

## *Trzydzieści taktów muzyki wierszem?* *Źródło Aretuzy Jarosława Iwaszkiewicza*

ANNA TENCZYŃSKA

Uniwersytet Warszawski · ✉ [anna.tenczynska@uw.edu.pl](mailto:anna.tenczynska@uw.edu.pl)

Jerzy Kwiatkowski zwrócił uwagę na szczególną sytuację podmiotu wiersza *Źródło Aretuzy* Jarosława Iwaszkiewicza, szóstego z opublikowanych w roku śmierci Karola Szymanowskiego *Sonetów sycylijskich*<sup>1</sup>. Podmiot ten przywołuje z pamięci słuchowej pierwszy z trzech poematów na skrzypce i fortepian *Mity* op. 30 w Syrakuzach, czyli w miejscu ściśle związanym „z tematem kompozycji i z jego inspiracją”<sup>2</sup>. Warto zauważyć, że toponim ten został w wierszu umieszczony w znaczącym miejscu, w centrum utworu i pozostaje w ścisłym, podkreślonym przez rym, związku z leksemem „Aretuzy”:

Jęk czarnych papirusów u kamiennej słuzy,  
Szelest usłyszysz cichy drzemnej wodnej głębi  
I przezsennie gruchanie uśpionych gołębi,  
W nocy kiedy nad źródłem staniesz Aretuzy.

Choć woda się porusza jak włosy Meduzy  
I czarną paszczę źródła noc mityczna ziębi,  
Cisza martwa usnęła u zmarłej przerębli,  
Odeszły stąd boginie, zmarły Syrakuzy.

I nagle w obumarłym i martwym eterze  
Ton wysoki się zjawia, uparcie niezwienny,  
I źródło, i noc ciemną w posiadanie bierze —

1 Jarosław Iwaszkiewicz, *Źródło Aretuzy*, w: idem, *Wiersze*, t. 2, Warszawa 1977, s. 399.

2 Jerzy Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975, s. 537.

Zatrzymuje się, zniża, gołębiom kuszony  
 Opiera się i dzwoni czysty i podniebny —  
 Ton, jaki dla nas wybrał czarny mistrz z Cremony.

Jeżeli przyjmiemy, że w przytoczonym opisie estetycznego przeżycia podmiotu wiersza, związanego z aktem słuchania, nie tylko tercety odnoszą się do fragmentu *Źródła Aretuzy* Szymanowskiego, lecz także — antycypacyjnie i symbolicznie (źródło Aretuzy) — tetrastychy, to można w nim wyróżnić dwa poziomy. Pierwszy, skonfrontowany z tekstem muzycznym kompozycji i z poświęconym jej komentarzem muzykologicznym, pokaże, którego jej fragmentu dotyczy dokonana tutaj poetycka interpretacja (odbioru) muzyki, a także które z elementów tekstu muzycznego zostały jej poddane. Jeżeli chodzi o tetrastychy, to liczba składających się na nie wersów odpowiada liczbie taktów wstępu fortepianowego, co wypada jednak uznać za zbieżność konwencji związanych zarówno z tą formą literacką, jak i z muzyką:

Jęk czarnych papirusów u kamiennej słuzy,  
Szelest usłyszysz cichy drzemnej wodnej głębi  
 I przesenne gruchanie uśpionych gołębi,  
 W nocy kiedy nad źródłem staniesz Aretuzy.

Choć woda się porusza jak włosy Meduzy  
 I czarną paszczę źródła noc mityczna ziębi,  
Cisza martwa usnęła u zmarłej przerębli,  
 Odeszły stąd boginie, zmarły Syrakuzy.

Pełnią one ważną funkcję: poprzez określenia wrażeń audytywnych nazywających dźwięki, podkreślone czasownikiem „usłyszysz” — jak „jęk”, „szelest”, „gruchanie”, z których każdy przypada na jeden wers — metaforycznie odnoszą się do brzmienia impresjonistycznej faktury fortepianowej początkowej części utworu, poprzedzającej wejście melodii skrzypcowej:

[f]ortepianowy wstęp utworu ze swą koronkową i migotliwą, zewnątrznie „statyczną”, a wewnątrznie rozedrganą figurą, budzi nieodparte skojarzenie z cichym i delikatnym pluskiem wody. Z całej twórczości Szymanowskiego,

ta właśnie karta fortepianowa najbardziej mogłaby odpowiadać pojęciu muzycznego impresjonizmu [...]. Istotne tu jest brzmienie i jego kolor [...] <sup>3</sup>.

Tercety natomiast precyzyjnie odsyłają do fragmentu kompozycji Szymanowskiego, który obejmuje takty od pierwszego do (niepełnego) piątego linii melodycznej, czyli partii skrzypiec:

I nagle w obumarłym i martwym eterze  
Ton wysoki się zjawia, uparcie niezwienny,  
 I źródło, i noc ciemną w posiadanie bierze —

Zatrzymuje się, zniża, gołębiom kuszony  
Opiera się i dzwoni czysty i podniebny —  
Ton, jaki dla nas wybrał czarny mistrz z Cremony.

Przykład 1. Karol Szymanowski, *Źródło Aretuzy*, t. 8–13, partia skrzypiec (t. 1–5 linii melodycznej)

Do partii skrzypiec, którą w czasie wstępu fortepianowego wypełniają pauzy, czyli muzyczny znak ciszy, odnosi się także drugi tetrastych poprzez określenie „cisza martwa”. Interpretacja taka jest zasadna nie tylko w kontekście pierwszej strofy, tematyzującej liczne wrażenia audytywne, które wskazują zatem, że „cisza” musi dotyczyć innego zjawiska niż to, o którym jest mowa na początku wiersza. Zyskuje ona uzasadnienie także w kontekście następnej strofy, a zwłaszcza jej dwóch pierwszych wersów.

3 Tadeusz A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997, s. 109–110. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie podkreślenia i wyróżnienia — A.T.

Określenie „cisza martwa” jako znak pauzy muzycznej antycypuje zdanie: „I nagle w obumarłym i martwym eterze / Ton wysoki się zjawia” (wspólny przymiotnik „martwy”), wprowadzając tym samym charakterystyczne dla odbioru muzyki „napięcie”, wywołane oczekiwaniem na kolejny element struktury muzycznej, którym w tym wypadku jest dźwięk. Oczekiwanie dźwięku po ciszy to najbardziej podstawowy rodzaj „emocji”<sup>4</sup> słuchacza, opierającego swój odbiór muzyki na regułach organizujących ową strukturę, które, jako reguły intersubiektywne, są do pewnego stopnia — określonego przez indywidualną ich interpretację dokonaną przez kompozytora w konkretnym utworze — przewidywalne:

Przykład 2. K. Szymanowski, *Źródło Aretuzy*, t. 8–9, poprzedzona pauzą linia melodyczna skrzypiec

I nagle w obumarłym i martwym eterze | Ton wysoki się zjawia



Określenie „ton wysoki” z pierwszego tercetu, przywołujące pierwszy dźwięk melodii skrzypiec — *a*<sup>3</sup> (*a* trzykreślne) — nie jest metaforą poetycką, ale muzykologiczną<sup>5</sup>, która doskonale wpisuje się w kontekst innych obecnych w wierszu określeń związanych z przestrzenią, jak „wodna głębia” czy „nad źródłem”. Metafora ta nazywa dźwięk w wysokim rejestrze, którego „wysokość” jest czytelnie zinterpretowana także w graficznym zapisie na pięciolinii. Określenie „uparcie niezwywny” to metafora poetycka o podwójnym znaczeniu. Opisuje ona, po pierwsze, długość trwania

4 Por. klasyczną pracę Leonarda B. Meyera, *Emocja i znaczenie w muzyce*, przekł. Antoni Büchner i Karol Berger, Kraków 1974.

5 Zob. Karol Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przekł. Anna Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 441.

pierwszego dźwięku skrzypiec — trwającego „uparcie” i niedającego się „zwiąć”, „zdmuchnąć” niczym wysoki płomień świecy — którą wyznacza wartość rytmiczna przedłużonej ćwierćnuty, najdłuższej w interpretowanym fragmencie utworu. Po drugie — jakiś rodzaj jego „zwiewności”, subtelności brzmienia, podkreślonego dynamiką *pianissimo*. Oryginalna metaforyka, zastosowana w interpretacji zarówno kolorystyki brzmienia partii fortepianu, jak i charakteru oraz dynamiki pierwszego dźwięku melodii skrzypcowej, odnosi się zarazem do oryginalności materiału brzmieniowego w tym utworze:

[n]ad tą rozmiętaną partią fortepianu wchodzi wysoko melodia skrzypiec — jedna z najpiękniejszych melodii w twórczości Szymanowskiego, tęskna i zamyślona, typowa przy tym dla jego ówczesnego stylu: nie mieści się w żadnej tonacji [...], a oryginalny materiał jej pierwszego zdania wynika ze swobodnego łączenia kroków i motywów o egzotycznym kolorycie, jak elementy skali „arabsko-perskiej” [...] <sup>6</sup>.

Drugi tercet przynosi precyzyjny opis przebiegu melodii, zarówno jej kształtu rytmicznego, jak i różnic w wysokości składających się na nią dźwięków. Przedłużenie (za pomocą łuku) czasu trwania pierwszego dźwięku o wartość rytmiczną następną nuty zostało oddane za pomocą czasownika „zatrzymuje się” w pierwszym wersie. Skok trzeciego dźwięku melodii o kwartę zmniejszoną w dół, rozpoczynający kolejny takt, a następnie jego zstępowanie w pochodzie półtonowym:

Przykład 3. K. Szymanowski, *Źródło Aretuzy*, t. 9–10, partia skrzypiec (t. 1–2 linii melodycznej)



6 T.A. Zieliński, op. cit., s. 110.

aż do drugiego skoku o kwartę czystą w dół na końcu trzeciego taktu melodii, podmiot wiersza opisuje jako „zniżanie się” tonu, który wreszcie — „opierając się” „przesennemu gruchaniu gołębi”, ściągającemu go w niski rejestr — podąża w górę na dwóch wstępujących dźwiękach, sekundzie małej i sekundzie zwiększonej, dającej brzmienie dysonansowe, by osiągnąć „czyste” rozwiązanie harmoniczne tego dysonansu na „dzwoniącym” *fis* trzykreślnym, inicjującym zarazem drugie zdanie muzyczne melodii:

Przykład 4. K. Szymanowski, *Źródło Aretuzy*, t. 10–13, partia skrzypiec (t. 2–5 linii melodycznej)

z n i ż a                      gołębiom kuszony Opiera się i dzwoni, czysty i podniebny

Co znamienne, drugie zdanie muzyczne posiada identyczny kształt rytmiczny oraz melodyczny co pierwsze; przesunięte o małą tercję w dół, strukturalnie stanowi jego powtórzenie, dlatego w zapisie poetyckim obydwie inicjujące te zdania dźwięki doskonale łączą się ze sobą w środkowych — zatem także strukturalnie odpowiadających sobie — wersach tercetów:

Ton wysoki się zjawia, uparcie niezwiwNY,

opiera się i dzwoni czysty i podniebNY —

W tej interpretacji zlewają się one wręcz w jeden „ton”, chociaż nie są dokładnie tym samym dźwiękiem, skoro przeszedł on opisane wyżej transformacje. Można wprawdzie rozróżnić „ton” z pierwszego i z drugiego tercetu dzięki przypisanym im metaforom: „ton” odpowiadający dźwiękowi rozpoczynającemu pierwsze zdanie muzyczne melodii jest „wysoki” i „niezwiwny”, „ton” odpowiadający dźwiękowi rozpoczynającemu

zdanie drugie — „czysty” i „podniebny”, jednak poprzez sposób, w jaki został on opisany w wierszu, bliższy staje się nie poszczególnym „dźwiękom” melodii, które łatwo wyróżnić w zapisie nutowym, ale bardziej ogólnemu „brzmieniu” skrzypiec w całym utworze, niejako przebiegającym — „zatrzymującym się”, „znizającym”, „opierającym” — na tych poszczególnych dźwiękach. Taka interpretacja znajduje uzasadnienie w kontekście autotematycznych uwag autora wiersza, który wyraźnie odnosi go nie do zapisu nutowego *Źródła Aretuzy*, ale do konkretnego wykonania — przez Pawła Kochańskiego, na skrzypcach Stradivariusa, „mistrza z Cremo-ny”: „uważam, że dobrze oddałem ten moment genialnego utworu K. Szymanowskiego, kiedy na mokre kłapanie fortepianu spada pierwsza, niebywale czysta kwarta *Źródła Aretuzy* brzmiąca na cudownym stradivariusie Pawła”<sup>7</sup>.

Przytoczone uwagi przenoszą nas na drugi z wymienionych poziomów poetyckiej interpretacji fragmentu *Źródła Aretuzy*, obejmujący jej znaczenie literackie, a zarazem pogłębiający sens odniesienia muzycznego. Podstawowym jego kontekstem oraz intertekstem jest komentarz autora *Książki o Sycylii*, ujawniający pozapoetyckie znaczenie obecnych w sonecie metafor. Powtarzają się tutaj wszystkie dominujące w wierszu motywy, między innymi czerni i ciszy, analogicznie też wyeksponowany został motyw muzyczny kosztem mitycznego. Zdanie: „Nie szukałem w niej odbicia nimfy Aretuzy” z przytoczonego poniżej fragmentu książki, które można odnieść bezpośrednio do wersu „Odeszły stąd boginie, zmarły Syrakuzy”, akcentuje symboliczne znaczenie „źródła Aretuzy”, przywołujące jego sens muzyczny:

[n]atknąłem się na czarniawe półkole wody, zarośnięte papirusami. W wysokim półkolu granitowym obrzeżającym ową wodę widniały czarne otwory [...] — były to gniazda gołębi, które, mimo spóźnionej pory, gruchały jeszcze od czasu przednocnym, sennym gruchaniem.

Było to źródło Aretuzy.

[...]

Pochyliłem się nad czarną wodą.

7 Jarosław Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1980, s. 213.

Nie szukałem w niej odbicia nimfy Aretuzy ani ścigającego ją Alfejosa. Gładkie i tajemnicze lustro wody z ciemnymi perukami papirusów — milczało. Ale ja słyszałem w nim dźwięki wysokie i bolesne, natężone hamowaną namiętnością — takie, jakie słyszałem niegdyś, wychodzące z ciemnego pudła stradivariusowych skrzypiec. Dla mnie źródło Aretuzy nierozłącznie zrosło się ze wspomnieniem dziwnego, wielkiego artysty, mówiącego mi po raz pierwszy w długie, ciepłe wieczory o tej wyspie, z którą związało mnie potem uczucie przyjaźni.

Wysoka przenikliwa melodia Szymanowskiego w tej ciszy brzmiała we mnie jak jakaś głęboko ukryta, ale przejmująca *innere Stimme* — głos wewnętrzny, ukryty pod powierzchnią codziennych trosk i codziennej życiowej gmatwaniny. [...] Ilekroć teraz słyszę *Źródło Aretuzy* grane przez wszystkich wielkich skrzypków świata, staje przede mną dziwna mieszanina ubożego południowego miasta rosyjskiego i tego miasta o tradycjach starożytnych, gdzie ujrzałem czarną wodę, nad którą gruchały gołębie; widzę twarz i gest tego człowieka, który zaklął w dźwięk całe swoje umiłowanie życia i całą niedostateczność ludzkich usiłowań, aby to życie wymierzyć, zrozumieć i oddać mu ostateczną, artystyczną sprawiedliwość: sprawiedliwość w pięknie <sup>8</sup>.

Ostatnie z przytoczonych zdań zawiera uwagę, którą można uznać za swoisty klucz dla refleksji hermeneutycznej nad przeważającą częścią wierszy Iwaszkiewicza pozostających w dialogu z muzyką, w których wyznanie to powraca pod postacią mniej lub bardziej zaszyfrowanych aluzji, a niekiedy wyrażone wprost. Muzyka wywołuje w podmiocie tych wierszy wspomnienie kojarzonych z nią miejsc oraz ludzi, najczęściej nieobecnych już w jego życiu. Przytoczony fragment mieści także istotną uwagę dotyczącą sposobu odbioru opisanego w nim — i zarazem w wierszu — muzyki. Wywoływana jest ona ze szczególnego rodzaju pamięci, która nosi cechy opisanego przez Kwiatkowskiego pamięci „estetycznej”, a którą Iwaszkiewicz określa mianem „*innere Stimme*”. Mając na uwadze związek owego „głosu wewnętrznego” także ze *Stimmung*, nastrojem, będącym główną kategorią muzyki romantycznej, można powiedzieć, że opisany rodzaj słuchania odpowiada temu, co Heinrich Bessler określił mianem słuchania „biernego”, związanego z muzyką niemieckiego romantyzmu <sup>9</sup>.

8 Jarosław Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, w: idem, *Podróże*, t. 2, Warszawa 1977, s. 374–375.

9 Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, „Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse”,



Podmiot wiersza *Źródło Aretuzy* w taki właśnie sposób „słucha” fragmentu wywoływanego z pamięci, ważnego w jego historii prywatnej, wykonania kompozycji Szymanowskiego:

[p]owszechnie odczucie, że wybitne utwory muzyczne kierują naszą wyobraźnię ku sensom wykraczającym poza domenę bezpośrednich percepcji zmysłowych, podważa zasadność podtrzymywanego niekiedy przekonania o wyłącznie autoekspresyjnym charakterze muzyki. Gdyby myśl muzyczna rodziła się tylko z subiektywnych doznań i stawiała sobie za cel ich wierne przedstawianie w tworzonym dziele — jej znaczenie byłoby czysto instrumentalne. Redukowałoby się do wywoływania chwilowych emocji lub przyjemnych wrażeń zmysłowych. Że jest inaczej, wiadomo już choćby stąd, iż dobrze wykonana muzyka, prócz różnorodnych emocji, wywołuje także niepowtarzalny nastrój umożliwiający wejście w stan osobistego obcowania z nadrzędną wobec chwilowo pojawiających się sekwencji dźwięków ideą dzieła. [...] nastroje mogą utrzymywać się w naszej świadomości stosunkowo długo i w niezmienionej formie. To właśnie dzięki ich obecności słuchacz może uchwycić oderwany od zwykłej obrazowości sens opisane przez Kierkegaarda „genialności zmysłów”<sup>10</sup>.

---

Band 104, Heft 6, Akademie-Verlag, Berlin 1959. Cyt. za: K. Berger, op. cit., s. 396. Por. też: ibidem, s. 398–399: „Opierając się pośrednio na przełomowej pracy swojego nauczyciela Martina Heideggera, który w fundamentalnej analizie ludzkiego bytu w *Sein und Zeit* przypisał ważną rolę kategorii nastroju, i bezpośrednio na użytecznej książce Friedricha Bollnowa z 1941 roku [*Das Wesen der Stimmungen* — A.T.] o istocie nastrojów, Besseler wyjaśnił, że podczas gdy uczucie zawsze ma swój przedmiot intencjonalny (jest to, powiedzmy, obawa *przed* czymś), nastrój jest raczej stanem, konkretnym, pełnym «zabarwieniem» naszego jestestwa, w którym ciało i dusza, człowiek i świat są jakby dostrojone do tego samego tonu. Nastroje są tak pierwotne, że poprzedzają rozdział między podmiotem a przedmiotem, człowiekiem a światem. Charakterystyczna dla nich jest zatem jedność tego, co wewnętrzne i zewnętrzne. Co więcej, nastrój nie może być dowolnie zmieniany, jest to charakter czegoś, co nas «wypełnia» i opanowuje. Może być jednak w nas wywołany przez odpowiednie środki. Możemy «poddąć się» nastrójowi, pozwalając, aby oddziaływały na nas służące jego osiągnięciu środki. Nic zatem dziwnego, że sztuka, która w centrum swojej uwagi stawiała nastrój, wymagała odbioru biernego, «poddawania się» nastrójowi podczas słuchania, pragnienia bycia «wypełnionym» muzyką”. Zob. też Michał Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986, s. 270–277: „Otóż muzyka stwarza całkiem określone, «spełnione» nastroje. Romantycy byli tego w pełni świadomi, rozwijając specjalne techniki muzyczne komponowania nastrojów i ich zmienności”.

<sup>10</sup> Janusz Jusiak, *Abstrakcja i konkret w muzyce*, „Akcent” 1994 nr 3–4, s. 206.

## BIBLIOGRAFIA

- Karol Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przekł. Anna Tenczyńska, Gdańsk 2008.
- Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, "Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse), Band 104, Heft 6, Akademie-Verlag, Berlin 1959.
- Michał Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Książka o Sycylii*, w: idem, *Podróże*, t. 2, Warszawa 1977.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Podróże do Włoch*, Warszawa 1980.
- Jarosław Iwaszkiewicz, *Wiersze*, t. 2, Warszawa 1977.
- Janusz Jusiak, *Abstrakcja i konkret w muzyce*, „Akcent” 1994 nr 3-4, s. 199-209.
- Jerzy Kwiatkowski, *Poezja Jarosława Iwaszkiewicza na tle dwudziestolecia międzywojennego*, Warszawa 1975.
- Leonard B. Meyer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, przekł. Antoni Büchner i Karol Berger, Kraków 1974.
- Tadeusz A. Zieliński, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, Kraków 1997.

## STRESZCZENIE

*Trzynaście taktów muzyki wierszem?*  
Źródło Aretuzy Jarosława Iwaszkiewicza

Artykuł to propozycja porównawczej mikrolektury wiersza Jarosława Iwaszkiewicza *Źródło Aretuzy*, jednego z *Sonetów sycylijskich*, oraz pierwszego z trzech poematów na skrzypce i fortepian *Mity* op. 30 Karola Szymanowskiego. Analiza tekstu poetyckiego, skonfrontowana z odpowiadającymi mu fragmentami tekstu muzycznego tej kompozycji i z poświęconym jej komentarzem muzykologicznym, pozwala odczytać sonet Iwaszkiewicza jako opis przeżycia estetycznego podmiotu tego wiersza, wywołanego wspomnieniem słuchanego przez niego w przeszłości poematu

## ABSTRACT

*Thirteen Bars of Music in Verse? Jarosław Iwaszkiewicz's The Fountain of Arethusa*

The article is an attempt at a comparison between Jarosław Iwaszkiewicz's poem *The Fountain of Arethusa*, one of his *Sicilian Sonnets*, and the first of Karol Szymanowski's three poems for violin and piano, *Myths* Op. 30. An analysis of the poetic text, confronted with corresponding fragments of the musical text of the composition and relevant musicological commentary makes it possible to read Iwaszkiewicz's sonnet as a description of an aesthetic experience of the subject of the poem evoked by a memory of Szymanowski's piece the subject listened to in the past. The analysis demonstrates

Szymanowskiego. Analiza ta ukazuje precyzję, z jaką stara się on oddać w słowach przebieg początkowego, liczącego kilkanaście taktów, fragmentu tej kompozycji i za pomocą jakich środków został w wierszu wyeksponowany motyw muzyczny kosztem mitycznego.

**SŁOWA KLUCZOWE** *Źródło Aretuzy*, Jarosław Iwaszkiewicz, Paweł Kochański, Karol Szymanowski, skrzypce

the precision with which he tries to convey in words the initial thirteen-bar fragment of the composition and by what means the musical motif is highlighted in the poem at the expense of the mythical motif.

**KEYWORDS** *The Fountain of Arethusa*, Jarosław Iwaszkiewicz, Paweł Kochański, Karol Szymanowski, violin