

Między muzyką a literaturą

Franciszka Liszta fortepianowa parafraza pieśni romantycznej – ku analizie interdyscyplinarnej

Organizacja badań muzyczno-literackich S.P. Schera

Jak pisze Agata Seweryn: „pogranicze literatury i muzyki od lat cieszy się stosunkowo dużą popularnością, angażując uwagę zarówno literaturoznawców, jak i muzykologów”¹. Zajmowanie się sprawą związku literatury i muzyki nie jest jednak proste. Inny badacz tej tematyki, Andrzej Hejmej, uważa, że trudno uporządkować badania muzyczno-literackie z wielu różnych względów: po pierwsze, dlatego że samo zjawisko jest niezwykle różnorodne; po drugie, dlatego że koncepcje badaczy zajmujących się tą problematyką są częstokroć niespójne². Badania takie wymagają również szczególnego rodzaju badacza – takiego, który łączyłby w sobie kompetencje zarówno literaturoznawcy, jak i muzykologa³.

Steven Paul Scher dokonał próby uporządkowania badań muzyczno-literackich. W powszechnie zaakceptowanym schemacie wyróżnił trzy obszary interdyscyplinarnej refleksji naukowej z pogranicza literatury i muzyki: literatura w muzyce, muzyka w literaturze, muzyka i literatura.

W przypadku „literatury w muzyce” mamy do czynienia z muzyką programową, a więc muzyką wchodzącą w relacje z literaturą, w której z założenia za-

¹ A. Seweryn, *Poezja „nutami niesiona”*. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego, Warszawa 2008, s. 59.

² A. Hejmej, *Muzyka w literaturze*, Kraków 2008.

³ Zob. S. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, [w:] S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz (red.), *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, Kraków 2004, s. 15. Na zacytowanie zasługuje również zdanie Agaty Seweryn w tej materii: „Środowisko muzykologiczne świadome jest wprawdzie konieczności uwzględnienia dwóch perspektyw, co wiąże się z badawczym eklektyzmem ciążyącym nad studiami poświęconymi »gatunkom programowym«, jednak problematykę dzieła literackiego traktuje ono na ogół, co zresztą zrozumiałe, raczej marginalnie. Przystwojenie warsztatu literaturoznawczego może okazać się dla muzykologa równie nieosiągalne, jak dla literaturoznawcy opanowanie umiejętności analizy harmonicznej”. A. Seweryn, dz. cyt., s. 67.

warta jest dźwiękowa reprezentacja rzeczywistości (stąd konieczny przy odbiorze tego rodzaju muzyki był komentarz literacki, mimo iż przekaz treści dokonywał się wyłącznie za pomocą środków muzycznych)⁴.

Jeżeli chodzi o „muzykę w literaturze”, to ten zespół zagadnień rozszczeplia się na trzy bardziej szczegółowe problemy. Dotyczy trzech sfer: „struktur i technik muzycznych”, „muzyki słów” oraz „muzyki werbalnej”. W „strukturach i technikach muzycznych” chodzi o to, że twórca dokonuje próby przeniesienia konstrukcji muzycznej na utwór literacki (mówi się wówczas, że dane dzieło literackie zbudowane jest na wzór fugi bądź allegra sonatowego – przykładem będzie tutaj wiersz *Niebo* z cyklu *Pejzaże romantyczne* Iwaszkiewicza, który przez poetę został uznany za realizację formy sonatowej). W „muzyce słów” wyraźnie wyeksponowana zostaje warstwa brzmieniowa tekstu (możemy zaobserwować naddaną organizację brzmieniową). Twórczość taką interpretuje się w kategoriach meliczności, czyli śpiewności. Z „muzyką werbalną” mamy do czynienia w sytuacji, w której utwór muzyczny funkcjonuje w dziele sztuki literackiej jako temat (jak to ma miejsce chociażby w *Cudzoziemce* Marii Kuncewiczowej).

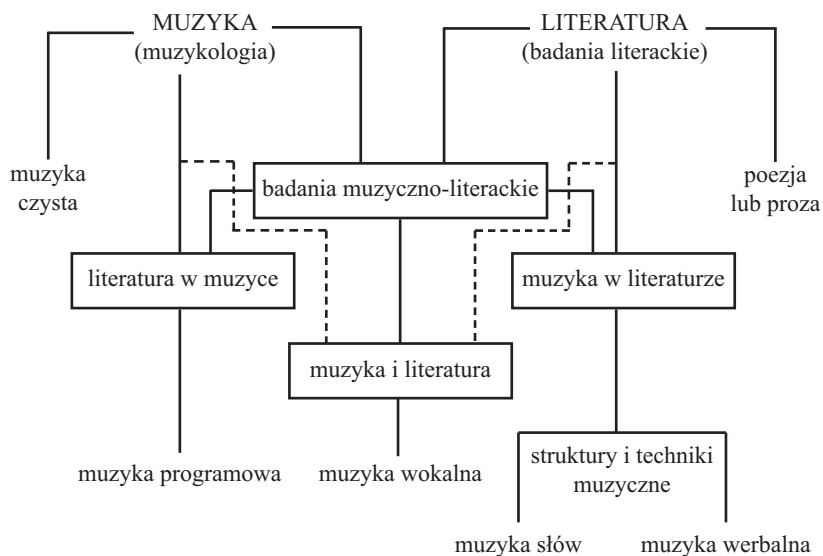
W przypadku zaś „muzyki i literatury” mamy do czynienia z jeszcze jednym rodzajem związku. Jest to związek szczególny, bowiem dochodzi w nim do zespolenia dwóch autonomicznych i doskonale bez siebie egzystujących sztuk: poezji (czy też ogólnie: literatury) oraz muzyki. Czyli sztuk, które rządzą się swoimi własnymi prawami. Literatura – w przypadku pieśni poezja – łączy się ze sztuką, która opiera się na zupełnie innych zasadach. Rodzi się zatem pytanie, jak badać to zjawisko? Dla niektórych badaczy samo słowo jest już muzyką (J.L. Cupers) – więc nie widzą tutaj jakiejś dysproporcji czy braku analogii. Stereotyp analogii muzyki i innych sztuk – jak pisze Andrzej Hejmej – funkcjonuje na przestrzeni historii od bardzo dawna. W teoriach naukowych raz literatura zbliża się do muzyki, a innym razem do plastyki. Typowy w tej kwestii jest osąd Juliusza Kleinera: „gdy niegdyś błędnie twierdzono, że poezja jest mówiącym malarstwem, malarstwo milczącą poezją – dziś skłonni jesteśmy do nie mniej błędnego twierdzenia, że poezja jest muzyką wyrazów, muzyka – poezją bez słów”⁵. Inni badacze – jak chociażby Susanne Langer – uważają, że tekst literacki w obrębie utworu muzycznego przestaje istnieć jako tekst, staje się muzyką, traci swoje właściwości językowe, należy więc go badać metodami muzykologicznymi. Alicja Helman twierdzi natomiast, że w wyniku połączenia literatury z muzyką (a więc dwóch różnych systemów semiotycznych) w pieśni powstaje nowy twór, nowa jakość. Przy czym w owej syntezie uczestniczą tylko wybrane składniki obydwu systemów. Organi-

⁴ Zob. R.D. Golianek, *Narodziny muzyki z ducha literatury. Typy znaczeń w poematach symfonicznych Franza Liszta*, [w:] S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź (red.), dz. cyt., s. 299.

⁵ J. Kleiner, *Muzyka w życiu i twórczości Słowackiego*, „Biblioteka Warszawska” 1909, t. 2, s. 289, cyt. za: A. Hejmej, *Muzyka w literaturze*, Kraków 2008, s. 42.

zacja poetycka, owszem, istnieje, ale nie ma ona możliwości uwydatnić się w kontekście muzycznym, gdyż byłaby to jedynie deklamacja przy muzyce⁶.

Schemat badań muzyczno-literackich przedstawia się następująco⁷:



Co zatem ma znaczenie dla kompozytora przy umuzyczeniu utworu poetyckiego, a co kompozytor pomija? Otóż warstwa brzmieniowa samogłosek (ich fizyczna wysokość) nie odgrywa żadnej roli w przypadku pieśni. Jest to warstwa przynależna do utworu poetyckiego bardzo ściśle, ale w kontekście muzycznym traci swoją wagę. Dzieje się tak, dlatego że muzyka operuje swoją własną wysokością dźwięków, swoimi własnymi tonami, a ponieważ jest sztuką bardziej ekspansywną w tym zakresie, to z dużym powodzeniem pomija tę właściwość poezji. Ton muzyczny (wysokość dźwięków) jest głównym elementem utworu muzycznego, i musi pochłonąć ton poetycki, żeby muzyka pozostała muzyką. Elementem natomiast szalenie istotnym przy umuzyczeniu wiersza jest układ sylab akcentowanych. Kompozytor powinien go uwzględnić, bo gdyby tego nie zrobił, naruszyłby jedną z podstawowych zasad mowy (zasadę stałego akcentu paroksytonicznego) i wówczas stworzyłby jakiś dziwny twór, jakiś muzyczno-

⁶ Zob. A. Helman, *Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk. „Z dziejów Form Artystycznych a Literaturze Polskiej”*, studia pod red. T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego, Wrocław 1980, s. 7-20.

⁷ Schemat za: A. Hejmej, *Muzyka w literaturze (Perspektywy współczesnych badań)*, „Teksty Drukie” 2000, nr 4, s. 33.

-poetycki mezalians (zaburzyłyby naturalny tok mowy). Sylaby akcentowane utworu lirycznego, będąc mocnymi częstkami wersu, odpowiadają z reguły mocnym częściom taktu. Następny element – składnia poetycka (podział na wersy i strofy) – wcale nie musi zostać odzwierciedlony w konstrukcji pieśni. Twórca pieśni może, owszem, uwzględnić składnię języka oraz podział na strofy i wersy, ale może też tego nie zrobić. W pieśni Karłowicza pt. *Mów do mnie jeszcze* do słów Kazimierza Przerwy-Tetmajera widzimy pełną zgodność tekstu z jego muzyczną interpretacją (wiersz sylabiczny zostaje oddany za pomocą bardzo regularnej formy okresowej), ale już u Szymanowskiego jeszcze bardziej regularny wersyfikacyjnie utwór (sylabotonic) zyskuje formę swobodną – mowa o pieśni *We mgłach* również do tekstu Tetmajera⁸. Liczba sylab zdaje się natomiast szalenie istotna – wpływa ona na metrum pieśni. W wyżej przywołanej pieśni Karłowicz oddał wers dość długi – jedenastosylabowy – za pomocą pojemnego metrum $12/8$, natomiast Szymanowski wiersz o krótszych wersach (siedmio- i ośmiosylabowych) wplótł w utwór o metrum $4/4$. Wers długi wymaga zatem metrum, które operuje większą liczbą nut, wers krótszy przyciąga metrum z mniejszą ich liczbą. Istotne przy tworzeniu pieśni wydają także treści wyrażone w wierszu. Mają one znaczenie przy komponowaniu melodyki oraz wpływają na nastrój utworu (zdecydowana liczba pieśni do słów Tetmajera, a więc do wierszy melancholijnych, ma tonacje mollowe)⁹.

⁸ W terminologii Agaty Seweryn pieśń Karłowicza została uznana za przykład „transpozycji ścisłej”. Badaczka dokonała ciekawych spostrzeżeń pod tym kątem w odniesieniu do innej pieśni Karłowicza: *Skąd pierwsze gwiazdy* (słowa J. Słowacki):

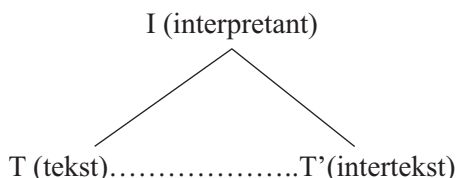
„Kompozytor pieczołowicie »transponuje« elementy foniczne i strukturalne wiersza, dokonując ich ścisłej integracji z warstwą muzyczną. W melodyce pieśni uwzględniona została intonacja słów, przy czym zgodność ta dotyczy nie tylko paralelizmu pomiędzy kształtem linii intonacyjnej tekstu a kierunkiem linii melodycznej, ale także położenia punktów kulminacyjnych (czyli punktów o najwyższym wzniesieniu melodii) zgodnych z miejscami występowania kadencji i antykadencji w tekście. Momenty te są dodatkowo podkreślane pauzami oraz odpowiednimi funkcjami harmonicznymi [...] Akcenty wiersza zawsze są skorelowane z akcentami muzycznymi.

Także struktura wybranego przez kompozytora fragmentu *W Szwajcarii* znalazła swoje odbicie w koncepcji architektonicznej pieśni, na którą zasadniczy wpływ miało rozczłonkowanie wersyfikacyjnego tekstu. Stąd typowa budowa reprzyzowa z wyraźną tendencją zmierzającą ku formie przekomponowanej oraz zasada, że jedna fraza muzyczna odpowiada jednemu wersowi tekstu, przy czym – zależnie od tego, czy w wierszu przypada w tym miejscu kadencja, czy antykadencja – kompozytor stosuje na ogół odpowiednio kadencje doskonałe lub zawieszane. Wersy tekstu poetyckiego oddzielone są od siebie dodatkowo pauzami”. A. Seweryn, dz. cyt., s. 105. Badaczka mówi o trzech rodzajach transpozycji: „**transpozycja ścisła**” (uwzględniająca cechy wersyfikacyjne oraz strukturalne wiersza), „**transpozycja swobodna**” (z pominięciem wcześniejszych warstw, ale z zachowaniem słów w postaci niezmienionej), „**transpozycja persewerująca**” (z powtarzaniem określonych słów lub wersów). Tamże, s. 103.

⁹ W powyższych ustaleniach opieram się na badaniach własnych, przeprowadzonych dla potrzeb pracy magisterskiej pt. *Poezja i muzyka. Wiersze Kazimierza Przerwy-Tetmajera w pieśni arty-*

Badania muzyczno-literackie w kontekście teorii intertekstualności

Powszechnie znane jest następujące zdanie Julii Kristevej, która jako pierwsza wprowadziła do obiegu literaturoznawczego termin intertekstualność: „każdy tekst jest zbudowany z mozaiki cytatów, jest wchłonięciem i przekształceniem innego tekstu. W miejsce pojęcia intersubiektywności narzuca się pojęcie intertekstowości”¹⁰. W innej swojej książce Kristeva definiowała intertekstualność w kontekście psychoanalizy Freuda jako: „transpozycję jednego (lub wielu) systemu(ów) znaków w inny”, czyli w kategoriach relacji międzysystemowych¹¹. Inny badacz, Roland Barthes, przejmując od Kristevej jej terminologię. Uznaje on, że intertekstualność mieści się w formule „już przeczytane” oraz przyznaje, że „każdy tekst jest intertekstem”, twierdząc jednocześnie, że intertekst jest „ogólnym polem anonimowych formuł”¹². Natomiast Michael Riffaterre zajmuje stanowisko pragmatyczne, głosząc, iż: „intertekst jest zbiorem tekstów, który ma się przed oczami, zbiorem tekstów, które odnajduje się w swojej pamięci w trakcie lektury danego fragmentu”¹³. Ów badacz jest zwolennikiem semiotyki intertekstualnej oraz czytania polegającego na „intuicyjnej praktyce kulturowej” – jak pisze Hejmej (pomija przy tym intertekstualność „mocną”, biorącą pod uwagę intencję autora). Riffaterre twierdzi ponadto, że intertekstualność jedynie wówczas jest uprawniona, gdy czytelnik widzi relację tekst-interekst poprzez tekst pośredniczący: „interpretant”. Relacja ta zostaje przedstawiona za pomocą trójkąta semiotycznego¹⁴:



Interpretacja tekstu w świetle intertekstu powinna przebiec poprzez linię prostą. Jeżeli zinterpretujemy tekst, idąc po linii przerywanej, wówczas dokonamy jedynie percepcji cytatu, aluzji bądź źródła. Inny badacz problematyki, Gérard

stycznej: Mieczysław Karłowicz, Karol Szymanowski napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Marka Kwapiszewskiego w Zakładzie Historii Literatury Polskiej UMCS.

¹⁰ J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*, przeł. W. Grajewski, [w:] E. Czuplejowicz, E. Kasperski (red.), *Bachtin. Dialog – język – literatura*, Warszawa 1983, s. 396, cyt. za: A. Hejmej, *Muzyka w literaturze*, Kraków 2008, s. 15.

¹¹ Tamże.

¹² Tamże, s. 16.

¹³ M. Riffaterre, *L'intertexte inconnu*, „Littérature” 1981, s. 5-6, cyt. za: A. Hejmej, *Muzyka w literaturze*, Kraków 2008, s. 17.

¹⁴ M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 304.

Genette, w tej bezpośredniej relacji T-T' widzi natomiast sens intertekstualności. Dla niego bowiem intertekstualność to rzeczywiste istnienie tekstu w innym tekście. W Polsce najbardziej znana jest jego pięcioczęłkowa typologia „transtekstualności”, w obrębie której mieści się zjawisko intertekstualności. A obejmuje ona: intertekstualność (aluzja literacka, cytat, plagiat), paratekstualność (tytuł, podtytuł, przedmowa, motto, posłowie, noty), metatekstualność (komentarz – wypowiedź dyskursywna o innym tekście), hipertekstualność (parodia, trawestacja, pastisz) oraz architekstualność (ogólne odniesienie geologiczne, np.: *Powieść*)¹⁵.

W latach 80. XX wieku dokonuje się poszerzenie zjawisk związanych z intertekstualnością (odnoszonych wcześniej jedynie do kwestii filologiczno-literackich). Teoria intertekstualności przestaje służyć jedynie literaturoznawcom, staje się kategorią użyteczną, wykorzystywaną przy analizie muzyki, filmu, malarstwa, a więc rozciąga się na inne gałęzie sztuki. Znamienna pod tym względem jest praca Gérarda Genette'a pt. *Palimpsesty*, do której się już odwoływaliśmy. Tutaj badacz zajmuje się problemem intertekstualności w sztuce filmowej. Artykuł *Romances Sans paroles* tegoż samego autora przynosi natomiast kolejną typologię – odnoszącą się już w całości do problemu związków muzyki z literaturą. Genette mówi o trzech możliwych płaszczyznach związku: kompozycje „ze słowami” („avec paroles”), kompozycje „à propos słów” („à propos de paroles”) oraz kompozycje „ze słowami bez słów” („avec paroles sans paroles”). W pierwszym przypadku chodzi o muzykę wokalną (np. pieśń), w drugim będzie to aluzja (tekst nie jest obecny, jak np. w niektórych poematach symfonicznych Liszta), w trzecim kulturowa sugestia (np. *Pieśni bez słów* Mandelssohna)¹⁶.

Według przywoływanej już badaczki, Agaty Seweryn, gatunki wokalne oraz wokально-instrumentalne, będąc na skrzyżowaniu dwóch struktur (muzycznej i literackiej), uwidaczniają głębokie relacje intertekstualne. Tekst literacki – wcześniejszy – zostaje wprowadzony do tekstu muzycznego (późniejszego) – a relacja owa stanowi, wedle badaczki, strategię intertekstualną. Przywołując teorię Genette'a, dochodzi ona do wniosku, iż relacja owa odpowiada zależności hipertekstu do hipotekstu. Agata Seweryn wychodzi z założenia, że uprawnione jest w odniesieniu do zapisu muzyki posługiwanie się określeniem „tekst muzyczny” (zgodnie z koncepcją Dahlhaus'a). Co więcej, tekst literacki umieszczony w kontekście muzycznym nabiera nowego znaczenia. Zgodnie z teorią Jurija Tynianowa użycie słowa w innym kontekście częściowo zmienia jego znaczenie. Podkreślić należy także fakt, iż tekst literacki w kontekście muzycznym ulega swoistej „transformacji”, przekształceniu¹⁷.

¹⁵ Zob. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze*, Kraków 2008, s. 18-19.

¹⁶ Tamże, s. 26.

¹⁷ Zob. A. Seweryn, dz. cyt., s. 81.

Samo zaś pojęcie „transformacja” znane jest teoretykom intertekstualności od samych początków istnienia tej dziedziny – od prac Julii Kristevej. Już ona – jak wcześniej wspomniałem – definiowała intertekstualność jako transformację jednego systemu znaków na inny, a samego pojęcia używała zamiennie z określeniem „intertekstualność”¹⁸. Pozostali badacze: Jenny, Arrivé, Riffatere również posługują się pojęciem „transformacja” dość często.

W polskich badaniach muzykologicznych w podobnym duchu wypowiada się Michał Bristiger – niekwestionowany znawca problematyki związków muzyki ze słowem na naszym gruncie¹⁹.

Badanie intertekstualności nie jest jednak łatwe. W oczy rzuca się niejednołitość pojęciowa badaczy, brak uzgodnionego stanowiska, brak jednej, przyjętej powszechnie, definicji samej intertekstualności. Stąd też Agata Seweryn wybiera jedną z wielu możliwości, pisząc, iż problem intertekstualności będzie rozumieć wąsko, jako badanie relacji konkretnego tekstu muzycznego do tekstu literackiego. Co więcej, ponieważ jest to relacja różnych systemów semiotycznych, to badaczka określiła swoje ustalenia mianem „intertekstualności intersemiotycznej”²⁰. Przy tak rozumianym zakresie badań muzyczno-literackich pojawia się jednak kilka problemów: po pierwsze: brak jest określonej procedury badawczej, która pomogłaby w sposób odpowiedni zogniskować badanie strategii gatunków granicznych; po drugie: ideą intertekstualności jest gra, żywioł dialogowości – i tu pojawia się kwestia, jak opisać dialog ze sztuką muzyczną, która jest ze swej natury asemantryczna. (Nie wnikam tutaj w spór o semantyczność muzyki, o którym wypowiadała się np. Carl Dahlhaus w jednym z rozdziałów²¹ swojej książki pt. *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, czy też Krzysztof Guczalski w książce *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*²². Ciekawy jest także problem związku muzyki z mową i językiem, którym zajęła się Hanna Kostrzewska w jednym z rozdziałów swojej książki²³). Są jednak – wg Agaty Seweryn – dobre praktyki badań intertekstualnych: prace Jerzego Ziomka, Marcina Poprawskiego, Andrzeja Hejmeja²⁴.

¹⁸ Tamże, s. 82.

¹⁹ Zob. M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986.

²⁰ A. Seweryn, dz. cyt., s. 84-85.

²¹ Chodzi o rozdział pod tytułem: *Muzyka jako tekst*, [w:] C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 251-270.

²² K. Guczalski, *Znaczenie muzyki. Znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Susanne Langer*, Kraków 1999.

²³ Zob. H. Kostrzewska, *Analogia i muzyka. Z filozoficznych zagadnień muzyki*, Poznań 2001 (zob. Rozdział 2A: *Związki muzyki z mową i językiem*, w którym autorka w wnikliwy sposób dowodzi, że źródłem muzyki może być mowa ludzka oraz że melodia muzyczna wiąże się z melodią mowy – a więc z wysokością, intensywnością i czasem trwania dźwięku mowy).

²⁴ Andrzej Hejmej dokonał ciekawych spostrzeżeń odnośnie do pomysłu umieszczenia fragmentów *Herodiady* Mallarmégo w partyturze kompozycji Paula Hindemitha. Tekst ów nie pojawia się

W przypadku utworów wokalnych i wokально-instrumentalnych do głosu dochodzą dwie ważne kwestie. Pierwsza: jak podejść do problemu pieśni, skoro odwołanie intertekstualne powinno być zauważone i odpowiednio zinterpretowane przez czytelnika, tzn. z uwzględnieniem powodu, dla którego autor mówi cudzymi słowami w danym fragmencie, natomiast w przypadku pieśni autor utworu przywołuje przecież cały tekst (albo jego część) na przestrzeni całego utworu – a nie tylko w jego fragmencie. Druga: „zespół czynników określających w nowym kontekście stosunek piszącego do tekstu przejętego”²⁵. Co więcej, to interpretant winien stwierdzić, jaki jest charakter owego „stosunku piszącego do tekstu pisanego” (w ten sposób dopełniając znaczeniowo ów tekst), czy jest to cytat, aluzja, parodia *etc.* A jest to istotne, bo bez tego stwierdzenia prześledzenie relacji intertekstowych byłoby jedynie badaniem źródeł – a od tego odżegnawali się autorzy dawniejszych prac na temat intertekstualności. Oczywiście jest też to, że źródła badać trzeba, by dobrze uchwycić ową relację intertekstualną w dziele.

Konkludując rozdział poświęcony słowu transformowanemu w muzycznym kontekście, Agata Seweryn stwierdza, że semantyka tekstu literackiego jest bardzo ważna, bo również na tej płaszczyźnie odbywa się gra intertekstualna. Oprócz transformacji semantycznych kompozytor niejednokrotnie wprowadza też przekształcenia werbalne, jeżeli, oczywiście, zdecyduje się na owe przekształcenia. Co więcej, owa intertekstualność może mieć charakter bądź jawny, bądź ukryty, ale często jest to intertekstualność jednak jawna „hipertekst wymienia swój hipotekst wprost”²⁶. W przypadku gdy mamy do czynienia z intertekstualnością ukrytą, wówczas odbiorca nie wie, z jakiego źródła czerpie kompozytor – brak jest jakichkolwiek informacji o tekście umieszczonym w partyturze. Twórca może też nadać utworom tytuły zupełnie inne, swoje, autorskie, niezwiązane z tytułami transformowanych tekstów.

Magdalena Wasilewska-Chmura traktuje natomiast związki muzyki i literatury jako związki dwóch mediów artystycznych. W swojej pracy²⁷ pyta ona o to, jakie cechy tych sztuk wpływają na koncepcję ich granic gatunkowych oraz na przekraczanie tychże granic w stronę intermedialności. Jedną z tych cech jest przestrzenność, którą badaczka wiąże z procesem komunikacji.

w praktyce wykonawczej, funkcjonuje jedynie na płaszczyźnie paratekstualnej (tytuł kompozycji). W odniesieniu do Liszta, jeżeli założymy, że na przykład pieśń Schumanna pt. *Widmung*, sparafrazowana przez tegoż kompozytora, nie jest znana słuchaczowi (zaznaczę, że tekst pieśni pojawia się w partyturze), to wówczas będziemy mieli do czynienia z sytuacją analogiczną. Hejmej tego rodzaju zabiegi nazywa „literacką rekontekstualizacją”.

²⁵ A. Seweryn, dz. cyt., s. 91.

²⁶ Tamże, s. 95.

²⁷ M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Kraków 2011.

Próba ustalenia metody badań interdyscyplinarnych: *Erkönig* – Goethe – Schubert – Liszt

Spośród 700 utworów Franza Liszta opracowania dzieł innych kompozytorów stanowią ok. 300 pozycji. Można je podzielić na dwie grupy: pierwszą stanowią fortepianowe wyciągi z partytur, które są transkrypcjami *sensu stricto*, drugą są natomiast parafrazy i fantazje, będące wyrazem indywidualnego stylu kompozytorskiego Liszta. Kompozytor w swojej aktywności koncertowej był niejako skazany na tego rodzaju twórczość. Opracowania pieśni Beethovena, Schuberta, Mendelssohna, Chopina czy też Schumanna dokonane przez Liszta zostały zaliczone przez Leszka Polonego do grupy pierwszej. Badacz sugeruje tym samym, iż Liszt w tym wypadku dokonał jedynie przeniesienia pieśni na grunt czysto muzyczny²⁸. Teza ta wydaje się dość dużym uproszczeniem. Liszt bowiem w wielu z tych dzieł wykorzystuje środki własne, korzystając obficie ze swojego warsztatu kompozytorskiego oraz ze swoich pomysłów. Struktura pieśni też niejednokrotnie ulega rozbięciu, zgodnie z tym, co pisze Irena Poniatowska:

swobodne opracowania polegają na wyzyskaniu tematu, tematów lub fragmentów kompozycji i poddaniu ich różnorodnym przekształceniom [...]. Kategoria ta obejmuje wariacje, różne formy fantazji, parafrazy, ilustracje [...]. Najczęściej gatunki te opierały się na melodiach operowych i pieśniowych [...]. Tematy te są tylko punktem wyjścia, niekiedy pretekstem do kreacji dzieła, które ma już własną architekturę i zasady kształtowania²⁹.

Badaczka z jednej strony dokonała ogólnego podziału opracowań na „wierne” i „swobodne”, a z drugiej przedstawiła wnikliwą analizę większości form stosowanych przy opracowaniach³⁰. Wniosek wyłaniający się z analiz jest następujący:

Wydaje się, że dla większej jasności należy pod względem formalnym podzielić opracowania fortepianowe XIX wieku na trzy grupy:

- 1) przeniesienia dosłowne, czyli transkrypcje struktury melodyczno-harmoniczno-rytmicznej utworu lub jego części,
- 2) formy szeregujące odcinki, tematy z jednego lub kilku dzieł, zbliżone do potpourri i prostej fantazji. Szczególnym rodzajem szeregowania jest cykl wariacyjny jako forma regularnych następstw wariantów jednego tematu,

²⁸ L. Polony, *Liszt*, [w:] E. Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna*, t. V („KLL”), Kraków 1997, s. 385, 388, 390. Do grupy drugiej badacz zalicza natomiast fantazje na tematy z oper Aubera, Belliniego, Dionizettiego, Meyerbeera, Mozarta, Wagnera i innych.

²⁹ I. Poniatowska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX*, Warszawa 1991, s. 311.

³⁰ Tamże, s. 310-340. (Dalsze wnioski pochodzą również z tegoż opracowania).

- 3) opracowania fantazyjne, swobodnie operujące materiałem tematycznym, modyfikowanym za pomocą pracy tematycznej, techniki wariacyjnej i środków fakturalnych³¹.

Ważne jest także to, że przy opracowywaniu tematu lub tematów z innych dzieł kompozytorzy wykorzystywali również gatunki przejęte z muzyki solowej (bagatele, impromptus, kaprysy i inne).

Sam Liszt rozróżniał dwa sposoby opracowywania: pierwszy to transkrypcja, która wnosi nowe elementy (transkrypcja w sensie szerokim), drugi zaś stanowi transkrypcja jako przeniesienie dosłowne pieśni na fortepian (bo kompozytor wypowiedział się tutaj właśnie o opracowaniach pieśni). Trzeba zauważyć, iż stosowana wówczas terminologia była niejednolita, a granice gatunkowe dość płynne.

Utwór pod tytułem *Król olch* reprezentuje gatunek literacki o nazwie „ballada”. Ballada miała najpierw swoje taneczne, a dopiero potem literackie dzieje. Nazwa pochodzi od włoskiego słowa „ballare” (tańczyć) i oznacza prowansalską pieśń taneczną. Z Prowansji rozszerzyła się na Włochy i Francję (XIV-XV w.) i stała się gatunkiem wyłącznie lirycznym z rygorami stroficznymi. Istniały cztery rodzaje ballad w zależności od budowy zwrotki. Natomiast w zależności od miejsca powstania wyróżnia się dwa typy ballady: francuski i włoski. Różnią się one przede wszystkim obsadą. We Francji tylko jeden głos był wokalny, tenor był zaś w fakturze dwugłosowej tworem instrumentalnym. Dla typu francuskiego bardziej typowy był trzygłos z instrumentalnym tenorem i kontratenorem³². We Włoszech wszystkie głosy zaopatrzone były w tekst. Wyjątkowo pojawia się tutaj trzygłos – dominuje bowiem dwugłos³³.

Ballada romantyczna – jak piszą dalej autorzy opracowania – ma niewiele wspólnego z balladą średniowieczną, która była utworem kunsztownym, wykonywanym na dworach, związanym z liryką rycerską. Ballada XIX-wieczna, będąc balladą romantyczną, siłą rzeczy nawiązywała do ludowości. Była po prostu opracowaniem tekstów balladowych³⁴. W romantyzmie – w zależności od obsady – wyróżnia się trzy rodzaje ballad: 1) na głos solowy z towarzyszeniem instrumentu (najczęściej fortepianu); 2) chóralną a capella lub z towarzyszeniem instrumentalnym; 3) chóralną z partiami solowymi. Najbardziej rozwinął się – co oczywiste – rodzaj pierwszy. Najprostszym typem ballady z tego rodzaju pozostaje ballada zwrotkowa. Znacznie bardziej skomplikowana jest ballada przekomponowana (analizowany utwór, *Król olch* Schuberta, należy do tej grupy), w której istnieje możliwość stosowania odcinków dramatycznych.

³¹ Tamże, s. 316.

³² Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Pieśni*, Kraków 1974, s. 128.

³³ Tamże, s. 132-133.

³⁴ Tamże, s. 263.

Czym jest natomiast ballada literacka?

Według Juliusza Kleinera ballada to „krótki wierszowany utwór epicki na temat niezwykłego zdarzenia o zabarwieniu lirycznym i tendencji do dramatycznego, dialogowego ujęcia”³⁵. Owa definicja nie wyczerpuje jednak w pełni istoty gatunku. W balladzie szalenie ważna jest fabuła, w której ujawnia się ingerencja sił nadprzyrodzonych w los człowieka. Drugim ważnym czynnikiem, obok fabuły, są ostro skontrastowane postacie. W przywoływanej już balladzie Goethego będą nimi ojciec i syn. Ojciec reprezentuje typ racjonalisty, klasyka, patrzącego przez „szkiełko i oko” na otaczającą go rzeczywistość, niedostrzegającego wartości duchowych, świata metafizycznego, świata ponadmysłowego. Skupiającego wzrok jedynie na rzeczach materialnych, wierzącego rozumowi i temu, co przekazują mu jego zmysły. Oraz syn, który dostrzega coś więcej, który widzi dalej, głębiej, który posiada zmysł pozwalający na odkrycie tajemnic świata niematerialnego. Można by rzec: ufa uczuciu i wierze. Jest więc reprezentantem myślenia romantycznego.

Ważne w balladzie są także dwa plany akcji – ten widzialny dla narratora („sceniczny”) oraz ten niewidzialny („zakulisowy”). Co ciekawe, antagonistą spokojniejszy pozostaje na planie scenicznym, natomiast ten mniej spokojny na chwilę znika „za kulisy”, aby powrócić i wprowadzić ostre spięcie. W *Królu olch* antagonistą jest również bohater tytułowy. To on znika za kulisy, by tam przygotować nowe „niespodzianki” – najpierw prosi, kusi, proponując chłopcu zabawę z jego córkami, potem grozi i w końcu zabiera chłopca przymusem. Każde jego pojawienie się przynosi gwałtowne spięcie. Głos syna jest za każdym razem coraz bardziej podniesiony i naładowany emocjami.

W narratorsze (postać wzięta z epiki) widoczne są natomiast wszystkie trzy wspomniane wyżej elementy ballady: epickość (bo relacjonuje wydarzenia), liryczność (bo żywo na nie reaguje i manifestuje swoje reakcje), dramatyczność (bo chętnie oddaje głos bohaterom).

Polski poeta, Mickiewicz, dostrzegł w tym gatunku połączenie kolorytu lokalnego, rodzimego z metafizyczną perspektywą bytu. U Wieszczu – podobnie, jak u Goethego – natura nie jest ani miła, ani łagodna. Wpisana zostaje w nią przestrzeń mitów i dziwów. Świat natury łączy się ze światem ludzkim. (Idziesz nad jezioro, a tam młodzieniec cierpi wieczną karę.) Co więcej, w świecie natury mieszkają duchy złe, które chcą człowiekowi zaszkodzić i z niezwykłą radością wymierzają mu najokrutniejsze kary (w *Lilijach* zawiniła tylko pani, ale zapadająca się cerkiew wchłania wszystkich obecnych)³⁶.

³⁵ Zob. hasło *Ballada*, [w:] J. Bachórz i A. Kowalczykowa (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław 2002, s. 72-75.

³⁶ Powyższe interpretacje pochodzą z książki Aliny Witkowskiej, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, Warszawa 1986, s. 22-29.

Przyglądając się tekstowi ballady³⁷ Goethego bliżej, można stwierdzić, iż jest on wyraźnie rytmiczny. Większość słów to wyrazy krótkie, jednosylabowe (68%). Skłania więc do skandowania. Można w nim zaobserwować również zabawę układem głosek. W partiach Króla, w których kusi on chłopca, występuje intensyfikacja głosek „m”, „n”, a więc głosek o małej ilości szmeru (wg Delattre’a) i jednocześnie będących głoskami słabymi (wg Dietha) oraz nosowymi i łagodnymi. W momencie gdy Król olch przechodzi do groźby, pojawiają się głoski wybuchowe „d”, „b”, „g”. Głoski natomiast „t”, „k”, „f”, będąc bezdźwięcznymi (a więc głuchymi wedle Dietha), użyte w partii Syna, wzmacniają aurę strachu i niesamowitości. We właściwościach ekspresyjnych również zachodzą charakterystyczne przesunięcia. W partii Ojca mamy gradację zaniepokojenia. Dziecko przechodzi z ciekawości w płacz. Król zaczyna od prośby, a kończy na groźbie.

Jak zatem ów tekst został przez Schuberta umuzyczniony?

Po pierwsze: ważny jest wybór tonacji g-moll, która w muzyce kojarzy się ze śmiercią, z grozą, z niesamowitością, z posępnym, ciemnym nastrojem. Po drugie: intonacja wiersza ma odbicie w melodii. Niech jako przykład posłużą pytania. Schubert uwypukla je dużym skokiem interwałowym w górę: kwintą (takt 18) lub sekstą (takt 43-44):

Va - - ter, du den Erl - kö - nig nicht?

Schubert, *Erlkönig* (t. 41-44)

Interpunkcja zdania i wersu pozostaje w zgodzie z kadencjami muzycznymi (dla przykładu w taktach 31-32 na końcówkę wersu przypada kadencja: S z sekstą – D – T):

Arm, er faßt ihn si-cher, er hält ihn warm.

Schubert, *Erlkönig* (t. 28-32)

³⁷ Ustalenia dotyczące ballady *Król olch* zawdzięczam analizie Heleny Hryszczyńskiej. Zob.: „*Erlkoe-nig*” Goethego w pieśniach Reichardta, Schuberta i Moniuszki, „Muzyka i Liryka” 1991, t. 3, s. 59-69.

Wersy zostają regularnie oddane muzycznie – rozkładają się albo na osiem, albo na cztery takty. Mamy zatem tutaj do czynienia z transpozycją ścisłą, według terminologii Agaty Seweryn (zostały zachowane cechy strukturalne oraz wersyfikacyjne wiersza, kompozytor nie odjął ani nie dodał, jak również nie powtórzył żadnych słów, zachował zasadę, iż jednej frazie muzycznej odpowiada jeden werseł wiersza, uzgodnił akcenty językowe z mocnymi częściami taktu w muzyce).

Można w tejże interpretacji pieśniowej mówić także o ilustracyjności, która ujawnia się szczególnie w partii fortepianu (T_{ak}) – chodzi o tętent konia oddany środkami czysto muzycznymi (triole) oraz o zmianę akompaniamentu na taneczny w partii Króla olch (mamy w tym miejscu przejście z ostrych repetycji oktaw na triole zbudowane z porozkładanych akordów w ruchu wznoszącym i opadającym na zmianę). Schubert dużo też poczynił w kontekście nastroju. Składają się na niego: dynamika (szybkie tempo w zgodzie z tempem akcji utworu, co za tym idzie, także krótkie wartości rytmiczne), zmiany w zakresie wysokości dźwięków składających się na wokalizę – T_m (w zakresie skali jednego głosu wokalnego kompozytor różnicuje wypowiedzi postaci: Ojciec śpiewa najniżej, Dziecko coraz wyżej i z większymi emocjami) oraz zmiany napięcia (gradacja, a w punkcie kulminacyjnym krzyk). W warstwie ekspresyjnej pieśni dzieją się zatem ważne rzeczy. Król śpiewa najpierw łagodnym, naturalnym płynnym głosem – nęci, kusi, przekonuje, ale jego melodia wznosi się coraz wyżej, by potem wybuchnąć groźbą. Schubert zachowuje więc prawdopodobieństwo psychiczne postaci, doskonale oddaje muzycznie wzrastające emocje. Kompozytor rzeczywiście bardzo dobrze interpretuje muzycznie tekst. Pozostaje on dla niego ważny i zawsze na pierwszym miejscu. Środki muzyczne służą odpowiedniemu wyartykułowaniu treści ballady.

Przechodząc do Liszta, należy stwierdzić, iż kompozytor węgierski dokonuje przekształceń przede wszystkim na tle wokalizy (T_m) oraz akompaniamentu (T_{ak}).

W **zakresie akompaniamentu** Liszt przejmuje podstawowy jego zrab melodyczno-rytmiczno-muzyczny. Zwiększa jednak masę brzmieniową, wprowadzając w lewej ręce oktawy, których u Schuberta nie ma, pojawiają się także dodatkowe określenia wykonawcze (*agitato*, *dramatico*):

Presto agitato

Schubert/Liszt, *Erlekönig*³⁸ (t. 1-4)

³⁸ Franz Liszt – Klavierwerke, Band 9: Lieder-Bearbeitungen für Klavier zu zwei Händen, Peters, Leipzig.

Liszt podąża także za zmianą rodzaju akompaniamentu w momencie, w którym Król olch mówi o śpiewach, zabawach i tańcach³⁹:

Töch - - ter füh - ren den nächt - li-chen Reihn und wie - - gen und tan - zen und

Schubert/Liszt, *Erlkönig* (t. 81-83)

Kompozytor w niektórych fragmentach także zmniejsza masę brzmieniową poprzez redukcję oktawy do jednego dźwięku (chodzi o partię lewej ręki⁴⁰), jak w tym przykładzie:

Der Erlkönig
Du lie - - - - bes Kind, komm

Schubert/Liszt, *Erlkönig* (t. 67-69)

Zabiegi Liszta koncentrują się również na uintensywnieniu partii akompaniamentu, na wzbogaceniu jej w nowe walory wirtuozowskiej techniki. Dalej w przebiegu parafrazy następuje rozbudowywanie akompaniamentu w kierunku stylu wirtuozowskiego: dodawanie arpeggiów, przemiany rąk (technika trzech rąk Thalberga), zdwajanie oktaw, dopisywanie skomplikowanych pasaży – słowem uaktywnia Liszt wszystkie znane mu sposoby na sprawienie, by utwór stał się wirtuozowskim popisem. Zachowuje przy tym melodię, także pieśń jest zawsze rozpoznawalna, tekst poetycki (związany z Schubertowską melodią) zawsze podskórnie obecny.

³⁹ Kompozytor dokłada tutaj także akompaniament do prawej ręki na drugą i trzecią triolę.

⁴⁰ W tym wypadku może również chodzić o względy techniczne – niemożliwy okazuje się skok o oktawę na drugą i trzecią ósemkę w trioli w tak szybkim tempie).

W zakresie melodyki Liszt również dokonuje kilku zmian. Po pierwsze, podobnie jak w akompaniamencie, zwiększa masę brzmieniową poprzez zdwojenie linii melodycznej interwałem oktawy. Już na początku parafrazy:

Wer rei - - tet so spät durch Nacht und

p sempre

* *recitativo* *

Schubert/Liszt, *Erlkönig* (t. 15-18)

Kompozytor stosuje też w tym fragmencie technikę krzyżowania rąk (melodia przechodzi z ręki lewej do prawej). Po drugie: często linia melodyczna (Tm) nie jest u Liszta najwyższym głosem – inaczej niż w oryginale. Prześledźmy zatem melodykę w partii Ojca oraz Króla olch, bo tutaj kompozytor dokonuje istotnych przekształceń. W oryginale Schubert, jak wiemy, spróbował z niezłym skutkiem przełożyć na jeden głos wokalisty partie czterech osób (Narratora, Ojca, Syna i Króla olch), ale ponieważ skala głosu jest bardziej niż fortepianu ograniczona, toteż nie ma u niego w pieśniowej interpretacji zmian rejestru.

U Liszta sprawa wygląda inaczej. W związku z dużymi możliwościami fortepianu pod względem różnicowania wysokości (szeroki rejestr) kompozytor może sobie pozwolić na umieszczenie partii Króla znacznie wyżej niż w pieśni:

Der Erlkönig
Du lie - - - bes Kind, komm

pp (una corda)

leggiero

geh mit mir! gar schön - - ne Spie - - le

Schubert/Liszt, *Erlkönig* (t. 67-73)

Autor parafrazy każe ponadto fragment ten wykonać przy zastosowaniu lewego pedału oraz *leggiero* w dynamice *pianissimo*. Pojawiają się zatem nowe muzyczne sensory w stosunku do pieśni Schuberta. Liszt nie idzie tutaj jedynie za semantyką obecną w pieśni, zwraca się ewidentnie ku tekstowi, jakby przekornie chcąc pokazać, że może zrobić lepiej, że jego interpretacja tekstu ballady jest głębsza, bardziej wnikliwa. Liszt proponuje, by Król olch przemawiał Lżej, lotniej, bardziej falująco, a zarazem bardziej „nie z tego świata”. Z innym bohaterem, Ojcem, sprawa wygląda jeszcze inaczej. Liszt przeniesie jego partię niżej, do klucza basowego (to wyraz racjonalizmu oświeceniowego, trzymania się w życiu materii, niedostrzegania innego świata, drugiej rzeczywistości).

Widać więc wyraźnie, że Liszt oprócz tego, że przekształca materiał muzyczny, to dokonuje również reinterpretacji tekstu literackiego. U Liszta da się zauważyć zmianę charakteru relacji intermedialnej: z formy zintegrowanej tworzy formę rozłączną. Tekst literacki funkcjonuje u niego na poziomie partytury. Obecny jest jedynie dla pianisty, być może po to, by mógł on lepiej zinterpretować utwór poetycki. Według koncepcji Andrzeja Hejmeja na ten rodzaj związku można by było spojrzeć jako na najdalej idące zintegrowanie tekstu literackiego z tekstem muzycznym w partyturze. Stanowi on „odniesienie intersemiotyczne” i właściwie funkcjonuje jedynie na płaszczyźnie paratekstualnej (bo dostępny dla słuchacza jest tytuł dzieła oryginalnego – jeżeli założymy, że słuchacz nie zna tekstu pieśni)⁴¹.

***Der Lindenbaum* – Müller – Schubert – Liszt**

Przyjrzyjmy się jeszcze jednej parafrazie, tym razem pieśni do tekstu Wilhelma Müllera. Pieśń tę Marcin Trzęsior zalicza do utworów reprezentujących gatunek elegii i wiąże ją z rozprawą F. Schillera pt.: *O poezji naiwnej i sentymentalnej*⁴². Według Schillera w elegii dominowało przedstawienie ideału, który raz ukazywała ona jako utracony (elegia właściwa), a innym razem jako odzyskany (idylla). Utwór Müllera będzie tu przykładem elegii właściwej.

Skupmy się na gatunku. Elegia jest gatunkiem liryki żałobnej, jest to pieśń lamentacyjna bliska trenom, a jej wykonanie miało miejsce podczas pogrzebu. Później, już w starożytnym Rzymie, rozwinęła się przede wszystkim elegia miłosna, operująca, podobnie jak ballada, elementami narracyjnymi. Częstokroć wyrażała ona żal po utracie szczęścia czy też tęsknotę do oddalonej kochanki⁴³. Mużę

⁴¹ Zob. A. Seweryn, dz. cyt., s. 89-90. Zob. także przyp. 14.

⁴² Zob. M. Trzęsior, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*, Wrocław 2009, s. 209-211 oraz 238-244.

⁴³ M. Grzędzińska, *Elegia*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław 2002, s. 223-225.

elegii w starożytnej Grecji była Euterpe, mająca za swoje godło flet (przy wtórze tegoż instrumentu recytowano omawiany gatunek liryki). Elegia nowożytna znacznie rozszerza swoją tematykę – to utwór utrzymany w tonie skargi, dotyczący spraw osobistych, problemów egzystencjalnych, takich jak przemijanie, śmierć, miłość⁴⁴. Jeden z polskich teoretyków literatury napisał, iż elegia jest „liryką rozpamiętywania”, która zwraca się „ku chwilom minionym, aby za nimi tęsknić, żałować lub je w ogóle rozpamiętywać”⁴⁵. Siłą elegii jest zatem jej tematyka. Co więcej, w romantyzmie wyróżnia się także elegie wizyjne (tu należy wymienić chociażby utwory Byrona: *Sen*, *Widzenie*), w których wizję motywowała konwencja snu, połączona częstokroć z romantycznym nastrojem, ludowością, tajemniczością, grozą oraz wzmocnionym elementem fikcyjnym. W XIX wieku powstawały też elegijne dumania i medytacje, które miały niezwykle intymny charakter i nie były przeznaczone do druku⁴⁶.

Der Lindenbaum

Am Brunnen vor dem Thore
Da steht ein Lindenbaum:
Ich träumt' in seinem Schatten
So manchen süßen Traum.

Ich schnitt in seine Rinde
So manches liebe Wort;
Es zog in Freud und Leide
Zu ihm mich immer fort.

Ich musst' auch heute wandern
Vorbei in tiefer Nacht,
Da hab' ich noch im Dunkel
Die Augen zugemacht.

Und seine Zweige rauschten,
Als riefen sie mir zu:
Komm her zu mir, Geselle,
Hier findest Du Deine Ruh'!

Die kalten Winde bliesen
Mir grad' ins Angesicht;

⁴⁴ Zob. J. Sławiński, *Elegia*, [w:] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1989, s. 117.

⁴⁵ T. Ziemia, cyt. za.: M. Grzędzińska, dz. cyt., s. 223.

⁴⁶ Zob. M. Grzędzińska, dz. cyt., s. 224.

Der Hut flog mir vom Kopfe,
Ich wendete mich nicht.

Nun bin ich manche Stunde
Entfernt von jenem Ort,
Und immer hör' ich's rauschen:
Du fändest Ruhe dort!⁴⁷

Wiersz jest niezwykle bogaty w symbolikę. Ale najpierw omówmy warstwę dosłowną. Mamy oto „bohatera”, określającego siebie mianem „nocnego wędrowca”. Podmiot liryczny niegdyś, przy studni, którą dobrze zna, której lokalizację opisuje („przed bramą”), w cieniu lipy śnił niejeden słodki sen, zaś na korze drzewa wycinał niejedno słodkie słowo (pewnie słowo miłosne, być może imię kobiety). Teraz jedynie przechodzi koło owej lipy. W liryku panuje nastrój nocy, przygnębienia i smutku. Ciszę przerywa wiatr oraz odgłos szeleszczących gałęzi. Mimo oddalenia podmiot liryczny ciągle słyszy szum tytułowej lipy, i jakby głos, mówiący: „tu znalazłbyś ukojenie”. W wierszu pojawia się typowa sceneria literatury romantycznej: noc, szum, wiatr, chłód, senność, wędrownia. Za każdym z tych określeń idzie rozbudowana i wieloaspektowa symbolika. Przede wszystkim lipa (a więc tytuł) była jednym z drzew (obok dębu), czczonych przez lud Germanów. Widać zatem wyraźny związek z romantyczną ludowością. Samym drzewom wiele się wówczas przypisywało. Jak podaje Kopaliński:

Drzewo jest symbolem wzrostu, drabiny do nieba, osi świata, kolumny niebiańskiej, życia kosmicznego; stworzenia; boskiej gwarancji odnowy, prawa lub ducha boskiego, jedności organicznej; sprawiedliwości; wielkości, królewskości; piękna, poezji; wiedzy; kary, szubienicy, krzyża; schronienia, azylu; odkupienia; miłości, ofiary; wróżby; stałości; nadziei; szlachetności; pokoju; bogactwa; energii, radości; mądrości; czci; człowieka; życia psychicznego; zdrowia; fallusa, płodności, genealogii rodu, długowieczności, odrodzenia, odmłodzenia; życia i śmierci, zwycięstwa życia nad śmiercią, zmartwychwstania, nieśmiertelności; wśród roślin odpowiednik lwa między zwierzętami; siedziba elfów, duchów, chochlików, krasnoludków. Jako najpotężniejsza roślina symbolizuje w wielu kultach istoty boskie albo miejsce przebywania bogów i dlatego bywa przedmiotem czci, zwłaszcza jako połączenie podziemnych sił chthonicznych (przez korzenie) i niebiańskich sfer kosmicznych (korona) z życiem na ziemi (pień); rozumiane często jako wyobrażenie osi świata, na której się opiera⁴⁸.

⁴⁷ W. Müller, *Der Lindenbaum*, cyt. za.: M. Trzęsior, dz. cyt., s. 239.

⁴⁸ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990 (tu hasło: *Drzewo*).

Widać, że jest to symbol bardzo pojemny i wieloznaczny. Do powyższego katalogu można by dodać to, iż rozłożyste gałęzie drzewa mogą symbolizować kobietę, w tym również matkę. Jeżeli pójdziemy tą drogą, to oczywiste okaże się, że utwór operujący ludowymi odniesieniami będzie mógł opisywać utraconą miłość podmiotu lirycznego. Wówczas stanie się jasne to, iż utwór ten doskonale wpisuje się w cykl pieśni Schuberta, nie tylko pod względem motywu wędrowni bohatera, ale przede wszystkim w kontekście nieodwzajemnionej i nieszczęśliwej miłości.

Jeżeli natomiast zinterpretujemy symbolikę drzewa jako połączenie nieba z ziemią, życia ze śmiercią (istnieje przecież w *Biblii* drzewo poznania dobra i zła, które przyniosło człowiekowi śmierć), wówczas będziemy mogli włączyć interpretację Schopenhauerowską. Człowiek zatem, podmiot liryczny, pragnie wrócić tam, skąd wyszedł, zanim się narodził – idea wiecznego powrotu. A powrót do stanu „przed” często u filozofa łączy się ze snem (w wierszu również mamy atmosferę oniryzmu, mimo iż bohatera otrzeźwia zimny powiew wiatru).

W budowie wiersza da się dostrzec regularność wersyfikacyjną. Wiersz operuje powtarzającą w określonym układzie liczbą sylab: 7 – 6 – 7 – 6. Wersy są więc dość krótkie (przypomnę jedynie, że typowa elegia operuje znacznie dłuższym wersem 11- lub 13-zgłoskowcem, a więc wierszem pojemnym), co może wynikać z próby stylizacji na utwór prosty, ludowy. Co więcej, mamy tu także stałe miejsca akcentowe (utwór reprezentuje system wersyfikacyjny sylabotoni i operuje stopą o nazwie trochej (_ / _) – sylaba akcentowana i sylaba nieakcentowana). Podobnie jak ballada Goethego, wiersz jest wyraźnie rytmiczny i skłania wręcz do skandowania.

Interpretacja Schuberta skupiła się na kilku elementach. Po pierwsze – jak zauważył Marcin Trzęsior – architektonika pieśni odpowiada trzem fazom utworu (świat marzeń – świat realny – powrót do świata marzeń). Schubert świat marzeń oddał za pomocą tonacji durowej, natomiast świat realny uzyskał odzwierciedlenie w mołu.

Co ważne, tutaj – w świecie realnym – Schubert zmienia akompaniament. Pojawiają się zatem prawie same oktawy – jakby symbol pustki – oraz skoki sekstowe z akcentem na dwa i zmianą rytmu (na rytm punktowany), będące indeksowaniem (wedle określenia Bristigera) marszu. Akompaniament oddaje wrażenie ciężaru – to wyraz pustki egzystencjalnej. Gdy zaś bohater zamyka oczy, wówczas ponownie pojawiają się wypełnienia tercjowe (pełne akordy), przenosząc słuchacza w obręb sennego marzenia. W strofie piątej widać jednak następną zmianę. Zimny wiatr wieje bohaterowi prosto w twarz, a w muzyce pojawia się chromatyka oraz niczym nieprzerwane pochody triolowe. Do tego dochodzi określenie wykonawcze *crescendo* (jedne z nielicznych w utworze) oraz *forte* (to punkt kulminacyjny pieśni):

Die kal-ten Win-de blie-sen mir
grad ins An-ge-sicht, der Hut flog mir vom

cresc.

Schubert, *Der Lindenbaum* (t. 44-49)

Ciekawym zabiegiem wykorzystanym przez Schuberta w tej pieśni jest zastosowanie (zaraz na początku) motywu muzycznego przypominającego odgłos instrumentów dętych (rogów, fletów, trąbek). Jak wiadomo, rogi kojarzą się z początylioniem, flety zaś, jak już wcześniej wspomniałem, były wykorzystywane podczas wykonywania elegii, będąc jednocześnie atrybutem patronki tego gatunku – Euterpe. Marcin Trzęsior interpretuje ten pomysł, jako wyraz refleksyjności, wg niego jest to uwydatnienie przestrzeni duchowej, czy też symbol oddalenia i przywoływania jednocześnie⁴⁹. Może to być również symbol marsza, pochodu ku nieznanemu, może ku śmierci. Kompozytor we wstępie naśladuje także środkami muzycznymi szumiącą lipę (za pomocą szesnastkowych triol).

Z punktu widzenia teorii związków intertekstualnych Agaty Seweryn ważna jest obserwacja, iż Schubert powtarza ostatni werset w końcówce pieśni, w ten sposób zwiększając częstotliwość wystąpienia wyrażen: „ciągle słyszę ten szum:/ Tu znalazłbyś ukojenie!”. W związku z powyższym pieśń byłaby ucieleśnieniem „transpozycji persewerującej”, charakteryzującej się tym, iż kompozytor w niewielkim stopniu ingeruje w tekst (dopuszczalne są powtórzenia wyrazu czy wersu), natomiast pod względem przeniesienia systemu metrycznego w obręb medium muzycznego, da się zauważyć symetryczność obydwu mediów. Kompozytor, by oddać muzycznie wers krótki, zastosował metrum o małej pojemności pod względem liczby głównych wartości rytmicznych ($\frac{3}{4}$), pozostał także w zgodzie z podziałem na wersy oraz uwzględnił pauzy (zarówno te wewnętrzne, jak i zewnętrzne).

⁴⁹ M. Trzęsior, dz. cyt., s. 241.

Zwróćmy się zatem ku muzycznej parafrazie Franciszka Liszta.

W sferze **akompaniamentu** Liszt, podobnie jak przy umuzycznieniu analizowanej wcześniej pieśni, przejmuje podstawowy zrąb melodyczno-rytmiczno-muzyczny. Zaraz na początku wprowadza jednak tryl, dodatkowo reinterpretując tytuł. Schubert oddał ruch lipy na wietrze jedynie triolami, Liszt wprowadza tryl w kluczu basowym i w ten sposób uzyskuje większą migotliwość, ruchliwość, naddaje element ruchu. Odgłosy trąbek przenosi natomiast oktawę wyżej w stosunku do oryginału, rozszerzając znacznie skalę utworu i wykorzystując możliwości brzmieniowe fortepianu. U Liszta, zgodnie z sugestią Marcina Trzęsiora, dotycząca wykładni tegoż motywu, z większą mocą i intensywnością uwidacznia się tęsknota za przeszłością. Dodatkowo, ponieważ motyw ten jest wyżej, można go interpretować jako tęsknotę za metafizyką, albo po prostu za miłością, która dla romantyka jest uczuciem niebiańskim, łączącą go ze sferą *sacrum*. Węgierski kompozytor zwiększa także liczbę tychże motywów, są one dla niego dość ważne. W dalszym przebiegu utworu Liszt nie zachowuje akompaniamentu z oryginału. Tutaj już daje się ponieść swojej fantazji. Zamiast rytmu triola – ósemka z kropką i szesnastka w partii lewej ręki pojawiają się trzydziestodwójki, dodać trzeba, silnie schromatyzowane w ruchu wznoszącym – to już nie wiatr, to porywiste wietrzysko, wręcz burza. Melodia w tym fragmencie zostaje oddana akordowo (to również naddanie w stosunku do pieśni Schuberta):

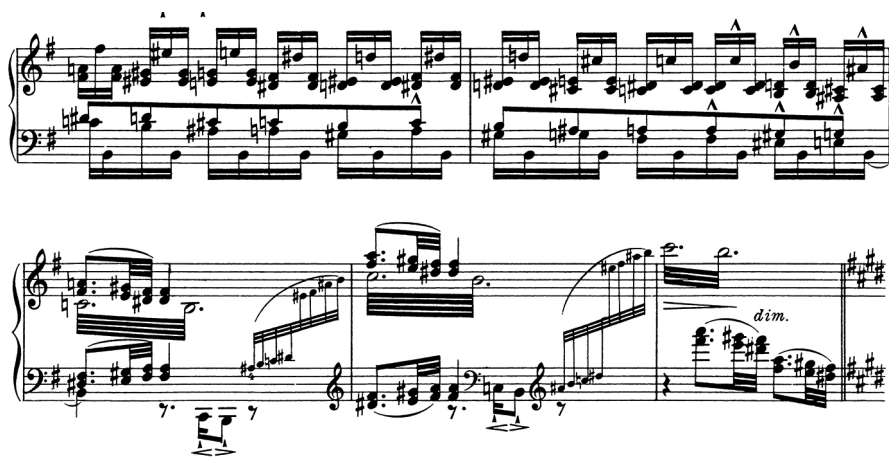
The image shows a musical score for Schubert/Liszt, *Der Lindenbaum* (t. 25-31). The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a trill in the left hand and a vocal line in the right hand. The piano part is marked "sotto voce" and "tr". The vocal part is marked "pp" and "Ich do-". The lyrics are: "mußt auch heu-te wan- - dern vor- bei in tie-fer".

Schubert/Liszt, *Der Lindenbaum* (t. 25-31)

Liszt zupełnie zatem zmienia charakter tego fragmentu, fragmentu, w którym bohater odczuwa realność rzeczywistości, w którym na chwilę wychodzi z marzenia.

W kolejnym fragmencie tekstu i pieśni (zwrotka czwarta: „Und seine Zweige rauschten”) Liszt również nie idzie za wskazówkami Schuberta. Powrót do marzeń

kompozytor parafrazy oddaje, wykorzystując sekstole. Pomija zatem Liszt interpretację Schuberta, w której w tym fragmencie muzycznie zostają oddane zmęczone kroki wędrowca, jego ociężałość i wyczerpanie. Jeszcze jedną innowacją Liszta jest zmiana tonacji we fragmencie odpowiadającym piątej zwrotce („Die kalten Winde bliesen”) – Liszt powraca do e-moll, Schubert już do końca utworu pozostaje przy E-dur. Tutaj znika melodia, natomiast pojawia się improwizacja. To erupcja sił nieprzychylniej przyrody oraz pokaz ogromu jej niszycielskiej mocy. Kompozytor węgierski znacznie uintensyfikował kulminację utworu, stosując tryle, rozłożone akordy, kaskady oktaw, tremolanda, polirytmie. Fragment ten jest dla Liszta krzykiem rozpacz:



Schubert/Liszt, *Der Lindenbaum* (t. 55-59)

Melodię umieszcza Liszt nie zawsze na górnym planie. Częstokroć – o czym wcześniej wspomniałem – znajduje się ona w środku pomiędzy dwoma głosami akompaniującymi. W tej parafrazie, by zapis był wyraźny, zastosował kompozytor trzy pięciolinie:

Schubert/Liszt, *Der Lindenbaum* (t. 8-12)

W powyższym fragmencie wokaliza została umieszczona w kluczu basowym, być może w celu pokazania perspektywy schodzenia w dół, w stronę wnętrza studni. W stronę materii nieożywionej (jak powiedziałby Schopenhauer).

W zakresie melodii warto również dodać, że Schubert oszczędny jest w określaniu wykonawcze, Liszt odwrotnie – bardzo szczegółowo przedstawia swoją wizję. Pojawiają się określenia: *semplice, marcato, dolcissimo armonioso, sotto voce* i inne.

Podsumowując, trzeba stwierdzić, iż na przykładzie tej parafrazy widać dobrze, że Liszt zaproponował inną koncepcję oddania tekstu w muzyce. Znacznie uintensywnił emocję, jak również dołożył swoje odrębne interpretacje – odgłos rogu, sekstole w akompaniamencie w miejsce triol. Liszt jest zatem wnikliwym czytelnikiem. Nie przejmuje od Schuberta wszystkich jego pomysłów. Parafraza staje się utworem osobnym, luźno związanym z pierwowzorem.

Zakończenie

Z przeprowadzonych analiz wyłania się wniosek, iż parafrazy pieśni innych kompozytorów dokonane przez Liszta stanowią nowy rozdział w historii muzyki fortepianowej. A jej znaczenie należy rozpatrywać również w kontekście teorii muzyki programowej.

Owszem, można Lisztowi zarzucić, że wykorzystał cudze pomysły, bo brak mu było własnych, to samo przecież mówiono o Słowackim, któremu przypisywani „bluszczowatość”, ale faktem jest to, iż Liszt włożył w parafrazy omówionych pieśni, i nie tylko tych omówionych, dużo swoich własnych emocji oraz wiele pomysłowości. Liszt częstokroć poprzez opracowanie pieśni odświeżał jej interpretację, pokazywał, iż utwór można czytać inaczej, i co więcej, że również muzyka, podążając za tekstem, może znacznie uintensywnić swoje własne treści.

Liszt wykrył, zapewne nieświadomie, iż związek muzyki z literaturą w pieśni jest zupełnie innego rodzaju związkiem niż ten, w którym tekst pozostanie w sferze potencjalności. Zauważył, że ów tekst egzystuje na zupełnie innej płaszczyźnie. Jak wcześniej wspomniałem, parafraza będzie realizacją formy rozłącznej, w której istnieje możliwość rozdzielenia elementów, ale nie bez utraty pewnych znaczeń. Pieśń natomiast traci swą tożsamość, jeżeli pozbawimy ją poezji. Liszt chciał – jak miemam – by muzyka pozostała czysta, ale jednocześnie, by wzbogaciła się w treści metafizyczne, czy też szerzej – filozoficzne – obecne w tekście. I to, być może, stało się początkiem procesu twórczego.

Bibliografia

- Balbus Stanisław, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, [w:] Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedz (red.), *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2004.
- Bristiger Michał, *Zwizki muzyki ze słowem*, PWM, Warszawa 1986.
- Golianek Ryszard Daniel, *Narodziny muzyki z ducha literatury. Typy znaczeń w poematach symfonicznych Franza Liszta*, [w:] Stanisław Balbus, Andrzej Hejmej, Jakub Niedźwiedz (red.), *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2004.
- Grzędzielska Maria, *Elegia*, [w:] Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 223-225.
- Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze (Perspektywy współczesnych badań)*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4.
- Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2008.
- Helman Alicja, *Problem syntezy sztuk w świetle semiotycznej koncepcji systemów złożonych*, [w:] Teresa Cieślukowska i Janusz Sławiński (red.), *Pogranicza i korespondencje sztuk. „Z dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej”*, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1980, s. 7-20.
- Hryszczyńska Helena, „*Erlkoenig*” Goethego w pieśniach Reicharda, Schuberta i Moniuszki, „Muzyka i Liryka” 1991, t. 3, s. 59-69.
- Kleiner Juliusz, *Ballada*, [w:] Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 2002, s. 72-75.
- Kopaliński Władysław, *Drzewo*, [w:] Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.
- Kostrzewska Hanna, *Analogia i muzyka. Z filozoficznych zagadnień muzyki*, Akademia Muzyczna im. I. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2001.
- Polony Leszek, *Liszt*, [w:] Elżbieta Dziębowska (red.), *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna*, t. V („KLL”), PWM, Kraków 1997.
- Poniatowska Irena, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX*, Oficyna Wydawnicza „Rewasz”, Warszawa 1991.
- Riffaterre Michael, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1.
- Seweryn Agata, *Poezja „nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, Wydawnictwo IBL, Warszawa 2008.
- Sławiński Janusz, *Elegia*, [w:] Michał Głowiński, Teresa Kostkiewiczowa, Aleksandra Okopień-Sławińska, Janusz Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1989.
- Trzęsior Marcin, *Pieśni drzemią w każdej rzeczy. Muzyka i estetyka wczesnego romantyzmu niemieckiego*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2009.
- Wasilewska-Chmura Magdalena, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2011.
- Witkowska Alina, *Mickiewicz. Słowo i czyn*, PWN, Warszawa 1986.

Streszczenie

Między muzyką a literaturą Franciszka Liszta fortepianowa parafraza pieśni romantycznej – ku analizie interdyscyplinarnej

Powyższy artykuł zajmuje się związkami literatury z muzyką (muzyki z literaturą). A więc relacją dwóch odrębnych mediów. Punktem docelowym jest tutaj próba zbadania owej relacji na materiale fortepianowych opracowań pieśni Schuberta dokonanych przez Franciszka Liszta. Do dogłębnej analizy zostały wybrane dwa utwory: *Król olch* (utwór wczesny w twórczości Schuberta) oraz *Lipa* (z cyklu *Podróż zimowa*) – reprezentująca dojrzały okres twórczości autora ponad sześciuset pieśni.

Badanie związków liryki i muzyki najpierw w pieśni, a potem w parafrazie nie jest zadaniem łatwym, gdyż wymaga ono szczególnego rodzaju oglądu, w którym żadna ze sztuk nie może zostać pokrzywdzona. Praca jest zatem próbą dokonania analizy i interpretacji intermedialnej, w którą zaangażowane będą trzy formy artystycznego przekazu: utwór poetycki, pieśń Schuberta oraz, na końcu, opracowanie tejże pieśni.

Praca ta przynosi próbę dokonania analizy intermedialnej. Analizy określonej dość szeroko. Wychodzimy bowiem od tekstu i wykrywamy możliwie wszystkie jego konteksty wraz ze zwróceniem uwagi na stronę architektoniczną. Bez tekstu poetyckiego – powiedzmy szczerze – nie istniałaby ani pieśń, ani następująca po niej parafraza. W dalszej kolejności zwracamy się ku pieśni, badając, jakie strategie intertekstualne wykorzystał kompozytor i które z właściwości tekstu oddał w muzyce, a które pominął. Na końcu skupiamy się na samej parafrazie Liszta. Zastanawiamy się, jakich tu zabiegów intermedialnych dokonuje kompozytor (bierzemy pod uwagę akompaniament oraz wokalizę) oraz jakie treści wprowadza niezależnie od będącej punktem wyjścia pieśni. Opracowania Liszta, naszym zdaniem, odwołują się bowiem nie tylko do parafrazowanego utworu, ale przede wszystkim stanowią interpretację samego tekstu poetyckiego. Toteż można śmiało powiedzieć, że Liszt wraca w nich do poezji, szukając nowych w niej znaczeń. Próbę pokazania tegoż powrotu stanowi niniejsza praca.

Summary

Between music and literature Franz Liszt's piano paraphrase of a romantic song – towards an interdisciplinary analysis

The present article is concerned with the connection of literature with music (music with literature), that is the relationship between two distinct media. It aims at investigating the said relationship on the basis of Franz Liszt's piano treatments of Schubert's songs. Two pieces were selected for an in-depth analysis: *The King of Alders* (one of Schubert's early works) and *The Linden Tree*, which represents the mature period of the author of more than six hundred songs.

Exploring the connection between lyric poetry and music first in a song and then in a paraphrase is not an easy task, for it requires a particular approach to examination, in which none of the arts must be wronged. Therefore, this work is an attempt to perform

an interdisciplinary analysis and interpretation which engages three forms of artistic expression: poetry, Schubert's song and, finally, the treatment of this song.

This work constitutes an attempt to perform an interdisciplinary analysis. A rather broad analysis, for we start with the text and uncover all of its possible contexts; we also turn our attention to the architectural side. Without poetry – let us be honest – neither the song nor the following paraphrase would exist. Then we turn to the song, examining the intertextual strategies employed by the composer, and which of the text's characteristics he expressed in his music and which he did not. At the end, we focus on Liszt's paraphrase itself. We consider the intermedial efforts the composer makes (taking into account the accompaniment and vocalisation), and the contents he introduces regardless of the song which is the point of departure. Liszt's treatments, according to us, refer not only to the paraphrased piece, but predominantly constitute an interpretation of the poem itself. Therefore, it is fair to say that Liszt returns to poetry, searching it for new senses. The present work constitutes an attempt to demonstrate this return.