

Beauty Radiated in Eternity. *Eugeniusza Knapika mimowolna rozmowa z Karolem Szymanowskim*

MARCIN TRZĘSIOK

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

✉ marcin.trzesiok@gmail.com

W Katowicach, stolicy Górnego Śląska, z którym Karol Szymanowski miał bardzo luźne związki, twórczość jego znalazła znaczącą recepcję. Uczył tu Bolesław Szabelski, uczeń Szymanowskiego i nauczyciel Henryka Mikołaja Góreckiego. U Góreckiego z kolei studiował Eugeniusz Knapik, który, po latach obojętności, w końcu podzielił ze swym profesorem fascynację muzyką Szymanowskiego. Ale każdy z nich przyswaja tę spuściznę inaczej. Uwagę Góreckiego przykuwały wątki religijne, najsilniej odczuwalne w *Ad Matrem* (z odniesieniami do *Stabat Mater* Szymanowskiego), oraz podhałańskie — zwłaszcza w kwartetach smyczkowych, których góralszczyzna tyleż z Szymanowskiego zapożycza (nie wyłączając cytatów), ile przeciwstawia się mu w twórczym agonie. Knapikowi, autorowi muzyki ekstatycznej, najbliższy jest Szymanowski z okresu środkowego. Lecz przypadek Knapika jest inny z jednego jeszcze powodu. Nie interesuje go bezpośredni dialog z Szymanowskim, bo w ogóle obca jest mu poetyka cytatu i aluzji — pewnie dlatego, że z założenia angażuje ona bardziej intelekt niż intuicję, przez co wydaje się zbyt elitarna, a jej oddziaływanie na słuchacza zależy od jego erudycji. Knapik chce trafić wprost do serca i otwierać perspektywę przeżyć istic oceanicznych — za pomocą modelunku barwy i harmonii, wplecionych w tkankę narracyjną, która podąża za naturalną dynamiką emocji i w ten sposób osiąga silny efekt katartyczny. W tyglu

jego wyobraźni stapiają się najważniejsze wpływy: Mahler, Skriabin, Ravel, Ives, Messiaen, Lutosławski. I, oczywiście, Szymanowski.

W rozmowach z Krzysztofem Drobą kompozytor opowiada o odkryciu Szymanowskiego. Miał wtedy około czterdziestu lat. Było to olśnienie, jakie się zdarza, kiedy rzeczy niby to znane nagle jawią się w nowym świetle:

[p]amiętam, siedziałem wtedy w mej pracowni w Porąbce i nagrania *III Symfonii* z Doratim wysłuchałem trzy razy. Zostałem porwany. Otwarły mi się oczy na coś, co było przede mną zakryte. Potem nic już nie było takie, jak przedtem¹.

Takie przeżycia z pewnością nie przechodzą bez echa. Pytanie brzmi: jak je w muzyce wyłowić? Sprawa nie jest łatwa, bo choć metafora echa tworzy złudzenie uchwytne gołosu, rzeczywistość jest bardziej złożona.

Chciałbym tu przyjrzeć się kantacie *Beauty Radiated in Eternity* (2012) na chór i orkiestrę symfoniczną, do tekstu Hafiza. Jej osią jest ekstatyczny taniec instrumentalny, obramowany częściami zewnętrznymi z udziałem chóru, utrzymanymi w aurze modernistycznej nocy mistycznej. Pytanie o związek z *III Symfonią* „*Pieśń o nocy*” narzuca się samo.

Hafiz i Rumi

Tekst Hafiza, w przekładzie angielskim Mahmooda Jamala, został zaczerpnięty z antologii pt. *Islamic Mystical Poetry: Sufi Verse from the Early Mystics to Rumi* (2010):

Piękno promieniowało
blaskiem wiekuistym.
Zrodziła się Miłość
I światy rozjaśniła.

Aniołom się ukazała,
Co nie wiedziały, jak kochać należy;
Zawstydzona, przyszła do człowieka
I rozgorzało serce jego.

¹ Krzysztof Droba, *Spotkania z Eugeniuszem Knapikiem*, Katowice 2011, s. 106.

Rozum ośmielił się jarzyć
 Swym własnym ogniem i koronę nosić,
 Lecz blask Twój
 Świat rozumu
 W ruinę obrócił.

Innym dano przyjemność,
 Tak było przeznaczone.
 Lecz moje serce
 Smutek przyciągał,
 Pisana była mi żałość.

Piękno zapragnęło widzieć samo siebie;
 Zwróciło się do człowieka, by śpiewał jego chwałę.

Hafiz tę pieśń ułożył,
 Miłością upojony,
 Prosto z serca płynącą,
 Kryjąc sekret szczęśliwy².

Jest to wizja spokrewniona z emanacjonistycznym modelem teologii neoplatonickiej, uzupełnionym, jak u neoplatoników chrześcijańskich, o aspekt aktywnej miłości Boga. Otóż boskie piękno, rozlewając się w świecie, rodzi miłość. Wpierw przyjmują je aniołowie, potem człowiek — choć ten nie bez oporu, gdyż zamiast na boskim *influx*, chciałby polegać na własnym rozumie. Przyjęcie boskiego wpływu oznacza włączenie człowieka w życie samego Boga, gdyż to właśnie dzięki odbiciu w zwierciadle ludzkiej pieśni Bóg-piękno może oglądać sam siebie. W drugiej części poematu pojawia się konkretna osoba, czyli Hafiz składający świadectwo swej przemiany: nie dane mu było zaznać przyjemności tego świata, jednak smutek oddzielenia zmienił się w szczęście partycypacji, kiedy ogarnął go ocean miłości, a poeta odpowiedział nań swym hymnem.

Paralele z tekstem Dżalaluddina Rumiego są oczywiste. Chodzi tu przede wszystkim o wspomnianą metanoię³: najpierw przygotowanie

² Przekład własny.

³ Zob. Bartosz Dąbrowski, *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, Gdańsk 2010, s. 156–157.

i oczyszczenie, potem uzdrowienie, kiedy otwiera się głębia bytu, zgodnie z uniwersalną zasadą, którą tak sformułował William Blake (w *Zaślubinach niebios i piekieł*): „Jeśli drzwi percepcji zostaną oczyszczone, każda rzecz ukaże się człowiekowi taka jaka jest — nieskończona”⁴. W obu wierszach pada kluczowe słowo: szczęście. Jest to więc *visio beatifica*. Ale już drugoplanowe akcenty są rozłożone inaczej. U Rumiego–Micińskiego słychać jakby pogłos *Tako rzecze Zaratustra*, czyli nietzscheański arystokratyzm, wyrażający się w przeciwstawieniu samotnego ekstatyka oraz pogrążonego we śnie pospólstwa⁵. Hafiz z kolei przeciwstawia rozum — miłości. Nic dziwnego, że Knapik nie wprowadza głosu solowego, bo ten nadałby utworowi rys indywidualistyczny, pseudo-nietzscheański.

Szymanowski

III Symfonii Szymanowskiego komentować niby nie trzeba. A jednak chciałbym tu, z całą ostrożnością, dodać kilka uwag. Chodzi o dwie sprawy: instrumentalne ogniwo środkowe oraz część finałową.

Ów taniec w środku utworu — jego skale, barwy i rytm — interpretuje się zwykle jako wyraz religii dionizyjskiej, ukrytej pod maską sufizmu⁶. Czy tak jest na pewno? Rozważmy inną możliwość: że mianowicie klucz semiotyczny daje nam sam Szymanowski w trzeciej fazie symfonii, gdzie ów taneczny temat pojawia się po raz ostatni, w charakterze reminiscencji (w partyturze nr 84):

4 William Blake, *Wieczna Ewangelia. Wybór pism*, wybór i opracowanie Michał Fostowicz, Wrocław 1998, s. 19.

5 Zob. Marcin Gmys, *Dyskretny patronat Nietzschego w III Symfonii Szymanowskiego. Od toposu choroby do toposu niewyraźności*, w: idem, *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012, s. 492–504.

6 Ibidem, s. 498–499, 503.

Przykład 1. Karol Szymanowski, *III Symfonia*, t. 434–439. Przeciwwstawienie pospoliczości („targowiska już ucichły”: metrum $\frac{2}{4}$, temat taneczny z oddali — czelesta, *dolcissimo*, *pianissimo*) i ekstazy („Patrz na rynek gwiazdnych dróg”: metrum $\frac{9}{8}$, motyw „krążący” + ostinato: stałość, doskonałość)

Prezentowany przez czeleste solo⁷, *dolcissimo*, towarzyszy słowom solisty: „targowiska już ucichły”. Zaraz potem następuje zmiana metrum z ziemskiego $\frac{2}{4}$ (*tempus imperfectum*) na niebiańskie — doskonale przygotowane, bo wcześniej niewystępujące — $\frac{9}{8}$ (*tempus perfectum*). Tenor śpiewa: „Patrz na rynek gwiazdnych dróg”. Towarzyszący mu nowy, chromatyczny

7 O symbolicznej funkcji czelesty zob. *ibidem*, s. 497-498.

temat kołysząco-okrężny, o charakterze quasi-passacaglii (krótka i stała formuła, ale nie w basie) — nazwijmy go „motywnem gwiazdnych dróg” — będzie odtąd istotną składową dyskursu symbolicznego. Co z tego wynika? Otóż oznacza to chyba, retrospektywnie, że część środkowa była obrazem ludzkiego gwaru czy też „zapomnienia bycia” — jeśli wolno tu wprowadzić (a czemu nie?) taki heideggerowski patos. Zgodnie z tą logiką, taniec w *scherzando* ma zabarwienie pejoratywne! Jeśli pójdziemy za tą sugestią, zauważymy, że istotnie (np. w porównaniu z bachaniami *Króla Rogera*) brakuje mu dynamiki i centrum, wokół którego ów wir mógłby się ekstatycznie rozkręcić. Zamiast tego — jest kolaż i rozproszenie. *Scherzando*, ujęte w formę swobodnego ronda, wydaje się więc raczej agonem dwóch stanów bycia: w refrenie — hałaśliwy płas⁸, zaś w kpletach — muzyka mistyczna o własnych tematach, barwach i fakturach, m.in. z chórem *mormorando*.

Nawiasem mówiąc, poetyka kolażu przypomina nieco koncept *Iberii* Debussy'ego, tj. przejście od *Aromatów nocy* do *Poranka dnia świątecznego*, przy czym u Szymanowskiego, odwrotnie niż tam, to cierpliwa noc wchłania w siebie stopniowo krzątanie dnia. W ostatniej prezentacji tematu tańca w ramach *scherzando*, od mistycznej wizji oddziela nas już tylko cienka zasłona: temat taneczny, rozbity na fragmenty, jak w *Klangfarbenmelodie*, artykułowany jest zarazem *scherzando* i *dolce*, zaś solowe instrumenty dęte łączą się z barwą czelesty (nr 66–67), przygotowując wspomnianą już reminiscencję, w której zostanie sama tylko czelesta *dolcissimo*. To wszystko dzieje się w ramach epilogu scherza (nr 66–71), który wzbudził tyle zachwyty komentatorów, gdyż wyrafinowanie Szymanowskiego — w fakturach przypominających jako żywo późniejszy idiom „muzyki nocy” Bartóka — sięga tam szczytów. To owe wspaniałe chwile przeczuwania, że tajemnica, choć jeszcze ciemna, zaraz się rozwidni.

I jeszcze kilka uwag o części trzeciej, czyli o mistycznym spełnieniu. Czy nie nazbyt prędko przyjęliśmy, że jest to szczęście pozbawione

8 Antycypowany jeszcze przed pauzą generalną (nr 25), potem brzmiący trzykrotnie (nr 41, nr 59, nr 63).

cienia?⁹ Tu także chciałbym poddać pod rozważę, czy aby sam Szymanowski nie pozostawił jakiegoś klucza. Tym razem, jak przypuszczam, są nim cytaty lub, ostrożniej, aluzje do *Tristana i Izoldy*. Chodzi przede wszystkim o chromatyczny motyw pragnienia — ten sam, który Karol Berger usłyszał niegdyś w finałowym monologu *Króla Rogera*¹⁰. Ściśle biorąc, omalże ten sam, gdyż Szymanowski czyni aluzję do tej jego postaci rytmicznej i ekspresyjnej, która występuje w kulminacji wstępu do *Tristana*¹¹.

Te nawiązania pojawiają się wyłącznie w trzecim segmencie *Symfonii*, kiedy najmniej się ich spodziewamy. Następują bezpośrednio po obu kulminacjach tej fazy, mniejszej i większej (nr 77 oraz nr 95–97). W obu przypadkach aluzja tristanowska wnosi nagle ciężar tragizmu. Jest jak głębokoci cień. W kulminacji pierwszej (nr 76) wybrzmiewają słowa: „Wschodzi szczęście, prawda skrzydłem opromienia nocy tej!”. Odpowiedzią jest chór niskich smyczków (ze skrzypcami na strunie G), wspomaganych waltorniami (jak tu nie wspomnieć o podobnych kontrastach w *Adagio z IX Symfonii* Mahlera?).

-
- 9 Jedyne Stephen Downes zauważa, że „długo trwające poczucie statyczności w tych momentach [kulminacji — M.T.] wydaje się próbą odsunięcia w nieskończoność «śmierci», jaką niesie post-orgiastyczne znużenie i związane z nim poczucia utraty, melancholijnej nostalgii i alienacji”. Zob. idem, *Szymanowski, Eroticism and the Voices of Mythology*, Ashgate 2003, s. 36.
- 10 Karol Berger, *King's Roger „Liebesleben”*, w: *Karol Szymanowski in seiner Zeit*, red. Michał Bristiger, Roger Scruton, Petra Weber-Bockholdt, München 1984.
- 11 Na obecność „oparów tristanowskich” (*relents tristanien*) wskazał Didier van Moere (*Karol Szymanowski*, Paris 2008, s. 222), przy czym według niego skojarzeniem najbliższym jest wstęp do aktu III *Tristana*. Trzeba się zgodzić, że na rzecz tej tezy przemawia niski rejestr i barwa tych reminiscencji. Jednak postać rytmiczna zawiera zdecydowanie więcej podobieństw do kulminacji ze wstępu do aktu I. A ponieważ rytm jest cechą (tradycyjnie) silniejszą od barwy dźwięku, więc uznaję, że to raczej o tę aluzję tutaj chodzi. Tak czy owak, także motyw introdukcji do aktu III (choć zapożyczony z pieśni *Im Treibhaus*) jest wariantem (diatonicznym) motywu pragnienia, zatem kontrowersja ta nie ma znaczenia zasadniczego.

Przykład 2a. Ryszard Wagner, wstęp do *Tristana i Izoldy*. Kulminacja w sekcji instrumentów dętych blaszanych

The image shows a musical score for Wagner's *Tristan und Isolde*. It consists of three staves. The top staff is for Trumpets (Tr.) in F major, with a dynamic marking of *più f*. The middle staff is for Trombones (Pos.) in F major, with a dynamic marking of *più f*. The bottom staff is for Basses (Pos.) in F major, with a dynamic marking of *più f*. The music features a climactic passage with sustained notes and a final cadence.

Przykład 2b. Karol Szymanowski, *III Symfonia*. „Opary tristanowskie” (van Moere) w sekcji trzeciej, t. 423

The image shows a handwritten musical score for Szymanowski's *III Symfonia*. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The tempo marking is *Molto energico*. The music features a climactic passage with sustained notes and a final cadence. The dynamic marking is *ff*. The score includes a 3/4 time signature and a key signature of one flat.

Słowa drugiej, generalnej kulminacji — „Bohaterem jest Twój Duch nocy tej!” — spotykają się z jeszcze silniejszą reakcją motywu pragnienia, który, zrazu rozżarzony w wysokim rejestrze, szybko sprowadza muzykę ponownie w rejon ciemny. Co to może znaczyć? Niech wyjaśni to wiersz Konstandinosa Kawafisa pt. *Morze poranne* (mniej o niezgodność poranku):

Tu stanąć chcę. Niech i ja trochę popatrzę
na przyrodę. Morza porannego i bezchmurnego nieba
światliste lazury — i żółte wybrzeże. Wszystko
piękne i ogromne w tym świetle.

Tu stanąć chcę. I niech się łudzę, że to oglądam
(to, co przez chwilę po przyjściu naprawdę widziałem),
a nie — nawet tu — moje wyobrażenia,
wspomnienia, widma miłosne¹².

Ale to nie wszystko. Bo w obu przypadkach po tristanowskich widmach miłosnych następuje odmiana, kiedy tragiczny motyw, w pierw rozpalony w chórze niskich smyczków, jawi się zaraz potem w przejrzystym chłodzie instrumentów dętych drewnianych¹³. Brzmi to jak transfiguracja, oczyszczenie. Także pod względem stopnia tej przemiany zaznacza się różnica między tristanowskimi cieniami obu szczytów finałowej

12 Konstandinos Kawafis, *Wiersze zebrane*, przekł. i oprac. Zygmunt Kubiak, Warszawa 1992, s. 58.

13 Genealogii tego przeciwstawienia — zmysłowa namiętność smyczków *versus* duchowy chłód instrumentów dętych drewnianych — można doszukiwać się u Skriabina, zwłaszcza w jego *III Symfonii*, której cz. środkowa, pt. *Voluptés (Rozkosze)*, rozpoczyna się w sferze czystego ducha, zatem bez udziału smyczków (z określeniem *Sublime*). Stan ten stopniowo mąci się, bo rodzi się pożądanie. Określenie *voluptueux* pada w takcie, w którym wprowadzone zostają skrzypce solo. Ale sprawa jest bardzo generalna: antyromantyczne tendencje u Strawińskiego przejawiają się m.in. eliminacją grupy smyczków (np. wstęp do *Święta wiosny*, *Symfonie instrumentów dętych*, *Oktet*) bądź jej ograniczeniem do wiolonczel i kontrabasów (*Symfonia psalmów*). Radykalizację tej tendencji znajdziemy u Varèse'a. Motyw duchowego chłodu — często w powiązaniu z eliminacją smyczków (z wyjątkiem wysokich skrzypiec) — przenika też twórczość drugiej szkoły wiedeńskiej, zwłaszcza Schönberga.

fazy symfonii. Za pierwszym razem (nr 77, przykład 3), po wyciszeniu dynamiki i schłodzeniu barwy, solo klarnetu (*dolcissimo*), w punkcie wyjścia zachowując a potem do niepoznaki przekształcając rytmiczny schemat motywu pragnienia, rozszerza jego ambitus — w miejsce melodyki wąskozakresowej wprowadza figurację „zimnego” akordu kwartowego (motyw ten pojawia się po raz pierwszy w nr 69, wówczas bez związku z aluzją wagnerowską).

Przykład 3. Karol Szymanowski, *III Symfonia*. Po pierwszej kulminacji sekcji trzeciej, t. 427–431



Cień drugiej kulminacji (zob. przykład 4) także sublimuje się w chłodzie instrumentów dętych drewnianych: flet (nr 76) wprowadza motyw pragnienia w postaci długiej anakruzy. Ale Szymanowski idzie jeszcze dalej. Wagnerowskie aluzje stają się wtedy tak wyraźne, że doprawdy trudno tu przypuścić przypadkową zbieżność! Po dwakroć słysząc początkowy (u Wagnera wiolonczelowy) motyw tęsknoty: w partii fletu (która początkowy skok seksty zamienia na kwintę) i klarnetu (który pierwszego skoku nie robi, ale seksta mała tworzy się między anakruzą fletu a wejściem klarnetu). Jak by tego było mało, *piccolo* w tym samym czasie intonuje początek motywu miłosnej śmierci Izoldy (widać to wyraźnie w partyturze, usłyszeć trudno).

Owe rozjaśniające się cienie, rzucane przez dwa kulminacyjne szczyty, są najważniejszymi ekspozycjami motywu tristanowskiego. Trzeba poza tym odnotować jeszcze dwa inne jego wystąpienia: nr 82, gdzie brzmi w oboju (unisono ze skrzypcami), więc w szacie kolorystycznej zbliżonej do Wagnerowskiego wzoru; zaś w charakterze reminiscencji występuje pod sam koniec, w partii waltorni (przełom nr 98/99), gdzie pozbawiony jest napięcia i rozpuszcza się niejako w „motywie gwiazdnych dróg”, który jest — chyba też nieprzypadkowo — wariantem motywu pragnienia (połączonym z jego inwersją).

Przykład 4. Karol Szymanowski, *III Symfonia*, t. 506–513, sekcja instrumentów dętych drewnianych. Po głównej kulminacji sekcji trzeciej. Pogłos tristanowski: tragizm i katharsis. Fagoty — tragiczny cień kulminacji, faza wygasania: motyw pragnienia, przejęty przez flet solo. Flet i klarnet — sublimacja, przemiana, oczyszczenie: motyw tęsknoty. Piccolo — motyw śmierci miłosnej.

Podsumujmy. Główną opozycją *Pieśni o nocy* jest samotność przeciw wulgarności, czy też, jak lubił za Nietzschem powtarzać Szymanowski, *Pathos der Distanz*. Moment suficko-zaratustriańskiej ekstazy, w sposób charakterystyczny dla wczesnego Szymanowskiego, nie trwa długo, bo wydobywa na jaw pokłady cierpienia — „widma miłosne” w postaci „oparów wagnerowskich”. Jako że jest to już przecież Szymanowski, który przemógł młodopolską chandrę, więc szybko następuje proces oczyszczenia: słyszymy dwukrotnie, jak przytłaczający ciężar ulatnia się (wcześniej coś podobnego wydarzyło się w *scherzando*, gdzie hałas targowisk ustąpił miejsca mistycznej samotności).

Knapik

Nie miejsce tu, by zajmować się kantatą Knapika jako taką, gdyż interesuje nas głównie kontekst *III Symfonii* Szymanowskiego. Przypomnijmy, że u Knapika forma jest także trójfazowa. Fazy te, wyraźniej niż u Szymanowskiego, złożone są z kilku mniejszych segmentów, zgodnych z formalnym

i logicznym podziałem tekstu. *Beauty Radiated in Eternity* trwa jednak dłużej niż *III Symfonia* — prawykonanie trwało 32 minuty — więc też większa jest liczba prześel formalnych. Przypomnijmy, że część środkowa jest czyisto instrumentalna, wypełniona mechanicznym i orgiastycznym tańcem, zaś części skrajne, o płynnej narracji liryczno-ekstazy, są wokalnie-instrumentalne. Część ostatnia to jakby odwrócona reprzyza, tj. dwa główne segmenty pojawiają się w zmienionej kolejności. Tekst Hafiza — rzecz istotna i osobliwa — wykorzystany został w całości już w części pierwszej, dlatego w części trzeciej Knapik może go potraktować swobodnie: opuszcza strofę drugą i ostatnią, okraja czwartą i zmienia kolejność, wskutek czego strofa pierwsza staje się puentą dzieła.

Niech punktem wyjścia dla niniejszej interpretacji stanie się ponownie część środkowa, w której topos *allegro barbaro* stapia się z elementami *style mécanique* — zwłaszcza od nr 21, gdzie słyhać jakby pogłos *Cudownego mandaryna* (odnotujmy, że wcześniej, w polirytmicznych numerach 18-20, z prominentną partią dętych i perkusji, a przy oszczędnie dozowanych smyczkach, brzmiały jakby echa *Święta wiosny*). Otóż ów centralny fragment jest, całkiem jak u Szymanowskiego (w proponowanym wyżej ujęciu), biegunem negatywnym względem wizji roztaczanej w częściach skrajnych, skupionych wokół pary pojęć najważniejszych: BEAUTY/LOVE (Knapik wyróżnia słowa-klucze podobnie jak Górecki, zapisując je wielkimi literami). Kontrast między fowistycznym i mechanicznym tańcem a częściami okalającymi został zapośredniczony w sposób arcyciekawy i znaczący: trzeba się zatem przyjrzeć tym dwóm fazom przejściowym — wprowadzającej i wyprowadzającej z odcinka *barbaro*.

Łatwiej będzie zacząć od końca. Otóż, jak można się już spodziewać, kulminacja tego fragmentu nie przynosi ekstazy otwarcia (zob. przykład 5). Przypomina raczej uderzenie głową w ścianę — katastrofę, która pod względem realizacji muzycznej może się kojarzyć np. z ostatnimi taktami *Salome*, *Bolera* lub *Święta wiosny* (spiętrzenie energii zerwane przez pauzę generalną, po której następuje krótki paroksyzm i całkowita utrata sił).

Przykład 5. Eugeniusz Knapik, *Beauty Radiated in Eternity*, t. 352–365. Tragiczna kulminacja sekcji *barbaro* i dzwony/gongi otwierające „reprzyzę”

The image displays a page of a musical score, likely for an orchestra, consisting of approximately 20 staves. The notation is dense and complex, featuring numerous beamed notes, slurs, and dynamic markings. The score is written in black ink on a white background. The staves are arranged in a vertical column, and the notation is spread across the page, with some staves having more notes than others. The overall appearance is that of a professional musical manuscript.

Przykład 5. cd.

Podobnie jak u Szymanowskiego, odnoszę wrażenie, że semiotyczny klucz do tego tragicznego tańca otrzymujemy *ex post*, czyli w fazie kolejnej, w której — po dwóch uroczystych i cichych uderzeniach gongów i dzwonów — wchodzi chór a cappella, po kilku taktach dyskretnie dobarwiony przez sekcję dętą. Knapik dokonuje tu kontaminacji dwóch fragmentów tekstu: pierwszy mówi o uzurpacji rozumu, drugi — o skłonności

do smutku. Smutek ten zaraz się rozproszy, w reprzyzie diatonicznego fragmentu o Pięknie (szata orkiestry zacznie znów lśnić delikatnie). A zatem ów barbarzyński i mechaniczny taniec jest, jak się wydaje, wyrazem intelektualnego i technologicznego odcięcia od wymiaru transcendentnego. Tu wkraczamy w sferę filozofii — nie tylko w odniesieniu do samej kantaty, ale w ogóle do całej twórczości Knapika ostatnich dwóch dekad. O cyklu pieśni orkiestrowych *Up into the Silence* (2000), do słów Edwarda E. Cummingsa, napisał tak:

[p]ostanowiłem poświęcić ten cykl miłości, bowiem w moim przekonaniu sztuka ostatnich dziesięcioleci (a ściślej, właściwie całego ubiegłego wieku) tę najważniejszą sferę doznań człowieka i niezwykle istotny obszar ludzkich doświadczeń zepchnęła na margines swojej penetracji. Zajęta sama sobą i rozwiązywaniem swych technologicznych problemów z jednej strony, z drugiej wtłoczona w niezwykle brutalną rzeczywistość wydarzeń XX wieku, sztuka zogniskowała swe zainteresowanie wokół doświadczenia śmierci i jej nieodłącznych siostr: choroby duszy i choroby ciała. Opuszczona przez twórców, pozostawiona we władaniu różnej maści kuglarzy z „fabryk snów”, wystawiona niczym towar na sprzedaż, miłość stała się w sztuce tematem „źle obecnym”. Z tej przyczyny sztuka XX wieku pozostawiła po sobie generalnie bardzo jednostronny, niepełny i chyba niedostatecznie prawdziwy obraz kondycji ludzkiej¹⁴.

Spójrzmy teraz na wcześniejsze przejście fazowe, prowadzące do owego roztańczonego piekła XX wieku (zob. przykład 6). Pierwsza wielka faza kantaty kończy się (nr 15) potężną kulminacją na słowach: „Hafiz wrote this song drunk with Love” (Hafiz tę pieśń ułożył miłością upojony). W tym momencie tekst poetycki zostaje umuzyczniony do końca, a tymczasem jesteśmy dopiero w połowie utworu! Co następuje dalej, stanowi drastryczny kontrast ze spełnioną już wizją Hafiza, choć jej wygasanie dokonuje się stopniowo. Najpierw przychodzi moment „czasu zatrzymanego”, w którym Knapik sięga po kolejną wielką ideę XX wieku: jedność barwy i harmonii. Nie musi mieć ona, oczywiście, podtekstu pejoratywnego — tu jednak brzmi zarazem cudownie i niepokojąco. Jest tak, jakby „czysty” akord (czyli „ravelowska” superpozycja czterech kwint, uzupełnionych

14 Eugeniusz Knapik, *Up into the Silence*, w: Książka programowa festiwalu Warszawska Jesień 2001, s. 57.

o dodatkową tercję, nadającą tej harmonii aromat akordu septymowego) — akord, który zamyka wizję Hafiza — podlegał stopniowej korozji, polegającej na dodawaniu kolejnych składników harmonicznycy, pod wpływem których to wyjściowe współbrzmienie rozsypuje się, czy raczej rozplywa. W tej płynnej masie ukryte są trzy akordy dwunastodźwiękowe (t. 220–223; t. 224–226; t. 230–231): pierwszy, jakby rozsypany, bo nadbudowywany stopniowo nad zanikającym sześciodźwiękiem Hafiza, nie zabrzmiał w postaci pełnego pionu dwunastodźwiękowego, natomiast dwa kolejne pojawią się już w pełnej postaci harmonicznycy. I to właśnie z pola harmonicznycy tych dwóch akordów wyłania się puls mechanicznycy *barbaro*. Dla hermeneuty powinien to być istotny trop: cóż bowiem lepiej niż dodekafonia może reprezentować skłonność do intelektualnycy spekulacji?¹⁵ (Jak bardzo jest to powierzchowny sąd, to już temat na inną okazję: istotne, że taką gębę wielkim wiedeńcykom przypięto i tak już, w zasadzie, pozostało).

Przykład 6. Eugeniusz Knapik, *Beauty Radiated in Eternity*, po wybrzmieniu wiersza Hafiza. Akord miłości (zakreślony) zanika pod wpływem dźwięków dopełniających go do postaci dwunastodźwięku. Trzy układy dwunastodźwiękowe (t. 221–224; t. 226; t. 231): „samowolna koronacja rozumu” (Knapik)

- 15 Taką interpretację potwierdza sam kompozytor. Komentując niniejszy artykuł, o trzech dwunastodźwiękach napisał: „Jest to faza przejścia. Dla mnie to muzyczny odpowiednik samowolnej koronacji rozumu... już po zakończeniu tekstu Hafiza” (korespondencja mailowa z autorem z dnia 25 VIII 2017 roku).

Analizę momentów przełomowych, czyli muzycznych „korytarzy”, schodzących do piekła XX wieku i z niego wyprowadzających, trzeba widzieć na tle całej kantaty, której nie sposób tu nawet pobieżnie opisać. Naszkicujmy tylko obraz początku i końca. Początek — wychodząc od energicznego, inicjalnego, quasi-messiaenowskiego gestu — trzykrotnie zatacza krąg, kołując coraz wyżej i szerzej (ten potrójny start, z nabieraniem prędkości i poszerzaniem perspektywy zanim muzyka zerwie się w końcu z uwięzi i da się ponieść w nieznanne — przypomina Lutosławskiego, np. z *Mi-parti*). Na koniec powraca pierwsza, quasi-chorałowa fraza jednogłosowego chóru, niezwyklej zaiste piękności. A po niej, na ostatnich dwóch stronach, pozwala Knapik obracać się kilku figurom ostinatowym, stopniowo zwalniającym i zanikającym. To zatoki chwili zatrzymanej, *nunc stans* (tu znów skojarzenie — z finałami Strawińskiego, np. w *Apollu*, *Symfonii psalmów*, *Persefonie*). Istotne, że już z tych migawkowych ujęć wynika, że również po stronie Piękna i Miłości nawiązuje Knapik do tradycji XX wieku, ale tej, której nie sparaliżowało cierpienie czy też „rozwiązywanie technicznych problemów”.

Knapik a Szymanowski

Kiedy patrzymy na oba dzieła z lotu ptaka, zwraca uwagę zasadnicza zbieżność: chodzi o retoryczną funkcję tanecznej części środkowej, stanowiącej biegun negatywny, z którym kontrastują fazy okalające — u obu kompozytorów utrzymane w poetyce postscriabinowskiej ekstazy, w której wielkie kulminacje znajdują dopełnienie w partiach jakby bezczasowych. Oczywiście, Knapik sięga do dziedzictwa Szymanowskiego (i wczesnego modernizmu) z perspektywy kolejnego *fin de siècle'u*. Epoka Szymanowskiego, naznaczona poczuciem wszechogarniającego kryzysu (któremu Szymanowski wielokrotnie dawał wyraz), wydaje się dziś — jaki to paradoks! — okresem nadzwyczajnie żywym, o czym świadczy m.in. muzyka Knapika, który czerpie z niej jak ze źródła żywego, bijącego, mimo narosłych później kożuchów-porostów.

Na koniec zastanówmy się nad tym właśnie paradoksem. Zwróćmy jednak na chwilę spojrzenie w inną stronę — ku Strawińskiemu, o którym w roku 1993 Milan Kundera napisał:

[c]o oznacza u Strawińskiego wola objęcia całego czasu muzyki? Jaki ma sens? Prześladuje mnie pewien obraz: według wierzeń ludowych ten, kto umiera, w chwili agonii widzi przed oczyma całe swe minione życie. W dziele Strawińskiego muzyka europejska przypomniła sobie swoje tysiącletnie życie: był to jej ostatni sen, który wyśniła, zanim zapadła w wieczny sen bez snów¹⁶.

Muzyka modernistyczna to, wedle Kundery, „postludium, epilog historii muzyki. Święto na koniec przygody, purpura nieba pod koniec dnia”¹⁷. Także Kundera czuje się ostatnim Mohikaninem, należącym do wielkiej, ale gasnącej tradycji sztuki powieści. A jednak: to on właśnie jest bodaj największym powieściopisarzem naszej epoki!

Coś podobnego można by powiedzieć także o Knapiku, którego muzykę przenika jakiś ekstatyczny pesymizm — poczucie zmierzchu Zachodu, do którego tradycji jest on skądinąd silnie przywiązany. Ale paralela Szymanowski/Knapik *versus* Strawiński/Kundera ma wyczuwalne granice prawomocności. I to one właśnie pozwalają sformułować kwestie być może najciekawsze. Otóż Szymanowski, a dziś także Knapik, mimo rozwinętego zmysłu historycznego, chcą uchwycić rzeczywistość niehistoryczną, spokrewnioną z ogólnie pojętymi wymiarami — jak kiedyś mówiono (a dziś wciąż trudno o lepsze terminy) — Ducha i Natury, w czym przejawia się ich romantyczna genealogia. Tymczasem Strawiński i Kundera są antyromantyczni do cna. Ich przenikliwy chłód odkrywa te aspekty świata, które odsłaniają się tylko wtedy, kiedy fale emocji opadną. W tym stanie ducha — w stanie ekstazy estetycznej, kiedy prywatne „ja” zostaje wygaszone, a umysł staje się „czystym okiem poznania” (Schopenhauer) — nawiązują się owe cudowne korespondencje z tradycją, czyli rodzi się poczucie historii uobecniającej się w formie dialogu jasnych dzieł i umysłów. Co na to Szymanowski? Szymanowski głęboko odczuwał swą obcość w epoce, która romantyczne „czucie” programowo rugowała (pomyśleć

16 Milan Kundera, *Zdradzone testamenty*, przekł. Marek Bieńczyk, Warszawa 1996, s. 72-73.

17 Ibidem, s. 72.

tylko, ile nieujawnionego dysonansu musiały go kosztować zachwyty nad neoklasycyzmem Strawińskiego i jego „kultem rzemiosła”). Ale ta niby to uniwersalna droga, sztuki jako historii, stała się dziś omalże niemożliwa — mimo pozorów jakie stwarza postmodernizm, który *de facto* historię unicestwia. Romantyczny ekspresywizm, czyli linia Szymanowskiego / Knapika, okazuje się bardziej żywotny, gdyż wyrasta z jakiejś pierwotniejszej relacji człowieka ze światem, także światem kultury i historii. To wcale nie oznacza, że dzieła tego nurtu nie korespondują ze sobą. Korespondencje zachodzą, ale w sposób często niezamierzony — jako rodzaj efektu ubocznego, którego też nie trzeba przesadnie podkreślać. Chyba, że jest po temu jakaś specjalna okazja.

BIBLIOGRAFIA

- Karol Berger, *King's Roger „Liebesleben”*, w: *Karol Szymanowski in seiner Zeit*, red. Michał Bristiger, Roger Scruton, Petra Weber-Bockholdt, München 1984, s. 101-112.
- William Blake, *Wieczna Ewangelia. Wybór pism*, wybór i opracowanie Michał Fostowicz, Wrocław 1998.
- Bartosz Dąbrowski, *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, Gdańsk 2010.
- Stephen Downes, *Szymanowski, Eroticism and the Voices of Mythology*, Ashgate 2003.
- Krzysztof Droba, *Spotkania z Eugeniuszem Knapikiem*, Katowice 2011.
- Marcin Gmys, *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012.
- Konstandinos Kawafis, *Wiersze zebrane*, przekł. i oprac. Zygmunt Kubiak, Warszawa 1992.
- Eugeniusz Knapik, *Up into the Silence*, w: Książka programowa festiwalu Warszawska Jesień 2001, s. 57.
- Milan Kundera, *Zdradzone testamenty*, przekł. Marek Bieńczyk, Warszawa 1996.
- Didier van Moere, *Karol Szymanowski*, Paris 2008.

STRESZCZENIE

Beauty Radiated in Eternity. *Eugeniusza Knapika mimowolna rozmowa z Karolem Szymanowskim*

W kompozycji *Beauty Radiated in Eternity* (2012) na chór i orkiestrę symfoniczną Eugeniusz Knapik sięgnął po tekst Hafiza. Jej osią jest ekstazyjny taniec instrumentalny, obramowany częściami zewnętrznymi z udziałem chóru, utrzymanymi w aurze modernistycznej nocy mistycznej. Te okoliczności pozwalają zapytać o związek tego dzieła z *III Symfonią „Pieśń o nocy”* Karola Szymanowskiego, a szerzej — o echa twórczości Szymanowskiego w muzyce Knapika. Knapik jest twórcą, który — inaczej niż jego nauczyciel, Henryk Mikołaj Górecki — prawie nie stosuje świadomych zabiegów intertekstualnych (cytatów, aluzji). Łączy go jednak z Góreckim bezwarunkowa cześć dla Szymanowskiego, którego muzykę słyszy jednak „z daleka” (np. trudno znaleźć u niego echa dzieł Szymanowskiego z okresu narodowego). Być może sensowną strategią śledzenia tego wpływu jest przyjęcie optyki Harolda Blooma i odszukiwanie tzw. „ścieżek zapominania”, które — nieświadomie — prowadzą do Szymanowskiego, a zwłaszcza do *III Symfonii*. Z drugiej strony, zdaje się, że „filozofia” tej kantaty, w której „dionizyjskość” ma najwyraźniej negatywne konotacje, wykazuje mniej zbieżności z Szymanowskim niż środki czysto muzyczne.

SŁOWA KLUCZOWE Karol Szymanowski, Eugeniusz Knapik, *Beauty Radiated in Eternity*, *III Symfonia „Pieśń o nocy”*

ABSTRACT

Beauty Radiated in Eternity. *Eugeniusz Knapik's Involuntary Conversation with Szymanowski*

In composition *Beauty Radiated in Eternity* (2012) for choir and symphony orchestra, Eugeniusz Knapik reached for Hafiz's text. The axis of the piece is an ecstatic dance framed with external parts with the participation of choir held in the aura of modernist mystical night. These circumstances let us ask the question about the connections between this composition and Karol Szymanowski's Symphony No. 3 "Song of the Night", and in a broader context, about the overtones of Szymanowski's work in Knapik's music. Knapik is a composer who, unlike his teacher — Henryk Mikołaj Górecki, does not use conscious intertextual means (quotations, allusions) almost at all. However, he shares with Górecki unconditional reverence for Szymanowski whose music he hears "from a distance" yet (e.g. it is hard to find in his works the echoes of works from Szymanowski's national period). Perhaps, the sensible strategy to track this influence is to adopt Harold Bloom's perspective and look for the so-called "paths of forgetfulness" which, unconsciously, lead to Szymanowski, especially Symphony No. 3. On the other hand, it seems that "philosophy" of this cantata in which "Dionysianism" has negative connotations shows less convergence with Szymanowski than pure musical means of expression.

KEYWORDS Karol Szymanowski, Eugeniusz Knapik, *Beauty Radiated in Eternity*, Symphony No. 3 "Song of the Night"