

Małgorzata Lisecka*

Narczyż Szymanowskiego – reinterpretacja mitu w muzycznej narracji**

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2018.048>

Streszczenie: Artykuł stanowi analizę *Narczyża* Karola Szymanowskiego przy pomocy narzędzi zaczerpniętych z teorii mitu oraz teorii narracji. Do analizy tej wykorzystano przede wszystkim koncepcje Claude’a Léviégo-Straussa, Rolanda Barthes’a, Eero Tarastiego, Tzvetana Todorova oraz Williama Labova. Analiza ma odpowiedzieć na pytanie, jaki wariant mitu prezentuje w swoim utworze Szymanowski i w jakim zakresie wariant ten stanowi dopełnienie klasycznego ujęcia opowieści o Narcyzie. Przebieg analizy obejmuje wyodrębnienie materiału tematycznego, zestawienie go ze schematem narracji Labova oraz porównanie uzyskanego schematu z tradycyjną formą sonatową. Dodatkowymi czynnikami poddanymi analizie są metrum i tempo. W konkluzji wskazano na możliwość nowej interpretacji mitu w jego muzycznej wersji zaproponowanej przez Szymanowskiego.

Słowa kluczowe: Karol Szymanowski, Narcyż, mit, narracja, narratologia

79

* Dr, muzykolog i literaturoznawca, adiunkt w Katedrze Kulturoznawstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. Zajmuje się zagadnieniami związanyimi z komparatystyką muzyczną, operą XVIII i XIX wieku, estetyką muzyczną XVII–XIX wieku, antropologią muzyczną oraz muzyką filmową. E-mail: malise@umk.pl.

** Analizę problemu narcyzmu w szerzej ujętej twórczości Szymanowskiego przedstawił Stephen Downes w swoim tekście z 1996 *Szymanowski and Narcissism* (1996: 58–81). Prezentowany tekst koncentruje się jednak na problemie szczegółowym, w podobnym kontekście badawczym, lecz w całkowicie innym ujęciu metodologicznym. Artykuł ten jest zmienioną i poszerzoną wersją wykładu autorki wygłoszonego na Uniwersytecie Transylwańskim 5 grudnia 2016 roku.

Szymanowski's *Narczyz* [Narcissus]: A Reinterpretation of the Myth in a Musical Narrative

Abstract: The article offers an analysis of Karol Szymanowski's *Narcissus* within the framework of the theories of myth and narrative, in particular, the concepts developed by Claude Lévi-Strauss, Ronald Barthes, Eero Tarasti, Tzvetan Todorov and William Labov. The aim is to establish which variant of the myth Szymanowski chooses to present in his composition and to what extent the selected variant is complementary to the classic tale of Narcissus. The analysis consists of the selection of the material, its comparison to the pattern of Labov's narrative, and comparison of the acquired pattern with a traditional sonata form. Moreover, the meter and tempo are also analyzed. The conclusion indicates a possible new interpretation of the myth in its musical version proposed by Szymanowski.

Keywords: Karol Szymanowski, Narcissus, myth, narrative, narratology

1. Wprowadzenie. Tęsknota za nieosiągalnym, czyli modernistyczny wariant mitu o Narcyzie

F *in de siècle* podporządkował mit o Narcyzie – bez wątpienia jeden z najszerzej oddziałujących w kulturze europejskiej mitów, lakonicznie opisany przez Owidiusza (Owidiusz 1995)¹ – właściwej sobie, specyficznie solipsystycznej refleksji. Peter I. Barta, rekonstruując wpływ tego mitu na aktywność rosyjskich symbolistów, wyróżnił takie jego składniki, które artystom epoki zdawały się najbardziej pociągające, a wśród nich: przekonanie o niezdolności jednostki do komunikowania swoich myśli, uczuć i przeżyć; bolesny rozdźwięk między tym, co pozorne, i tym, co istotne; głęboka niepewność dotycząca integralności osoby ludzkiej; równie głębokie poczucie pustki; skłonności do autodestrukcji; całkowita niemożność kontroli własnego losu i przeznaczenia, jak również swego libido (Barta 2000a: 17, 30; Barta 2000b: 7)². Fascynacja, jaką psychoanalizą darzyła ten mit, wynikała m.in. z powiązania postawy Narcyza ze skłonnościami homoseksualnymi (Sizemore 1997: 121), choć zapewne także z jego domniemanym autoerotyzmem. Barta zwraca ponadto uwagę na utrwalone już w greckim antyku wzajemne podobieństwo postaci Narcyza i Dionizosa – boga o dwójakim wizerunku ofiarnika i ofiary zarazem, który w doskonały sposób wciela modernistyczny problem rozdwojonej osobowości (Barta 2000a: 17, 34–35). Odbicie Narcyza staje się nim samym; granica między znakiem a jego desygnatem ulega (pozornemu) zatarciu w mo-

¹ Informację, że *Narczyz* jest inspirowany konkretnym wariantem mitu z *Metamorfoz* podaje m.in. Downes (Downes 1996: 58).

² Na temat związków mitu Narcyza z modernizmem zob. też np. Levine 1994; Ryan 2004a i 2004b; Hansen 2009; Kristeva 2012. Zob. też: Freud.

mencie, kiedy orientuje się on, że podziwiane w lustrze wody odbicie to jego własna piękna twarz (Norton 2000: 44–45)³. Nie jest już jasne, kim jest Narcyz i na czym buduje się jego tożsamość.

2. Narcyz Szymanowskiego – uwagi wstępne

Najciekawsza uwaga Barty dotyczy jednak nie wymienionych wyżej modernistycznych skojarzeń z historią nieszczęśliwej miłości młodzieńca, ale pokońciewiczzej interpretacji dziejów Narcyza w kontekście ówczesnej teorii literatury i sztuki. Mit opowiadałby wówczas o tekstach kultury, które przegładają się w sobie i wzajemnie do siebie odnoszą, tworząc intertekstualną sieć znaczeń w perspektywie modernistycznego uwielbienia dla korespondencji sztuk⁴. Zgodnie z tą perspektywą możemy interpretować *Narcyza* Karola Szymanowskiego, drugie ogniwo cyklu *Mity* na skrzypce i fortepian z 1915 roku⁵, jako kolejny z tekstów dopowiadających historię mitycznego bohatera przez pryzmat modernistycznej refleksji i wrażliwości. W tym rozumieniu *Narcyz* jest nie tylko przejawem mody na łączenie sztuk albo pokłosiem programowego nastawienia muzyki XIX wieku, ale też elementem złożonej mozaiki różnych strategii odczytywania mitu – strategii właściwych estetyce, w której Szymanowski pozostawał w pierwszym okresie swojej twórczości⁶.

Całkowita, lub choćby tylko reprezentatywna rekonstrukcja tego oglądu jest w tym miejscu niemożliwa. Sygnalizuję jedynie szeroki zakres problemu, tak jak zasygnalizował go Barta. Będzie mnie natomiast interesować pewne szczegółowe zagadnienie, a mianowicie, w jaki sposób Szymanowski odczytuje źródło Owidiusza i jakimi technikami muzycznymi się posługuje. W tym celu, jak sądzę, należy zwrócić uwagę na to, które elementy w strukturze mitycznej opowieści pozostają w *Narcyzie* uwypuklone i niejako wysunięte na plan pierwszy, a które kompozytor decyduje się „przykryć”, jako mniej istotne dla całościowej interpretacji mitu. Wizja przełożenia mitu na dyskurs tekstów kultury przełomu wieków, tak jak sugeruje to Barta, pozwala z kolei na myślenie o tej historii jako pewnego rodzaju archetypicznej narracji⁷, z wszelkimi jej formułami i mechanizmami rozwoju. To zaś prowadzi mnie do założenia, że ten swoiście pojmowany „tekst” Szymanowskiego da się odczytać podług teoretycznych koncepcji narracji i narracyjności, aplikowanych uniwersalnie do tekstów o określonej strukturze, w szczególności do mitów.

³ Nietrudno dostrzec, że Norton referuje tu koncepcję Jacques’a Derridy.

⁴ Zręczna metafora Barty warta jest przytoczenia raczej niż referowania: „Rather than being a mirror of social phenomena [...] the themes of Echo and Narcissus reveal literature as a self-reflecting mirror, much like the surface of the magical lake in which Narcissus stares at his own image. Texts are meaningful because they relate to, and represent, other texts in elaborate chain. In this large intertextual system, certain features stand out as overtly linked to each other” (Barta 2000a: 18).

⁵ Na temat samego cyklu i okoliczności powstania *Narcyza* zob. Helman 2012: 26; Samson b.d.

⁶ Na temat wyodrębniania okresów w twórczości Szymanowskiego zob. Helman 2012: 21.

⁷ Jako przykład takiej właśnie archetypicznej narracji („archetypal narrative”) możemy rozpatrywać także mit: na poziomie języka oralnego wytwarza on pewne powtarzalne i dające się reprodukcować schematy i struktury. Zob. na ten temat: Frye 1992: 23.

3. Założenia metodologiczne

W tym celu posłużę się po pierwsze określoną koncepcją mitu; po drugie – pewnymi ogólnymi modelami stosowanymi w teorii narracji i narratologii. Chcę także wyjaśnić, w jaki sposób rozumiem aplikację tych koncepcji w odniesieniu do muzyki programowej.

Jak wiadomo, według Claude’a Léviiego-Straussa najlepszym sposobem opracowania znaczenia mitu jest zebranie i porównanie wszystkich jego wariantywnych formuł, niezależnie od ich źródła i czasu powstania. Ma to na celu odnalezienie pewnej fundamentalnej istoty mitu, ukrytej pod postacią logicznej struktury powtarzającej się uporczywie i niezależnie od wariantu, z którym mamy do czynienia. Wyodrębnienie i określenie tej strukturalnej sieci znaczeń prowadzi nas do poprawnej interpretacji mitu (Leach 1996: 88–89). Nie jest moim celem dokonywanie takiej całościowej rekonstrukcji mitu o Narcyzie, ale raczej cząstkowe uzupełnienie listy jego wariantów o ten konkretny, sformułowany przez Szymanowskiego w materiale muzycznym. Wprawdzie Lévi-Strauss (niezależnie od swych zainteresowań związkami muzyki i mitu)⁸ postuluje ograniczenie interpretowania mitu do zawartości, która daje się ująć pod postacią struktur zdaniowych (McDowell 2002: 34), ale wydaje się, że mimo jego zastrzeżeń forma muzyczna może do pewnego stopnia realizować wymóg semantycznej precyzji, tak restrykcyjnie narzucony przez teoretyka formuły mitu⁹. Eero Tarasti w jednej ze swoich licznych prac poświęconych semiotyce muzycznej zauważa, że Roland Barthes rozpatruje mit jako system, który, jakkolwiek oparty na materiale zawierającym uprzednio pewną dającą się analizować zawartość znaczeniową, sam w sobie jest niezwiązany albo słabo powiązany z jakąkolwiek treścią, co powoduje, że jego nośnikiem może stać się każdy fakt kulturowy (dotyczący języka, fotografii, filmu, sportu, teatru, reklamy, a wreszcie muzyki, por. Tarasti 1979: 26–27). Jako przykład takiej interpretacji na wzór Barthes’a Tarasti analizuje *casus Pacific 231* Arthura Honeggera jako futurystycznej mitologizacji maszyny, dla której znaczącym jest idea *l’esprit nouveau* (ibid.: 27).

Jeśli potraktujemy w taki właśnie sposób dzieło muzyki instrumentalnej, zachodzi potrzeba, aby znaleźć uzasadnienie dla pojmowania go jako struktury znaczącej w kategoriach narracji. Mit, nawet wyabstrahowany z kontekstu przekazu językowego, pozostaje jednak tekstem, usystematyzowanym w porządku opowieści uzasadniającej, choćby i był to porządek pojmowany najogólniej. W przypadku utworu programowego (w nurcie impresjonistycznej programowości pozostaje właśnie *Narcyz*) można zakładać, że porządek tej struktury w większym jeszcze stopniu będzie zależał od czynników pozamuzycznych i że będzie podporządkowany tradycyjnym kategoriom narracyjności. Nieprzypadkowo chyba większość dzieł programowych jest inspirowana tekstami literackimi (Kregor 2015: 4), w których narracyjność ta pozostaje najlepiej wyartykułowana i najbardziej czytelna. W przypadku *Narcyza* odniesienie do klasycznej struktury narracji jest zasadne, jakkolwiek język muzyczny Szymanowskiego w tym wypadku nie odwołuje się do niemieckiej

⁸ Idea czytania mitu jako partytury sformułowana przez Léviiego-Straussa jest dla nas oczywiście bezużyteczna, gdy chodzi o przeprowadzenie procesu o odwrotnym kierunku. Na temat wspomnianej idei zob. np. Tarasti 2002: 57. Metaforą tą posługiwali się zresztą także inni badacze mitu, jak choćby Roland Barthes (1989: 63).

⁹ W tym wypadku użyteczna będzie dla nas koncepcja Barthes’a, który nie zakłada konieczności realizowania się mitu wyłącznie poprzez teksty językowe i którego zdaniem mit uniezależnia się od swego nośnika, jakim jest język. Zob. np. Barthes 2004.

ekspresji romantycznej, właściwej np. poematowi symfonicznemu (czyli, co do zasady, najbardziej narracyjnemu z gatunków muzycznych). Przeciwnie nawet – impresjonistyczny model francuski zastosowany w *Narcyzie* zdaje się wręcz sygnalizować odwrót od kategorii narracyjności. Jednak, jak postaram się wykazać, utwór Szymanowskiego odpowiada pewnym fundamentalnym warunkom dyktowanym przez narrację. Do takich warunków należy przede wszystkim realizowanie zasady chronologii, koherencji oraz sprawczości (*chronology, coherence, causality*)¹⁰, które w przypadku dzieła muzycznego mogą mieć jednak inne znaczenie niż w tekście literackim (o czym dalej).

Przy analizie mitu, tak jak został on ujęty w źródle Owidiusza oraz jak interpretuje go Szymanowski, będę odwoływała się ponadto do pewnych elementów teorii narracji opisanych przez Tzvetana Todorova (szczególnie w zakresie stosowanych przez niego pojęć *equilibrium* i *disequilibrium*, jako czynników stabilizujących i przejściowo destabilizujących świat narracji, zob. Todorov 1981: 50–51; 1990: 29) oraz przez Barthesa lub Seymour Chatman (w zakresie ogólnie rozumianych konstytutywnych i niekonstytutywnych wydarzeń narracji, zob. Porter Abbott 2008: 22–23). Będę też korzystała z modelu narracji wypracowanego przez Williama Labova, a obejmującego pięć etapów opowieści narracyjnej: orientację, komplikację, ewaluację, konkluzję i kodę (*orientation, complication, evaluation, conclusion, coda*, por. Hühn 2008: 142), wraz z dalszymi uzupełnieniami tegoż modelu (Corden 2000: 159).

4. Historia Narcyza: podstawowe zagadnienia narracji

Zauważmy, że opowieść o Narcyzie, jakkolwiek o znaczącym przekazie, z perspektywy konstrukcji narracji zdaje się dość statyczna – po prostu niewiele się w niej dzieje, a to, co się dzieje, toczy się mało wartko. Być może stało się to powodem, że przez wieki historia ta nieczęsto inspirowała kompozytorów¹¹, w przeciwieństwie do malarzy czy rzeźbiarzy (Tintoretto, Caravaggio, Peter Paul Rubens, Gerard van Kuijl, Nicolas Poussin, John William Waterhouse, John Anster Fitzgerald, Salvador Dali; a z drugiej strony Praksyteles, Valerio Cioli, Paul Dubois, Ernest Eugene Hiolle, Raymond Albert Germain, John Gibson itd. – zob. Bättschmann 1990; Levine 1994; Unglaub 2006; Summers 2007). W muzyce, oprócz przypadku Szymanowskiego, należałoby wymienić tu jako znaczniejsze przykłady Domenica Scarlattiego z jego operą *Narciso* (1714), Christopha Willibalda Glucka (*Echo et Narcisse*, 1779) oraz Benjamina Brittena (*The Death of St Narcissus*, 1974, do tekstu T. S. Eliota)¹².

¹⁰ Jako że są to zagadnienia dobrze opisane w szeroko pojmowanej teorii narracji, poprzestanę w tym miejscu na odniesieniu do najważniejszych źródeł i definicji, nie referując szerzej tego problemu. Zob. Chatman 1978: 43–47; Rimmon-Kenan 2002; Meelberg 2004: 288; Bal 2009: 5.

¹¹ Pomijam swobodną inspirację mitem, którą można łączyć z ogólną zasadą odbicia i echa w muzyce, tak jak robi to np. Ljubica Ilic (2010).

¹² Jakkolwiek utwór Brittena dotyczy postaci św. Narcyza, to jednak, jak zwracają uwagę badacze, sama jej konstrukcja jest wysoce dwuznaczna, łącząc w sobie hybrydycznie (podług słów Grahama Johnsona) sylwetki św. Sebastiana i mitycznego greckiego pasterza (zob. np. Johnson 2016). Tekst Eliota nie daje się pod tym wzglę-

Nie oznacza to wszakże, że historia Narcyza nie zawiera pewnego elementu tego, co określa się jako *tellability*, koniecznego dla zaistnienia fabuły (Bowles 2010; Baroni 2014). Przeciwnie, historia bohatera zaskakuje nas wymyślną koncepcją zemsty, będącej przecież konsekwencją grzechu, jakim jest pogarda wobec miłości. Narcyz grzeszy pychą, co przywodzi go do zasłużonej kary, w dodatku kary najsurowszej, wymierzonej mu przez boginię. Oto logiczny łańcuch wydarzeń; koherentny i spójny, przynajmniej na poziomie ludowego poczucia moralności.

Cecha, o której mowa (*tellability*), gdy przyłożona do określonych wymagań, jakie przed strukturą muzyczną stawia styl i język muzyczny, okazuje się w tym wypadku rozstrzygać na rzecz potencjału narracyjnego historii Narcyza. *Narcyz Szymanowskiego* jest podporządkowany przede wszystkim idiomowi impresjonistycznemu i domaga się takiego typu historii, która umożliwi jego przekład na konstrukcję dzieła. Idiom ten zaś obejmuje, najogólniej, założenia przewartościowania rangi elementów muzycznych¹³ poprzez wysunięcie na pierwszy plan kolorystyki; poszerzania harmoniki tonalnej, jednak nie tyle w celu uzyskiwania napięć współbrzmień dysonujących, co raczej zwielokrotnionego rezonansu i nowego rodzaju przestrzeni dźwiękowej; głęboko sensualnego, momentalnego, prostego i bezpośredniego odczuwania muzyki; wreszcie poszukiwania określonego programu, inspirowanego zjawiskami przyrody (często akwaticznymi, jak woda, mgła, chmury, por. np. Pasler). Impresjonizmowi służy zatem stosowanie szeregów nierozwiązanych współbrzmień; pochodów sekundowych; częste wykorzystywanie ostinat i repetycji; odwoływanie się do fragmentarycznych tematów o krótkich motywach; oparcie na skali całotonowej lub pentatonicznej; pastoralny klimat; stylizowanie efektu zbliżonego do improwizacji w celu wywołania wrażenia hipnotycznego zatrzymania, „zapętlenia się” w przestrzeni i czasie (por. *ibid.*). Zwróćmy uwagę, że z perspektywy zreferowanych wyżej cech impresjonizmu wybór programu takiego jak historia Narcyza zdaje się w pełni uzasadniony, a sam mit ujawnia, jak powiedziano wyżej, potencjał, który zapowiada spójną narrację muzyczną w obszarze przyjętego języka artystycznego. Statyczność tej opowieści – czy nie jest ona swego rodzaju jednym obrazem, koncentrującym całą uwagę widza? – staje się teraz jej największym atutem, jeśli chodzi o możliwość rozwinięcia jej w tym konkretnym stylu artystycznym.

Przyjrzyjmy się z kolei, jak rysuje się relacja między konstytutywnymi wydarzeniami narracji w wariacie tekstowym i w wariacie muzycznym opowieści.

W tym pierwszym przypadku możemy zinterpretować mityczną opowieść podług następującego schematu: istnieje oto ujmującej powierzchowności młodzieniec, którego namiętnością jest polowanie (orientacja lub ekspozycja, uzasadnienie dalszego przebiegu wydarzeń). Istnieje również piękna nimfa, która się w nim zakochuje; on jednak odrzuca jej miłość. Wątek ten możemy potraktować jako zainicjowanie konfliktu czy też komplikacji dotyczącej bohaterów w strukturze mitycznej opowieści. Eskalacja konfliktu prowadzi do rozwiązania, które dokonuje się przy boskiej interwencji: Artemida wymierza karę Narcyzowi. Ten ostatecznie umiera – nie wiemy, czy powodem śmierci jest rozpacz, wy-

dem zinterpretować jednoznacznie i sam Britten twierdził, że nie do końca go rozumie. C. F. Pond uważa, że związku Brittenowskiego Narcyza z postacią mitologiczną dotyczą przede wszystkim kontekstu domniemanego homoseksualizmu bohatera, czyli zagadnienia dyskutowanego powyżej w niniejszym tekście (zob. Pond 2000: 234).

¹³ Przewartościowania w stosunku do przyjętego w poprzednich wiekach schematu myślenia o dziele muzycznym, w którym eksponuje się szczególnie melodię, rytm i harmonię jako główne czynniki formotwórcze.

czerpanie, czy też samobójstwo – umiera, patrząc nieustannie w swoje odbicie w tafli jeziora. Jest to logiczna konkluzja opowieści. Na jego grobie, jako wieczyste przypomnienie tragicznej historii, rozkwita złoto-biały kwiat – ta część narracji może być potraktowana jako koda, zawierająca jednocześnie moralne napomnienie.

Pytanie, które można zadać w tym miejscu, dotyczy kluczowych elementów fabuły i ich wyodrębnienia. Jak sądzę, do takich elementów można zaliczyć: polowanie, jako symbol życia aktywnego – w przeciwieństwie do pasywnej postawy Narcyza w drugiej części opowieści (Kermode 1971: 97; Franz 1993: 58); motyw podwojenia, obecny zarówno w imieniu głównej bohaterki, jak i w wątku odbicia postaci w wodzie; miłość, która z zasady będąc powiązaniem między istotami ludzkimi, tu objawia się jako swoista perwersja: zwrot w kierunku reprodukcji siebie samego w miejsce drugiej osoby. Elementami tymi będzie również motyw odbicia jako autokontemplacji (być może także autoerotyzmu) oraz kwiat – symbol przemijającego piękna, które jest skazane na nieuchronną śmierć (Cohen 1973: 81–82).

5. Narcyz Szymanowskiego – próba analizy formy wobec modelu narracji

W jaki sposób zarysowana powyżej struktura narracji znajduje przełożenie na dzieło muzyczne? Tego zagadnienia będzie dotyczyć kolejna partia analizy.

Pierwszym przyjętym tu założeniem jest to, że narracja muzyczna niekoniecznie musi eksponować te same elementy, które występują w tekstowej fabule mitu, i że nie musi rozwijać się w tej samej dynamice. To, co przede wszystkim daje się zauważyć w *Narcyzie*, to, by tak rzec, silna kompresja materiału muzycznego.

Przykład 1: K. Szymanowski, *Narcyz*, pierwszy temat, takty 1–9¹⁴

¹⁴ Źródło: Szymanowski 1921: 15. Wszystkie dalsze cytaty z partytury *Narcyza* za tą edycją.

Podstawowy temat – o fundamentalnym znaczeniu dla konstrukcji całej formy – pojawia się natychmiast, w pierwszych kilku taktach, bez jakiegokolwiek introdukcji czy zapowiedzi. Dalszy materiał muzyczny został wyprowadzony z tego pierwszego tematu (jakkolwiek całkowity materiał tematyczny jest nieco bardziej rozbudowany, o czym za chwilę).

Temat, poprowadzony w partii skrzypiec, jest zarysowany miękkim ruchem sekundowo-kwintowym (dwa skoki o kwintę w górę), bardzo sensualny i lekko melancholijny w charakterze. Pojawia się na tle oszczędnego, kompaktowo zwartego akompaniamentu fortepianowego (współbrzmienia g/a/h oraz c#/d#/f#). Wpływy skali całotonowej stają się łatwo zauważalne właśnie dzięki tej progresji sekund wielkich (zgodnie zresztą z preferencjami stylu impresjonistycznego).

W dalszym przebiegu dzieła dają się wyróżnić ponadto kolejne struktury tematyczne¹⁵: temat drugi, który jest pokrewny pierwszemu, oraz materiał, który należałoby określić raczej jako epizod niż odrębny temat. Pojawia się on w dwóch wariantach i w obydwu podlega dalszym przekształceniom:

Przykład 2: *Narcyz*, drugi temat, t. 23–33

Przykład 3: *Narcyz*, epizod w wariacie pierwszym, t. 25–28 (od *dolce*)

¹⁵ Postępuję tym określeniem, aby położyć nacisk na swoistą fragmentaryczność, urywkowość tematów, które mogą być interpretowane jako element szerzej rozbudowanej myśli muzycznej.

Przykład 4: *Narcyz*, epizod w wariacie drugim, t. 39–42 (od *meno mosso*)

Te trzy struktury uważam za podstawowy materiał tematyczny w *Narcyzie*. Temat drugi, wyraźnie mocniej zdynamizowany od pierwszego i bardziej ekspresyjny opiera się na dwóch opadających frazach rozpiętych między pięcioma oktawami ($a\#^3 - B_1$). Materiał epizodyczny, o dużym znaczeniu dla dalszego rozbudowywania narracji, w obydwu wariantach ma kołysankowy, ostinatowy charakter, za pierwszym razem skierowany wznosząco, za drugim – opadająco.

Narcyz z całą pewnością nie jest utworem programowym w tradycyjnym, tj. w związanym z niemiecką tradycją romantyczną i postromantyczną rozumieniu tego pojęcia. Nie jest nim, chociaż jego programowość nie budzi najmniejszych wątpliwości. Wskazuje na to nie tylko tytuł utworu, ale też całego cyklu, wyraźnie odnoszący się do genologicznej nazwy rodzaju opowieści. Nie jest to jednak typ ekspresywnej narracji opartej na zasadzie współlistnienia, współzawodniczenia, splatania się i szeregowania muzycznych myśli (tematów) – zasadzie, która stanowi naturalną konsekwencję próby uzyskania poprzez muzykę fabularnych schematów zwrotu akcji, konfliktu, intrygi itd., gdzie elementom tym są podporządkowane konkretne struktury brzmieniowe. W analizowanym przypadku mamy do czynienia z inną sytuacją, mimo iż nie brak w utworze narracyjnej spójności, czegoś w rodzaju narracyjnego zawiązywania myśli muzycznych. Narracja ta, podporządkowana rygorom schematów rozwoju i segmentowania nie odwzorowuje jednak bezpośrednio zawartości mitycznej opowieści (przeanalizowanej wyżej).

Proponowany przeze mnie model analizy *Narcyza* zgodny z przyjętym uprzednio modelem narracji wygląda następująco:

Tab. 1. Analiza formalna *Narczyza* wobec modelu narracji Labova

Element modelu	Struktura muzyczna	Takty	Dodatkowe informacje o miejscu w partyturze
Orientacja	Temat 1 wraz z rozwinięciem	1–22	cyfra 0, molto sostenuto
	Temat 2	23–34	cyfra 1, poco più animato
	Epizod w wariacie 1	35–39	cyfra 1
Komplikacja	Temat 2	40–48	cyfra 1, od a tempo (avvivando)
	Epizod w wariacie 2	49–52	cyfra 2, meno mosso
	Partia łącznikowa, oparta na materiale z epizodu	53–67	cyfra 2, poco animato
Ewaluacja	Temat 1	68–75	cyfra 3, a tempo
	Epizod w wariacie 1	76–82	cyfra 3, poco meno mosso
	Epizod w wariacie 2, tu potraktowany jako osobny materiał tematyczny	83–92	cyfra 4, largo assai
	Temat 2	93–96	cyfra 4
Konkluzja	Temat 1	97–122	cyfra 5, a tempo: più mosso agitato
	Temat 2	123–128	cyfra 6, molto tranquillo
	Epizod w wariacie 1	129–137	cyfra 6
	Epizod w wariacie 2	138–142	cyfra 7, meno mosso
Koda	Temat 2 + temat 1	143–148	cyfra 7

Zaprezentowana powyżej analiza wymaga krótkiego objaśnienia. W całości utworu można wyróżnić trzy spójne wątki tematyczne, obydwu tematów i epizodu: kolejno zaprezentowane w swego rodzaju ekspozycji składają się na część, którą Labov nazywa orientacją (zarysowaniem głównych wątków fabularnych opowieści). Należy zwrócić uwagę na to, że w analizowanym przypadku podział zgodny z poszczególnymi częściami modelu narracji pokrywa się jednocześnie z pewnymi elementami formy sonatowej, które można odnaleźć w *Narczyzie* – w tym ujęciu orientacja fabularna równa się tutaj ekspozycji allegra sonatowego. Analogicznie, komplikację i ewaluację można rozpatrywać jako części nakładające się na część przetworzeniową formy sonatowej, a konkluzję i kodę jako część reprzyzową¹⁶.

Przypomnijmy, że materiał tematyczny ma jednorodny charakter. Temat drugi wydaje się stylistycznym odzwierciedleniem pierwszego: obydwu charakteryzuje statyczność, liryczność i zmysłowość. Jednak, jak podkreślono wyżej, między obydwoma tematami daje się dostrzec pewną progresję dynamiczną, uzyskana po pierwsze przez kształt linii melodycznej (wyjście z fis^3 w drugim temacie, w miejsce liniowego dochodzenia do niego w temacie pierwszym), po drugie przez lekko przyspieszony puls (*più animato*); po trzecie przez nieoczekiwane zwiększenie rozpiętości interwałów (od 6> do 9 w t. 30–34); po czwarte zaś poprzez lekkie podwyższenie kontrastu dynamicznego (od *p* do *pp*). Epizod rozwija tę ten-

¹⁶ Przy zastrzeżeniu, że sugestia formy sonatowej jest tu dość swobodna, a samą formę rozumie się w sposób zbliżony do interpretacji, jakiej poddaje ją np. Rosen (2014: 56–69).

dencję (regularna pulsacja ćwierćnut, *marcato*, tryl w partii fortepianu). Zasadniczo obraz, który uzyskujemy w tej *quasi*-ekspozycji, można opisać jako zmierzanie od lekko melancholijnej, ale pogodnej statyczności w kierunku subtelnego wzburzenia. Żadnego z tych tematów nie da się przełożyć na konkretne wątki lub postaci mitu: wprowadzają one *in medias res* opowieści i w największym stopniu zdają się odpowiadać motywowi erotycznej kontemplacji, która w pewnym momencie ulega pewnego typu zakłóceniu – zostaje wytrącona z pierwotnego stanu równowagi.

Powrót epizodu w zmienionym wariacie wprowadza element, określony tu jako komplikacja, zapowiedziany przez tremolo w partii fortepianu, ale też przez subtelną zmianę idiomu muzycznego. Łącznik, który co do zasady domaga się kulminacji i rozwiązania w wyraźnie wyartykułowanym materiale tematycznym, w odniesieniu do modelu narracyjnego jeszcze silniej ujawnia swoje właściwości przejściowego znaczeniowego „zaciemnienia” toku myśli muzycznej. Osiągnięcie kulminacji w materiale tematycznym (kulminacji określonej tu jako narracyjna ewaluacja) jest dokładnie tym, co sugeruje logiczny układ formy zbliżonej do sonatowej. Jest także czymś, czego spodziewamy się po rozwoju opowieści: konflikt musi osiągnąć apogeum, aby znalazło się jego rozwiązanie. Na 70. takt, czyli na połowę dzieła, przypada pierwszy moment kulminacyjny *Narcyza*, którym jest h^3 na dynamice *ff* – należy ono do formuły pierwszego tematu, co oznacza, że pojawiło się w utworze już wcześniej. Jednak właśnie w tym miejscu ma szczególnie silne oddziaływanie, poprzez wcześniejsze wrażenie eskalacji konfliktu, wywołane przez dłuższy odcinek łącznikowy o kierunku wznoszącym i intensyfikującym napięcie.

Drugi punkt kulminacyjny, o jeszcze silniejszych właściwościach budowania narracji, ma miejsce w takcie 117., w części przypadającej już na konkluzję. W przełożeniu na klasyczną formę muzyczną obejmuje ona, jak zaznaczono wcześniej, część reprzyzową, a to oznacza, że następuje tam ponowna prezentacja pewnej części materiału tematycznego. W przypadku *Narcyza* zostaje przypomniany cały materiał, zmianie ulega jednak całkowicie coś, co można by określić jako melopoeię – charakter muzyczny. W ten sposób uzyskujemy czytelny sygnał, że mimo pozornego powrotu do wyjściowego punktu muzycznej narracji znajdujemy się w istocie w zupełnie innym jej miejscu. Łukowy kształt allegro sonatowego nie przywraca stanu rzeczy sprzed przetworzenia; konkluzja opowiada mityczną rzeczywistość po metamorfozie. Temat pierwszy uległ tutaj subtelnemu zniekształceniu, po zmianie układu sekund (z wielkich na małe) oraz lekkim zwiększeniu ambitusu (z kwinty na sekstę). To zniekształcenie zmienia typ nastrojowości – przybiera ona odcień gniewnego niepokoju. Wspomniana druga kulminacja przypada na najwyższy dźwięk ambitusu *Narcyza* (*cis*⁴) na dynamice *fff*. Ten dramatyczny moment konkluzji poprzedza szybko, jakby szkicową prezentacją pozostałego materiału tematycznego, który zamyka nieco niejasna koda (o niej w dalszej części tekstu).

6. Dalsze czynniki kształtujące narrację

Dodatkowym istotnym czynnikiem, który pozwala kompozytorowi na spójną organizację formy w *Narcyzie*, jest metrum, stale wariabilne między 2/4 i 3/4 i regulujące całą akcentuację frazy muzycznej. Zarówno metrum, jak i tempo to elementy, które pozwalają na wpro-

wadzenie pewnych wątków konfliktowych, niezbędnych w celu zbudowania schematu opowieści.

Wyróżnione (w tabeli 2) takty, odnoszące do nakładających się na siebie oznaczeń metrum dzielonych między partię skrzypiec a fortepiano, wskazują na momenty bifurkacji, a nawet dalszego rozszczepienia narracji muzycznej na trzy lub cztery wątki. Są to momenty uzyskiwania szczególnej spójności narracyjnej:

Tab. 2. Nastęstwo oznaczeń metrum

t. 1–7: 6/8 vs 2/4
t. 8: 3/4 vs 9/8 vs 9/8
t. 9–13: 2/4 vs 2/4 vs 6/8
t. 14: 3/4 vs 9/8 vs 3/4
t. 15–48: 2/4 vs 2/4 vs 6/8
t. 49: 3/4
t. 50–51: 2/4
t. 52: 3/4
t. 53–75: 2/4
t. 76–79: 2/4 vs 2/4 vs 6/8
t. 80–81: 2/4
t. 82: 3/4
t. 83–96: 2/4
t. 97–111: 2/4 vs 6/8 vs 2/4
t. 112: 3/4 vs 9/8 vs 9/8 vs 3/4
t. 113–121: 2/4 vs 2/4 vs 6/8 vs 2/4
t. 122: 3/4
t. 123–148: 2/4

Niezależnie od wspomnianej jedności materiału tematycznego dwa zjawiska w *Narcyzie* podlegają całkowicie przeciwstawnym i konfliktującym się tendencjom: pierwsze z nich to napięcie między metrum dwu- i trójdzielnym. Konflikt ten jest bardzo subtelny, zasugerowany na początku dzieła, gdzie wywołuje – by tak rzec – lekko falujący ruch dźwięku. Częste zmiany metrum mają jednak jeszcze ogólniejsze znaczenie dla struktury narracji: w przypadku szybkiego nastęstwa zmian metrum (od jednego do pięciu) uzyskujemy wrażenie łagodnego przyspieszenia pulsu i dynamizacji wydarzeń muzycznych, podczas gdy zachowanie ciągłości metrum na odcinkach dłuższych (przekraczających standardowy odcinek krótkiego okresu) stwarza efekt niejako narracji „długooddechowej”, o rozleglejszym łuku. Prymarną funkcją tych zmian jest rzecz jasna stała zmiana rozkładu pulsu i akcentów. Przykuwa ona uwagę słuchacza do samego procesu formułowania ekspresji muzycznej o charakterze narracyjnym.

Tab. 3. Następstwo oznaczeń tempa

0. molto sostenuto → rall. →
1. poco più animato → rit. → rall. → a tempo (avvivando) → rall. →
2. meno mosso → poco animato → poco riten. →
3. a tempo → rall. → allargando molto → poco meno mosso → rall. → allargando →
4. largo assai → allargando → a tempo → riten. → rall. →
5. a tempo: più mosso, agitato → rit. → a tempo → poco rall. →
6. molto tranquillo: espressivo → riten. → allargando →
7. meno mosso → rall. → perdendosi

Druga tendencja, o której mowa, wiąże się z elementem tempa, a w istocie z konfliktem dwóch typów ekspresji (z których jedna jest bardziej, druga mniej intensywna). Oznaczenia tempa odnoszą się zresztą w *Narcyzie* na ogół do kategorii ekspresji. Znacznie istotniejsza od tempa staje się relacja między ową intensyfikacją i przygasaniem, która, jak wspomniano uprzednio, jest procesem dwukierunkowym. Zasadniczo w samym tym procesie przyspieszenia i spowalniania czynniki spowalniające mają większe znaczenie dla narracji niż czynniki dynamizujące ją; a czynniki wpływające na stopniowe przejście między poszczególnymi odcinkami – proporcjonalnie nieco większe niż czynniki, które powodują ostre cięcia między nimi (a zatem raczej *rallentando* niż *meno mosso*).

Jak zobaczymy, ten wahliwy ruch między przyspieszeniem i zwolnieniem częściowo pokrywa się z formalnym podziałem utworu na siedem partii (zwolnienia na przejściach między numerami), ale też z przyjętym tu podziałem formy muzycznej podług modelu narracji. Przejście od poziomu orientacji do komplikacji charakteryzuje zatem skokowa zmiana tempa z wolnego na jeszcze wolniejsze (*meno mosso*), które jednak w obrębie komplikacji znacznie się dynamizuje. Partię ewaluacyjną poprzedza lekkie zwolnienie, ale zasadniczo następuje przyspieszenie tempa do początkowego. Analogicznie, tyle że z większą intensywnością rysuje się przejście od ewaluacji do konkluzji (*più mosso, agitato*) – jest to zarazem, jak powiedziano wcześniej, najsilniej zdynamizowana partia utworu i narracyjny punkt kulminacyjny – podczas gdy koda została zarysowana raczej na poziomie melodycznym (przypomnienie w postaci lakonicznej formuły obydwu głównych tematów).

Przy założeniu, że *Narcyz* wychodzi od początkowego stanu równowagi materii muzycznej, można by rzec, że obydwie czynniki regulują występujące naprzemiennie kategorie *equilibrium* i *disequilibrium*, uzupełniając w ten sposób zaprezentowany powyżej model narracyjny.

Wypełnienie tych odcinków ruchu stanowi harmonia. Nie jest ona jednak pierwszoplanowym czynnikiem budującym narrację: o silnie impresjonistycznym wydźwięku, statyczna i wertykalna, realizuje się w zwartych blokach sekund i tercji, które stają się czymś w rodzaju kolorowych plam tła w stosunku do muzycznej narracji.

Tab. 4. Harmonia w stosunku do tempa

molto sostenuto: przeważnie sekundy w dwóch współbrzmieniach (g/a/h; c/d#/f#)
poco più animato: pochodź tercji w górę (od g# do a#)
meno mosso: przeważnie sekundy (a/h/c#/e/f#)
poco animato: przejście po prawie całej skali (a/h/c#/d#/e/f#)
poco meno mosso (mesto): sekundy i tercje (c#/e/f#/g/h)
a tempo: più mosso agitato: akord zwiększony w górę
molto tranquillo: esprssivo: tercje w górę (e/g#/h/d#)
perdendosi: kwinta (h-f#)

Czynnikiem, który przydaje *Narcyzowi* szczególnej siły perswazyjnej, jest ekspresja. Zauważmy, że oznaczenia ekspresji w całym utworze zasadniczo koncentrują się wokół jednego afektu, który można opisać jako łagodny smutek czy też melancholia. Afekt ten jest opisany na trzy sposoby: po pierwsze w związku z oznaczeniem *dolce* i pokrewnymi wobec tego, jak *dolcissimo espressivo*, *dolce marcato*, *dolce tenuto*, *poco dolcissimo*, *cantabile* oraz *leggiero*. Po drugie – z oznaczeniami kojarzonymi z emocjonalną i patetyczną ekspresją, w mocno retorycznym znaczeniu, jak *esprssivo* czy *con passione*. Wreszcie – ze smutkiem i wahaniem, jak *mesto* lub *perdendosi*.

Kwestią szczególnie istotną w *Narcyzie* jest sposób skonstruowania ramy semantycznej (mowa tu właśnie o *perdendosi*, zamykającym cały utwór). Zamknięcie utworu ma formułę bardzo lakoniczną, bo opartą na krótkim przypomnieniu po jednej frazie obydwu tematów.



Przykład 5: *Narcyz*, koda, t. 143–148

Ta formuła odbicia – frazie odpowiada fraza – jest w istocie logicznym rozwiązaniem kwestii narracji, co więcej – wydaje się istotnym czynnikiem uprawniającym do odczytania, co Szymanowskiemu jawiło się jako istotny składnik mitu. Mimo to jednak słuchacz może mieć poczucie niedostatecznie silnej konkluzji, domknięcia tej opowieści. *Narcyz* Szymanowskiego raczej dogasa (zgodnie z muzycznym określeniem), niż po prostu umiera. Konstatacja ta prowadzi nas do końcowej konkluzji tej analizy, a mianowicie odpowiedzi na pytanie: co dokładnie stanowi przedmiot narracji w utworze, innymi słowy – czego dotyczy kategoria *tellability* w badanym tu wariantcie mitu?

7. Konkluzja

Gdy przyglądamy się mitowi Owidiańskiemu w muzycznej interpretacji Szymanowskiego, możemy zaobserwować, co dla kompozytora było w nim istotne, co zaś pominął jako irrelewantne (tj. nieinteresujące z jego punktu widzenia i dlatego opuszczone) składniki opowieści. Takim irrelewantnym składnikiem w moim odczuciu jest wątek miłosny (mimo ewidentnie zmysłowego charakteru tej muzycznej poetyki). Na pierwszy plan natomiast wysuwa Szymanowski nagłą transformację sytuacji, w której znajduje się główny bohater mitu: osunięcie się ze stanu równowagi ducha w wewnętrzny chaos. Opowieść w *Narcyzie* nie rozpoczyna się zatem od tego samego momentu, co jej tekstowy wariant: prymarnym elementem narracji wyłaniającej się z tego dźwiękowego obrazu okazuje się kontemplacja odbicia – z początku przedmiotu statycznej refleksji, która jednak ostatecznie obraca się w szaleństwo.

Jeśli zgodzić się z Susanne Langer co do tego, że struktura muzyczna jest odbiciem struktury uczucia czy też afektu, można by rzec, że *Narcyz* to właśnie opowieść o kształcie uczucia – historia, która wiedzie nas przez kolejne etapy samoświadomości bohatera, począwszy od chwili, gdy z upodobaniem patrzy on w swoje zwierciadlane odbicie (w akcie kontemplacji samego siebie), poprzez gwałtowną namiętność, wywołaną przez to spojrzenie, aż po rezygnację, ból, a wreszcie śmierć¹⁷. Czy jest to śmierć bohatera, czy też może dogasanie uczucia? Obydwie interpretacje wydają się uprawnione.

Bibliografia

- Bal, Mieke 2009. „Introduction”. W: M. Bal. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press.
- Baroni, Raphaël 2014. „Tellability”. W: Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert (eds.). *Handbook of Narratology*. Vol. 1. Berlin: de Gruyter.
- Barta, Peter I. 2000a. „Echo and Narcissus in Russian Symbolism”. W: P. I. Barta (ed.). *Metamorphoses in Russian Symbolism*. Budapest: Central European University Press.
- 2000b. „Introduction”. W: P. I. Barta (ed.). *Metamorphoses in Russian Symbolism*. Budapest: Central European University Press.
- Barthes, Roland 1989. *The Rustle of Language*. Transl. by R. Howard. Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- 2004. „History and Sociology of Clothing: Some Methodological Observations”. W: R. Barthes. *The Language of Fashion*. Transl. by A. Stafford. London–New York: Bloomsbury.
- Bätschmann, Oskar 1990. *Nicolas Poussin: Dialectics of Painting*. Vol. 1. London: Reaktion Books.

¹⁷ Zob. Langer 2009a; 2009b: 238 nn. Mam tu na myśli znaną uwagę Langer na temat istnienia paralelnej zależności między strukturą dzieła muzycznego a strukturą uczucia. Jak wiadomo, specyficzność refleksji Langer polega na tym, że przypisuje ona muzyce funkcję nie tyle ogólnego przedstawiania uczuć (co byłoby dość banalne), ile raczej samej tylko – pojmowanej w kategoriach kognitywistycznych i psychiatrycznych – struktury uczucia, którego treść afektywna nie ma znaczenia (może to być radość, ból, tęsknota itd.). Jeśli przyłożymy tę koncepcję do naszej analizy, możemy uznać, że *Narcyz* Szymanowskiego jest takim właśnie zapisem sinusoidalnego przechodzenia między stanami napięcia i odprężenia, których treść afektywna jest zmienna.

- Bowles, Hugo 2010. „Tellability: Discourse Features and Strategies”. W: H. Bowles. *Storytelling and Drama: Exploring Narrative Episodes in Plays*. Amsterdam–Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Chatman, Seymour B. 1978. „Story: Events. Sequence, Contingency, Causality”. W: S. B. Chatman. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. London: Cornell University Press.
- Cohen, Kathleen 1973. *Metamorphosis of a Death Symbol: The Transi Tomb in the Late Middle Ages and the Renaissance*. Berkeley–Los Angeles: University of California Press.
- Corden, Roy 2000. *Literary and Learning through Talk: Strategies for the Primary Classroom*. Buckingham: Open University Press.
- Downes, Stephen 1996. „Szymanowski and Narcissism”. *Journal of the Royal Musical Association* 1(121): 58–81.
- Franz Marie-Louise von 1993. *The Feminine in Fairy Tales*. Boulder: Shambhala.
- Freud, Sigmond. *On Narcissism: An Introduction*. <http://www.sigmundfreud.net/on-narcissism-pdf-ebook.jsp> [31.05.2017].
- Frye, Northrop 1992. „The Archetypes of Literature: ‘Forming Forms’ ‘Expanding Eyes’”. W: R. P. Sugg (ed.). *Jungian Literary Criticism*. Evanston: Northwestern University Press.
- Hansen, Jim 2009. „The Revolution Within: Wilde’s Gothic and the Confines of Conversion”. W: J. Hansen. *Terror and Irish Modernism: The Gothic from Burke to Beckett*. NY: State University of New York.
- Helman, Zofia 2012. „Szymanowski”. Hasło w: E. Dziębowska (red.). *Encyklopedia Muzyczna PWM*. Wyd. specjalne. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Hühn, Peter 2008. „Functions and Forms of Eventfulness in Narrative Fiction”. W: John Pier et al. (eds.). *Theorizing Narrativity*. Berlin: de Gruyter.
- Ilic, Ljubica 2010. „Mirrors and Echoes: Beyond the Confines of the Theatrical Space”. W: L. Ilic. *Music and the Modern Condition: Investigation the Boundaries*. London–New York: Ashgate Publishing.
- Johnson, Graham 2016. „Canticle V: *The Death of St. Narcissus*, op. 89 (1974)”. W: G. Johnson. *Britten, Voice & Piano: Lectures on the Vocal Music of Benjamin Britten*. NY: Routledge.
- Kermode, Frank 1971. „The Banquet of Sense”. W: F. Kermode. *Shakespeare, Spenser, Donne: Renaissance Essays*. London: Psychology Press.
- Kregor, Jonathan 2015. „Introduction”. W: J. Kregor. *Program Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kristeva, Julia 2012. „Liberty, Equality, Fraternity, and... Vulnerability”. W: J. Kristeva. *Hatred and Forgiveness*. Transl. by J. Herman. New York: Columbia University Press.
- Langer, Susanne K. 2009a. „On Significance in Music”. W: S. K. Langer. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambridge–London: Harvard University Press.
- 2009b. „The Fabric of Meaning”. W: S. K. Langer. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*. Cambridge–London: Harvard University Press.
- Leach, Edmund 1996. „Division of Anthropology; Lévi-Strauss in the Garden of Eden: An Examination of Some Recent Developments in the Analysis of Myth”. W: Robert A. Segal (ed.). *Theories of Myth from Ancient Israel and Greece to Freud, Jung, Campbell, and Lévi-Strauss*. New York: Garland.
- Levine, Steven Z. 1994. *Monet, Narcissus, and Self-Reflection: The Modernist Myth of the Self*. Chicago: University of Chicago Press.
- McDowell, John 2002. „From Expressive Language to Mythemes: Meaning in Mythic Narratives”. W: Gregory Schrempf, William Hansen (eds.). *Myth: A New Symposium*. Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press.

- Meelberg, Vincent 2004. „A Telling View on Musical Sounds; A Musical Translation of the Theory of Narrative”. W: Mieke Bal (ed.). *Narrative Theory: Interdisciplinarity*. Toronto: University of Toronto Press.
- Owidiusz Naso, Publiusz 1995. *Metamorfozy*. Tłum. A. Kamińska, S. Stabryła. Wrocław: Ossolineum.
- Norton, Jody 2000. „Male Subjectivity in Contemporary American Poetry: Theory and Critical Practice”. W: J. Norton. *Narcissus Sous Rature: Male Subjectivity in Contemporary American Poetry*. London: Associated Universities Press.
- Pasler, Jann b.d. „Entry Impressionism”. W: *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50026> [31.05.2017].
- Pond, C[.] F. 2000. „Benjamin Britten and T. S. Eliot: Entre Deux Guerres and After”. W: John Xiros Cooper (ed.). *T. S. Eliot's Orchestra: Critical Essays on Poetry and Music*. New York–London: Garland.
- Porter Abbott, H. 2008. „Constituent and Supplementary Events”. W: H. Porter Abbott. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rimmon-Kenan, Shlomith 2002. „The Constitutive Units of the Surface Structure”. W: S. Rimmon-Kenan. *Narrative Fiction*. New York: Routledge.
- Rosen, Charles 2014. „Teorie formy”. W: Ch. Rosen. *Styl klasyczny: Haydn, Mozart, Beethoven*. Tłum. R. Augustyn. Warszawa–Kraków: PWM.
- Ryan, Judith 2004a. „Conclusion: Restorative Modernism”. W: J. Ryan. *Rilke, Modernism, and Poetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- 2004b. „The Modernist Turn”. W: J. Ryan. *Rilke, Modernism, and Poetic Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Samson, Jim. „Szymanowski”. Hasło w: *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27328> [31.05.2017].
- Sizemore, Christine W. 1997. „Woolf as Foremother in Duffy's *A Nightingale in Bloomsbury*”. W: Elizabeth J. Harrison, Shirley Peterson (eds.). *Unmanning Modernism: Gendered Re-readings*. Knoxville: University of Tennessee.
- Summers, David 2007. „Narcissus and the Mirror without Stain”. W: D. Summers. *Vision, Reflection, and Desire in Western Painting*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Szymanowski, Karol 1921. *Mythes. Trois poèmes op. 30. Violon et piano*. Wien–Leipzig: Universal-Edition.
- Tarasti, Eero 1979. *Myth and Music: A Semiotic Approach to the Aesthetics of Myth and Music*. Berlin: de Gruyter.
- 2002. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics*. Berlin–New York: de Gruyter.
- Todorov, Tzvetan 1981. „Analysis of the Literary Text”. W: T. Todorov. *Introduction to Poetics*. Transl. by R. Howard. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- 1990. *Genres in Discourse*. Transl. by C. Porter. Cambridge: Cambridge University Press.
- Unglaub, Jonathan 2006. „The Metaphorical Reflections in *Echo and Narcissus* and *Rinaldo and Armida*”. W: J. Unglaub. *Poussin and the Poetics of Painting: Pictorial Narrative and the Legacy of Tasso*. Cambridge: Cambridge University Press.