz takiej, która umożliwi łągodne połączenie ostatniej części refrenowej z kodą *Nokturnu* (przykład 7).



Przykład 7. M. Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 53–54. Płynne przejście ostatniej prezentacji tematu w kodę. Źródło: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 171

Wrażenie braku wyraźnej granicy między częścią A<sub>3</sub> a odcinkiem kodalnym wzmacnia dodatkowo wspólna dla obu fragmentów partia lewej ręki, złożona z powtarzanych w pulsie akordowych pionów – zjawisko podobne do tego, które miało miejsce między częściami B a A<sub>2</sub>. Dzięki temu koda *Nokturnu B-dur* funkcjonuje w gruncie rzeczy nie jako oddzielny element formy, a jako rozciągnięta w czasie, a może nawet poza nim, ostatnia głoska w ostatnim słowie tej instrumentalnej pieśni. Stanowi przy tym rodzaj podsumowania, gdyż na jej przestrzeni kompozytorka łączy szereg wykorzystanych wcześniej w utworze elementów: akompaniament, gamowe i pasażowe ornamenty, motywy powtarzane



Przykład 8. M. Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 59–60. Rozszerzające się figuracje. Źródło: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 171

w różnych rejestrach czy bardzo charakterystyczne dla jej stylu kompozytorskiego poszerzane od wewnątrz figuracje (przykład 8)<sup>20</sup>.

Wariacyjność znów opiera się zatem na idei kolażu. Tym razem nie polega on jednak tylko na bezpośrednim „cytowaniu” elementów z wcześniejszych części – nietrudno np. zauważyć, że wspomniane przed chwilą figuracje są niczym innym jak wynikiem temporalnego przesunięcia jednego z „głosów” w motywach podobnych do tego z t. 25–26 (przykład 9). Przed transplantacją na grunt kody zostaje on nie tylko przetransponowany czy zmodyfikowany pod kątem melodycznym, lecz również „pocięty” i kreatywnie złożony we fragmentaryczną, mniej skondensowaną całość.

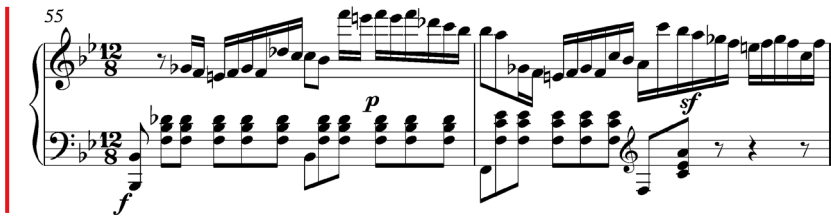


25

*p*

per - den - - do - - si

Przykład 9. M. Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 25–27. Motyw zbudowany z akordowych pionów przypominający figuracje w kodzie. Źródło: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 169



55

*f*

*p*

*sf*

Przykład 10. M. Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 55–56. Pochody szesnastkowe rozdzielone grupami ćwierćnuta-ósemka. Źródło: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 171

Na temporalnym zniekształceniu innego rodzaju opiera się partia prawej ręki w t. 54–56 (przykład 10). Pod względem kształtu linii melodycznej

20 I. Poniatowska, dz. cyt., s. 99.

wyraźnie nawiązuje ona do materiału zawartego w t. 39–40 (przykład 11). W motywach, do których prowadzą kolejne pochody szesnastek, wydłużony zostaje jednak dźwięk będący opóźnieniem, co stwarza wrażenie spadku napięcia, spowolnienia, swego rodzaju „wygaszania”.



Przykład 11. M. Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 39–40. Pochody szesnastkowe rozdzielone parami ósemek. Źródło: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959, s. 170

Mówiąc o idei czasu, warto zauważyć, że zazębianie (t. 53–54), efekt echa (t. 61) czy wprowadzanie dodatkowego materiału melodycznego w formie ozdobnych przebiegów drobnych wartości rytmicznych znajdują się w grupie środków często wykorzystywanych w celu przełamywania regularności budowy okresowej<sup>21</sup>. W kodzie *Nokturnu B-dur* na tyle współdziałają one jednak z dominującym w utworze poczuciem regularności, że owszem, zaburzają nieco poczucie czasu, lecz pomimo to całość pozostaje konsekwentnie klarowna; choć – jak na kolaż przystało – również bardzo barwna.

## Podsumowanie

Niezależnie od tego, czy stosowane przez Szymanowską w kolejnych powtórzeniach tematu środki wariacyjne dotyczą jego warstwy melodycznej czy faktury, kompozytorka operuje nimi w zgodzie z wypracowanym przez XIX-wiecznych teoretyków „konsensusem”. Wariacja definiowana jest tu jako takie powtórzenie tematu, w którym tylko niektóre elementy ulegają zmianie, a granicą oddzielającą ją od prze-

<sup>21</sup> Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983, s. 215–217.

tworzenia jest modyfikacja strukturalna<sup>22</sup>. W nieco odmienny sposób kompozytorka traktuje jednak krótsze motywy, „wycinając” je z fraz, w których służyły jako czynnik wariacyjny i układając z nich zupełnie nowe struktury.

Wszystko to nie tylko wzbogaca tkankę brzmieniową utworu i poszerza Fieldowską perspektywę, lecz również nadaje *Nokturnowi B-dur* niemal programowy charakter. Jak zauważa Halina Goldberg w opublikowanym w antologii *Chopin and His World* eseju poświęconym onirycznym pejzażom dźwiękowym epoki romantyzmu, kompozytorzy początku XIX wieku szeroko i świadomie wykorzystywali techniki takie jak fragmentaryczne przytaczanie wykorzystanych wcześniej motywów oraz zabiegi skutkujące zanikaniem i „rozmywaniem się” dźwięku w celu zilustrowania zniekształceń, jakim ludzkie wspomnienia ulegają np. w krzywym zwierciadle snu<sup>23</sup>.

Podkreślając, że „wspominanie i śnienie posługują się tym samym słownictwem”<sup>24</sup>, Goldberg zwraca jednocześnie uwagę na udział, jaki w kreowaniu onirycznych pejzaży dźwiękowych przez artystów-emigrantów miała tęsknota za ojczyzną. Jeśli zatem prawdziwa jest teza Bełzy, mówiąca o tym, że *Nokturn B-dur* powstał w Petersburgu w ostatnich latach życia Szymanowskiej jako emocjonalna odpowiedź na ówczesną sytuację polityczną w Polsce<sup>25</sup>, tym bardziej zasadne wydaje się przyrównanie utworu do snu, w którym wydarzenia z przeszłości powracają, mieszają się ze sobą, wchodzą w interakcje i przy pomocy plastycznie zastosowanych środków wariacyjnych przybierają zupełnie nowe kształty.

Wszystkim tym procesom asystuje muzyczny odpowiednik techniki kolażu, której sednem jest przedstawianie rzeczy niedookreślonych, z natury rozczłonkowanych, poddanych deformacji. Jakkolwiek ryzykowne byłoby porównanie *Nokturnu B-dur* np. z tworzonymi ok. 100 lat później pod wpływem wydarzeń I wojny światowej kolażami Kurta Schwittersa, można dostrzec hipotetyczną analogię pomiędzy tym, jak oboje artystów przepracowywało emocje związane z rzeczywistością, w której żyli – wykorzystując odpowiednie dla swojej dziedziny „found

22 Z. Chechlińska, dz. cyt., s. 17.

23 H. Goldberg, *Oneiric Soundscapes and the Role of Dreams in Romantic Culture*, w: *Chopin and His World*, red. J.D. Bellman, H. Goldberg, Princeton University Press, Princeton 2017, s. 20.

24 Cyt za: tamże, s. 20, tłum. własne.

25 I. Bełza, dz. cyt., s. 175.

*objects*”<sup>26</sup>. Dla Schwittersa plastyczną materią często były przedmioty codziennego użytku, przetwarzane i układane w sposób abstrakcyjny, lecz ewokujący bardzo konkretne skojarzenia. Dla Szymanowskiej – dźwięki, same w sobie pozbawione programowego ładunku, lecz potencjalnie zyskujące go dzięki wariacyjno-kolażowym zestawieniom.

---

26 W jednej ze swoich prac – *Merz 19* – Schwitters przy pomocy fragmentacji użytych materiałów i abstrakcyjnego ich zestawienia prezentuje ideę krajobrazu miejskiego dotkniętego zniszczeniami wojennymi. Zob. D. Dietrich, *The Collages of Kurt Schwitters. Tradition and Innovation*, Cambridge University Press, New York, 1993, s. 9.

## Bibliografia

---

### Partytury

Field John, *18 Nocturnes*, red. L. Köhler, C. F. Peters, Liepzig [b.r.].  
Szymanowska M., *Nokturn B-dur*, w: M. Iwanejko, *Maria Szymanowska*,  
PWM, Kraków 1959, s. 168–171.

### Opracowania

- Bełza I., *Maria Szymanowska*, tłum. J. Ilnicka, PWM, Kraków 1987.
- Brown M.J.E., *Nocturne (i)*, w: *Grove Music Online*, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20012> [dostęp 15.06.2020].
- Chechlińska Z., *Wariacje i technika wariacyjna w twórczości Chopina*,  
Musica Iagellonica, Kraków 1995.
- Chomiński J., K. Wilkowska-Chomińska, *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983.
- Dietrich D., *The Collages of Kurt Schwitters. Tradition and Innovation*,  
Cambridge University Press, New York 1993.
- Elliot M., *Singing in Style. A Guide to Vocal Performance Practice*, Yale  
University Press, New Haven 2006.
- Goldberg H., *Oneiric Soundscapes and the Role of Dreams in Romantic  
Culture*, w: *Chopin and His World*, red. Jonathan D. Bellman,  
H. Goldberg, Princeton University Press, Princeton 2017.
- Golos G.S., *Some Slavic Predecessors of Chopin*, „The Musical Quarterly”  
1960, t. 46, nr 4.
- Iwanejko M., *Maria Szymanowska*, PWM, Kraków 1959.
- Kowalczykowska A., Petersburg, *Burzliwe losy i koneksje polskich pisarzy  
w stolicy carów*, w: *Petersburg i Polska*, red. D. Konstantynow, [http://  
www.polskipetersburg.pl/zbior-esejow](http://www.polskipetersburg.pl/zbior-esejow) [dostęp 17.10.2020].
- Langley R., *Field John*, w: *Grove Music Online*, [https://doi.org/10.1093/  
gmo/9781561592630.article.09603](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09603) [dostęp 15.06.2020].
- Poniatowska I., *Styl brilliant i idee preromantyczne w twórczości Marii  
Szymanowskiej*, w: *Historia i interpretacja muzyki. Z badań nad  
muzyką od XVII do XIX wieku*, Musica Iagellonica, Kraków 1995,  
s. 94–116.



- Rowland D., *Piano sonority and melody c. 1800–1835*, w: *The Lyric and the Vocal Element in Instrumental Music of the Nineteenth Century*, red. K. Stępień-Kutera, NIFC, Warszawa 2017.
- Smirnowa T.M., *Życie społeczne i kulturalne Polaków w Petersburgu (XIX–XX wiek)*, w: *Petersburg i Polska*, red. D. Konstantynow, <http://www.polskipetersburg.pl/zbiór-esejów> [dostęp 17.10.2020].
- Syga T., S. Szenic, *Maria Szymanowska i jej czasy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1960.