

**AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE**

Damian Kułakowski

**Między kameralistyką instrumentalną
a liryką wokalną. Pieśń z towarzyszeniem
altówki i fortepianu w latach 1893-1927.
Studium interpretacyjno-wykonawcze**

Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora w dziedzinie sztuki,
w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne

**promotor: dr hab. Anna Armatys-Borrelli, prof. AMKP
promotor pomocniczy: ad. dr Ilona Iwańska**

Kraków 2025

Spis treści

Wstęp	2
Rozdział 1: Pieśń z towarzyszeniem altówki i fortepianu w ujęciu historycznym	11
1.1 Katalogi	12
1.2 Repertuar pieśni z towarzyszeniem altówki i fortepianu do roku 1884	15
1.3 Repertuar pieśni z towarzyszeniem altówki i fortepianu z lat 1884-1927	18
1.4 Emancypacja altówki w twórczości muzycznej XIX i początku XX wieku	21
1.5 Gatunek pieśni z instrumentem <i>obbligato</i> – geneza	25
1.6 Gatunek pieśni z instrumentem <i>obbligato</i> – cechy muzyczne	31
1.7 <i>Zwei Gasänge</i> op. 91 Johannes Brahmsa jako archetyp gatunkowy pieśni z towarzyszeniem altówki i fortepianu	33
Rozdział 2: Analiza i interpretacja wybranych pieśni z towarzyszeniem altówki i fortepianu	40
2.1 <i>Pieśni</i> Charlesa Martina Loefflera	41
2.2 <i>Three Songs</i> Franka Bridge’a	54
2.3 <i>Drei Lieder</i> op. 3a Adolfa Buscha	63
2.4 <i>Durch Einsamkeiten</i> Josepha Marxa	69
2.5 <i>Trois Caprices</i> Ludomira Michała Rogowskiego	77
2.6 <i>Drei Gesänge</i> Siegmunda von Hauseggera	85
Rozdział 3: Aspekty wykonawcze	96
3.1 Smyczkowanie i artykulacja	97
3.2 Palcowanie, intonacja i wibracja	113
3.3 Frazowanie, agogika i operowanie muzycznym czasem	125
3.4 Aspekty współpracy kameralnej	140
3.5 Praktyka i doświadczenia wykonawcze	146
Epilog. Pieśń altówkowa jako liryka kameralna lub kameralistyka liryczna?	149
Bibliografia	152
Spis przykładów nutowych i tabel	158
Aneks	165
Dyskografia pieśni będących przedmiotem pracy	166
Tłumaczenia tekstów słownych pieśni	168

Wstęp

Liryka wokalna, w perspektywie historyczno-estetycznej, najczęściej utożsamiana jest z pieśnią solową z towarzyszeniem fortepianu bądź orkiestry. Zdecydowanie rzadziej spotykaną jej odmianą pozostaje wersja kameralna, realizowana w rozmaitych konfiguracjach obsadowych, które jednak nie zdobyły porównywalnej popularności. Podobną sytuację obserwujemy w odniesieniu do instrumentarium: altówka, ze względu na swoje właściwości sonorystyczne oraz tradycyjnie przypisywane jej funkcje w literaturze instrumentalnej, nie bywa w pierwszej kolejności łączona z repertuarem pieśniowym. Zestawienie głosu, altówki i fortepianu tworzy zatem gatunek szczególny, który można określić jako unikatowy zarówno pod względem doboru obsady, jak i wynikającego z niej idiomatycznego brzmienia. Z tego względu zasadne wydaje się podjęcie analizy tego zjawiska, prześledzenie jego rozwoju oraz próba zdefiniowania jego istoty.

Bezpośrednim impulsem do podjęcia zakreślonych tytułem badań było zetknięcie się autora niniejszej pracy z *Zwei Gesänge* op. 91 Johannesa Brahmsa. Fascynacja niezwykle sugestywną ekspresją i, jednocześnie, intymnością tych utworów, sprowokowały pytanie, czy dzieła te są zaledwie muzyczną efemerydą – pojedynczym, niepowtarzalnym diamentem, który pojawił się w dorobku Brahmsa – czy też kryje się za nimi pamięć gatunku i szerszy repertuar – złożony z utworów na co dzień nieznanych i spoczywających w archiwach. Stopniowe zagłębianie się w literaturę przedmiotu – w zasadzie wyłącznie obcojęzyczną – oraz kwerendy w bibliotekach i archiwach cyfrowych pozwoliły stwierdzić, że ów „szerszy repertuar” istnieje, jest bogaty i, zgodnie z przypuszczeniami, praktycznie nieznany bądź wykonywany jedynie sporadycznie.

Pierwsze trudności zaistniały już na etapie wyboru utworów na płytę, stanowiącą główną część niniejszej pracy. Początkowo udało się sporządzić listę około siedemdziesięciu opusów napisanych w latach 1870-1935. Wobec tak dużej ich liczby konieczne było ograniczenie ram czasowych celem zawężenia repertuaru. Ostatecznie przyjęto zakres 1893-1927, wyznaczony odpowiednio przez rok powstania *Le Rossignol* Charlesa Martina Loefflera oraz rok wydania *Drei Lieder nach mittelhochdeutschen Dichtungen* Siegmunda von Hauseggera.

W sumie nagraniu i refleksji analitycznej poddanych zostało osiemnaście pieśni, przy czym główne kryterium ich wyboru – poza reprezentatywnością – stanowi zróżnicowanie językowe tekstów słownych oraz pochodzenie narodowe kompozytorów. Krąg francuskojęzyczny reprezentuje pięć pieśni Amerykanina Charlesa Martina Loefflera, krąg

anglojęzyczny – trzy pieśni Brytyjczyka Franka Bridge’a, krąg niemieckojęzyczny – siedem pieśni autorstwa Adolfa Buscha, Siegmunda von Hauseggera i Josepha Marxa; całość dopełniają trzy pieśni bez tekstu autorstwa polskiego emigranta w Dubrowniku Ludomira Michała Rogowskiego.

Najliczniejsza reprezentacja kompozytorów niemieckich na płycie i w pracy znajduje uzasadnienie w źródłach i katalogach, bowiem właśnie na obszarze między Renem, Odrą a Dunajem powstawało najwięcej utworów tego rodzaju. Punktem wspólnym łączącym wszystkie pieśni jest z kolei ich chronologiczna przynależność do nurtu modernistycznego w muzyce, przypadającego umownie na przełom XIX i XX wieku¹, co przejawia się m.in. poszerzeniem tradycyjnej liryki wokalne o dodatkowy instrument *obbligato*. Rozważania prowadzone są z perspektywy muzyka-instrumentalisty, wykonawcy i interpretatora omawianych utworów. Uwaga skoncentrowana zostaje przede wszystkim na kwestiach wykonawczych i interpretacyjnych, bez wyczerpania całego zakresu problematyki zawartej w poszczególnych dziełach.

Celem teoretycznym niniejszej dysertacji jest ukazanie pieśni z towarzyszeniem altówki i fortepianu jako gatunku sytuującego się w klasyfikacji genologicznej na pograniczu kameralistyki instrumentalnej i liryki wokalne oraz wskazanie różnorodności jego ujęć kompozytorskich i wykonawczych. Integralną częścią pracy stało się nagranie płyty z osiemnastoma utworami reprezentującymi ten repertuar, co umożliwiło wieloaspektową analizę materiału. Badania koncentrują się zarówno na zróżnicowaniu stylistycznym, jak i na cechach wspólnych konstytuujących to zjawisko artystyczne. Wydaje się, że charakter współpracy między śpiewakiem, altowiolistą i pianistą pozwala postrzegać pieśń z towarzyszeniem altówki jako gatunkową hybrydę, którą można określić mianem „liryki kameralnej” bądź „kameralistyki lirycznej”. Praca nie przynosi jednoznacznej odpowiedzi, lecz stawia tezę pod dyskusję, zachęcając do dalszej refleksji i bliższego poznania tego repertuaru.

Obok teoretycznego, niniejsza praca zakłada dwa główne cele praktyczne. Pierwszym z nich jest próba wpłynięcia na zmianę sposobu interpretacji dzieł wokarno-instrumentalnych przez muzyków instrumentalistów – ze strategii czysto intuicyjnej w kierunku pogłębionej analizy opartej na tekście słownym. Muzycy instrumentalisci nie mają wielu okazji do współpracy ze śpiewakami. Tekst słowny, tak naturalny dla śpiewaka, jest dla instrumentalisty czymś nietypowym, z czym na co dzień się nie styka. Wprowadzanie pieśni do repertuaru

¹ Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, transl. by J. Bradford Robinson, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1989, s. 334.

altowiolistów może przyczynić się do rozwoju wrażliwości artystycznej i poszerzenia kompetencji muzyczno-interpretacyjnych, a poprzez otwarcie się na nowy repertuar oraz współpracę ze śpiewakami – także do rozwoju kompetencji społecznych, czego nie należy bagatelizować. Z perspektywy wykonawczej szczególną uwagę poświęcono roli altówki, relacjom kameralnym między głosami oraz pracy nad tekstem jako kluczowemu elementowi interpretacji.

Kolejnym celem pracy jest zachęcenie przede wszystkim altowiolistów, ale również śpiewaków, do poszerzania repertuaru o nowe, wartościowe utwory, które dostarczają satysfakcji estetycznej, emocjonalnej i intelektualnej. Wynika to z ich znacznej różnorodności wyrazowej, wieloaspektowej problematyki wykonawczej, ale przede wszystkim ich brzmieniowej atrakcyjności. Nagrane pieśni – choć raczej trudno je nazwać arcydziełami – reprezentują w większości wysoki poziom kompozytorski i znaczną oryginalność.

Metodologia niniejszej dysertacji opiera się na perspektywie muzyka-instrumentalisty, z naciskiem na zagadnienia wykonawcze i interpretacyjne. Analiza utworów została przeprowadzona w oparciu o połączenie podejścia wykonawczego z rygiem systematycznej refleksji muzykologicznej. Każdy opis rozpoczyna się od charakterystyki twórczości kompozytora, ze szczególnym uwzględnieniem dorobku pieśniowego i altówkowego oraz działalności wykonawczej, gdyż wielu autorów było także wykonawcami własnych utworów. Następnie prezentowany jest kontekst powstania pieśni (jeżeli jest znany), a sama analiza podzielona zostaje na dwa segmenty: analizę tekstu słownego² oraz analizę muzyczną. Pierwszy segment ma kluczowe znaczenie, ponieważ tekst warunkuje wyraz, poetykę i często formalną strukturę utworu, zgodnie z zasadą komplementarności propagowaną przez Mieczysława Tomaszewskiego w jego koncepcji interpretacji integralnej dzieła muzycznego³. Analiza muzyczna obejmuje aspekty formalne, agogiczno-rytmiczne, melodyczno-harmoniczne oraz ekspresję wynikającą z rozkładu napięć i odprężeń w dziele. Szczególną uwagę poświęcono relacjom między głosami, zwłaszcza roli altówki w kształtowaniu narracji utworu, przy czym różne aspekty dzieła są eksponowane w zależności od jego kontekstu brzmieniowego.

W dotychczasowym stanie badań nad pieśnią z towarzyszeniem altówki i fortepianu można zauważyć wyraźny niedostatek opracowań syntetycznych i monograficznych poświęconych temu zagadnieniu. Utwory tego typu można uznać za odrębną podgrupę

² Teksty słowne pieśni wraz z tłumaczeniami zostały zamieszczone w Aneksie na końcu dysertacji.

³ Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 49-65.

w ramach szerszego gatunku pieśni z towarzyszeniem instrumentu *obbligato*. W polskiej literaturze w zasadzie nie podejmowano tego zagadnienia. Józef Chomiński w trzecim tomie *Historii form i gatunków*, lakonicznie zwraca uwagę na fakt, że w pieśni nowoczesnej „fortepian jako czynnik współdziałający staje się coraz częściej środkiem niewystarczającym. Kompozytorzy posługują się również innymi instrumentami, przede wszystkim większymi lub mniejszymi zespołami instrumentalnymi”⁴. Wobec tego podstawowym źródłem pozostają wyrywkowe informacje w pozycjach obcojęzycznych, odnoszące się głównie do szerszego zagadnienia pieśni z towarzyszeniem instrumentu *obbligato*. Jako osobne zjawisko została ona odnotowana przez Hansa Joachima Mosera⁵, jednak były to bardziej krótkie wzmianki, niż pogłębione refleksje. Badacz uznał Franza Schuberta za twórcę gatunku pieśni z towarzyszeniem instrumentu *obbligato*. Pewnych, choć wybiórczych informacji dostarcza również *The Cambridge Companion to the Lied* pod redakcją Jamesa Parsonsa. Autor zwraca uwagę na powstawanie w XIX wieku pieśni z towarzyszeniem instrumentów *obbligato*, takich jak klarnet, skrzypce i altówka, wymieniając m.in. *Pieśni* op. 91 Brahmsa⁶. Najbardziej szczegółową analizę rozwoju pieśni z towarzyszeniem instrumentu *obbligato* stanowi artykuł Marco Uvietty, w którym autor omawia powstanie op. 91 Brahmsa w kontekście stopniowego kształtowania się tego gatunku⁷.

Repertuar pieśni z towarzyszeniem altówki i fortepianu, mimo swojej różnorodności i bogactwa, nie posiada dotąd odrębnego katalogu obejmującego dzieła skomponowane do końca XX wieku. Stan badań w tym zakresie opiera się przede wszystkim na publikacjach Wilhelma Altmanna i Wadima Borissowsky’ego *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d’amore*⁸, Franza Zeyringera *Literatur für Viola*⁹ oraz artykule Sheili M. Allen *Beyond Brahms. Twentieth-century Repertoire for Mezzo (Alto) with Viola*¹⁰, omawiającym zawartość tzw. „Nel-Fisher Collection”. Ważnym źródłem pozostaje także katalog internetowy Répertoire International des Sources Musicales (RISM). Wśród XIX-wiecznych kompozycji można

⁴ Józef Michał Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Historia form i gatunków. Tom 3. Pieśń*, PWM, Kraków 1974, s. 274.

⁵ Hans Joachim Moser, *Das deutsche Lied seit Mozart*, Atlantis Verlag, Berlin-Zürich 1937, s. 231.

⁶ James Parsons, *The eighteenth-century Lied* [w:] *The Cambridge Companion to the Lied*, red. James Parsons, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 49-50.

⁷ Marco Uvietta, *Die Gesänge op. 91 von Johannes Brahms und die Gattung des Liedes mit obligatem Instrument*, [w:] *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997. Kongreßbericht*, red. Ingrid Fuchs, H. Schneider, Tutzing 2001, s. 87-111.

⁸ Wilhelm Altmann i Wadim Borissowsky, *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d’amore*, Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel 1937, s. 102-105.

⁹ Franz Zeyringer, *Literatur für Viola*, Schönwetter, Hartberg 1985, s. 336-342.

¹⁰ Sheila M. Allen, *Beyond Brahms. Twentieth-century Repertoire for Mezzo (Alto) with Viola*, „Journal of the American Viola Society”, 1997, vol. 13, no. 1, s. 33-48.

wyróżnić utwory oryginalnie przeznaczone na głos, altówkę i fortepian oraz liczne transkrypcje; w niniejszej pracy przedmiotem rozważań będą dzieła oryginalne.

Niewielka ilość literatury przedmiotowej zmusza do sięgania przede wszystkim po hasła encyklopedyczne oraz monografie kompozytorów, w których informacje o twórczości wokально-instrumentalnej z udziałem altówki pojawiają się jedynie fragmentarycznie i dotyczą głównie kontekstu powstania poszczególnych pieśni. Sporadycznie dostępne są także artykuły bardziej szczegółowe, uwzględniające twórczość altówkową danego kompozytora.

Badania nad twórczością Charlesa Martina Loefflera są coraz liczniejsze i obejmują zarówno opracowania biograficzne, jak i analizy jego dorobku kameralnego. Jednym z pierwszych tekstów poświęconych temu kompozytorowi jest artykuł Carla Engela, opublikowany w *The Musical Quarterly*¹¹, który stanowi punkt wyjścia do późniejszych badań nad jego twórczością. Najobszerniejszą pracę monograficzną poświęconą życiu i twórczości Loefflera napisała Ellen Knight¹². Jest ona także autorką hasła w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*¹³ oraz artykułu, w którym omawia jego dorobek kameralny z udziałem altówki¹⁴.

W odniesieniu do twórczości pieśniowej Franka Bridge'a pewnych informacji dostarcza syntetyczna praca Stephena Banfielda, *Sensibility and English Song*¹⁵, w której omówiono kontekst brytyjskiej pieśni, z uwzględnieniem działalności kompozytora. Brak w niej jednak bliższego omówienia pieśni z towarzyszeniem altówki. Wśród opracowań anglojęzycznych wyróżnia się monografia Fabiana Husa, *The Music of Frank Bridge*¹⁶, która stanowi jedną z najbardziej kompleksowych analiz życia i dorobku kompozytora, obejmując również jego twórczość kameralną z udziałem altówki. Szczególną uwagę zwraca artykuł Williama A. Everetta¹⁷ poświęcony twórczości altówkowej Bridge'a, w którym omówiono techniki wykonawcze oraz specyficzne rozwiązania kompozytorskie w utworach z udziałem tego instrumentu. W literaturze polskojęzycznej brak jest zarówno syntez, jak i prac szczegółowych dotyczących twórczości oraz działalności wykonawczej Bridge'a. Izabella Grzenkowicz

¹¹ Carl Engel, *Charles Martin Loeffler*, „The Musical Quarterly” 1925, Vol. 11, No. 3, s. 311–330.

¹² Ellen Knight, *Charles Martin Loeffler. A Life Apart in American Music*, University of Illinois Press, Urbana 1993.

¹³ E. Knight, *Loeffler, Charles Martin* [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016863?rskey=LpFBhS&result=1>, dostęp 23.03.2025.

¹⁴ E. Knight, *Chamber Music with Viola by Charles Martin Loeffler*, „American Viola Society” 1981, Vol. 21, s. 10-14.

¹⁵ Stephen Banfield, *Sensibility and English Song*, The Boydell Press, Woodbridge 2015, s. 65-87.

¹⁶ Fabian Huss, *The Music of Frank Bridge*, Boydell & Brewer Ltd., Woodbridge 2015.

¹⁷ William A. Everett, *The Viola Music of Frank Bridge*, „Journal of the American Viola Society” 1996, Vol. 12 No 2, s. 11-26.

odnotowuje udział brytyjskiego kompozytora we współtworzeniu Kwartetu Joachima oraz English String Quartet. Jej zdaniem jego język muzyczny charakteryzuje się „klasycystycznym traktowaniem środków technicznych i dbałością o piękno formy”, a w odniesieniu do jego twórczości stwierdza lakonicznie: „Nie wytrzymała próby czasu”¹⁸.

Badania nad życiem i twórczością Adolfa Buscha obejmują jego działalność wykonawczą i kompozytorską. Do najważniejszych opracowań biograficznych należy obszerna monografia Tully’ego Pottera, która szczegółowo dokumentuje zarówno życie osobiste, jak i działalność wykonawczą i kompozytorską Buscha¹⁹. Cenne informacje encyklopedyczne dostarcza także hasło w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* autorstwa Roberta Philipa²⁰, w którym omówiono jego osiągnięcia zarówno jako wybitnego skrzypka, jak i kompozytora. W kontekście twórczości pieśniowej szczególne znaczenie ma praca Jensa Rötha *Der Komponist als Philologe – Einblicke in das Liedschaffen Adolf Buschs*²¹, omawiająca jego dorobek wokalny. Uwzględnia ona także aspekty kameralne, w tym utwory z udziałem altówki, pokazując zarówno techniczne, jak i stylistyczne cechy jego muzyki.

Podobnie jak w przypadku Adolfa Buscha, życie Josepha Marxa i jego twórczość pieśniowa są dość dobrze przebadane. Do najważniejszych opracowań biograficznych (napisanych jeszcze za życia kompozytora) należą prace Andreasa Liessa²² i Erika Werby²³. Istotne znaczenie mają również opracowania teoretyczne samego kompozytora, w tym *Über die Funktion von Intervall, Harmonie und Melodie beim Erfassen von Tonkomplexen* (Graz 1909), *Harmonielehre* (Wiedeń 1934) oraz *Kontrapunkt-Lehre* (Wiedeń 1935), które odzwierciedlają jego poglądy na harmoniczne, melodyczne i kontrapunktyczne aspekty muzyki.

Najobszerniejszą monografią poświęconą pieśniom Marxa jest praca doktorska Josepha Kennetha Meyersa²⁴. Badacz przeanalizował kilkadziesiąt utworów i dokonał periodyzacji twórczości pieśniowej na cztery okresy, uwzględniając aspekty formalne, melodykę, harmonię, rytmikę, współpracę głosu z instrumentami oraz zależności słowno-muzyczne. Periodyzacja ta

¹⁸ Izabella Grzenkowicz, *Bridge Frank* [hasło w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Tom AB*, red. Elżbieta Dziębowska, PWM, Kraków 1979, s. 408.

¹⁹ Tully Potter, *Adolf Busch. The Life of an honest musician* Toccata Press, Woodbridge 2024.

²⁰ Robert Philip, *Busch, Adolf (Georg Wilhelm)* [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004422?rskey=SbscpA&result=1>, dostęp 25.03.2025.

²¹ Jens Röth, *Der Komponist als Philologe – Einblicke in das Liedschaffen Adolf Buschs*, Günter W. Röth Buch- und Musikverlag, Löhnberg 2017, s. 81-131.

²² Andreas Liess, *Joseph Marx. Leben und Werk*, Steirische Verlagsanstalt, Graz 1943.

²³ Erik Werba, *Joseph Marx eine Studie*, Verlag der Österreichischen Musikzeitschrift, Wien 1964.

²⁴ Joseph Kenneth Meyers, *The Songs of Joseph Marx*, praca doktorska, University of Missouri, Kansas City 1972.

została szeroko przyjęta w literaturze. Z punktu widzenia wykonawcy istotna jest z kolei dysertacja Deanny Alice Murray²⁵, w której omówiono zagadnienia wykonawcze i pedagogiczne w wybranych pieśniach Marxa, wskazując m.in. na ich wartość w kształtowaniu głosów operowych oraz związki stylistyczne z pieśniami Hugo Wolfa i dziełami scenicznymi, takimi jak utwory Wagnera i Pucciniego. Ważnym uzupełnieniem badań jest praca doktorska Kim Bandee²⁶, w której autorka zauważa, że pieśń z towarzyszeniem fortepianu i dodatkowego instrumentu może być traktowana jako forma muzyki kameralnej. Analizie poddano cztery utwory na głos, fortepian i instrument *obbligato*, w tym *Durch Einsamkeiten*, przy czym Bandee skupiła się głównie na materiale muzycznym. Brak jednak w pracy pogłębionej analizy tekstu słownego.

Spośród omawianych w niniejszej pracy artystów, jedynym polskim kompozytorem jest Ludomir Michał Rogowski. Najbardziej kompleksowe badania nad jego życiem i twórczością prowadziła Ewa Wójtowicz²⁷, która w swojej monografii koncentrowała się przede wszystkim na biografii kompozytora oraz jego dorobku symfonicznym, podczas gdy pieśni i utwory kameralne (w tym altówkowe) omawiane są raczej marginalnie. Analizą muzyki kameralnej, w tym *Trois Caprices*, zajął się z kolei Antoni Poszowski²⁸, który skupił się szczególnie na aspektach formalnych utworów oraz ich kolorystyce brzmieniowej. W ostatnich latach dorobek Rogowskiego został również przybliżony współczesnej publiczności dzięki nagraniom płytowym takim, jak *Ludomir Michał Rogowski. Songs and Fantasmagories*²⁹ oraz *Ludomir Michał Rogowski. Piano Works*³⁰.

Ostatnim z omawianych w niniejszej pracy kompozytorów jest Siegmund von Hausegger, którego życie i twórczość stanowią zamknięcie analizowanego w pracy okresu artystycznego. Badania nad jego życiem i twórczością są stosunkowo ograniczone; podstawowe informacje można znaleźć w hasłach encyklopedycznych w *The New Grove*

²⁵ Deanna Alice Murray, *A singer's and teacher's guide to the Lieder of Joseph Marx*, praca doktorska, The University of Arizona, Tucson 1997.

²⁶ Kim Bandee, *The Lied as Chamber Music. Joseph Marx's Four Songs for Voice with Chamber Ensemble*, praca doktorska, Boston University, Boston 2007.

²⁷ Ewa Wójtowicz, *Ludomir Michał Rogowski. Sylwetka życia i twórczości*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2009.

²⁸ Antoni Poszowski, *Twórczość kameralna Ludomira Michała Rogowskiego*, „Zeszyty Naukowe” 1980, nr 19, s. 133-155.

²⁹ *Ludomir Michał Rogowski. Songs and Fantasmagories*, wyk. Izabela Kopeć, Ewa Pelwecka, Łukasz Borowicz, Orkiestra Teatru Wielkiego – Opery Narodowej, DUX 2017.

³⁰ *Ludomir Michał Rogowski. Piano Works*, wyk. Urszula Świerczyńska, Dominika Szlezynger, DUX 2020.

*Dictionary of Music and Musicians*³¹ oraz w *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*³². Szczegółową monografią poświęconą kompozytorowi jest praca Florian A. Kleissle, *Aufklänge. Der Komponist und Dirigent Siegmund von Hausegger*³³. Obok rozdziałów biograficznych, autor szczegółowo analizuje przede wszystkim pięć poematów symfonicznych Hauseggera, w tym jego największe dzieło – *Natursymphonie* z 1911 roku, jednak nie odnosi się do twórczości pieśniowej. Należy zauważyć, że badacze koncentrują się przede wszystkim na działalności dyrygenckiej Hauseggera, podczas gdy jego twórczość kompozytorska omawiana jest w sposób znacznie bardziej ogólny.

Zebrane źródła, mimo że nie stanowią zwartego korpusu badań nad samym gatunkiem, pozwalają jednak na odtworzenie szerszego kontekstu twórczości kompozytorów i uchwycenie specyfiki pieśni z udziałem altówki jako zjawiska marginalizowanego, lecz istotnego w historii muzyki kameralnej i wokalne. Ograniczony zakres informacji w takich opracowaniach podkreśla fragmentaryczny charakter badań nad tym gatunkiem i wskazuje na potrzebę bardziej systematycznego opracowania tematu. Jednocześnie podkreśla to nowatorski charakter niniejszej pracy.

Praca składa się z dwóch komplementarnych części: artystycznej (płyta CD) oraz opisowej, uzupełniającej zapis fonograficzny o refleksję analityczno-interpretacyjną. W nagraniu wzięły udział trzy śpiewaczki: Magdalena Schabowska (mezzosopran), Agata Schmidt (mezzosopran) oraz Katarzyna Belkusz (sopran koloraturowy), a także pianistka Monika Wilińska-Tarcholik i piszący te słowa altowiolista. Nagrania dokonano w Sali Koncertowej Filharmonii Narodowej w Warszawie, a ich realizatorami byli Andrzej Sasin i Aleksandra Nagórko. Należy zaznaczyć, że nagrania pieśni Siegmunda von Hauseggera oraz Ludomira Michała Rogowskiego zamieszczone w ramach niniejszej pracy mają charakter pionierski i są to pierwsze rejestracje tych utworów.

Część opisowa obejmuje trzy rozdziały. Pierwszy z nich przede wszystkim ujmuje przedmiotowy repertuar chronologicznie, w oparciu o dostępne katalogi i bazy danych (podrozdziały 1.1-1.3). Następnie pojawia się refleksja ukierunkowana genologicznie. W kolejnym podrozdziale syntetycznie ukazano przyczyny wzrostu zainteresowania altówką w twórczości XIX i XX wieku; miało to bowiem bezpośrednie przełożenie na poszerzenie

³¹ *Hausegger, Siegmund von* [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050783?rskey=kXs4mr&result=1>, dostęp 25.04.2025.

³² Karin Marsoner, *Hausegger, Siegmund von* [hasło w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. Ludwig Finscher, Band 8 „Gri-Hil”, Bärenreiter, Kassel 2002, s. 877-878.

³³ Florian A. Kleissle, *Aufklänge. Der Komponist und Dirigent Siegmund von Hausegger*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2023.

repertuaru pieśni altówkowych (podrozdział 1.4). Aby właściwie nakreślić rolę pieśni altówkowej, zaprezentowano rozwój idei „instrumentu *obbligato*” poczynając od barokowych arii, aż po pieśń romantyczną, uwzględniając różne instrumenty towarzyszące (np. waltornie, wiolonczelę, skrzypce; podrozdziały 1.5-1.6). Choć *Zwei Gesänge* Brahmsa nie zostały ujęte na płycie, to ze względu na ich wyjątkową rolę w rozwoju i utrwaleniu gatunku zostały opisane w ostatnim podrozdziale. Niektóre z nagranych pieśni mogły bowiem powstać pod bezpośrednim lub pośrednim wpływem tych utworów.

Jak już zostało wspomniane w kontekście zastosowanej metodologii, drugi rozdział zawiera analizy i interpretacje nagranych pieśni. Utwory są tu uporządkowane chronologicznie. Należy zaznaczyć, że niektóre pieśni ujęto w zbiory (Rogowski, Busch, Hausegger, Bridge), natomiast inne zostały wydane osobno (Loeffler).

W trzecim rozdziale, kluczowym z punktu widzenia praktyki instrumentalisty, syntetycznie omówiono wybrane aspekty wykonawcze ze szczególnym uwzględnieniem specyfiki gry na altówce w relacji z głosem oraz fortepianem. Wybrane fragmenty dzieł zostały poddane analizie z punktu widzenia sposobów smyczkowania i artykulacji, aplikatury, rodzaju *vibrato* oraz szeroko rozumianej problematyki współpracy kameralnej. W przypadku pieśni obejmuje ona także interakcję ze śpiewakiem, co pociąga za sobą konieczność uwzględniania takiej problematyki, jak fizjologia oddechu podczas śpiewu, dykcja, a także dostosowanie środków wyrazu do warstwy semantycznej tekstu słownego. Zagadnienia te nie podlegają refleksji w codziennej pracy altowiolisty nad utworem, a jednak mogą być przeniesione na grunt wykonawstwa instrumentalnego. Oddech muzyczny powinien stanowić równie ważne narzędzie budowania narracji muzycznej, jak konieczny dla śpiewaka oddech fizjologiczny. Z kolei klarowna dykcja odpowiada wyrazistej artykulacji instrumentalisty-smyczkowca. Prezentowane zagadnienia są ilustrowane przykładami nutowymi wraz z opisami.

Podsumowując, niniejsza dysertacja podejmuje próbę wypełnienia istotnej luki badawczej, przedstawiając pieśń z towarzyszeniem altówki i fortepianu jako zjawisko wymagające zarówno refleksji teoretycznej, jak i praktycznej. Jej celem jest nie tylko przybliżenie repertuaru w dużej mierze zapomnianego i marginalizowanego, lecz także ukazanie jego wartości artystycznej oraz potencjału wykonawczego. Łącząc perspektywę muzykologiczną z doświadczeniem praktyki instrumentalisty, praca ta dąży do wydobywania na światło dzienne bogactwa form, estetyk i rozwiązań kompozytorskich charakterystycznych dla tego gatunku, a zarazem stanowi zachętę do dalszych badań, eksploracji i popularyzacji pieśni altówkowej w środowisku artystycznym i akademickim

**1. Pieśń z towarzyszeniem
altówki i fortepianu
w ujęciu historycznym**

1.1 Katalogi

Jak już wspomniano wcześniej, repertuar pieśni z towarzyszeniem altówki i fortepianu, choć stosunkowo obszerny, nie doczekał się dotąd całościowego opracowania katalogowego obejmującego dzieła powstałe do końca XX wieku. Dostępne źródła i opracowania mają charakter fragmentaryczny i wymagają krytycznej weryfikacji, a także uzupełnienia. Warto przy tym zauważyć, że wśród kompozycji przeznaczonych na głos, altówkę i fortepian, zwłaszcza tych pochodzących z XIX wieku, można wyróżnić dwie zasadnicze grupy: utwory skomponowane pierwotnie na ten skład oraz różnego rodzaju transkrypcje.

Jednym z pierwszych i najważniejszych katalogów repertuaru altówkowego jest *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore*³⁴. Powstała ona we współpracy niemieckiego muzykologa Wilhelma Altmanna i radzieckiego altowiolisty Wadima Borissowsky'ego w roku 1937 i, zdaniem Franza Zeyringera, stanowi najstarszy kompleksowy katalog literatury altówkowej³⁵. Autorzy wyszczególnili w nim m.in. utwory na altówkę z głosem i fortepianem oraz altówkę z głosem i innymi instrumentami towarzyszącymi, np. obojem lub wiolonczelą.

Altmann i Borissowsky wymienili w porządku alfabetycznym nazwiska czterdziestu dziewięciu kompozytorów oraz daty i miejsca publikacji ich kompozycji³⁶. Zaletą katalogu jest to, że uwzględnia nie tylko pieśni oryginalnie skomponowane na głos, altówkę i fortepian, ale również transkrypcje i aranżacje. Ponadto badacze odnotowują dzieła niewydane, a zatem w momencie przygotowywania katalogu pozostające w formie rękopisu. Za pewien mankament można uznać brak spisu katalogów wydawniczych, na podstawie których autorzy oparli swój wykaz. Pomimo blisko dziewięćdziesięciu już lat od wydania spisu Altmanna i Borissowsky'ego wciąż pozostaje ważnym narzędziem do badania repertuaru altówkowego.

Szczególnie istotne miejsce w badaniach nad dyskutowanym repertuarem zajmuje praca *Literatur für Viola* autorstwa Franza Zeyringera. Austriacki altowiolista opierał się na pozycji Altmanna i Borissowsky'ego, a przygotowując kolejne wznowienia katalogu, uaktualniał bazę kompozycji. Wydanie z roku 1985 obejmuje imponującą liczbę ok. 1200 utworów³⁷, w których głos i altówka pojawiają się w różnych kombinacjach obsadowych. Zeyringer wyszczególnia pieśni przeznaczone na:

³⁴ W. Altmann, W. Borissowsky, *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore*, Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel 1937.

³⁵ F. Zeyringer, *Literatur...*, op. cit., s. 8.

³⁶ W. Altmann, W. Borissowsky, *Literaturverzeichnis...*, op. cit., s. 102-105.

³⁷ F. Zeyringer, *Literatur...*, op. cit., s. 11.

- a) głos / głosy (od 1 do 4) z altówką;
- b) głos, altówkę i instrument towarzyszący;
- c) głos, altówkę i dwa instrumenty towarzyszące
- d) różne kombinacje chóralne z towarzyszeniem altówki³⁸

Znaczna część zebranego przez Zeyringera repertuaru pokrywa się z katalogiem Altmanna i Borissowsky'ego, choć oczywiście obejmuje dłuższy okres – do roku 1985. Podobnie jak jego poprzednicy, austriacki muzykolog wymienia zarówno utwory wydane jak i rękopisy. Przy niektórych pozycjach oprócz dat publikacji (jeśli są znane) i nazwy wydawnictwa Zeyringer podaje także autora słów, co ułatwia identyfikację dzieła. W porównaniu do *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore* Altmanna i Borissowsky'ego Zeyringer bardziej precyzyjnie rozróżnia utwory oryginalnie skomponowane na głos, altówkę i fortepian od transkrypcji i aranżacji, używając przy każdej pozycji odpowiednich liter: O („Originalwerke”) – dla dzieła oryginalnego, L („Lehnwerke”) – dla „dzieła zapożyczonego”³⁹ lub B („Bearbeitungen”) – dla opracowania lub aranżacji. *Literatur für Viola* uwzględnia nazwiska blisko stu sześćdziesięciu kompozytorów tworzących utwory na głos z altówką (zarówno oryginalnie skomponowane na ten skład, jak i transkrypcje)⁴⁰. Znaczna część twórców działała w XX wieku, co potwierdza wzrost zainteresowania połączeniem altówki z głosem zwłaszcza po roku 1950.

Kolejna pozycja to artykuł Sheili M. Allen opublikowany na łamach „Journal of the American Viola Society”. Autorka opisuje w nim przechowywaną w stuttgarckiej Hochschule für Musik und Darstellende Kunst tzw. „Nel-Fischer Collection”, zawierającą pieśni zgromadzone przez małżeństwo altowiolisty Rudolfa Nela i śpiewaczki Lory Fischer. Artyści zaprosili do współpracy kompozytora i pianistę Hermanna Reuttera, a nowopowstałe trio, poczynawszy od 1942 roku, dało „niezliczoną ilość koncertów”⁴¹, aktywnie występując w całej Europie i propagując repertuar na głos, altówkę i fortepian⁴². Zespół ten na przestrzeni lat zgromadził znaczny zbiór partytur, zawierający ponad osiemdziesiąt utworów na głos i altówkę oraz głos, altówkę i fortepian (z których część opatrzona jest dedykacjami od kompozytorów)⁴³. W kolekcji znajdują się zarówno dzieła oryginalnie przeznaczone na ten skład, jak i aranżacje

³⁸ Ibid., s. 24-26.

³⁹ Autor ma tu na myśli utwory oryginalnie napisane na instrument inny niż w pełni wykształcona altówka (np. *viola da gamba*, *arpeggione*, baryton), które już w XX wieku głęboko zakorzeniły się w repertuarze altówkowym.

⁴⁰ F. Zeyringer, *Literatur...*, op. cit., s. 96-99.

⁴¹ S. M. Allen, *Beyond Brahms...*, op. cit., s. 35.

⁴² Ibid., s. 33.

⁴³ Przykład stanowi dedykacja na rękopisie *Vier Lieder* Carla Schadewitz: „für Lore und Rudolf Nel mit herzlichen Grüßen und Wünschen, März, 1944”; por.: Ibid., s. 44.

dokonane często przez samego Rudolfa Nela. Większość pieśni pochodzi z okresu późniejszego niż przełom wieku XIX i XX, stanowiącego przedmiot niniejszej pracy, jednak są wśród nich kompozycje Adolfa Buscha, Siegmunda von Hauseggera i Josepha Marxa. W przeciwieństwie do wcześniej wymienionych prac niemieckojęzycznych muzykologów, artykuł Sheili M. Allen odnosi się do zbioru muzykaliów wykorzystywanych w praktyce wykonawczej. Działalność duetu Nel-Fischer miała podwójny wymiar: po pierwsze była elementem recepcji omawianego repertuaru i jego żywotności na estradach, a po drugie stanowiła ważny impuls do jego poszerzania i popularyzowania, o czym świadczą utwory skomponowane po II wojnie światowej.

Prezentacja repertuaru pieśni z towarzyszeniem altówki i fortepianu wymaga wnikliwego weryfikowania danych pochodzących z literatury przedmiotu, zwłaszcza dat publikacji. Jeśli chodzi o katalog Zeyringera, to nie jest jasne, na jakiej podstawie autor decydował o wyborze wydania, które zamieszczał w spisie wówczas, gdy edycji było więcej niż jedna. Wygląda na to, że muzykolog nie zawsze starał się dotrzeć do pierwodruku, czego najbardziej ewidentnym przykładem jest wpis dotyczący *Zwei Gesänge* op. 91 Johannes Brahmsa. W katalogu Zeyringera z 1985 roku odnotowane są dwa wydania tych *Pieśni*: z 1953 roku (Breitkopf & Härtl) i z roku 1954 (Peters), brak natomiast informacji o pierwodruku, który ukazał się już w 1884 roku nakładem Simrocka. Ponadto, analizując katalog Zeyringera, należy zachować szczególną ostrożność, gdyż zdarzają się tam rażące błędy np. *3 Songs of chinese Poems* (1971) wymienione są dwukrotnie: najpierw jako utwór „Markwooda Holmesa”, a następnie – „Holmesa Markwooda”⁴⁴. Inny przykład stanowią utwory mylnie przedstawione jako oryginalnie skomponowane na głos, altówkę i fortepian, podczas gdy są to w rzeczywistości szeroko rozumiane utwory wokalne z towarzyszeniem *basso continuo* (arie, canzonetty, koncerty kościelne itp.), jak np. *O mein Gott, du meine Hoffnung* Benedetta Marcellego⁴⁵, czy *3 Canzonetten* Johanna Davida von Apella⁴⁶. Wskazane przykłady każą zachować ostrożność wobec sposobu klasyfikacji utworów, zwłaszcza kompozytorów epoki baroku czy klasycyzmu.

Pewnych problemów przysparza kwestia zapisu imion i nazwisk kompozytorów, a w następstwie – atrybucji utworów. W kilku przypadkach informacje zawarte w *Katalogu* Zeyringera nie pozwalają zidentyfikować imienia twórcy, np. E. Ressela i E. Vauzandego⁴⁷.

⁴⁴ F. Zeyringer, *Literatur...*, op. cit., s. 338-339.

⁴⁵ Ibid., s. 339.

⁴⁶ Ibid., s. 336.

⁴⁷ E. Lassen, twórca pieśni *Trost im Leiden* op. 1; E. Vauzande skomponował pieśń *Semailles*; por.: F. Zeyringer, *Literatur...*, op. cit., s. 98.

W pisowni nazwisk pojawiają się także błędy, np. w nazwisku Wilhelma Volckmara, który zarówno u Altmanna – Borissowsky’ego⁴⁸, jak i Zyringera⁴⁹ wymieniony jest jako „Volkmar”.

Powyższy przegląd katalogów będzie podstawą do omówienia repertuaru XIX-wiecznego oraz szczególnie interesującego z punktu widzenia tematu niniejszej pracy początku XX wieku.

1.2 Repertuar pieśni z towarzyszeniem altówki i fortepianu do roku 1884

Nie można jednoznacznie wskazać, kiedy narodził się gatunek pieśni z towarzyszeniem altówki fortepianu, podobnie jak trudno jest wskazać pierwszą dojrzałą symfonię klasyczną. Do początku XX wieku zdecydowanie najwięcej pieśni tego rodzaju powstawało w krajach niemieckojęzycznych, ze względu na popularność gatunku *Lied*. Katalog Répertoire International des Sources Musicales (RISM) zawiera rekordy dotyczące ośmiu pieśni altówkowych skomponowanych w XIX wieku. Są wśród nich zarówno druki, jak i źródła rękopiśmienne, w tym autografy kompozytorskie. Kompozycje Ludwiga Kocha (1806-1888) pozostają prawdopodobnie najstarszymi oryginalnymi i datowanymi utworami na głos, altówkę i fortepian. Autografy pieśni *Mein Stern*⁵⁰ oraz *Der Abendhimmel*⁵¹ pochodzą z 1840 roku i przechowywane są w Bayerische Staatsbibliothek w Monachium pod sygnaturą Mus. ms. 3988. Autor słów pierwszej kompozycji jest nieznany, natomiast wiersz *Der Abendhimmel* napisał austriacki poeta i dramaturg Joseph Christian von Zedlitz (1790-1862). Za sprawą melancholijnej nastrojowości, oddającej atmosferę nadchodzącej nocy, utwór cieszył się wśród kompozytorów znaczną popularnością i został opracowany na głos z fortepianem m.in. przez Ottona Claudiusa i Roberta Fuchsa – nauczyciela Hugo Wolffa i Gustava Mahlera, oraz w wersji na 4-głosowy chór męski – przez Antona Brucknera (1902).

Katalog RISM zawiera dwie pozycje, które pozostawiają pewne wątpliwości dotyczące atrybucji gatunkowej i datowania. Problemów z klasyfikacją gatunkową przysparza pieśń

⁴⁸ W. Altmann, W. Borissowsky, *Literaturverzeichnis...*, op. cit., s. 105.

⁴⁹ F. Zeyringer, *Literatur...*, op. cit., s. 98.

⁵⁰ Ludwig Koch, pieśń *Mein Stern* (tonacja: As-dur; metrum: 2/4; tempo: *Allegretto*; incipit tekstu: „Was frag’ ich nach den Sternen dort oben”). Rekord dotyczący tej pieśni dostępny jest w internetowym katalogu RISM pod adresem: https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=12&identifier=251_SOLR_SERV_2058046471, dostęp 30.01.2025.

⁵¹ Ludwig Koch, pieśń *Der Abendhimmel* (tonacja: F-dur; metrum: 6/8; tempo: *Allegretto*; autor tekstu: Joseph Christian von Zedlitz incipit tekstu: „Wenn ich an deiner Seite im Abenddunkel geh”). Rekord dotyczący tej pieśni dostępny jest w internetowym katalogu RISM pod adresem: https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=8&identifier=251_SOLR_SERV_998687871, dostęp 31.01.2025.

Mohrenlied Johanna Rudolfa Zumsteega (1760-1802) do tekstu Claudiusa Matthiasa (1740-1815). W katalogu RISM utwór posiada dwa rekordy, przy czym pierwszy (i pierwotny) jest opracowaniem pieśni na głos z fortepianem⁵², a drugi (wtórny) na głos z altówką⁵³. Datowanego na lata 1820-1850 opracowania pieśni dokonał Heinrich Ludwig von Spengl (1775-1865) *de facto* transkrybując partię lewej ręki fortepianu na altówkę. Nie należy w tym przypadku mówić o oryginalnej pieśni przeznaczonej na głos, altówkę i fortepian, jednak wartym odnotowania jest wykorzystanie altówki jako instrumentu towarzyszącego partii wokalne. Taki układ głosów mógł być wynikiem dostępności instrumentu i doraźnej potrzeby wykonawczej, natomiast brak niezależności melodycznej altówki od pozostałych głosów nie pozwala zaklasyfikować utworu do w pełni wykształconego gatunku pieśni z instrumentem *obbligato*, który jest punktem odniesienia dla niniejszych rozważań.

Niejednoznaczność w datowaniu dotyczy przechowywanej w berlińskiej Universitätsbibliothek pieśni *Der Mond kommt still gegangen*⁵⁴ Eduarda Wendta. Musiała zostać skomponowana przed 1890 rokiem (data śmierci kompozytora), lecz na tym etapie badań dokładna data powstania jest trudna do określenia. Autorem tekstu jest Emanuel Geibel, twórca wiersza, do którego Brahms skomponował *Geistliches Wiegenlied*. Nie jest to jedyna korelacja wskazująca na potencjalny związek pomiędzy powstaniem pieśni Wendta, a *Zwei Gesänge* op. 91 Brahmsa. Na podstawie zachowanej korespondencji wiadomo, że Wendt utrzymywał bliskie kontakty z Josephem Joachimem, kiedy skrzypek pracował nad *Koncertem skrzypcowym G-dur* nr 3⁵⁵. Wirtuoz dokonał prawykonania *Pieśni* op. 91 Johanna Brahmsa, stąd można przypuszczać, że pomysł wykorzystania altówki w lirycie wokalne zrodził się u Wendta pod wpływem znajomości z Joachimem, a być może z Brahmem.

Pogłębionych badań heurystycznych i weryfikacji datowania wymaga pieśń Gaetano Donizettiego *J'aime trop pour être heureux*. Włoski kompozytor skomponował ją na sopran, altówkę i fortepian w tonacji Des-dur, a autograf jest obecnie przechowywany w The Morgan

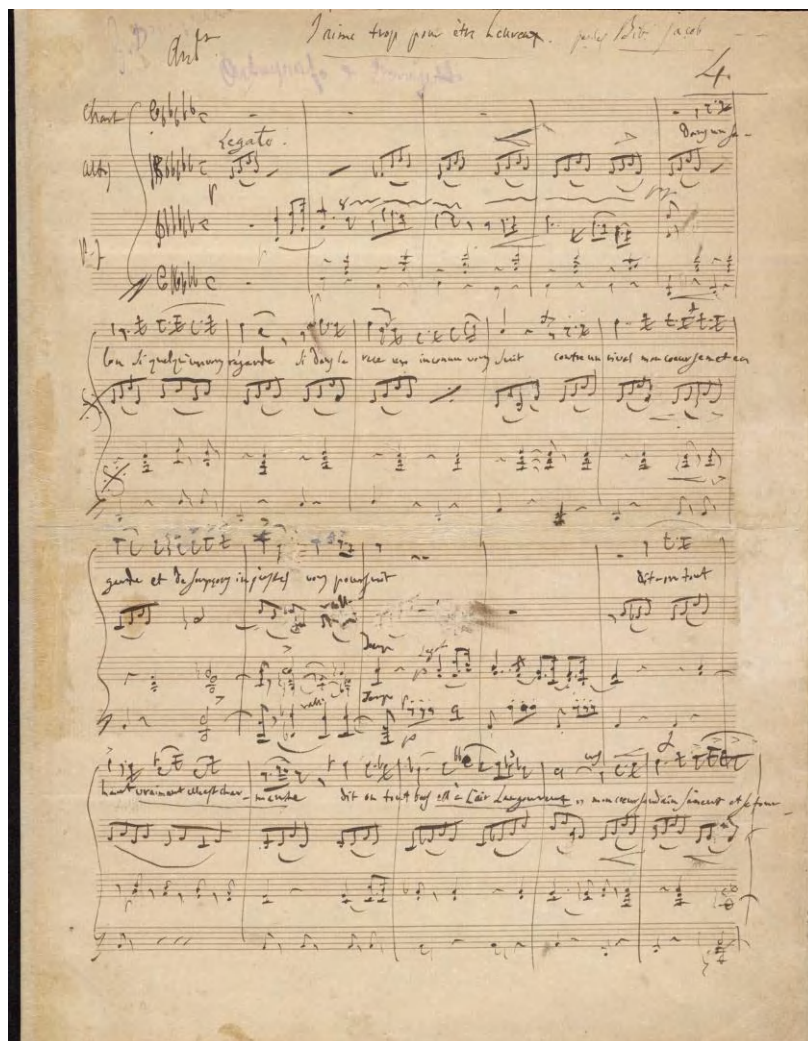
⁵² Rekord dotyczący pieśni *Mohrenlied* Johanna Rudolfa Zumsteega w oryginalnej wersji na głos z fortepianem dostępny jest w internetowym katalogu RISM pod adresem: https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identifier=251_SOLR_SERV_ER_240798469, dostęp 31.01.2025.

⁵³ Rekord dotyczący pieśni *Mohrenlied* Johanna Rudolfa Zumsteega w opracowaniu na głos, altówkę i fortepian dostępny jest w internetowym katalogu RISM pod adresem: https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=2&identifier=251_SOLR_SERV_ER_1672283813, dostęp 31.01.2025.

⁵⁴ Eduard Wendt, pieśń *Der Mond kommt still gegangen* (tonacja: Des-dur; metrum: 9/8; autor tekstu: Emanuel Geibel). Rekord dotyczący tej pieśni dostępny jest w internetowym katalogu RISM pod adresem: https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=4&identifier=251_SOLR_SERV_ER_269145061, dostęp 31.01.2025.

⁵⁵ Przedmowa do wydania *III Koncertu G-dur* Josepha Joachima: <https://repertoire-explorer.musikmph.de/en/product/joachim-joseph-6/#tab-description>; dostęp 31.01.2025.

Library and Museum w Nowym Jorku⁵⁶. Biorąc pod uwagę 1848 rok jako datę śmierci Donizettiego, może okazać się, że kompozycja ta jest jednym z najstarszych przykładów oryginalnej pieśni z towarzyszeniem altówki i fortepianu. Zeyringer odnotował w swoim katalogu starszą wersję tego utworu, przetransponowaną do tonacji D-dur i opublikowaną w roku 1982 w edycji Davida Daltona pod tytułem *Romanza*⁵⁷.



Przykład 1. Pierwsza strona rękopisu *J'aime trop pour être heureux (Romanza)* Gaetano Donizettiego. Potencjalnie jeden z najstarszych przykładów pieśni na głos z towarzyszeniem altówki i fortepianu (zbiory The Morgan Library and Museum w Nowym Jorku).

W swoich katalogach zarówno Altmann – Borissowsky⁵⁸ jak i Zeyringer⁵⁹ za najstarszą datowaną pieśń z towarzyszeniem altówki uznają *Die Äolsharfe* Wilhelma Volckmara

⁵⁶ Gaetano Donizetti, *J'aime trop pour être heureux* (autograf kompozytorski); strona internetowa The Morgan Library, <https://www.themorgan.org/music/manuscript/114438>; dostęp 5.02.2025.

⁵⁷ F. Zeyringer, *Literatur...*, op. cit., s. 338.

⁵⁸ W. Altmann, W. Borissowsky, *Literaturverzeichnis...*, op. cit., s. 105.

⁵⁹ F. Zeyringer, *Literatur...*, op. cit., s. 342.

(1812-1887) i podają rok 1853 jako datę jej publikacji (wydawnictwo Heckel w Mannheimie). Okazuje się jednak, że inna pieśń, *Trost im Leiden* op. 1 E. Ressela⁶⁰, datowana przez Zeyringera na rok 1870, w rzeczywistości została wydana już w roku 1851 przez oficynę Goldschienera, co potwierdza katalog *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*⁶¹. Pomyłka Zeyringera może wynikać z faktu, że podczas pracy nad przygotowaniem nie miał on dostępu do wielu cennych źródeł, które w ostatnich latach zostały zdigitalizowane. W świetle ustaleń opartych na katalogu *Musikalisch-literarischer Monatsbericht* pieśń *Trost im Leiden* Ressela jest starsza niż *Die Äolsharfe* Volckmara o trzy lata.

Kolejną pieśń, *Die Waldbrüde*⁶² op. 46 nr 4 Eduarda Lassena, wydano we wrocławskim wydawnictwie Juliusa Hainauera w roku 1875. Rok później, również we Wrocławiu, lecz tym razem w oficynie rodziny Leuckart, ukazała się pieśń *Ihr lieben Vöglein, singt nur fort*⁶³ brytyjskiego kompozytora Simona Waley Waley'a (1827-1875).

Na podstawie powyższych przykładów można stwierdzić, że pojedyncze pieśni z towarzyszeniem altówki stopniowo zaczęto komponować w krajach niemieckojęzycznych już w pierwszej połowie XIX wieku, ale wzrost zainteresowania tym gatunkiem przypadł na drugą połowę wieku, osiągając apogeum w pierwszych dekadach XX wieku.

1.3 Repertuar pieśni z towarzyszeniem altówki i fortepianu z lat 1884-1927

Wraz ze wzrostem zainteresowania altówką i jej repertuarową emancypacją od końca XIX wieku rośnie liczba pieśni na głos, altówkę i fortepian. Są to przeważnie utwory kręgu niemieckojęzycznego, co związane było z rozwiniętą kulturą muzykowania domowego w Niemczech, gdzie powszechnie wykonywano w mieszczańskich salonach lirykę wokalną. Istotnym czynnikiem była także prawdopodobna recepcja *Pieśni* op. 91 Brahmsa, wydanych w 1884 roku. Za górną datę graniczną w niniejszych rozważaniach przyjęto rok 1927 jako datę powstania *Liebeslied* z cyklu *Drei Lieder nach mittelhochdeutschen Dichtungen* Hauseggera, jako najmłodszej pieśni będącej przedmiotem pracy.

Większość pieśni została skomponowana z myślą o średnich i wysokich głosach żeńskich, jednak spotyka się również utwory przeznaczone na alt, jak np. *Leuchtende Tage* Friedricha Blankenburga. Źródła obejmują zarówno wydania jak i rękopisy twórców raczej

⁶⁰ Ibid., s. 340; dotychczas nie udało się zidentyfikować imienia kompozytora.

⁶¹ *Hofmeister. Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, s. 220; katalog dostępny na stronie: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno-buch?apm=0&aid=1000001&bd=0001851&teil=0203&seite=00000220&zoom=3>, dostęp 25.01.2025.

⁶² F. Zeyringer, *Literatur...*, op. cit., s. 339.

⁶³ Ibid., s. 342.

mało znanych, przeważnie związanych z ośrodkami akademickimi lub mniejszymi ośrodkami muzycznymi. Na tej podstawie można przypuszczać, że większość kompozycji prezentuje solidny, ale nie wybitny warsztatowo poziom. W katalogu Zeyringera odnaleźć można nazwiska ok. dziesięciu kompozytorów niemieckich, którzy tworzyli swoje pieśni w latach 1884–1927. Trudno jednak określić dokładną liczbę utworów, gdyż w przypadku niektórych twórców badacz podaje jedynie ogólnikowy tytuł „Lieder”, bez wskazania liczby pieśni. Taka sytuacja dotyczy np. rękopisu *Marienlieder* Adolfa Schreibera z lat 1915-1916 (sł. Rainer Maria Rilke)⁶⁴.

W kolejności chronologicznej ukazały się następujące pieśni kompozytorów niemieckich: *Stiller Gang* op. 31 nr 4 Richarda Straussa z roku 1895 (wyd. Fürstner Verlag); *Pilgrim von St. Just* Bruno Schradera z roku 1899 (wyd. Kahnt Verlag⁶⁵); *Stimme im Dunkeln, Es klagt im Dunkeln irgendwo* Hermann Durra z roku 1907 (wyd. Albert Stahl Verlag⁶⁶); *Weisst du wo* Karla Riesego z roku 1912 (wyd. Volkmanna w Weimarze⁶⁷); *Leuchtende Tage* Friedricha Blankenburga z roku 1916 (wyd. Haake Musikverlag w Bremie⁶⁸); *Drei Lieder* op. 10 Fritza Schreiber z roku 1920 (wyd. Universal Edition)⁶⁹.

Znanych jest kilka pieśni napisanych przez kompozytorów spoza kręgu niemieckojęzycznego, wśród których warte odnotowania są dzieła brytyjskie, powstałe na gruncie rozwijającej się na przełomie XIX i XX wieku „brytyjskiej szkoły altowiolowej”, reprezentowanej przez wybitnych wykonawców, takich jak Lionel Tertis i William Primrose. W roku 1919 Benjamin Dale skomponował zbiór *Two Songs from Shakespeare* op. 9, z którego pochodzi pieśń *Come Away, Death*⁷⁰, a dwa lata później nakładem wydawnictwa Chester ukazały się 2 *Wiegenlieder* Arthura Blissa (1891 – 1975). Nie jest znana data powstania 5 *Songs* op. 19 Williama Henry’ego Bella (1873 – 1946), lecz lata życia oraz wczesny numer opusowy pozwalają przypuszczać, że utwory skomponowano przed rokiem 1922⁷¹. W katalogu Zeyringera występują też 4 *Hymns* Ralphi Vaughana Williamsa skomponowane w 1914 roku, jednak utwór oryginalnie przeznaczony jest na tenor, altówkę i smyczki. Obok wspomnianych utworów brytyjskich znane są także: *Elegia* Aleksandra Dargomyżskiego (wydana w 1895 roku

⁶⁴ Ibid., s. 341.

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibid., s. 338.

⁶⁷ Ibid., s. 340.

⁶⁸ Ibid., s. 337.

⁶⁹ Ibid., s. 341.

⁷⁰ Strona internetowa IMSLP, https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Benjamin_Dale, dostęp 25.02.2025; por.: F. Zeyringer, *Literatur...*, op. cit., s. 338.

⁷¹ F. Zeyringer, *Literatur...*, op. cit., s. 337; w katalogu pieśń znaczonej jako zachowana w formie rękopisu.

przez oficynę Schweera⁷²); pieśń *Semailles* E. Vauzande'a (wydana w Esching w 1910 roku⁷³); zbiór *Thränen* op. 30 autorstwa Emila-Jacques'a Dalcroze'a (skomponowana prawdopodobnie w roku 1909; wydanie: Sandoz⁷⁴) oraz *Dvě písně s violou a klavírem* op. 91 Josepha Bohuslava Foerстера (skomponowane prawdopodobnie w 1912 roku⁷⁵ i wydane w roku 1923⁷⁶).

Interesujący przykład stanowią manuskrypty pieśni polskiego kompozytora Witolda Friemanna, co odnotowuje Zeyringer⁷⁷. Są to: *Sen na jeziorze* op. 11 nr 2 do słów J. Wierzbickiego z roku 1913 (zachowana w manuskrypcie)⁷⁸ i *Oczekiwanie*, op. 42 nr 2 do słów I. Lelewel-Friemannowej z roku 1922 (zachowana w manuskrypcie). W późniejszych latach Friemann napisał pieśni *Na jasny szlak miesiąca*, op. 91 nr 4 (w roku 1941), również do słów I. Lelewel-Friemannowej (manuskrypt), a w roku 1948 *Senne róże* op. 127 nr 6 do słów M. Konopnickiej (manuskrypt)⁷⁹.

Sporządzenie dokładnego katalogu pieśni z towarzyszeniem altówki i fortepianu stanowi trudne zadanie. Podstawę do poszukiwania repertuaru stanowią wykazy Zeyringera, Altmanna-Borissowsky'ego oraz baza RISM. W przypadku dwóch pierwszych pozycji należy zachować daleko idącą ostrożność, gdyż autorzy dość dowolnie podają daty wydań utworów, nie przyjmując ujednoliconej metodologii.

Zagadnieniem wymagającym osobnych studiów jest kwestia aranżacji utworów barokowych na głos, altówkę i fortepian. To temat znacznie wykraczający poza obszar niniejszych rozważań, ale warty odnotowania. W katalogach można odnaleźć wiele opracowań np. arii z kantat Johanna Sebastiana Bacha autorstwa Euzebiusza Mandyczewskiego; ponadto 6 *Motetten* Pietro degli Antoniiego z 1696 (Fetis Biographie Universelle⁸⁰), a także 3 *Canzonetten* Johanna Davida von Apella (Fetis Biographie Universelle⁸¹). Inną grupę stanowią pieśni oryginalnie przeznaczone na głos, instrument towarzyszący (inny niż altówka)

⁷² Ibid., s. 338.

⁷³ Ibid., s. 342.

⁷⁴ Ibid., s. 338.

⁷⁵ Lista kompozycji Josepha Bohuslava Foerстера dostępna na stronie IMSLP, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Josef_Bohuslav_Foerster, dostęp 10.03.2025.

⁷⁶ F. Zeyringer, *Literatur...*, op. cit., s. 338.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Rekord pieśni dostępny jest na stronie Biblioteki Narodowej w Warszawie, https://katalogi.bn.org.pl/discovery/fulldisplay?docid=alma991052708426105066&context=L&vid=48OMNIS_NLOP:48OMNIS_NLOP&lang=pl&search_scope=NLOP_IZ_NZ&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=LibraryCatalog&query=any,contains,witold%20friemann%20sen%20na%20jeziorze&sortby=date_d&facet=frbrgroupid,include,9034685255439290241&offset=0, dostęp 14.10.2024.

⁷⁹ Wspomniane utwory Friemanna zostały po raz pierwszy nagrane w 2024 roku przez Aleksandrę Demowską-Madejską (altówka), Joannę Freszel (sopran), Annę Zawiszę (sopran) i Wojciecha Pyrcia (fortepian) oraz wydane nakładem wydawnictwa Orphée Classics.

⁸⁰ F. Zeyringer, *Literatur...*, op. cit., s. 336.

⁸¹ Ibid.

i fortepian, które zostały opracowane na altówkę. Tak stało się w przypadku czterech pieśni austriackiego kompozytora Heinricha Procha (1809 – 1878), z których trzy napisane były oryginalnie z towarzyszeniem waltorni⁸², a jedna z towarzyszeniem wiolonczeli⁸³.

1.4 Emancypacja altówki w twórczości muzycznej XIX i początku XX wieku

Rozkwit repertuaru altówkowego na przełomie XIX i XX wieku jest bezpośrednim następstwem zjawiska rosnącej popularności tego instrumentu i jego emancypacji, które można zaobserwować w wieku XIX. Zainteresowanie altówką wiązało się zarówno z czynnikami obiektywnymi, takimi jak innowacje techniczne instrumentów smyczkowych i akcesoriów wykonawczych (wprowadzanie metalowych strun czy udoskonalenia smyczka przez Tourte'a) jak i subiektywnymi poszukiwaniami estetyczno-brzmieniowymi.

Należy zaznaczyć, że na przestrzeni wieków rozmiary altówek nie zostały jednoznacznie ustandaryzowane, a wielkość współczesnych instrumentów waha się między 38 a 48 cm. Najbardziej popularne rozmiary oscylują między 41 a 43 cm, choć rozmiar może być dostosowany do potrzeb danego wykonawcy. Francuski lutnik Jean-Baptiste Villaume prowadził eksperymenty nad proporcjami budowanych altówek, próbując wysoko sklepionych płyt oraz szerokich boczków, natomiast paryski lutnik Charles Henri skonstruował instrumenty o dużo większej lewej części niż prawej w celu uwydatnienia niskich rejestrów. Do najważniejszych zmian w budowie altówki, jakie nastąpiły w XIX wieku, należy wydłużenie szyjki oraz podstrunnicy, podniesienie mostka i coraz częstsze wykorzystywanie grubszych strun z owijką metalową. Dzięki tym zmianom dźwięk altówki zyskał moc i stał się jaśniejszy przy jednoczesnym ustabilizowaniu stroju, który przy użyciu strun jelitowych często szwankował⁸⁴.

W zakresie technologii lutniczej ważnym osiągnięciem była reforma smyczka François'a Tourte'a (1747 – 1835), która w pierwszej kolejności odnosiła się do smyczka skrzypcowego. Wprowadzone już pod koniec XVIII wieku udoskonalenia zaczęto z czasem aplikować do smyczków altówkowych. Reforma obejmowała wprowadzenie do powszechnego użytku twardego i dość sprężystego drewna pernambukowego, wydłużenie standardowego wymiaru

⁸² Są to następujące pieśni z towarzyszeniem waltorni: *Mein Reichtum* op. 4 (1837), *Die gefangene Nachtigal* op. 11 (1837), *Der Sänger und der Wanderer* op. 31 (1837), *Die Mutter wird mich fragen*, op. 159; zob.: F. Zeyringer, *Literatur...*, op. cit., s. 340.

⁸³ Pieśń *In der Mühle* op. 28.

⁸⁴ David D. Boyden, *Viola* [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029438?rskey=TYdHdD&result=2>; dostęp 29.12.2024.

do ok. 74 – 75 cm (smyczki altówkowe Tourte’a były cięższe, ale co interesujące nieznacznie krótsze od skrzypcowych) oraz ustalenie stałego środka ciężkości. Taki smyczek pozwalał muzykowi wykonywać utwory wymagające osiągnięcia dużego wolumenu, koniecznego by przebić się przez brzmienie orkiestry, a większa sprężystość drzewca poszerzyła wachlarz możliwości artykulacyjnych o różne odcienie *ricochetów*, *martelé* i *sautillé*. Muzycy zyskali możliwość osiągnięcia precyzyjnej, ostrej artykulacji, wyrazistego czy wręcz agresywnego rozpoczynania dźwięku, a szersze włosie i dłuższy pręt pozwoliły na wykonywanie większej ilości dźwięków na tzw. jednym smyczku *legato*⁸⁵. Dzięki wprowadzonym zmianom wzrosła przewidywalność w prowadzeniu smyczka i zmniejszyła się podatność włosia na zmiany wilgotności, co w konsekwencji przyczyniło się do rozwoju romantycznego, ekspresyjnego wykonawstwa opartego na operowaniu tzw. „długą frazą” czy też „frazowaniu długą linią”. Mając świadomość innowacyjności Tourte’a, należy jednak pamiętać, że smyczki konstruowane w oparciu o jego ustandaryzowany model torowały sobie drogę stopniowo i jeszcze w początkach XX wieku wielu muzyków korzystało z poprzednich odmian smyczka.

Pomimo przykładów wybitnych dzieł z udziałem altówki, pochodzących jeszcze z wieku XVIII (np. *Symfonia koncertująca* Mozarta), dopiero w XIX wieku stopniowo odkrywano brzmieniowe walory tego instrumentu. Do tego czasu traktowano ją jako „instrument środka” realizujący wypełnienie harmoniczne. Partie znacznie prostsze w porównaniu ze skrzypcowymi nie wymagały wysokich umiejętności, zarówno w grze orkiestrowej jak i kameralnej. Słowa Joachima Quantza oddają ogólny stosunek muzyków do altówki i altowiolistów: „Altówka jest powszechnie uważana za instrument o niewielkim znaczeniu w środowisku muzycznym. Może to wynikać z kilku przyczyn. Często grają na niej muzycy początkujący lub tacy, którzy nie wyróżniają się szczególnymi umiejętnościami, jakie mogliby zaprezentować na skrzypcach. Innym powodem jest fakt, że instrument oferuje swoim wykonawcom stosunkowo niewiele korzyści, co utrudnia przyciągnięcie do niego utalentowanych muzyków. Uważam jednak, że jeśli cały akompaniament ma zabrzmieć bez zarzutu, altowiolista musi być równie biegły jak drugi skrzypek”⁸⁶. Pomimo tendencji do deprecjonowania altówki w epoce klasycyzmu kompozytorzy tacy jak Johann Andreas Amon, Friedrich Benda, Franz Anton Hoffmeister, Roman Hofstetter, Ignace Pleyel, Josef Reicha, Joseph Schubert i Alessandro Rolla pisali solowe koncerty altówkowe, opierając się na

⁸⁵ Robin Stowell, *The Early Violin and Viola. A Practical Guide*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 45-46.

⁸⁶ D. D. Boyden, *Viola*, op. cit.

klasycznych założeniach tej formy cyklicznej, wykorzystując środki techniczne charakteryzujące standardowy repertuar utworów skrzypcowych tego okresu.

Altówka stopniowo zdobywała znaczenie w różnych gatunkach i obszarach muzycznych. Jej emancypacja dostrzegalna była zarówno w muzyce solowej, orkiestrowej, jak i kameralnej, lecz pierwsze symptomy zmian w traktowaniu altówki uwidaczniają się na gruncie tej ostatniej. Pojedyncza obsada muzyków w kwartecie smyczkowym wymuszała na kompozytorach rozdysponowanie motywów i tematów pomiędzy cztery instrumenty w celu urozmaicenia toku muzycznego. W kwartetach Haydna pojawiają się (niezbyt długie) fragmenty z wiodącą rolą altówki, później w późnej twórczości Mozarta (np. *Kwartet F-dur* KV 590), który sam grał na altówce, techniki haydnowskie zostały rozwinięte, a wiola została zdwojona we wszystkich sześciu kwintetach smyczkowych (począwszy od młodzieńczego *B-dur*, skończywszy na późnym *Es-dur* KV 614). Szczytowym punktem okresu klasycyzmu w odniesieniu do równouprawnienia altówki stała się twórczość Beethovena, co w sposób przełomowy objawiło się w nowej wizji symfonizmu i kameralistyki. Na polu kwartetu smyczkowego kompozytor dokonał znacznego poszerzenia standardowego arsenału technik kompozytorskich i wykonawczych, co wynikało z potrzeby osiągnięcia bardziej wyrazistych i – w pewnym sensie – zaskakujących dla ówczesnego słuchacza jakości ekspresyjnych. Bardzo odległe skoki interwałowe np. w *Wielkiej Fudze*, solowe *quasi-recytatywne* ustępy, wysokie pozycje i równorzędne traktowanie altówki z innymi instrumentami kwartetu – nie tylko na zasadzie dialogu czy dopowiedzeń, ale również kontrastu i brutalnej antytezy – uczyniły ten instrument po raz pierwszy w historii muzyki tak ważnym w kwartecie.

Ukierunkowanie się kompozytorów epoki romantyzmu na poszukiwanie ciemnego, ale i głębokiego brzmienia spowodowało, że zaczęli oni postrzegać altówkę jako instrument o dużych walorach ekspresyjnych i barwowych. Hector Berlioz w swoim *Traktacie o nowoczesnej instrumentacji i orkiestracji* napisał: „Spośród wszystkich instrumentów w orkiestrze to altówka przez najdłuższy czas pozostawała niedoceniona, mimo swoich znakomitych walorów”⁸⁷. Jak zaznacza Robert Stowell, kompozytor był rozczarowany faktem, że w Konserwatorium Paryskim nie można było wybrać fakultetu z altówki i twierdził także, że „zgubna stara tradycja, według której partia altówki jest powierzana drugorzędnym lub trzeciorzędnym skrzypkom, jest przestarzała w kontekście współczesnej [Berliozowi] muzyki”⁸⁸. Kompozytor wykorzystał altówkę jako instrument solowy w *Haroldzie w Italii*

⁸⁷ Hector Berlioz, Richard Strauss, *Treatise on instrumentation*, tłum. Theodore Front, Dover Publications, 1991 (dokument w formacie EPUB).

⁸⁸ R. Stowell, *The Early Violin...*, op. cit., s. 24; tłum. własne.

(1834), stosując między innymi *bariolage* grane *sul ponticello* w II części tego poematu-symfonii. Uzyskany efekt był dotychczas nieznany w literaturze muzycznej i ilustrował *quasi-religijny* śpiew. Z kolei wcześniej Carl Maria von Weber w III akcie opery *Freischütz* przeznaczył altówce rozbudowaną partię dialogującą z głosem (aria Ännchen), nawiązując tym samym do tradycji arii z instrumentem *obbligato* (o czym będzie mowa szerzej w dalszej części pracy). Z kompozytorów romantycznych Johannes Brahms szczególnie upodobał sobie altówkę zarówno w muzyce orkiestrowej, jak i kameralnej. Predylekcja do niskiego, głębokiego brzmienia zespołu skłoniła kompozytora do rezygnacji z partii skrzypiec w *Serenadzie A-dur* op. 16 oraz w I części *Niemieckiego Requiem*. W ten sposób prym powierzono sekcji altówek. W muzyce kameralnej Brahms podążył tradycją mozartowską, a nie schubertowską, zdwajając altówki w *Kwintetach* op. 88 i op. 111; z kolei w *I Sekstecie B-dur* op. 18 powierzając wioli pierwszy pokaz przejmującego tematu części *Andante, ma moderato* wydobył melodyczny i ekspresyjny potencjał tego instrumentu.

Do grona kompozytorów, którzy poszerzyli w XIX wieku repertuar altówkowy o sonaty lub miniatury, należą m.in. Michaił Glinka (*Sonata d-moll*), Felix Mendelssohn (młodzińska *Sonata c-moll*), Johann Nepomuk Hummel (m.in. *Sonata Es-dur*, *Fantazja na altówkę, dwa klarnety i smyczki*, *Potpourri* op. 94), Anton Rubinstein (*Sonata f-moll* op. 49, 3 *Utwory* op. 11), Robert Schumann, Franz Liszt (opracowanie *Harolda w Italii* na altówkę z fortepianem oraz *Romance Oubliée*) czy Carl Maria von Weber (*Andante und Rondo Ungarese*) oraz twórcy mniej znani, tacy jak Charles-Valentin Alkan, Robert Fuchs, George Onslow i Carl Reinecke. Kompozytorzy uwydatniali w utworach przede wszystkim możliwości liryczne altówki, rzadziej sięgano po zabiegi wirtuozowskie. Do idiomu lirycznego nawiązuje w *Sonacie* Michaił Glinka, w której na pierwszy plan wysuwa się melodyka oparta na szerokich łukach. Także w częściach I i IV *Märchenbilder* Schumanna dominuje ton kantylenowy, a długie frazy kształtowane są w sposób wokalny, przywodzący na myśl „pieśni bez słów”. Opozycyjnie pod względem wyrazu wobec skrajnych części kształtują się ogniwa środkowe, w których Schumann stworzył żywe obrazy muzyczne: pełne szwungu w II cz. (za sprawą punktowanych motywów stanowiących motywiczną kanwę), czy dramatyzmu w cz. III (za sprawą falujących pochodów szesnastkowych i mikrokulminacji dynamicznych). Do rzadkich przykładów utworów, w których zastosowano skrzypcowe techniki wirtuozowskie należą solowe *Preludia* Casimira Neya skomponowane na wzór kaprysów Paganiniego, czy też *Sonata per la Grand'Viola e Orchestra* tego ostatniego.

W XIX wieku popularne stało się także aranżowanie na altówkę utworów skomponowanych oryginalnie na inny skład. Do kompozycji, które na stałe zagościły w repertuarze altowiolistów należy *Notturmo* op. 42 Beethovena (będące aranżacją *Serenady* op. 8 na trio smyczkowe), *Sonata Arpeggione* Franza Schuberta, oraz dwie *Sonaty klarnetowe* Johannes Brahmsa, przeniesione na altówkę przez samego kompozytora i stanowiące jedno z największych arcydzieł literatury kameralnej.

Spośród XX-wiecznych kompozytorów, którzy znacząco przyczynili się do rozwoju repertuaru altówkowego, warto odnotować Maxa Brucha i jego *8 Utworów na klarnet, altówkę i fortepian*, *Romans na altówkę i orkiestrę* oraz *Koncert e-moll na klarnet, altówkę i orkiestrę*. Do kanonu weszły także solowe *Suity* Maxa Regera, wzorowane na bachowskich *Sonatach i Partitach skrzypcowych*. Pod sam koniec XIX w., w 1897 r., partia altówki solo pełniła natomiast muzyczną reprezentację Sancho Pansy w poemacie symfonicznym *Don Kichote* Richarda Straussa.

Istotny wpływ na rozwój repertuaru altówkowego w drugiej połowie XIX i zwłaszcza w XX wieku miała działalność wybitnych wykonawców, którzy zaczęli specjalizować się w grze na altówce takich jak Lionel Tertis, William Primrose i Paul Hindemith (również kompozytor licznych utworów na altówkę, w tym 4 koncertów, 6 utworów z fortepianem i 4 na altówkę solo). Ich umiejętności zachęcały kompozytorów do dedykowania im dzieł altówkowych, a działalność koncertowa sprzyjała propagowaniu repertuaru, ocieplaniu wizerunku altówki i zrywaniu ze stereotypem „gorszych skrzypiec”. Wkroczenie na rynek muzyczny tak znakomitych wykonawców zaowocowało powstaniem m.in. *Koncertów altówkowych* Williama Waltona (1929) i Béli Bartóka (1945).

1.5 Gatunek pieśni z instrumentem *obbligato* – geneza

Zgodnie z definicją podaną *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* termin *obbligato* oznacza „przymiotnik lub rzeczownik odnoszący się do istotnej instrumentalnej partii. Termin ten jest często używany w odniesieniu do partii, która pod względem ważności plasuje się tuż poniżej głównej melodii i nie powinna być pomijana”⁸⁹. W kontekście muzyki wokально-instrumentalnej określenie *obbligato* oznaczało wykorzystanie w danej arii lub pieśni instrumentu pełniącego szczególnie ważną rolę jako drugi, dopełniający głos i znajdowało

⁸⁹ David Fuller, *obbligato* [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020202?rskey=ByOVV3&result=3>, dostęp 7.03.2025; tłum. własne.

zastosowanie przede wszystkim w okresie późnego baroku. Stało ono w opozycji wobec sformułowania *ad libitum*, oznaczającego dowolność w zastosowaniu instrumentu towarzyszącego.

Początki praktyki wykorzystania instrumentu *obbligato* towarzyszącego partii wokalne na zasadzie równoprawnego partnerstwa można znaleźć już w twórczości Heinricha Schütza w jego *Benedicam Dominum in omni tempore* (*Symphoniae sacrae*, 1629) na sopran, tenor, bas, basso continuo i *obbligato* „cornetto, o violino”. W późniejszym okresie Johann Sebastian Bach niejednokrotnie wprowadzał instrumenty *obbligato* w solowych ariach z kantat zarówno religijnych (m.in. obój w arii *Ermudet Euch* BWV 176), jak i świeckich (np. skrzypce w kantacie *Zerreiβet, zersprenget, zertrümmert die Gruft* BWV 205). W okresie klasycyzmu po taki środek wykonawczy sięgał także Mozart np. w operze *Mitrydates* (1770), gdzie jako instrument *obbligato* wykorzystano waltornię, w *Urowadzeniu z Seraju* (1782) – gdzie pojawia się flet, obój, skrzypce i wiolonczela, oraz w operze *Laskawość Tytusa* (1791) – gdzie występuje klarnet i basethorn.

Jako pierwszy na istnienie zjawiska pieśni z towarzyszeniem instrumentu *obbligato* zwrócił uwagę Hans Joachim Moser. Pisał o nieprzerwanej tradycji – poczynając od pieśni Schuberta, poprzez Franza Lachnera i Louisa Spohra, aż po opus 91 Brahmsa i jej kontynuację u Hauseggera, Rosslera i Jennera⁹⁰. Niemiecki badacz uznaje Schuberta za twórcę tego gatunku, co jest kwestią dyskusyjną. Moser prawdopodobnie nie znał pieśni Johanna Rudolfa Zumsteega (1760-1802), w których wykorzystano skrzypce (pięć pieśni), waltornię (jedna pieśń) i flet (jedna pieśń)⁹¹. Z chronologicznego punktu widzenia nie można zatem uznać Schuberta za twórcę gatunku pieśni z towarzyszeniem dodatkowego instrumentu (oprócz fortepianu). Należy jednak stwierdzić, że był on pierwszym wybitnym kompozytorem, który sięgnął po ten środek wyrazu i stworzył utwory o wysokich walorach artystycznych. Nie ma ponadto dowodów, że Franz Schubert znał wspomniane pieśni Zumsteega lub wzorował się na nich.

To, co stało się zasadą w XIX wieku – że gatunek „Lied” to utwór na głos z towarzyszeniem fortepianu – nie było nią jeszcze w wieku XVIII. Jak zaznacza James Parsons, jeszcze w XVIII wieku w wydaniach niektórych pieśni pojawiała się adnotacja „Clavier allein”, co sugerowałoby, że przy innych pieśniach dopuszczany był udział różnych instrumentów. Badacz zauważa, że frontyspis zbioru zawierającego pieśń Grauna *An die*

⁹⁰ H. J. Moser, *Das deutsche Lied...*, op. cit., s. 231; cyt. za: M. Uvietta, *Die Gesänge op. 91 von Johannes Brahms und die Gattung des Liedes mit Obligatem Instrument*, [w:] *Internationaler Brahms-Kongreß Gmunden 1997*, Kongreßbericht, red. Ingrid Fuchs, Tutzing 2001, s. 87–111.

⁹¹ Por.: Günter Maier, *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs und ihr Verhältnis zu Schubert*, Verlag Kümmerle, Göppingen 1971.

Freude przedstawia wykonanie pieśni w wyidealizowanej, idyllicznej scenerii, a wśród wykonawców znajdują się śpiewaczka, a po jej obydwu stronach basowy instrument smyczkowy wykonujący najniższą linię melodyczną oraz flecista tworzący linię sopranową (przypuszczalnie poniżej linii wokalne). Ponadto autor odnotowuje, że w przedmowie do pierwszego wydania czasopisma „Leipzig Wöchentlicher musikalischer Zeitvertreib” (1759) stwierdza się, że dla podkreślenia „satisfakcji” płynącej z pieśni może być ona czasem opatrzone akompaniamentem „kilku instrumentów”. Parsons konkluduje, że „w ten sposób osiemnastowieczna niemiecka pieśń zapowiada dziewiętnastowieczne dążenie, choć ograniczone, do zróżnicowania akompaniamentów”⁹². Termin *obligato* w kontekście pieśni romantycznej może wydawać się anachroniczny. Jednak jako określenie instrumentu dodatkowego, niezbędnego do wykonania niektórych arii i stosowanego od wieków w tradycji muzycznej, utrwalił się również w ramach gatunku „Lied”.

Interesująco z punktu widzenia kształtowania się pieśni z towarzyszeniem instrumentu *obligato* jawią się skomponowane przez Josepha Haydna w latach 90-tych XVIII wieku opracowania szkockich pieśni. Są one przeznaczone na głos, skrzypce i instrument klawiszowy, którego basowa linia opatrzone jest cyfrowaniem. Poszczególne partie nie są niezależne, gdyż linia melodyczna głosu jest tożsama z linią melodyczną prawej ręki fortepianu lub klawesynu. W opracowaniach pieśni szkockich i irlandzkich różnych kompozytorów technika dublowania partii prawej ręki przez głos stała się częstą praktyką, o czym świadczą liczne zbiory np. Johna Abrahama Fishera. Wykorzystanie skrzypiec w kontekście pieśni o proveniencji szkockiej zdaje się odpowiadać popularnej tradycji przygrywania przez muzyków na fidelach w improwizowany sposób. Podobnych opracowań powstawało w XVIII i początku XIX wieku wiele, co wiązało się z rosnącą w Europie popularnością *Pieśni Osjana* i kierowaniem wzroku ku mglistej i pełnej mitów Szkocji, której obraz (często wyobrażony) wpisywał się, a nawet współkreował rodzące się idee romantyczne.

Jak już zostało wspomniane, twórcą pierwszych prawdziwie artystycznych pieśni z towarzyszeniem instrumentu *obligato*, wykraczających poza poziom przeciętności, był Franz Schubert. Zarówno *Der Hirt auf dem Felsen* z towarzyszeniem klarnetu (do słów Wilhelma Müllera i Helminy von Chéezy), jak i pieśń *Auf dem Strom* (do słów Ludwiga Rellstaba) z towarzyszeniem waltorni powstały w 1828 z myślą o wykonaniu ich podczas koncertu 26 marca w sali Österreichischen Musikverein w Wiedniu, jednego

⁹² J. Parsons, *The eighteenth-century Lied* [w:] tegoż, *The Cambridge Companion...*, op. cit., s. 49.

monograficznego, jaki odbył się za życia Schuberta⁹³. Pierwsza z nich posiada wyjątkowo rozbudowany wstęp wyłącznie instrumentalny, a partię klarnetu w skrajnych ustępach charakteryzuje schubertowska płynność i naturalność melodyczna. Klarnet i partia wokalna przeważnie dialogują ze sobą na zasadzie echa, brak w utworze symultanicznego prowadzenia głosów. Jak zaznacza Marco Uvietta „dodanie instrumentu *obbligato* było zapewne sposobem na nadanie pieśni «charakteru koncertowego» bez umniejszania jej intymnego nastroju”⁹⁴. W przeciwieństwie do *Der Hirt auf dem Felsen*, w pieśni *Auf dem Strom* waltornia wraz z głosem częściej prowadzą swe linie równoległe, czasem w miksturach sekstowych, dopełniając się wzajemnie melodycznie i wymieniając motywami. Współdziałanie odbywa się bardziej na zasadzie partnerstwa niż dialogowania.

W 1838 roku Luis Spohr skomponował cykl pieśni z udziałem klarnetu (op. 103), opisując ów zbiór następującymi słowami: „gatunek ten, jeśli podejść do tekstu z całą szczerością, niesie ze sobą wielkie trudności, ale jeśli głos jest wystarczająco piękny, by móc rywalizować z klarnetem, wywołuje porywający efekt [...]. Krytycy znowu będą mieli wiele do zarzucenia temu gatunkowi, tak jak moim pieśniom na cztery ręce”⁹⁵. Powyższe słowa świadczą o tym, że pieśni z towarzyszeniem instrumentu *obbligato* traktowane były (być może na wyrost) jako osobny gatunek, a nie jako odosobnione przypadki. Kompozytor wykorzystał także skrzypce jako instrument *obbligato* w op. 154 dla pieśni barytonowych (1856), prawdopodobnie komponując je na własne potrzeby jako aktywnego wykonawcy. Oprócz wymienionych przykładów można wskazać pieśni z towarzyszeniem klarnetu Mariano Obiolsa (1809 – 1888), Johannesa Wenceslause Kalliwoody (1801 – 1866) czy Franza Lachnera (1803 – 1890).

Obok klarnetu pewną popularnością jako instrument *obbligato* cieszyła się wiolonczela. Wspominany już Franz Lachner wydał w 1832 roku cztery pieśni z udziałem wiolonczeli (lub waltorni). Przedstawiciel tej samej rodziny muzyków Theodore Lachner w roku 1866 wydał dwie pieśni na taki sam skład (przykł. 2).

⁹³ M. Uvietta, *Die Gesänge op. 91...*, op. cit., s. 89, przypis 5.

⁹⁴ Ibid., s. 90.

⁹⁵ Ibid., s. 92, tłum. własne.

2

BITTE.

Moderato. *p. mit inniger Empfindung.*

VOCE. *Sey du mein Lieb' ich sterb' allein*
Kräfte sind erschöpft *al...*

CORNO u. D.

CELLO.

PIANO. *dim.*

rit.

*Lein auf dieser schönen Welt wo rings des Himmels heller Thau auf Blumen doch und Disteln
reiche Blüten einst entsproßt die Letzte welkt, o zög're nicht, gib mir die Lieb' als Lebens.*

*fällt, ver... gönne mir an deiner Brust zu lehnen
tröst, doch kannst du's nicht, und wir unsenst der treuen*

Solo

p. dim.

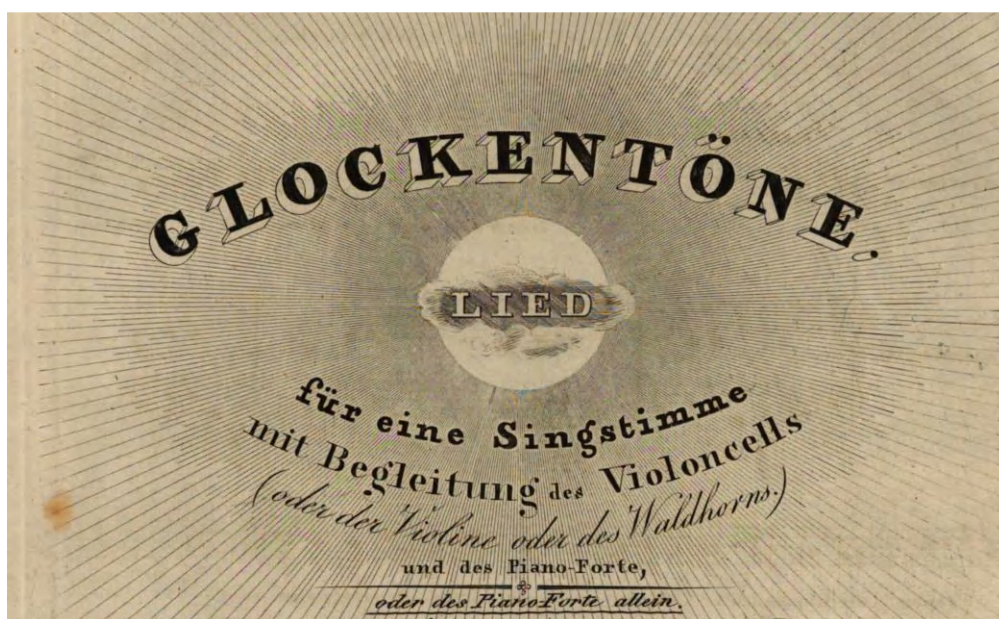
Przykład 2. Theodore Lachner, początek pieśni *Bitte* z alternatywnym towarzyszeniem waltorni lub wiolonczeli.

Analiza zasobów IMSLP pozwala stwierdzić, że liczba pieśni z towarzyszeniem instrumentów *obligato* jest znaczna. Wykaz rekordów należy jednak przyjmować z dużą rezerwą i ostrożnością, gdyż wśród utworów z udziałem np. skrzypiec (w bazie IMSLP: 362 pozycji) znajduje się 150 pieśni Haydna, które, jak już wspomniano, nie można wprost zaliczyć do gatunku romantycznej pieśni z instrumentem *obligato*. Ponadto w bazie utworów znajdują się kompozycje bez partii dodatkowego instrumentu oprócz fortepianu i błędnie zamieszczono je w wykazie, jak np. *Ave Maria* op. 346 Alberta Henry'ego Rosewiga.

Powszechną praktyką w wydaniach pieśni w XIX wieku było wymienne stosowanie instrumentów *obligato*, co znajdowało odzwierciedlenie na kartach tytułowych pieśni⁹⁶. Na przykład w pieśni Heinricha Procha *Glockentöne* op. 21 głosowi wokalnemu może towarzyszyć wymiennie wiolonczela, skrzypce lub waltornia (przykł. 3). Wskazane przykłady dowodzą, że

⁹⁶ Z tego powodu niektóre pieśni w wykazie IMSLP mogą widnieć w kilku podgrupach i być liczone kilkakrotnie.

popularna była praktyka wymiennego stosowania instrumentów towarzyszących głosowi, o ile rejestry i możliwości wykonawcze instrumentów pokrywały się. Drugim powodem podawania alternatywy dla instrumentu *obbligato* było ułatwienie sprzedaży i zwiększenia zasięgu publikacji, co stanowiło swoisty zabieg marketingowy skierowany do klasy średniej i mieszczaństwa. Ich wymiennność świadczy również o tym, że kompozytorzy nie zawsze przykładali wagę do konkretnej jakości brzmieniowej przypisanej danemu instrumentowi. W niektórych wydaniach przyjęta była praktyka nieumieszczania partii instrumentu *obbligato* w partyturze, lecz dodawania osobnego głosu (np. *Adieu* Fredericka St. John Lacy’ego, wyd. 1910).



Przykład 3. Fragment karty tytułowej pieśni *Glockentöne* Heinricha Procha.
Wymienione są opcjonalne instrumenty *obbligato* – wiolonczela, skrzypce i waltornia.

Oznaki recepcji niemieckich pieśni z towarzyszeniem instrumentu *obbligato* można zauważyć w Anglii, gdzie w latach 1840 – 1860 brytyjski wydawca niemieckiego pochodzenia Christian Rudolph Wesel wydał zbiór pt. *Concerts de Societe*, na który złożyły się wyłącznie niemieckie utwory z towarzyszeniem dodatkowych instrumentów autorstwa takich kompozytorów jak Spohr, Lachner, Kalliwoda, Ganz, Bärhof i Kreutzer. Kolejno w roku 1876 nakładem Petersa ukazał się zbiór zawierający pieśni z towarzyszeniem skrzypiec autorstwa Hautpamanna, Reineckiego i Kalliwody, a już w XX wieku (1905) w Nowym Jorku wydawnictwo Schirmera opublikowało zbiór *Obbligato-Songs*⁹⁷. Wskazane wydania dowodzą swoistej komercjalizacji gatunku i jego stopniowego upowszechniania.

⁹⁷ M. Uvietta, *Die Gesänge op. 91...*, op. cit., s. 94-95.

1.6 Gatunek pieśni z instrumentem *obbligato* – cechy muzyczne

Cechą charakterystyczną dojrzałych pieśni z towarzyszeniem instrumentów *obbligato* jest niezależność melodyczno-rytmiczna poszczególnych partii przy ich jednoczesnej koherencji. Do najczęściej wykorzystywanych w XIX wieku instrumentów *obbligato* należą skrzypce i wiolonczela oraz, jak wykazano powyżej, klarnet i waltornia. Instrumenty te charakteryzują ciepłym brzmieniem (skrzypce zwłaszcza w średnim rejestrze) i barwą zbliżoną do głosu ludzkiego. Interesującym przykładem przekraczania granic między gatunkiem czysto instrumentalnym a wokalnym są *Variations Concertantes*, op.17 Alexandra Josepha Artôta do słów Pacciniego. Utwór został dedykowany sopranistce Laure Cinti-Damoreau, z którą Artôt odbył w 1843 roku *tournee* do Stanów Zjednoczonych i na Kubę, będąc jednym z pierwszych skrzypków-wirtuozów, którzy zdobyli uznanie publiczności w Nowym Świecie. W tej pieśni-wariacji zarówno partia głosu, jak i partia skrzypiec, zostały znacznie wzbogacone o ornamenty i wirtuozowskie obiegniki, co czyni z utworu duże wyzwanie techniczne i każe przypuszczać, że powstał właśnie z myślą o samym kompozytorze i Laure Cinti-Damoreau jako wykonawcach (przykł. 4).

Przeważenie instrument dodatkowy realizuje linie melodyczne bardziej ruchliwe, w pewien sposób ornamentując głos wokalny. Partie mogą współdziałać na zasadzie dialogowania, realizowania równoległych mikstur w relacji homorytmicznej, kontrastu melodycznego oraz (rzadziej) kontrapunktu. Sposób opracowania partii *obbligato* jest przeważnie wynikiem ogólnego nastroju pieśni wynikającego z tekstu słownego. Głównym celem wykorzystania dodatkowego instrumentu jest poszerzenie palety kolorystyki brzmieniowej oraz muzyczna reprezentacja tekstu. We wczesnych utworach dominowała dialogowa relacja między głosem i instrumentem, natomiast rola fortepianu ograniczała się do akompaniamentu akordowego i wypełnienia harmonicznego ze sporadycznymi ustępami z wiodącą linią melodyczną w charakterze łączników. Partie instrumentalne, choć przeważnie bardziej ruchliwe, nie były wirtuozowskie. Prowadzenie tematów charakteryzowała płynność, brak dużych skoków interwałowych, co zapewniało korespondencję z partią wokalną. W kontekście pieśni *obbligato* tworzonych przed op. 91 Brahmsa nie można mówić o pełnym równouprawnieniu głosu i instrumentu, gdyż pełnił on raczej rolę podrzędną, akompaniującą. Pieśni z towarzyszeniem instrumentu *obbligato* służyły przede wszystkim muzykowaniu domowemu, co można stwierdzić po stopniu ich komplikacji. Angażowały one więcej niż dwie osoby, a obecność dodatkowego głosu instrumentalnego urozmaicała tok narracji muzycznej.

4

me ab - bia fi - ne il mio do - lo - re som - mo

Gie - lo confi - do in te som - mo Ciel confi - do in

te ab - bia fi - ne il mio do - lo - re som - mo

Gie - lo con - fi - do in te!

no 76.

Przykład 4. Alexander Joseph Artôt., *Grave z Variations Concertantes* op.17, t. 26-37; fragment ornamentalnych i wirtuozowskich linii melodycznych w partiach głosu i skrzypiec.

W porównaniu z ogromną liczbą tradycyjnych pieśni z towarzyszeniem wyłącznie fortepianu, utwory z instrumentem *obbligato* nie stanowią zbyt obszernego zbioru. Pieśni tego typu sytuują się jako swoiste połączenie jeszcze barokowej praktyki oraz romantycznej liryki wokalne. Należy je uznać za podgatunek względem szeroko rozumianego gatunku „Lied” czy też „pieśni romantycznej”. Wśród utworów nieprzekraczających średniego poziomu kompozytorskiego, znajdują się dzieła wybitne, zasługujące na kulturowanie i wykonywanie.

1.7 *Zwei Gasänge* op. 91 Johannes Brahmsa jako archetyp gatunkowy pieśni z towarzyszeniem altówki i fortepianu

Zwei Gasänge op. 91 na głos, altówkę i fortepian należą do wyjątkowych pozycji w dorobku Johannes Brahmsa. Spośród ok. dwustu jego pieśni są to jedyne utwory, w których kompozytor wykorzystał oprócz fortepianu dodatkowy instrument. Jak zaznacza Marco Uvietta, Brahms prawdopodobnie po raz pierwszy zetknął się z pieśniami z towarzyszeniem instrumentu *obbligato* podczas kilkumiesięcznego pobytu w Detmold, gdzie pełnił funkcję chórmistrza oraz nauczyciela gry na fortepianie księżniczki Friederike⁹⁸. Były to zbiór sześciu pieśni barytonowych z towarzyszeniem skrzypiec op. 154 Luisa Spohra, które na początku roku 1857 autor przesłał księciu Detmold, Leopoldowi III. Zgodnie ze zwyczajami muzycznymi ówczesnych dworów nowe utwory były często powtórnie wykonywane, stąd też przypuszczenie, że mogły one zwrócić uwagę Brahmsa⁹⁹. Z kolei Karl Geiringer sugeruje, że *Pieśni* op. 91 mogły być zainspirowane twórczością Bacha i jego ariami z udziałem skrzypiec *obbligato*, gdyż partie skrzypiec i fortepianu w pieśniach Spohra nie są przesadnie wyeksponowane, pełnią raczej funkcje akompaniującą i ornamentálną. Sporadycznie tylko następują wymiany motywiczne czy krótkie odcinki dialogowe, a głos cieszy się niekwestionowanym pierwszeństwem, co znacznie odróżnia je od op. 91 Brahmsa, w których rządzi zasada równoprawnego współkreowania narracji muzycznej.

Brahms rozpoczął pracę nad *Geistliches Wiegenlied* (wydana później jako nr 2) w 1863 roku, planując ją jako prezent ślubny dla przyjaciela Josepha Joachima i jego żony, Amalie Schneeweiss. Wycofał się jednak z tego pomysłu i przesłał parze utwór rok później z okazji chrztu ich syna, który na znak przyjaźni Joachima z Brahmem otrzymał imię Johannes. Prawdopodobnie w 1884 roku Brahms zrewidował *Geistliches Wiegenlied* i skomponował też *Gestillte Sehnsucht*, które miało być prezentem pojednawczym dla małżeństwa Joachimów, przeżywającego wówczas kryzys. Niestety dobre intencje Brahmsa nie przerwały pogłębiającego się impasu w małżeństwie, które zakończyło się ostatecznie rozwodem¹⁰⁰. Pierwsze publiczne wykonanie pieśni miało miejsce 30 stycznia 1885 w Krefeld, a wykonawcami byli Auguste Hohenschild (jako śpiewaczka), Alwin von Beckerath (jako altowiolista), oraz sam kompozytor (jako pianista). Obok wspomnianego prawykonania utwory były także grane podczas wieczorów muzycznych, o czym wspomina Theodor Billroth,

⁹⁸ Brahms pełnił tę funkcję w latach 1857 – 1859 przez trzy miesiące każdej jesieni.

⁹⁹ M. Uvietta, *Die Gesänge op. 91...*, op. cit., s. 97-98.

¹⁰⁰ Peter Jost, *Lieder und Gesänge* [w:] *Brahms Handbuch*, red. Wolfgang Sandberger, Metzler-Bärenreiter, Stuttgart – Kassel 2009, s. 248.

przyjaciół Brahmsa i utalentowany altowiolista-amator w liście do Hanslicka z 22 stycznia 1885 roku¹⁰¹. Pieśni zostały wydane w 1884 r. nakładem wydawnictwa Simrock.

W pieśni pierwszej, *Gestillte Sehnsucht*, kompozytor wykorzystał trzy z czterech strof (z pominięciem trzeciej strofy) wiersza Friedricha Rückerta¹⁰², natomiast w drugiej – *Geistliches Wiegendlied* – sięgnął po tekst Lope de Vega w tłumaczeniu Emanuela Geibla, zaczerpnięty ze zbioru *Spanisches Liederbuch* (Berlin 1852). Tekst pieśni Rückerta można interpretować jako rodzaj kołysanki, który przywołuje na myśl uspokajający obraz matki. Zwraca w nim uwagę motyw natury kołyszącej i szykującej niejako podmiot liryczny do snu. Sięgnięcie przez Brahmsa po tekst o takiej poetyce dowodzi przywiązania kompozytora właśnie do natury¹⁰³. Z kolei w drugiej pieśni obraz ten zostaje przedstawiony w sposób bardziej realistyczny, gdy Maria prosi aniołów o wsparcie dla Jezusa. Tym samym obie kompozycje łączą wspólne motywy matki i kołysania do snu.

Obydwa utwory posiadają budowę trzyczęściową ABA i dość spolifonizowaną fakturę o znacznej niezależności przede wszystkim partii altówki i głosu. *Gestillte Sehnsucht* rozpoczyna się 12-taktowym wstępem instrumentalnym, w którym altówka wprowadzona jest w dolnym rejestrze (struna C). Dalej, w wyniku *crescendo* i wznoszenia się melodii, osiąga pierwszą kulminację (*f* w t. 8), aby następnie opadać, przygotowując wejście głosu. Już na podstawie wstępnych taktów widoczne jest solistyczne potraktowanie partii altówki, wyjątkowo wokalnie i *dolce* (o czym świadczy określenie *Adagio espressivo*). Wysoki stopień samodzielności altówki eksponowany jest przez Brahmsa za sprawą charakterystycznych przesunięć metrorytmicznych, sugerujących zmianę pulsu na trójdzielny, a w rzeczywistości ujęty w ramy taktu w metrum 2/4 (przykł. 5):

¹⁰¹ Otto Gottlieb-Billroth (wyd.) *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, Urban & Schwarzenberg, Berlin 1935, s. 364; cyt. za: M. Uvietta, *Die Gesänge op. 91...*, op. cit., s. 92.

¹⁰² Wiersz pisany w latach 1807-1810 i wydany w 1816 roku.

¹⁰³ Warto w tym miejscu wspomnieć o wrażeniu, jakie wywarły na Brahmsie górskie krajobrazy południowej Austrii i o wpływie natury na nastrój *II Symfonii D-dur*.



Przykład 5. Johannes Brahms, *Gestillte Sehnsucht*, t. 8-11; pozorna zmiana metryczności z pulsu dwudzielnego na trójdzielny, charakterystyczna dla języka muzycznego Brahmsa.

Główna myśl melodyczna ustępu A pojawia się trzy razy: dwa razy w partii altówki (t. 1-13; t. 14-26), a za ostatnim razem jako część tematu w partii wokalne (t. 27-32). Altówka przejmuje wówczas funkcję opłatającą figuracjami temat wokalny, przejmując dotychczasową funkcję fortepianu, który od tego momentu operuje rozrzedzoną fakturą akordową. W t. 40-41 następuje wyciszenie i uspokojenie narracji oraz pauza generalna, która wzmacnia kontrast poprzedniego ustępu z kolejnym. Środkowy fragment przynosi bowiem ożywienie i dramatyzm, a także zmianę tonacji z D-dur na d-moll. Wprowadzenie w altówce ruchu triolowego na rozłożonych akordach oraz, w t. 46-47, polifonicznego dwugłosu wzmacnia napięcie. Kulminacją są takty 48-49, w których pojawiają się trzydziestodwójkowe, opadające motywy w partii fortepianu oraz kontrastujące z nimi rozbieżne pasáže w altówce. Brahms podąża muzycznie za tekstem słownym, w którym mowa jest o pragnieniach pobudzanych w sercu i tęsknocie poruszającej pierś. Kompozytor zastosował interesujący zabieg architektoniczny, wprowadzając pozorną rekapitulację w przedtaktcie do t. 55, jednak jest to zaledwie fragment melodii głównej, a cały ustęp urywa się na dźwięku prowadzącym *cis* w osamotnionej altówce. Po drugiej pauzie generalnej powraca właściwa rekapitulacja w tonacji D-dur (t. 68), tym razem z partią wokalną prowadzoną od początku. Podmiot liryczny godzi się symbolicznie z nieuchronną śmiercią i czeka na to, aby „wiatry i ptaszęta szeptem uśpiły jego tęsknotę i jego życie”, co oddaje zamierający charakter muzyki. Jest to zrealizowane poprzez opadającą linię melodyczną w partii altówki od t. 92, aż po trzy ostatnie takty wypełnione akordami. Śmierć, o której mowa w ostatnich wersach, może być muzycznie wyrażona akordem A^{9>} (przykł. 6):



Przykład 6. Johannes Brahms, *Gestillte Sehnsucht*, t. 93-98; dysonansowy akord A⁹ jako możliwa reprezentacja muzyczna śmierci przedstawionej w tekście słownym.

Wyjątkowo pogodny charakter pieśni *Geistliches Wiegenlied* związany jest z doborem tempa *Andante con moto*, kołysankowym metrum 6/8 oraz dominującej rytmice trocheicznej. Można odnieść wrażenie, że w pieśni tej utrzymuje się charakter *quasi* ludowy, co wiąże się z wykorzystaniem starej melodii XIV-wiecznej kolędy *Josef, lieber Josef mein*, którą Brahms świadomie wykorzystał jako formę przyjacielskiego gestu w stronę Josepha Joachima. Zostaje ona wprowadzona na samym początku w solowej partii altówki, do której w t. 2 dołącza z odpowiedzią fortepian. Wstęp instrumentalny kreuje nastrój spokoju i błogości – poprzez delikatną i przejrzystą fakturę – dynamikę *p espressivo* – oraz przygotowuje wejście głosu, którego pierwsze dwa takty oparte są na następstwie interwałów wywiedzionych z melodii kolędy (przykł. 7):

a) Jo - seph, lie - ber Jo - seph mein, hilf mir wie - gen das

b) *) Jo - sef, lie - ber Jo - sef mein, hilf mir wieg'n mein I

c) Die ihr schwe - bet um die - se Pal - men

Przykład 7. a) Początek pieśni *Joseph, lieber Joseph mein*;
b) Johannes Brahms, *Geistliches Wiegenlied*, t. 1-3; partia altówki
c) Johannes Brahms, *Geistliches Wiegenlied*, t. 12-16; głos wokalny;
obydwie partie pieśni oparte są na konturze melodycznym kolędy *Josef, lieber Josef mein*.

Znamiennym jest, że cytowana melodia, jako główny element formotwórczy, została w niezmodyfikowanej formie umieszczona właśnie w partii altówki, co potwierdza, że instrument ten został przez Brahmsa potraktowany nie jako głos akompaniujący, ale wręcz jako

partia dominująca, swoiste *cantus firmus* całej pieśni, przewijające się jeśli nie w całości, to we fragmentach całej struktury melodycznej.

Przełamanie pastoralnego nastroju następuje w t. 40 wraz z wprowadzeniem tonacji a-moll i następującego potem szeregu wtrąceń i modulacji wraz ze wskazanym przez kompozytora *crescendo*, rozciągającym się na blisko 7 taktów (t. 44-50), doprowadzając do pierwszej większej kulminacji i jednocześnie powrotu w wyższym rejestrze głównej melodii *Josef, lieber*. Ustęp środkowy, utrzymany w tonacji f-moll i metrum 3/4, rozpoczyna się w t. 74 i posiada ton bardziej dramatyczny. Podkreśla go zastosowanie triol realizowanych równoległe z duolami – zabiegu szczególnie charakterystycznego dla idiomu brahmsowskiego (przykł. 8). Skontrastowany i żywiołowy charakter odnosi się do zawartego w tekście opisu wichury szalejącej nad Betlejem.

Rekapitulacja następuje w t. 95, tym razem z lekko zmodyfikowaną melodią *Josef, lieber Josef mein* umieszczoną w partii fortepianu. Pieśń kończy się instrumentalnym epilogiem niemal dokładnie przeniesionym z początku pieśni jako rodzaj wyciszającego *post scriptum*.

Przykład 8. Johannes Brahms, *Geistliches Wiegenlied*, t. 74-77; równoległe prowadzenie ruchu duolowego (altówka) i triolowego (fortepian) zagęszczające fakturę w celach dramatycznych.

Jak zaznacza Marco Uvietta „szczególną cechą *Gesänge* op. 91 jest to, że początkowo większa rola melodyczna przeznaczona jest altówce, a nie partii wokalne, jakby śpiew stopniowo nabierał wyrazistości i przejmował rolę instrumentu. Zabieg ten nie ma wcześniejszych odpowiedników w historii pieśni z instrumentem *obbligato*. Cechą szczególną *Gesänge* op. 91 jest to, że zainteresowanie melodyczne koncentruje się, przynajmniej na początku, bardziej na altówce niż na partii wokalne, jakby śpiew dopiero stopniowo zyskiwał na zwężłości, zajmując miejsce instrumentu; zabieg ten nie ma prekursorów w historii pieśni z instrumentem *obbligato*”¹⁰⁴. W pieśni *Geistliches Wiegenlied* materiał prekompozycyjny

¹⁰⁴ M. Uvietta, *Die Gesänge op. 91...*, op. cit., s. 100.

zdecydowanie częściej umiejscowiony jest w altówce, dlatego można odnieść wrażenie, że to właśnie ten instrument pełni rolę wiodącą w toku narracji muzycznej.

O wyjątkowości op. 91 Brahmsa z punktu widzenia rozwoju gatunku pieśni z instrumentem *obligato* stanowi fakt, że towarzysząca głosowi altówka nie pełni roli wyłącznie akompaniującej. Co więcej: można pójść dalej i postawić tezę, że to na partii altówki opiera się budowanie nastroju pieśni, a jej rola narracyjna jest kluczowa. Świadczy o tym fakt, że każda z pieśni rozpoczyna się obszernym ustępem solowym altówki z akompaniamentem fortepianu, który antycypuje ogólny charakter i nastrojowość. Przy odbiorze audytywnym można odnieść wrażenie, że to linia melodyczna altówki posiada bardziej charakterystyczny rysunek i poprzez większą ruchliwość dominuje nad głosem. O ile w pieśni *Gestillte Sehnsucht* melodia główna zostaje przeniesiona do głosu wokalnego przy jednym z kolejnych powtórzeń (t. 27), o tyle w pieśni *Geistliches Wiegenlied* nie występuje ona w partii wokalnej ani razu. Partia altówki zbudowana jest często z szerokołukowych fraz, szczególnie we fragmentach bez udziału głosu. Kiedy następuje zmiana dyspozycji i altówka pełni funkcję akompaniującą i harmoniczną, Brahms wykorzystuje rozłożone pasaże, które korespondują z partią fortepianu (przykł. 9):



Przykład 9. Johannes Brahms, *Gestillte Sehnsucht*, t. 31-34;
pasaże w partii altówki pełniące funkcję harmoniczo-akompaniującą.

Mistrzostwo w operowaniu pracą motywiczną widoczne jest m.in. w korespondencji, jaka zachodzi między fortepianem i altówką, gdy w t. 5-6 motyw ósemkowy w prawej ręce antycypuje motywy *quasi* westchnieniowe w partii altówki w t. 21-23.

Zwei Gesänge op. 91 Brahmsa pod względem wzajemnych relacji między poszczególnymi głosami i wyrazu artystycznego znacznie wykraczają poza dotychczasowe osiągnięcia na gruncie pieśni z towarzyszeniem instrumentu *obligato*. Brahms zbudował w nich rodzaj równowagi pomiędzy liryką wokalną i kameralistyką instrumentalną, ponadto

wznosząc się ponad poziom mieszczańskich form rozrywki i doraźnych potrzeb wykonawczych muzykowania domowego. Trafnie podsumowuje Marco Uvietta swoją analizę *Pieśni*, pisząc:

Opus 91 można postrzegać jako punkt przecięcia wielu nurtów rozwojowych – rezultat oddziaływania sił funkcjonujących na różnych płaszczyznach. Na płaszczyźnie historycznej stanowi ono ogniwo prowadzące ku pieśni z instrumentem *obbligato* – wprawdzie jeszcze słabe i fragmentaryczne, lecz nie bez znaczenia. Na płaszczyźnie technicznej ukazuje rozwój duetu pieśniowego, który skłonił Brahmsa do przekroczenia granic samego gatunku. Na płaszczyźnie społecznej nawiązuje do praktyki muzykowania domowego, zakorzenionej w tradycji religijnej muzyki domowej [za sprawą wykorzystania pieśni *Josef mein*; przyp. DK]. Wreszcie na płaszczyźnie estetycznej wyraża dążenie do muzyki kameralnej podporządkowanej idei wzniosłości – muzyki, która przynajmniej w warstwie ideowej nie wchodzi już w kompromisy z mieszczańskimi formami rozrywki, lecz kieruje się wyłącznie własnymi prawami artystycznymi¹⁰⁵.

Pieśni z udziałem altówki skomponowane przez kompozytora o ustalonej pozycji i renomie w Europie stopniowo przecierały sobie drogę i musiały zyskiwać popularność, chociażby za sprawą Josepha Joachima, skrzypka wybitnego i powszechnie cenionego w głównych ośrodkach muzycznych Europy.

¹⁰⁵ Ibid., s. 107.

**2. Analiza i interpretacja
wybranych pieśni z towarzyszeniem
altówki i fortepianu**

W poniższym rozdziale analizie stylokrytycznej zostanie poddanych osiemnaście pieśni na głos z towarzyszeniem altówki i fortepianu powstałych w latach 1893-1927. Będzie to w kolejności chronologicznej:

- 1) wybór pięciu pieśni Charlesa Martina Loefflera (skomponowanych w latach 1893-1894)
- 2) *Three Songs* Franka Bridge'a (skomponowane w latach 1903-1907)
- 3) *Drei Lieder* Adolfa Buscha (skomponowane w latach 1911-1918)
- 4) *Durch Einsamkeiten* Josepha Marxa (skomponowana w roku 1916)
- 5) *Trois Caprices* Ludomira Michała Rogowskiego (skomponowane w latach 1921-1922)
- 6) *Drei Gesänge nach mittelhochdeutschen Dichtungen* Siegmunda von Hauseggera (skomponowane w latach 1923-1927)

Poszczególne pieśni lub ich zbiory zostaną opisane według schematu:

- a) kontekst twórczości pieśniowej i (ewentualnie) altówkowej danego kompozytora;
- b) rys historyczny powstania utworu lub zbioru
- c) analiza tekstu słownego pieśni
- d) analiza warstwy muzycznej z uwzględnieniem aspektu formalnego, melodyczno-harmonicznego, relacji między głosami oraz próby ujęcia ogólnej poetki muzycznej.

W analizach przyjęto perspektywę altowiolisty-wykonawcy, dlatego wiele fragmentów zostanie zaprezentowanych przez pryzmat funkcji altówki, jako pewnego rodzaju „wartości dodanej” do tradycyjnego gatunku liryki wokalne. Ze względu na obszerny materiał zdecydowano się na syntetyczne opisanie zbiorów pieśni.

2.1 *Pieśni Charlesa Martina Loefflera*

Charlesa Martina Loefflera można uznać za obywatela świata. Urodzony prawdopodobnie w alzackiej Miluzie kompozytor pobierał nauki początkowo w Berlinie, gdzie studiował skrzypce m.in. u Josepha Joachima w latach 1874-1877, a następnie w Paryżu w klasie Lamberta Massarta. W 1881 roku przeniósł się na stałe do Stanów Zjednoczonych i tam rozpoczął karierę skrzypcową, zostając pierwszym koncertmistrzem Boston Symphony Orchestra (1884). W jego artystycznym życiu można wyróżnić dwa etapy: do roku 1903, w którym swój czas dzielił między aktywność koncertową i kompozycję oraz po roku 1903, gdy zajął się wyłącznie kompozycją¹⁰⁶.

¹⁰⁶ E. Knight, *Charles Martin Loeffler...*, op. cit., s. 1-45

Jak zaznacza Andrzej Sitarz: „Kompozycje Loefflera wykazują związki z muzyką francuską polegające na kontynuacji estetyki impresjonizmu, na stonowanej ekspresji i jasnej formie”¹⁰⁷. Pod względem techniki kompozytorskiej i stylu jego język muzyczny można uznać za eklektyczny, nie reprezentujący żadnej konkretnej szkoły kompozytorskiej. W zakresie form, gatunków i instrumentacji opierał się na „fundamencie niemieckim”, jednak najsilniejszy wpływ wywarli na niego kompozytorzy francuscy¹⁰⁸. Jego muzyka charakteryzuje się płynnością rytmiczno-melodyczną, wyrafinowaną orkiestracją oraz wrażliwością na harmonikę.

Gatunek pieśni zajmuje w twórczości Charlesa Martina Loefflera istotne miejsce. Spośród około pięćdziesięciu utworów na głos z fortepianem większość to kompozycje wydane osobno, ale Loeffler tworzył także cykle np. *Four Poems* op. 15 czy *Five Irish Fantasies* – znane również w wersji na głos z orkiestrą, czym ujawniają się predylekcje kompozytora do poszukiwań barwowo-brzmieniowych. Kilkakrotnie stosował on instrumenty *obbligato*. Oprócz omawianych poniżej utworów są to *Quatre Poèmes* op. 5 z udziałem altówki (1904) oraz dwie pieśni ze skrzypcami (*A une femme*, ok. 1908; *Boléro triste*, ok. 1904). Loeffler uważany był za erudyte, osobę o szerokich horyzontach i dobrej znajomości literatury. Jako źródło pieśni szczególnie upodobał sobie wyrafinowaną poezję francuskich symbolistów: Paula Verlaine’a, Charles’a Baudelaire’a i Gustava Kahna, a także wiersze Williama Butlera Yeats’a (siedem tekstów).

Podobnie jak wielu dobrych skrzypków tamtego czasu, Loeffler potrafił grać także na altówce, wykorzystując swoje umiejętności przede wszystkim w zespołach kameralnych. Jak wspominał Loeffler przyjacielowi, Carlowi Engelowi, jeszcze podczas studiów w klasie skrzypiec Josepha Joachima, był on angażowany do wykonywania partii II altówki w zespołach swojego profesora, gdzie poznał specyfikę instrumentu¹⁰⁹. Także po objęciu funkcji koncertmistrza Boston Symphony Orchestra artysta realizował się jako altowiolista w różnych formacjach kameralnych¹¹⁰. W jego dorobku brak jednak solowych utworów na altówkę. Instrument ten wykorzystywał przede wszystkim w dziełach kameralnych¹¹¹.

¹⁰⁷ Andrzej Sitarz, *Loeffler Charles Martin* [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część Biograficzna, Tom. K-LL*, red. Elżbieta Dziębowska, PWM, Kraków 1997, s. 403.

¹⁰⁸ E. Knight, *Loeffler, Charles Martin*, op. cit.

¹⁰⁹ C. Engel, *Charles...*, op. cit., s. 311-330.

¹¹⁰ E. Knight, *Chamber Music...*, op. cit., s. 10.

¹¹¹ Loeffler skomponował kilka utworów kameralnych na smyczki. Są to: *Kwartet smyczkowy* (1889), *Kwintet smyczkowy* (1894), *Sekstet smyczkowy* (1885; wersja poprawiona – 1892), *La passeur d’eau* na sekstet smyczkowy (1900), *Music for Four Stringed Instruments* na kwartet smyczkowy (1917). Do najpopularniejszych utworów z udziałem altówki należą dwie *Rapsodie na obój, altówkę i fortepian* (1901), będące adaptacjami wcześniej napisanych *Rapsodii na głos, klarnet, altówkę i fortepian*.

Spośród dziewięciu pieśni Loefflera na głos, altówkę i fortepian cztery ujęte są w zbiór *Quatre Poèmes* op. 5, a pozostałe, będące przedmiotem pracy, stanowią osobne utwory, które nie doczekały się wydania za życia kompozytora. Powstały one prawdopodobnie w ostatniej dekadzie XIX wieku na użytek własny twórcy, będącego częstym gościem na salonach bostońskich elit. Tylko w przypadku *Harmonie du soir* udokumentowane jest pierwsze publiczne wykonanie, które miało miejsce 30 listopada 1897 roku w bostońskim Steinert Hall (tab. 1). Z relacji śpiewaczki Clary Rogers wynika, że pieśni z towarzyszeniem altówki i fortepianu były wykonywane także w jej domu, choć nie zachowały się informacje ani o dokładnych datach, ani o konkretnych tytułach wykonywanych utworów¹¹². Należy przypuszczać, że pieśni *Réverie en sourdine*, *La lune blanche* i *Le Rossignol* rozbrzmiewały w Fenway Court – domu Isabelli Stewart Gardner, przyjaciółki kompozytora i bostońskiej mecenas sztuki. To właśnie od niej Loeffler pożyczył w 1893 roku tomik poezji Verlaine’a, który stał się źródłem inspiracji do napisania tych dzieł¹¹³.

Pod względem budowy formalnej większość wierszy ma charakter stroficzny. *En sourdine* zbudowany jest z pięciu strof po cztery wersy, natomiast *La chanson des Ingénues* – z ośmiu strof po cztery wersy. *Harmonie du soir* składa się z czterech strof po cztery wersy każda, utrzymanych w tradycyjnej malajskiej formie poetyckiej zwanej *pantunem*¹¹⁴. Najciekawszy jest *La lune blanche*, zbudowany z trzech pięciowersowych strof, poprzedzielanych zmiennym refrenem. Odmienne prezentuje się *Le Rossignol*: w przeciwieństwie do klasycznych wierszy stroficznych, jego tekst stanowi jednolitą, ciągłą frazę – można go określić jako wiersz stychiczny, będący rozwiniętym monologiem poetyckim.

Jednym z głównych elementów kształtujących niewątpliwy urok i czar pieśni Loefflera jest dobór symbolistycznych tekstów. Anna Drzewicka określiła Verlainowskiego *Słowika* jako „presymbolistyczny pejzaż wewnętrzny, gdzie rzeczywistość duszy i świata stają się nierozdzielne”¹¹⁵. Opis ten można celnie odnieść do pozostałych wierszy wykorzystanych przez kompozytora. Zarówno Verlaine jak i Baudelaire kreują nastroje odrealnione, marzycielskie, na pograniczu jawy i snu. Dotykają ponadto toposu miłości, ukazując ją jako stan tęsknoty, melancholii czy wręcz zagubienia, co symbolizuje okryta cieniem i mrokiem sceneria sytuacji lirycznych. W trzech wierszach Verlaine’a (*Le Rossignol*, *En sourdine*, *La lune blanche*) oraz

¹¹² Charles Martin Loeffler, *Selected Songs with chamber accompaniment*, red. E. Knight, A-R Edition, Madison 1988, s. XI, przypis 17.

¹¹³ E. Knight, *Charles Martin Loeffler...*, op. cit., s. 68; por.: Ch. M. Loeffler, *Selected Songs...*, op. cit., s. IX.

¹¹⁴ Iłona Iwańska, *Teoria, ekspresja, semantyka. Studia nad pieśnią czasu modernizmu*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2020, s.142.

¹¹⁵ Wstęp Anny Drzewieckiej [w:] Paul Verlaine, *Wybór Poezji*, opr. Anna Drzewicka, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1980, s. XLIII.

w *Harmonie du soir* Baudelaire’a odnaleźć można wspólne motywy przewodnie i słowa kluczowe kształtujące nastrojowość sytuacji lirycznych. Każdy z czterech wierszy ukazuje moment nocy lub późnego wieczoru. *Le Rossignol* przedstawia melancholijną noc, pełną „wielkiej ciszy”, natomiast *La lune blanche* – pełnię księżyca, określoną mianem „miesiąca białego”. Z kolei w wierszach *En sourdine* oraz *Harmonie du soir* autorzy odmalowują scenerię wieczorną, „cichego półmroku” i zachodu, kiedy „Słońce kona we własnej zakrzepniętej krwi”¹¹⁶. Aurę tajemniczości dopełnia leśny krajobraz. Drzewa, niektóre wymienione z nazwy, pełnią funkcje symboliczne i kreują nastrój. W wierszu *Le Rossignol* olcha jest metaforą serca podmiotu lirycznego, a w jej gałęziach śpiewa słowik – ptak „Pierwszej Miłości”. Z kolei „pinie i sosny półzwisłe” w *En sourdine* oraz „wierzba płacząca” w *La lune blanche* kreują nastrój oniryczny, pełen melancholii, ale też sennej mary, co stanowi zabieg psychizacji krajobrazu. Verlaine dokonuje jego odrealnienia, a noc przyrównuje do stanu duszy podmiotu lirycznego, co potęguje poczucie zagubienia i niejednoznaczności.

	<i>Harmonie du soir</i>	<i>La lune blanche</i>	<i>La chanson des Ingénues</i>	<i>Rêverie en sourdine</i>	<i>Le Rossignol</i>
Lata powstania	Ok. 1894	Ok. 1893	Ok. 1893	Ok. 1893	1893
Autor słów	Charles Baudelaire	Paul Verlaine			
Wydanie	A-R Edition, Madison 1988				
Dedykacja	brak	brak	brak	brak	À Mme. George Henschel
Data prawykonania	30 listopada 1897, Steinert Hall, Boston; wykonawcy: Lena Little (głos), Charles Martin Loeffler (altówka), Emil Paur (fortepian)	nieznana	nieznana	nieznana	nieznana

Tabela 1. Podstawowe dane faktograficzne dotyczące analizowanych pieśni Charles’a Martina Loefflera.

Jedyny utwór, który ogniskuje się wokół poetyki innej niż nocna i marzycielska, to *La chanson des Ingénues* Verlaine’a. Poeta opisuje w nim zabawę bezimiennych dziewcząt – wyimaginowanych postaci, żyjących w mało pozytywnych powieściach. W wierszu dominuje

¹¹⁶ Tłumaczenie Bronisławy Ostrowskiej, zob.: *Harmonia wieczoru* [w:] *Liryka francuska. Serya pierwsza*, przekł. też, Oficyna Jakoba Mortkowicza, Warszawa 1911, s. 36.

ton naiwnej zabawy, prostota i bezpretensjonalność: dziewczęta łapią na łące motyle, oddają się „lazurowym marzeniom”. Ich niewinność i dziewiczość symbolizują białe suknie oraz kapelusze pasterzy, które „chronią ich świeżość”. Nie poddają się one zalotnym spojrzeniom „Richelieu, Caussade’a, i rycerza Faublas’a”, chociaż pomimo swej naiwności w głębi serca czują, że staną się w przyszłości ich wyobrażonymi kochankami.

W odniesieniu do poezji symbolistów warto podkreślić jej muzyczny charakter, uznawany za jedną z najbardziej charakterystycznych cech w twórczości francuskich przedstawicieli tego nurtu. Kiedy Verlaine nawoływał w swojej *Sztuce poetyckiej* „Nade wszystko muzyki!” odnosił się do synestezyjnie pojmowanego złączenia treści wiersza z jego fonicznością, melodyjnością, ale także zapachem i wrażeniami wizualnymi. Wykorzystane przez Loefflera wiersze posiadają liczne określenia muzyczno-dźwiękowe. Zarówno w *En sourdine*, jak i (nomen omen) tytułowym *Le Rossignol* pojawia się motyw śpiewu słowika jako symbolu miłości, ale też rozstania, a w *La lune blanche* szum lasu „tęsknie gra”.

Pod względem formalnym pieśni Loefflera reprezentują kilka typów: przekomponowany (*Harmonie du soir*, *Le Rossignol*), formę zwrotkową z wykorzystaniem techniki kanonu w oktawie (A a A’ a’; *La chanson des Ingénues*), formę A B A’ (*La lune blanche*) oraz formę wariacyjną A A’ a’’ (*Rêverie en sourdine*; por.: tab. 2). Strukturę muzyczną definiuje przeważnie stroficzna budowa tekstu słownego, a poszczególne strofy przedzielone zostają instrumentalnymi ritornelami. Ze względu na fakt, że technika wariacyjna w *Rêverie en sourdine* odnosi się szczególnie do aspektu melodycznego, a pieśń *La lune blanche* ujęta jest w bardzo krótką, miniaturową formę, bliższej analizie formalnej poddane zostaną trzy pozostałe pieśni.

La chanson des Ingénues wykorzystuje technikę kanoniczną z dwoma głównymi przeprowadzeniami (A i A’) poprzedzianymi krótszymi o podobnym materiale muzycznym (a i a’). Ścisła imitacja zachodzi pomiędzy głosem i altówką; fortepian tylko raz wprowadza temat jako pierwszy głos, co świadczy o jego akompaniującym charakterze (od t. 30). W przeprowadzeniach A i A’ głosem *dux* jest mezzosopran, natomiast *comes* realizuje altówka. Odwrotnie dyspozycja głosów przedstawia się w ustępach krótszych, gdzie funkcję *dux* przejmuje altówka, a imitację głos.

	<i>Harmonie du soir</i>		<i>La lune blanche</i>		<i>Rêverie en sourdine</i>		<i>Le Rossignol</i>		<i>La chanson des Ingénues</i>	
Liczba wersów/ strof	4 strofy (po 4 wersy)		3 strofy (po 5 wersów) przedzielone refrenem jednowersowym		5 strof (po 4 wersy)		Wiersz stychiczny (20 wersów)		8 strof (po 4 wersy)	
Liczba taktów	182		67		59		90		87	
Tonacja główna	G-dur		E-dur		g-moll / modus dorycki		C-dur / a-moll		G-dur	
Forma	1-39	A (I strofa)	1-20	A (I strofa + refren)	1-11	A (I strofa)	1-32	A (wersy 1- 10)	1-30	A: (strofy I-III) kolejność przeprowadzenia kanonicznego: głos – altówka
	40-82	B (II strofa)			12-15	b (II strofa) + Łącznik instr.	33-46	B (wersy 11-12)		
			21- 40	B (II strofa + refren)	16-22		47-61	C (wersy 13-14)	31-41	a' (strofa IV)
	82-120	C (III strofa)					62-66	Łącznik instr. (<i>molto più tranquillo</i>)		
	121-144	D (IV strofa; elementy motywiczne A)	41-56	A' (III strofa + refren)	23-31	A' (III strofa)	67- 81	D (wersy 15-18); Andante; metrum 2/4	42- 66	A' (strofy V-VII) kolejność przeprowadzenia kanonicznego: altówka-głos
					32-35	b' (IV strofa) + łącznik instr.				
	144-182	Koda instrumentalna	56-67	Koda instr.	41-49	A'' (V strofa) + Koda instr	82-90	E (wersy 19-20); metrum 6/8	67-80 81-87	a' (strofa VIII) + koda instr.
Tempo	Brak oznaczenia		<i>Allegro</i>		<i>Un poco andante</i>		<i>Allegro vivo</i>		<i>Allegretto comodo</i>	
Metrum	6/8		2/4		4/8		6/8		3/4	
Czas trwania	4'40''		1'30''		5'		4'30		2'40''	
Ambitus głosu	$des^1 - g^2$		$h - e^2$		$c^1 - es^2$		$h - g^2$		$d^1 - e^2$	

Tabela 2. Pieśni Charlesa Martina Loefflera. Ujęcie syntetyczne.

Pieśń *Harmonie du soir* została opracowana w sposób przekomponowany; każda strofa dysponuje własnym materiałem muzycznym, który mimo indywidualności opiera się na tanecznym, trójdzielnym, trocheicznym rytmie. Na przestrzeni utworu pojawiają się pewne analogie melodyczne, wynikające z dźwiękowego obrazowania poszczególnych słów przez kompozytora, a nie z apriorycznie przyjętej formy, np. słowa „Valse melancholique”, występujące w czwartym wersie I strofy oraz trzecim wersie II strofy, przyjmują charakter walca, zwłaszcza za sprawą akompaniamentu fortepianu (przykł. 10):

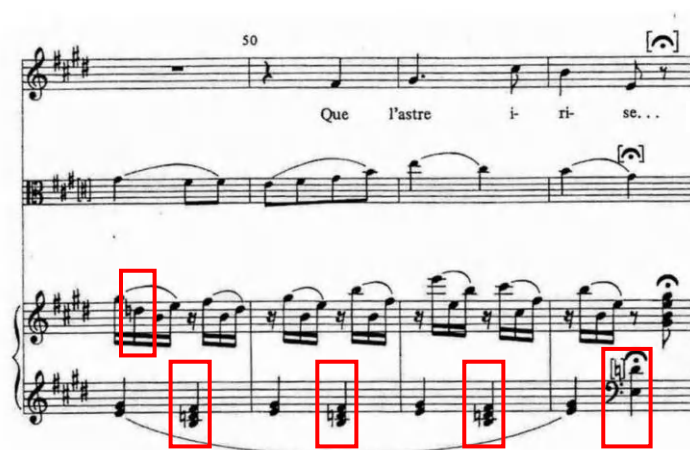
The image contains two musical examples, labeled a) and b). Each example consists of a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano). In both examples, the vocal line is in French and the piano accompaniment is in G major. The piano accompaniment in both examples is characterized by a waltz-like rhythm and a specific harmonic structure. In example a), the piano accompaniment is in the key of G major and features a waltz-like rhythm. In example b), the piano accompaniment is in the key of G major and features a waltz-like rhythm. The piano accompaniment in both examples is characterized by a waltz-like rhythm and a specific harmonic structure. The piano accompaniment in both examples is characterized by a waltz-like rhythm and a specific harmonic structure.

Przykład 10. Charles Martin Loeffler, *Harmonie du soir*, a) t. 26-30 i b) 60-63; wpleciona w narrację muzyczną stylistyka walca na słowach „Valse melancholique”.

Zależność między wierszem a materiałem muzycznym jest najbardziej złożona w *Le Rossignol* z uwagi na jego stychiczną budowę. Kompozytor dostosował formę muzyczną i dobór środków muzycznych do wymowy i wyrazu warstwy słownej: „zgiełkliwość” gromady ptaków przedstawiona jest żywiej, tanecznie, natomiast opis „Ptaka Pierwszej Miłości”, tytułowego *Słowika*, sprawia, że muzyka niejako rozrzedza się fakturalnie, nabierając delikatnej wrażliwości i intymności, także za sprawą przeniesienia akompaniamentu fortepianu w wyższy rejestr oraz wykorzystania jasnych flażoletów w partii altówki.

Pod względem harmoniczno-tonalnym pieśni reprezentują harmonikę dur-moll, lecz z pewnymi predylekcjami do miejscowych modalności. Wykorzystanie modusu doryckiego w *Réverie en sourdine* z tak charakterystycznym obniżonym VII stopniem sugeruje archaizację czy też rodzaj stylizacji ludowej, co bezpośrednio odnieść można do podtytułu pieśni: *un peu à la manière hongroise* („trochę w stylu węgierskim”). W początkowych taktach *Harmonie du soir* Loeffler wykorzystuje heksachord *c-d-e-fis-g-a* oraz równoległe kwinty w altówce (*d-a*, *a-e*), co wywołuje skojarzenia z rozmytymi plamami barwnymi impresjonistów francuskich. Z kolei w łączniku (t. 72-75) wykorzystano skalę całotonową, jako załamanie

panującej dotychczas diatoniczności. Jest to jednocześnie kulminacja bezpośrednio po słowach wprowadzających semantyczny mrok („Le ciel est triste” – „niebo jest smutne”) i po cytacie sekwencji *Dies irae*, co samo w sobie jawi się jako interesujący zabieg. Intrygujące przełamanie prostoty harmonicznego występuje w pieśni *La lune blanche* w t. 49-52, w których kompozytor wprowadza ⁰D (*dis* → *d*), co rozmywa napięcie dominantowo-toniczne i prowadzi ostatecznie do fermaty na akordzie E⁷ (t. 52, przykł. 11):



Przykład 11. Charles Martin Loeffler, *La lune blanche*, t. 49-52; obniżony VII stopień w tonacji E-dur (*dis* → *d*) jako zmniejszenie napięcia dominantowo-tonicznego i zawieszenie narracji.

Można stwierdzić, że najwięcej połączeń D-T występuje w *La lune blanche* i *La chanson des Ingénues*, czyli pieśniach o wyrazie pogodnym i jasnym, bliższych ulotnej piosnce. W pozostałych pieśniach Loeffler stosuje m.in. relacje mediantowe (górne i dolne), które zdaniem Cohna „zdolne są ewokować to, co dziwne, magiczne i nieodgadnione”¹¹⁷. Przykładem może być wykorzystanie w *Le Rossignol* połączeń C-dur → E-dur (t. 26-27) oraz C-dur → A-dur (t. 35-36). Ten rodzaj połączeń mediantowych, zdaniem Cohna odnoszący się do sfery tajemniczości, może stanowić muzyczną reprezentację niejednoznaczności świata symbolistycznej poezji.

Harmonika pełni także w pieśniach rolę quasi synestezyjną. „Eteryeczność” woni kwiatów i ich „kadzielnej tęsknoty”¹¹⁸ uwidacznia się w harmonice na początku *Harmonie du soir* (t. 1-25) za sprawą akordów sekstowych i septymowych oraz ich połączeń w relacji sekundy lub tercji. Ponadto płynne przejścia między trybami dur i moll sprawiają, że harmonika traci wyraziste ciężenia funkcyjne i oddaje tym samym nastrojowość melancholijną. Jest to jednak zabieg wyjątkowy. Podsumowując utwory Loefflera posiadają stosunkowo

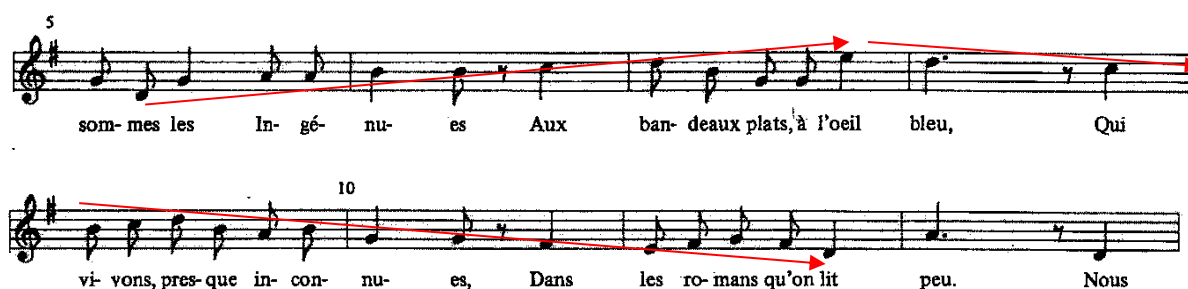
¹¹⁷ Richard Cohn, *Audacious Euphony. Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature*, Oxford University Press, New York 2012, s. X; cyt. za: I. Iwańska, *Tonalność...*, op. cit., s. 116.

¹¹⁸ Tłumaczenie Bronisławy Ostrowskiej, zob.: *Harmonia wieczoru* [w:] *Liryka ...*, op. cit., s. 36.

„odchudzoną” harmonikę, opartą na funkcyjnych relacjach akordów i przeważnie krótkookresowych wtrąceniach dominantowych z domieszką połączeń mediantowych.

O wartości pieśni stanowi przede wszystkim inwencja melodyczna Loefflera – jej bezpretensjonalna prostota, lecz niepozbawiona wdzięku. Należy rozróżnić sposób prowadzenia melodii w poszczególnych głosach: partię mezzosopranu charakteryzuje płynność, długie, ciągle frazy (brak pauz pomiędzy poszczególnymi ustępami tekstu), kantylenowość oraz dominująca rola w kreowaniu muzycznej narracji. Chociaż poszczególne pieśni zdradzają pewne unikalne właściwości, to do wspólnych cech melodycznych należy falisty rysunek melodii, brak większych skoków interwałowych, sylabiczne traktowanie tekstu i przeważnie zdaniowa, symetryczna konstrukcja. Wspomnianą prostotę melodyczną najlepiej oddaje partia mezzosopranu w pieśń *La chanson des Ingénues*. Wykorzystana w niej i poddana technice kanonicznej melodia przypomina swoim rysunkiem popularną piosenkę kanoniczną *Frère Jacques*. Wdzięk i urok melodyczny *La chanson des Ingénues* w sposób oczywisty odnosi się do tytułowej „naiwności” i infantylności Verlaine’owskich dziewcząt. W podobnym duchu, bliższym kawiarnianej lub ulicznej piosence niż „poważnej pieśni”, utrzymana jest wiodąca melodia pieśni *La lune blanche*, poprowadzona na tle migotliwych przebiegów szesnastkowych w partii altówki. Swoista „banalność” melodyki obydwu pieśni stanowi ich atut i zamierzony zabieg kompozytorski, sugerujący lekkość i lapidarność (przykł. 12).

Interesujący typ melodyki prezentuje *Rêverie en sourdine*. Można ją określić mianem „konduktowej”. Ciemniejszy koloryt i nastrój powagi osiągnięto niższą tessiturą głosu, 2-taktowymi zamkniętymi frazami, rytmem punktowanym, ale przede wszystkim spokojnym tempem (*un poco andante*) i pulsującym akordowym akompaniamentem w partii fortepianu.



Przykład 12. Charles Martin Loeffler, *La chanson des Ingénues*, t. 5-12;
melodyka pieśni charakteryzująca się prostotą, okresową budową oraz falistym rysunkiem.

Charakterystykę melodyki pieśni należy uzupełnić uwagami o świadomym wykorzystaniu cytatów melodycznych. W pieśni *Harmonie du soir* kompozytor trzykrotnie (t. 68–70, 101–103, 167–169) wykorzystuje cytaty z chorałowej sekwencji *Dies irae*, co

koresponduje ze zmianą nastroju wiersza w miejscu, gdzie pojawiają się słowa „Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir” („Niebo jest smutne i piękne jak wielki ołtarz”), odnoszące się do smutku nieba (przykł. 13). W odbiorze audytywnym cytaty są niemalże nierozpoznawalne przez wzgląd na ich organiczne wplecenie w narrację muzyczną. Z tego też powodu sam kompozytor „podpowiada” wykonawcom w partyturze wykorzystanie sekwencji.



Przykład 13. Charles Martin Loeffler, *Harmonie du soir*, t. 66-70; wykorzystanie fragmentu sekwencji *Dies irae* na słowach opisujących „smutek nieba”.

Strawestowana postać *Dies irae* w tonacji durowej i w punktowanym rytmie została wykorzystana również w pieśni *Le chanson des Ingénues*, co można interpretować jako sarkastyczne przedstawienie losu tytułowych naiwnych dziewcząt, które skończą jako kochanki libertynów (przykł. 14). Doskonale współgra to z określeniem umieszczonym na początku utworu – *aimablement hypocritique*, czyli „z obłudną uprzejmością”.

Pod względem dyspozycji głosów równorzędną funkcję formotwórczą pełnią głos i altówka, natomiast partia fortepianu sprowadzona została do podstawy harmoniczej oraz sporadycznych ustępów uzupełniających czy też dialogujących z pozostałymi partnerami. Używając pojęć językoznawczych, można uznać, że fortepian pełni rolę narracyjną, opisową – kreuje bowiem przewodni nastrój danej pieśni, z rzadka tylko uczestnicząc w akcji muzycznej. Ta z kolei rozgrywa się pomiędzy głosem i altówką. Akompaniament fortepianu w *Réverie en sourdine* i *La lune blanche* można określić mianem „akordowego”; w pieśniach *Harmonie du soir* i *Le Rossignol* dominuje zaś akompaniament figuracyjno-pasażowy (nokturnowy). Rozłożone akordy w postaci ósemkowych przebiegów charakteryzują także *La chanson des Ingénues*, jednak figuracja jest tu znacznie bardziej zespolona i stopiona z materiałem tematycznym kanonu.



Przykład 14. Charles Martin Loeffler, *Le chanson des Ingénues*, t. 78-81; trawestacja sekwencji *Dies irae* w partii fortepianu jako reprezentacja „muzycznego sarkazmu”.

Altówka pełni w pieśniach Loefflera różnorodne funkcje i nigdy nie pozostaje głosem wtórnym. Nawet akompaniujące kaskady szesnastek w pieśni *La lune blanche*, choć zdecydowanie nietematyczne, pełnią rolę „brzmieniowej otuliny”, będącej dźwiękową reprezentacją srebrzystego księżyca. Podkreśla to jasno brzmiąca na instrumentach smyczkowych tonacja E-dur (przykł. 15).



Przykład 15. Charles Martin Loeffler, *La lune blanche* t. 11-15; reprezentacja nastrojowości blasku księżyca za sprawą akompaniującej partii altówki.

Zasada dialogowania oraz korespondowania między głosem i altówką najwyraźniej jawi się w pieśniach *Le Rossignol* i *Harmonie du soir*. Partie prowadzone są przeważnie niezależnie pod względem melodyczno-rytmicznym, a homorytmiczne mikstury tercjowe lub sekstowe występują tu sporadycznie (np. *Le Rossignol* t. 67-70). Altówka często „dopowiada” krótkie motywy akompaniujące mezzosopranowi (np. *Le Rossignol* t. 9-15; *Harmonie du soir* t. 12-15) i wchodzi z nim w dialog (*Le Rossignol*, t. 21-25, 45-50). Wydaje się, że nawet bez udziału głosu, utwory mogłyby funkcjonować jako miniatury instrumentalne, a to za sprawą wyrazistego rysunku melodycznego partii altówki.

Pieśnią wyjątkową z punktu widzenia potraktowania altówki jest *Rêverie en sourdine*. Przez wzgląd na znaczny stopień skomplikowania rytmicznego, brak pauz w przebiegu partii oraz *quasi*-wariacyjny czy improwizacyjny charakter, bez przesady można uznać omawiany utwór za pieśń altówkową z towarzyszeniem głosu i fortepianu (przykł. 16). Określenie *un peu à la manière hongroise* sugeruje inspiracje muzyką węgierską lub cygańską. Za pierwowzór dla *quasi*-improwizacyjnej partii altówki mogła więc posłużyć wolna część czardasza, czyli *lassan* z charakterystycznymi punktowanymi rytmami. Partia altówki potraktowana jest bowiem w sposób ornamentalny, posiada skomplikowane pochody szesnastkowe, ozdobniki oraz dwudźwięki (np. t. 16-17).

Wrażliwość na foniczność i wymowę tekstu pieśni znajduje odzwierciedlenie w barwnych poszukiwaniach brzmieniowych Loefflera. Kompozytor stosował liczne określenia wykonawcze sugerujące rodzaj ekspresji i nasycenia dźwięku. Stosunkowo często w partyturze można spotkać adnotację *leggiero, dolce, dolcissimo* (np. początek *Harmonie du soir*), ale również wspomniane już *aimablement hypocritique* w *La chanson des Ingénues*. Określenie to nie zawiera w sobie konkretnego „przepisu” wykonawczego, lecz stanowi luźną wskazówkę czy też impuls dla wyobraźni interpretatora.



Przykład 16. Charles Martin Loeffler, *Rêverie en sourdine*, t. 19-22;
fragment *quasi*-improwizacyjnej partii altówki.

W zakresie korelacji tekstu słownego i warstwy muzycznej Loeffler raczej skupia się na oddaniu ogólnego nastroju poezji niż ilustrowaniu poszczególnych słów. Warto jednak zauważyć, że np. dla słowa „słowik” w pełni świadomie stworzył swoisty *Leitmotiv*, oparty jednak nie tyle na konkretnym układzie dźwięków czy melodyce, ile na kolorystyce. Zarówno pod koniec pieśni *Rêverie en sourdine* (t. 47; przykł. 17) jak i w dłuższym fragmencie pieśni

Le Rossignol (t. 34-48; przykł. 18) „słowik” zilustrowany został poprzez flażolety w partii altówki.



Przykład 17. Charles Martin Loeffler, *Rêverie en sourdine*, t. 46-48; wykorzystanie flażoletów jako muzycznej reprezentacji motywu słowika.



Przykład 18. Charles Martin Loeffler, *Le Rossignol*, t. 33-35; flażolety jako muzyczna reprezentacja słowika,

Innym przykładem wyraźnej próby oddania dźwiękami poszczególnych słów jest pierwszy takt *Le Rossignol*, w którym opadająca kaskada akordów w partii fortepianu symbolizuje zgiełkowość ptaków („criard d’oiseaux”), natomiast w pieśni *Harmonie du soir* Loeffler wykorzystuje muzyczność wiersza i na słowach „Valse mélancolique” w lewej ręce fortepianu wprowadza akompaniament imitujący ruch walca (np. t. 26-39).

Pieśni Loefflera charakteryzuje lekkość i przejrzystość fakturalna, zwłaszcza jeśli porówna się je z pieśniami niemieckimi. Rola i struktura partii fortepianu została ograniczona przeważnie do akompaniamentu i wsparcia harmonicznego, chociaż obecne są fragmenty, gdzie aktywność motywiczna i dialogowanie fortepianu z pozostałymi głosami jest bardziej zauważalna. Kompozytor, wykorzystując teksty utrzymane w estetyce symbolistycznej, zdecydował się na zobrazowanie muzyczne niektórych słów, ale dominuje jednak chęć oddania muzyką nastroju zawartego w tekście słownym. Poszczególne utwory różnią się pod względem

wyrazowym, jednak ich cechą wspólną wydaje się być eteryczność. Potraktowanie altówki jako głównego muzycznego interlokutora dla głosu wokalnego sprawia, że są w pieśniach obszerne fragmenty, w których to altówka dyktuje narrację muzyczną. Pieśni Loefflera należą niewątpliwie do najlepszych w swoim gatunku i zachowują wyjątkową oryginalność muzyczną. Nie są kalką pieśni Brahmsa, lecz wychodzą naprzeciw wyzwaniom, jakie stawiają im zawoalowane teksty francuskich symbolistów, w których rzeczywistość miesza się z marą i wyobrażeniem. Należy zaznaczyć, że pieśni altówkowe Loefflera zyskują stopniowo popularność wśród wykonawców, także w Polsce. Na uwagę zasługuje płyta monograficzna pt. *Pieśni i Rapsodie* wydana przez wydawnictwo Ars Sonora w roku 2013¹¹⁹.

2.2 *Three Songs* Franka Bridge’a

Frank Bridge (1879–1941) był kompozytorem, altowiolistą i dyrygentem, związanym z kręgiem muzyki późnoromantycznej oraz wczesnomodernistycznej. Jego twórczość obejmuje zarówno utwory kameralne i orkiestrowe, jak i pieśni, a sam kompozytor znany jest także jako nauczyciel Benjamin Brittena.

Dorobek pieśniowy Bridge’a zgodnie z wykazem zawartym w haśle *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* obejmuje ponad pięćdziesiąt kompozycji¹²⁰. Znaczna ich część powstała w pierwszej dekadzie XX wieku, kiedy styl kompozytorski Bridge’a wciąż podlegał krystalizacji. Były to przede wszystkim utwory salonowe, o niezbyt wysokim stopniu trudności wykonawczych, odznaczające się wyrazistą i kantylenową linią melodyczną, a w zakresie struktury i ekspresji inspirowane pieśniami Brahmsa oraz Charlesa Villiersa Stanforda – nauczyciela Bridge’a. Niektóre z wczesnych pieśni jak np. *Berceuse*, *Dawn and Evening* czy *Go not, happy day* zostały także zaaranżowane na głos z orkiestrą. Świadczy to o tym, że Bridge konsekwentnie poszukiwał różnorodnych form wyrazu dla muzycznego opracowania poezji, nie poprzestając na akompaniamencie fortepianowym. W późniejszym okresie (od około 1912 roku) kompozytor wprowadzał do pieśni styl balladowy, popularny w brytyjskiej pieśni początku XX wieku, charakteryzujący się deklamacyjnym opracowaniem muzycznym tekstu. Co istotne, Bridge nawet w swoich późnych utworach nigdy całkowicie nie

¹¹⁹ Płyta CD *Charles Martin Loeffler Pieśni i Rapsodie*, wykonawcy: Dorota Stanisławska i Jolanta Kukuła-Kopczyńska (altówka), Janusz Kopczyński (obój), Jolanta Gzella (mezzosopran), Iwona Jakubowska (fortepian), wyd. Ars Sonora 2013.

¹²⁰ Fabian Huss, *Bridge Frank* [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000361257?rskey=NyFFfK&result=1>, dostęp 4.02.2025.

zrezygnował z balladowego podejścia do opracowywani pieśni¹²¹. Gatunek ten Bridge zarzucił ostatecznie w roku 1925, komponując *Goldenhair* do słów Joyce’a oraz *Journey’s End* do słów Wolfe. Zmiana w zainteresowaniach gatunkowych zbiega się chronologicznie z odejściem od języka tonalnego i rozpoczęciem eksperymentów na niwie języka post-tonalnego („post-tonal language”), czego sztandarowym przykładem jest poemat symfoniczny *There is a willow grows aslant a brook* z 1927 roku.¹²²

Pod względem doboru poezji Frank Bridge nie należał do kompozytorów przesadnie wymagających. W ocenie Fabiana Husa dokonywane przez niego wybory literackie „były w przeszłości powodem do komentarzy sugerujących, że [...] wrażliwość literacka mogła być u niego mniej rozwinięta niż u wielu współczesnych mu angielskich kompozytorów”¹²³. Znacznie większą wagę przykładął kompozytor do prozodii słów i możliwości ich muzycznego opracowania niż do walorów *stricte* literackich. Obok tłumaczeń poezji Heinego (co może świadczyć o znajomości tradycji niemieckiej *Lied*), Bridge najczęściej sięgał po wiersze Percy’ego Bysshe’a Shelley’a; ponadto umuzyczył kilka tekstów m.in. Alfreda Tennysona i Mary Coleridge. Ostatnie pieśni Bridge’a z roku 1925 to opracowania wysublimowanej (zdaniem Husa) poezji Joyce’a i Tagorego, a jednocześnie dzieła wybitne.

Aktywność wykonawcza stanowiła istotny aspekt działalności Bridge’a. Artysta od czasu studiów w Royal College of Music grywał na skrzypcach i altówce w zespołach kameralnych, zyskując miano bardzo dobrego instrumentalisty. W 1906 roku zastąpił Emanuela Wirtha w słynnym kwartecie Josepha Joachima¹²⁴, ponadto został członkiem m.in. English String Quartet i współpracował z takimi muzykami jak Pablo Casals czy Jacques Thibaud¹²⁵. Wspomniane znajomości i bliskie relacje z szanowanymi muzykami przyczyniały się do promowania jego własnych kompozycji. Efekty dobrej znajomości technicznych możliwości instrumentu – jego walorów i ograniczeń – słyszalne są w „wygodnie” rozpisanych partiach altówki zarówno w *Three Songs*, jak i w innych solowych utworach¹²⁶. W dorobku Bridge’a brak większego, cyklicznego dzieła na altówkę jak sonata czy koncert, ale jego

¹²¹ S. Banfield, *Sensibility...*, op. cit., s. 6.

¹²² Dzieło zostało w roku 1932 zaaranżowane na altówkę i fortepian przez najwybitniejszego ucznia Bridge’a, Benjamin Brittena.

¹²³ F. Huss, *The Music...*, op. cit., s. 31.

¹²⁴ F. Huss, *Bridge...*, [hasło w:] op. cit.,

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000361257?rskey=NyFFfK&result=1>, dostęp 17.03.2025.

¹²⁵ F. Huss, *The Music...*, op. cit., s. 44.

¹²⁶ Oprócz *Three Songs* do solowych utworów altówkowych należą: *Pensiero* H. 53a, *Allegro appassionato* H. 82, *Allegretto* H. 53b (nieukończone), *Caprice i Lament na dwie altówki* H. 101. Zachowane są zaledwie szkice *Sonaty na altówkę i fortepian* H. 186 komponowanej w latach 1935-1936. Por.: W. E. A. Everett, *The Viola Music...*, op. cit., s. 11-26.

miniatury i utwory kameralne cieszyły się popularnością wśród wybitnych altowiolistów, a jednym z gorących propagatorów muzyki Bridge'a był Lionel Tertis¹²⁷.

Nieznane są źródła jednoznacznie potwierdzające impuls twórczy do skomponowania *Three Songs*. Można domniemywać, że Bridge miał szansę zetknąć się z *Pieśniami* op. 91 Johanna Brahmsa przynajmniej dwukrotnie: pierwszy raz podczas studiów w Royal College of Music (RCM), w którym intensywnie propagowano twórczość Johanna Brahmsa, a następnie za sprawą osobistej znajomości i wspólnych występów kameralnych z Josephem Joachimem, który miał op. 91 Brahmsa w swoim repertuarze.

Three Songs Franka Bridge'a zostały skomponowane na przełomie lat 1906-1907. Spośród trzech pieśni, pierwsze dwie powstały oryginalnie na głos, altówkę i fortepian, jednak *Music, when soft voices die* to druga wersja pieśni pochodzącej z listopada 1903 roku przeznaczonej na głos wysoki, wiolonczelę i fortepian. Pierwsza pieśń, zgodnie z inskrypcją na rękopisie, powstała w listopadzie 1906 roku, druga – na Święta Bożego Narodzenia 1906 roku, a trzecia (po przekomponowaniu) 11 stycznia 1907 roku¹²⁸ (tab. 3). W *Royal College of Music Magazine* ukazała się krótka relacja z premierowego koncertu z dnia 9 grudnia 1908 roku, w której napisano, że „Pani Ivy Sinclair zaśpiewała kilka interesujących i uroczych pieśni Franka Bridge'a z altówką *obbligato*”¹²⁹.

W wykorzystanych przez Bridge'a wierszach dominują toposy oddalenia i powrotu do natury (I pieśń), śmierci, czy też „życia po życiu” (II pieśń) oraz topos miłości utraconej (III pieśń). Wymowa wierszy jest melancholijna, z przewagą nastroju żalu, smutku i straconych nadziei. Ich cechami charakterystycznymi są aluzje i wykorzystanie metafor, w mniejszym lub większym stopniu odnoszących się do śmierci oraz przeminionej lub straconej miłości, a zatem dwóch ważnych motywów literackich.

Wiersz Matthew Arnolda zbudowany jest z trzech czterowersowych strof i poruszony jest w nim problem prawdziwego poznania, zrozumienia drugiej osoby i wzajemnego zjednoczenia dusz przy jednoczesnym poczuciu nieosiągalności tego stanu. Podmiot liryczny wyraża pragnienie powrotu do natury jako ucieczki od tej dotkliwej samotności. Chce, by natura objęła go jak matka – jest to wołanie o ukojenie i powrót do pierwotnej harmonii. W ostatniej strofie zawarto prośbę o uspokojenie wewnętrznych rozterek i znalezienie

¹²⁷ 18 marca 1912 roku na koncercie Society of British Composers Lionel Tertis wykonał prawdopodobnie wspólnie z Bridge'm *Lament na dwie altówki*, por.: John White, *Lionel Tertis. The First Great Virtuoso of the Viola*, Boydell Press, Woodbridge 2006, s.23. Interesująca jest także aranżacja dokonana przez Tertisa: *Minnelied (15th-century song) for voice, viola and piano*, głos, altówka, fortepian, por.: J. White, *Lionel Tertis...*, op. cit., s. 349.

¹²⁸ Paul Hirdmarsh, przedmowa [w:] F. Bridge, *Three Songs*, Thames Publishing, London 1982, s.2.

¹²⁹ Ibid.

pocieszenia w przyrodzie, szczególnie w majestatycznych górach, gdzie „najpierw pojawia się poranek”. Słowa te można odczytać jako symbol nowego początku, nadziei i duchowego odrodzenia.

<i>Three Songs</i>	
Lata powstania	1906-1907
Autorzy tekstów słownych	Matthew Arnold (I pieśń), Kate Freiligrath-Kroeker (na podstawie wiersza Heinricha Heinego; II pieśń) Percy Bysshe Shelley (III pieśń)
Prawykonanie	9 grudnia 1908, Broadwood Concert Rooms; Ivy Sinclair (głos), Audrey Foulkes (altówka); Frank Bridge (fortepian)
Wydanie	Thames Publishing, London 1982
Miejsce przechowywanie autografów	Royal College of Music Library
Dedykacja	Brak

Tabela 3. Podstawowe dane faktograficzne dotyczące *Three Songs* Franka Bridge’a.

W pieśni drugiej Bridge wykorzystuje angielskie tłumaczenie jednej strofy wiersza Heinricha Heinego. Wyrażona jest w nim egzystencjalna refleksja nad przemijaniem i tajemnicą istnienia po śmierci. Podmiot liryczny rozważa, co dzieje się z duszą po odejściu człowieka i jakie są później losy życiowej energii („ogień, który zagasnął”). Zdaje się, że przywołanie obrazów ulotnych i niematerialnych – duszy, ognia i wiatru – służy podkreśleniu nieuchwytności życia i jego nieznanego zakończenia. Retoryczne pytania sugerują brak odpowiedzi i niepewność wobec losu po śmierci, co nadaje wierszowi ton melancholii i filozoficznej zadumy. Można w tym dostrzec romantyczne motywy niepokoju egzystencjalnego oraz fascynacji tym, co niewidzialne i niepojęte dla człowieka.

Cykl zamyka wiersz *Music, when soft voices die* Percy’ego Bysshe’go Shelley’a. Porusza on temat pamięci, zmysłowego doświadczania świata i trwałości miłości mimo fizycznej nieobecności ukochanej osoby. W pierwszych wersach podkreślono, że muzyka i zapachy pozostają w pamięci, nawet gdy ich fizyczne źródło zanika. Dla podmiotu lirycznego doświadczenie zmysłowe silnie oddziałuje na wspomnienia. W strofie drugiej myśl ta jest rozwinięta. Wędrujące płatki róży porównane są do wspomnienia o bliskości i obecności ukochanej. Zawarta jest tu pewna retoryczna dychotomia – choć fizycznie róża umiera, jej płatki pozostają, podobnie jak myśli o ukochanej osobie. Nawet gdy jej nie ma, miłość nie znika, lecz „śpi”, pozostając w sercu. Warto też zwrócić uwagę na muzyczny aspekt ostatniego

wiersza: wibrująca w umyśle muzyka, to być może metafora głosu utraconej miłości, który wciąż brzmi w umyśle podmiotu lirycznego.

Zastosowane przez Franka Bridge'a formy pieśni determinuje budowa tekstu słownego. Wszystkie pieśni rozpoczynają się wstępem instrumentalnym, który w *Far, far from each other* antycypuje przewodnią myśl melodyczną następnie przejętą przez głos (przykł. 19).

Pieśń *Far, far from each other* ujęta jest w formę ABA' zgodnie z podziałem tekstu na trzy strofy (tab. 4). Pieśń *Where is it that our soul doth go?* posiada formę przekomponowaną z kluczową rolą motywu czołowego w postaci opadającej kwinty, będącej spoiwem dla poszczególnych ustępów pieśni. Ostatnia pieśń ujęta została w formę AA', ze względu na dwustroficzną strukturę tekstu. Cezury formalne wyznaczyć można, obserwując zmiany w fakturze, jak w pieśni *Far, far from each other*. Jej zagęszczenie, częstsze występowanie akordów w partii fortepianu oraz przebiegi szesnastkowe w obydwu instrumentach wyznaczają jednocześnie kulminacje i napięcia (np. t. 15-20). Najczęściej poszczególne fragmenty tekstu oddzielone są ritornelami instrumentalnymi.

Andante moderato

Voice

Viola

Piano

Andante moderato

Far, far from each

Przykład 19. Frank Bridge, *Far, far from each other*, t. 1-6; przewodnia myśl muzyczna przejęta od altówki przez głos w taktie 5.

	<i>Far, far from each other</i>		<i>Where is it that our soul doth go?</i>		<i>Music when soft voices die</i>	
Liczba strof	3 (po 4 wersy)		1 (po 4 wersy)		2 (po 4 wersy)	
Liczba taktów	55		53		51	
Tonacja główna	fis-moll		e-moll		c-moll	
Forma	1-15 16-29 (16-25) (26-29) 30-55	A: I strofa B: II strofa (wersy 1-2) (wersy 3-4) A': III strofa	1-8 9-31 (27-29) 32-41 42-53	<i>Introductio</i> 4 wersy <i>Culminatio</i> Wers nr 2 <i>Conclusio</i> (ustęp instrumentalny)	1-25 (1-4) (22-25) 26- 51 (48-51)	A: Strofa I <i>Introductio</i> Ritornel instr. A': Strofa II <i>Conclusio</i> (instr.)
Ambitus głosu	dis^1-e^2		e^1-e^2		c^1-fes^2	
Tempo	<i>Andante moderato</i>		<i>Adagio ma non troppo</i>		<i>Andante moderato</i>	
Przybliżony czas trwania	3'30"		3'30"		2'30"	

Tabela 4. *Three Songs* Franka Bridge'a. Ujęcie syntetyczne

Bridge kształtuje narrację muzyczną w sposób swobodny, dążąc do kulminacji. Realizuje je przede wszystkim poprzez wzrost natężenia dynamiki oraz zagęszczenie fakturalne. W pieśni I kulminacja przypada na słowa „Blow ye winds”, (t. 15-16, przykł. 20), którymi podmiot liryczny wzywa wiatry, aby przeniosły go w objęcia „Natury”. Fragment tekstu jest sprzężony ze wzmożonym ruchem rytmiczno-melodycznym w partii altówki oraz nieoczekiwaną zmianą harmoniczną (w altówce skala Cis-dur zmierzająca w kierunku niespodziewanego rozwiązania na kulminacyjnym dźwięku g^2).

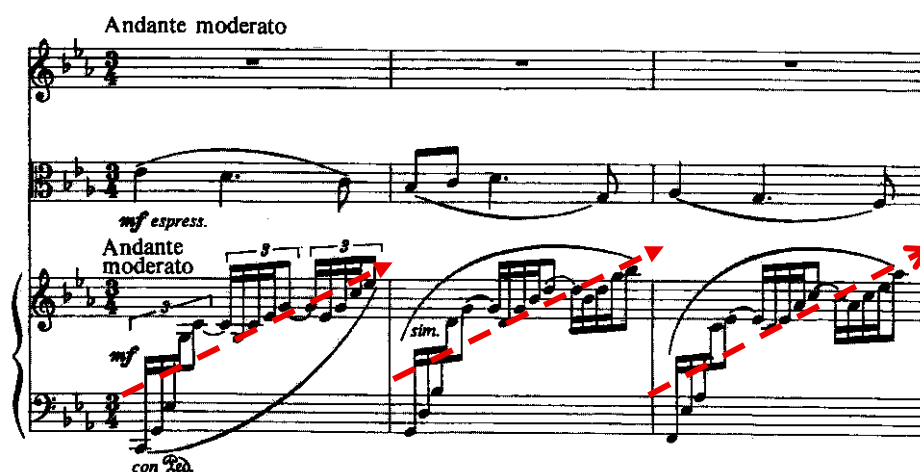


Przykład 20. Frank Bridge, *Far, far from each other*, t. 15-16; kulminacja w ritornelu w partii altówki.

W pieśni II gradacja napięcia dynamicznego oraz harmonicznego rozgrywa się na odcinku t. 23-29 i osiąga punkt szczytowy w ostatnim takcie (t. 29). Te muzyczne zabiegi rozgrywają się na słowach „Where is the wind but now did blow” („Gdzie jest wiatr, który właśnie teraz wiał”). Z kolei w ostatniej pieśni zbioru można wskazać dwa punkty kulminacyjne: w t. 19-20 (strofa I) i w taktach 39-40 (strofa II), przy czym druga kulminacja opatrzona jest dynamiką *f*, a pierwsza zaledwie *mf*.

Szczególne znaczenie dla pieśni *Where is that our soul doth go?* ma opadająca kwinta w głosie, pojawiająca się po spokojnym wstępie fortepianu, który pod względem agogicznym powinien być wykonany *quasi ad libitum*. Interwał ten jako incipit pieśni przyjmuje funkcję formotwórczą i jest zarezerwowany wyłącznie dla partii wokalne. Pojawia się w mezzosopranie aż siedem razy na przestrzeni całego utworu. Ten muzyczny gest można odczytać jako symbol śmierci, o której traktuje poeta.

Narracja melodyczna pieśni jest wyjątkowo liryczna i kantylenowa, chociaż występują też ustępy o charakterze bardziej dramatycznym. Płynność narracji zapewnia przede wszystkim akompaniament fortepianu, który w pieśniach I i III przyjmuje postać rozłożonych pasaży, pełniących tym samym funkcję harmoniczną. W momentach wzmożonego napięcia w fortepianie wprowadzona zostaje faktura akordowa, a zatem kształtowanie horyzontalne ustępuje miejsca myśleniu wertykalnemu; ponadto Bridge poszerza ambitus (np. w t. 15-17 w pieśni I). Partia wokalna prowadzona jest ruchem falistym, bez większych skoków interwałowych z sylabicznie potraktowanym tekstem (bez melizmatów). Najbardziej potoczystą narrację przyjmuje pieśń III ze względu na trójdzielne metrum, tempo *Andante moderato* oraz ruchliwą partię fortepianu, realizującą rozłożone pasaże w kierunku wznoszącym (przykł. 21).



Przykład 21. Frank Bridge, *Music when soft voices die*, t. 1-3; przykład *arpeggiowego* akompaniamentu w partii fortepianu jako element utrzymujący kontinuum narracyjne pieśni i podstawę harmoniczną.

W porównaniu z pieśniami I i III, pieśń *Whrere is that our soul doth go* posiada szczególnie mroczny charakter i wyraz, który kreowany jest już we wstępie fortepianu w dolnym rejestrze. To jednocześnie jedyna pieśń, w której partia altówki pojawia się jako ostatnia i swą długą opadającą frazą tworzy kontrast wyrazowy ze skandowanym wręcz na słowach „When we have perished” („Kiedy zginiemy”) dźwiękiem *h*², po którym następuje opadająca kwinta. W porównaniu do dwóch pozostałych pieśni, tutaj altówka raczej dialoguje z głosem, partie wymieniają się swoimi frazami na tle pulsujących synkop w partii fortepianu. Szczególnie wymownie i dobitnie jawią się takty 39–41, w których fortepian schodzi akordowym pochodem chromatycznym do bardzo niskiego rejestru, równocześnie zmniejszając dynamikę (*pp*) i zaznaczając efekt *perdendosi*. Ten zabieg następuje bezpośrednio po kolejnym zapytaniu podmiotu lirycznego o to, gdzie udają się po śmierci nasze dusze. Być może w ten sposób Bridge sugeruje muzyczną odpowiedź – niektóre trafią niestety tam, gdzie mrok i ciemność, takie jak przytoczone wyżej akordy fortepianu w t. 39–41 (przykł. 22).



Przykład 22. Frank Bridge, *Where is it that our soul doth go?*, t. 39–41; opadający chromatyczny pochod akordowy w partii fortepianu jako muzyczna reprezentacja upadku ludzkiej duszy w otchłań.

Pod względem tonalno-harmonicznym Bridge operuje systemem dur-moll, a ze względu na poważną, niekiedy dojmującą wymowę słów, wszystkie pieśni utrzymane są w tonacjach molowych (fis-moll, e-moll, c-moll; por.: tab. 4). Intryguje brak durowego przełamania dominacji skali minorowej, co pogłębia wrażenie dojmującej boleści płynącej z odbioru muzyki. Bridge często sięga po akordy z dodanymi sekstami i septymami, co wzbogaca brzmienie, a jednocześnie utrudnia czasem identyfikację funkcyjną. Akordy małotercjowe służą podtrzymaniu napięcia dramaturgicznego w sytuacjach kulminacyjnych, natomiast uproszczenie harmoniki i rozwiązanie rozbudowanych akordów (np. z dodaną sekstą

lub septymą) mają związek z tekstem słownym, np. akord G-dur w t. 27 I pieśni to wyraz poddania się podmiotu lirycznego „naturze” po wcześniejszych komplikacjach harmonicznym.

Kompozytor raczej oszczędnie stosuje określenia wykonawcze, ale w istotnych dramaturgicznie momentach umieszcza adnotacje *con fuoco* (pieśń I, t. 15) *dolce* (pieśń I, t. 30; pieśń II, t. 14), *dolcissimo* (pieśń I, t. 48), *molto espressivo* (pieśń II, t. 10, 33), *perdendosi* (pieśń II, t. 41), *molto passione* (pieśń II, t. 43). Są one zawsze uzasadnione ze względu na treść pozamuzyczną i mają za zadanie zasugerować wykonawcy rodzaj intensywności i nasycenia brzmienia. Partia głosu w t. 5 pieśni *Where is it that our soul doth go?* dookreślona została uwagą *sotto voce*, sugerującą wykonawczyni pewien dystans emocjonalny, zadumę i refleksyjność, a nie wzburzony afekt, na który przyjdzie czas później.

Partia altówki w pieśniach Bridge’a pełni rolę równoprawnego partnera dla głosu. Można odnieść wrażenie, że gdyby utwory wykonywano bez udziału głosu, fortepian w połączeniu z altówką tworzyłyby dopełniający się duet. Altówka prowadzi aktywny dialog z partią wokalną, swoimi figurami melodyczno-rytmicznym często dopełniając nastrój poruszenia kreowany w warstwie słownej. Jako najbardziej spolifonizowana i niezależna jawi się partia altówki w pieśni I, gdyż to właśnie w woli wprowadzony jest motyw czołowy, następnie przejmowany przez głos. Jednocześnie altówka niejako oplata melodycznie linię mezzosopranu za sprawą wypełnień triolowych i szesnastkowych. Na przestrzeni całej pieśni altówka realizuje zaledwie cztery takty pauz w porównaniu do dwudziestu dwóch taktów w mezzosopranie. Kompozytor wykorzystuje jasno brzmiące rejestry altówki (zwłaszcza na strunie D i A). W pieśni *Far, far from each other* osiągnięte jest a^2 , od którego rozpoczyna się kolejny pokaz głównej myśli tematycznej. Niżej brzmiące frazy raczej nie pokrywają się z partią głosu, dzięki czemu Bridge uniknął ryzyka, że partia altówki zostanie zdominowana przez partię wokalną.

Three Songs Franka Bridge’a charakteryzują się wysoką emocjonalnością wyrazu, wynikającą zarówno z tekstu słownego jak i warstwy muzycznej. Kompozytor zdecydował się potraktować partię altówki jako równoprawnego partnera dla głosu wokalnego, dzięki czemu linie współdziałają na zasadzie dialogu, wzajemnego dopełnienia, ale czasem i antytezy. Pod względem narracyjnym Bridge prowadzi długie frazy, opierające się najczęściej na harmonicznym podłożu w partii fortepianu. Kompozytor zaproponował odbiorcy muzyczną refleksję nad zagadnieniami śmierci, odchodzenia w nieznane i metafizycznej kontemplacji nad pośmiertną wędrówką duszy, w której fortepian wytycza harmoniczne ścieżki, a altówka jest melodycznym przewodnikiem dla partii wokalnej, będącej głosem podmiotu lirycznego.

2.3 *Drei Lieder* op. 3a Adolfa Buscha

Twórczość Adolfa Buscha jest obecnie mało znana i rzadko wykonywana, pozostając w cieniu jego dokonań wykonawczych. Wirtuoz prowadził bowiem działalność orkiestrową – jako koncertmistrz wiedeńskiego Konzertvereins-Orchester, kameralną – współtworząc od 1919 roku Busch Quartet – oraz solową. Ponadto od roku 1918 skrzypek był zaangażowany w pracę pedagogiczną. Doświadczenia instrumentalne wykorzystywał artysta w swoich kompozycjach, czego dowodem są wymagające, lecz świadczące o dobrej znajomości warsztatu partie smyczkowe utworów kameralnych i solowych. W zakresie muzyki instrumentalnej Busch zdradzał przywiązanie do gatunków klasycznych takich jak symfonia, sonata, suita, koncert oraz do tradycyjnych technik kompozytorskich: przede wszystkim techniki wariacyjnej, pracy przetworzeniowej i motywicznej, kontrapunktu czy techniki fugowanej. Wzorem pozostawała dla niego twórczość Beethovena oraz Brahmsa, a z bardziej współczesnych mu postaci Maxa Regeera. Skrzypek preferował formy o ustalonym modelu, np. sonatową, ABA czy rondo, a język muzyczny kształtował w oparciu o tonalność dur-moll z tendencją do chromatyzacji, wtrąceń i alteracji, a zatem cech charakteryzujących neoromantyczną brzmieniowość twórców niemieckich przełomu XIX i XX wieku.

Działalność wykonawcza Adolfa Buscha, choć zdominowana przez skrzypce, nie ograniczała się wyłącznie do nich. Jeszcze podczas studiów w Konserwatorium w Kolonii wirtuoz sięgał po altówkę, wykonując partie utworów kameralnych. Artysta posiadał kilka altówek, w tym instrument Giovanniego Battisty Guadagniniego, który otrzymał od swego nauczyciela i późniejszego teścia Hugona Grüttersa¹³⁰. Repertuar altówkowy Buscha obejmował m.in. *Harolda w Italii* Hectora Berlioza, *VI Koncert brandenburski* Johanna Sebastiana Bacha i, co najważniejsze, *Zwei Gesänge* op. 91 Brahmsa. W dorobku kompozytorskim artysty znajdują się dwie kompozycje na altówkę solo: *Suita a-moll* op. 16a skomponowana w lutym 1924 roku, dedykowana Karłowi Doktorowi oraz *Prelude i Fuga e-moll* BoO6¹³¹. Można przypuszczać, że inspiracją do napisania *Suity a-moll* były *Suity altówkowe* (1916) Maxa Regeera, oraz wysoko cenione przez Buscha skrzypcowe *Sonaty i Partity* Bacha. Skrzypek znał możliwości altówki i potrafił wykorzystać je we własnych kompozycjach. O dobrej znajomości specyfiki instrumentu świadczy m.in. wirtuozowsko

¹³⁰ Por.: T. Potter, *Adolf Busch and the viola* [w:] strona internetowa Tarisio, <https://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/adolf-busch-and-the-violin/#footnote>, dostęp 23.02.2024.

¹³¹ T. Potter, *Adolf Busch. The life...*, op. cit., s. 1297.

i solistycznie potraktowana partia I altówki w *Kwintecie na flet, skrzypce, dwie altówki i wiolonczelę* op. 68¹³².

Twórczość pieśniowa Buscha, obejmująca około sto pozycji, powstawała przez całe jego artystyczne życie¹³³. W dwunastu pieśniach głosowi wokalnemu towarzyszy instrument *obbligato*, co zdaniem Tully’ego Pottera stanowi przedłużenie aktywności kameralnej kompozytora¹³⁴. W aż pięciu opusach instrumentem partnerującym wokaliście jest altówka, w czterech – skrzypce lub dwoje skrzypiec, w dwóch – viola da gamba i w jednym – wiolonczela¹³⁵. Wśród preferowanych przez Buscha autorów znajdują się Johann Wolfgang von Goethe, Joseph von Eichendorff, Friedrich Hölderlin czy Rainer Maria Rilke. Większość pieśni niemieckojęzycznych utrzymana jest w „intymnym, prawie elegijnym tonie” i stanowi kontynuację linii wyznaczonej przez Schumanna, Brahmsa i Regera¹³⁶. Za aspekt szczególnie istotny kompozytor uważał melodię, dlatego jego lirykę wokalną charakteryzuje kantylenowość i długooddechowe frazy. Twórczość ta była wykonywana przez tak znamienitych śpiewaków, jak m.in. Lilli Lehmann, Dietricha Fischera-Dieskaua czy Mitsuko Shirai.

Pieśni op. 3a należą do wczesnych dzieł Buscha (tab. 5). Kompozytor pracował nad nimi kilka lat i poddawał licznym poprawkom. Zbiór został dedykowany narzeczonej kompozytora, śpiewaczce Friedzie Grütters. Niekwestionowaną inspiracją do podjęcia prac nad utworem były *Pieśni* op. 91 Johanna Brahmsa na głos, altówkę i fortepian, czego dowodzi list Buscha do Fritza Steinbacha z dnia 4 sierpnia 1911 roku:

[...] wczoraj skomponowałem utwór na głos, altówkę i fortepian, który ma stanowić początek zbioru [...], ponieważ zestawienie Brahmsa [mowa o *Pieśniach* op. 91, przyp. DK] przemawia do mnie¹³⁷.

¹³² Ibid., s. 1224.

¹³³ Por.: J. Röth, *Der Komponist...*, op. cit.

¹³⁴ T. Potter, *Adolf Busch. The life...*, op. cit., s. 1225.

¹³⁵ Są to: pieśń *Nacht* z towarzyszeniem wiolonczeli, *Der Blick* i *Nachtguss* z towarzyszeniem skrzypiec, *Geistliches Wiegenlied* oraz *Duet* na sopran i kontralt z towarzyszeniem dwojga skrzypiec (zaginiony), *Der Abend kommt* i *Der Mensch erfüllt von Weh* – z towarzyszeniem violi da gamba, oraz *Zwei Lieder* op. 23b i omawiane w niniejszej pracy *Drei Lieder* op. 3a – z towarzyszeniem altówki.

¹³⁶ T. Potter, *Adolf Busch...*, op. cit., s. 1225.

¹³⁷ Cyt. za: J. Röth, *Der Komponist...*, op. cit., s. 79.

<i>Drei Lieder op. 3a</i>	
Lata powstania	1911-1918
Autorzy słów	Emanuel Geibel (pieśń I), Johann Wolfgang von Goethe (pieśń II), Heinrich Heine (pieśń III)
Wydanie	1922, Simrock, Berlin-Leipzig
Dedykacja	Frieda Grütters
Data prawykonania	nieznana

Tabela 5. Podstawowe dane faktograficzne dotyczące *Drei Lieder op. 3a* Adolfa Buscha.

Busch zjednoczył w swoim cyklu trzech romantyków niemieckich – Emanuel Geibla, Johanna Wolfganga von Goethego i Heinricha Heinego – w dodatku takich, którzy byli chętnie umuzyczniani przez wielkich liryków romantycznych (Schumann, Mendelssohn, Brahms). Wykorzystane przez Buscha teksty *Drei Lieder op. 3a* posiadają budowę stroficzną. Łączy je aura tęsknoty za uczuciem idealnym, być może straconym oraz swoiste odrealnienie sytuacji lirycznych. W tekstach dominuje nastrój oniryczny i melancholijny, a do głównych toposów należą miłość, noc i łzy. Znamienne jest to, że miłość – zwykle kojarzona z radością i uniesieniem – w tych romantycznych utworach spleciona zostaje ze smutkiem i melancholią. Dwa skrajne utwory reprezentują typ liryki bezpośredniej, co czyni z nich osobiste wyznania. W wierszu Emanuela Geibla przedstawiona została wzajemna tęsknota ukochanych, a zespolenie się dwóch dusz symbolizuje podróż przez spowite nocą morze. Dwa kolejne wiersze, autorstwa Goethego i Heinego, to rodzaj miłosnych wspomnień, w których do głosu dochodzi uczucie niespełnienia. Obydwaj poeci wykorzystują motyw płaczu i łez. W słowach Goethego o „Łzach wieczystej miłości” kryje się przeświadczenie, że tylko dusza wypełniona tym uczuciem może być żywa. Wiersz *Aus den Himmelsaugen droben* Heinego reprezentuje perspektywę bardziej metafizyczną. Bezmiar miłości porównany tu został do bezkresu nieba usianego gwiazdami.

	<i>Nun die Schatten dunkeln</i>		<i>Wonne der Wehmut</i>		<i>Aus den Himmelsaugen droben</i>	
Liczba strof	3 (po 4 wersy)		6 wersów		2 (po 4 wersy)	
Liczba taktów	38		23		33	
Tonacja główna	E-dur		cis-moll		E-dur	
Forma	1-16 17-26 27-38	A: strofa I B: strofa II (<i>un poco più mosso</i>) A': strofa III (tempo primo)	1-7 8-14 15-23	A: wersy 1-2 B: wersy 3-4 (<i>agitato</i>) A': wersy 5-6	1-16 17-33	A: strofa I A': strofa II
Tempo	<i>Ruhig bewegt</i>		<i>Langsam</i>		<i>Ruhig</i>	
Metrum	c		c		c	
Przybliżony czas trwania	2'30"		2'		2'20"	
Ambitus głosu	<i>his-g²</i>		<i>his-fis²</i>		<i>dis¹-fis²</i>	

Tabela 6. *Drei Lieder* op. 3a Adolfa Buscha. Ujęcie syntetyczne.

Strukturę formalną pieśni determinuje budowa stroficzna tekstów poetyckich lub, jak w przypadku pieśni *Wonne der Wehmut*, powtórzenie pierwszego wersu „Trocknet nicht” jako wersu piątego (por.: tab. 6). Wszystkie utwory rozpoczynają się i kończą ustępami instrumentalnymi, a poszczególne strofy przedzielone są ritornelami bez udziału głosu. *Pieśni* charakteryzują się miniaturową formą (najdłuższa liczy zaledwie 38 taktów) i należą do typu *Stimmungslied*. Można przypuszczać, że głównym celem kompozytora było uchwycenie ogólnej aury tekstu słownego, a ponadto wydobyć walor śpiewności. Służy temu przeważająco sylabiczne traktowanie tekstu oraz ambitus melodii nieprzekraczający tercdecymy.

Rysunek melodii przybiera kształt falisty, bez większych skoków interwałowych. Pod względem harmonicznym *Pieśni* op. 3a utrzymane są w systemie funkcyjnym, lecz z predylekcją do chromatyzacji. Kompozytor stosuje dźwięki alterowane i kilkutaktowe wychylenia modulacyjne. Najbardziej rozbudowany przebieg modulacyjny mieści się w pieśni *Nun die Schatten dunkeln*, w których na przestrzeni zaledwie dziesięciu taktów (t.17-26) operuje wtrąceniami opartymi na akordach septymowych: A → Fis⁷ → H → Gis⁷ → Cis → G⁷ → c → A⁷ → D⁷ → H⁷ → E. Busch raczej nie stosuje symetrycznej budowy zdaniowej, a wyraźne kadencje umieszcza tylko na końcu większych odcinków formalnych.

Partia fortepianu charakteryzuje się znacznym stopniem polifonizacji, współtworzy narrację i nie ogranicza się wyłącznie do roli akompaniamentu. Faktura zdradza powinowactwo

z brahmsowskim sposobem jej kształtowania. Charakteryzuje ją eksponowanie niskich rejestrów (np. zdwojenia oktawowo w partii lewej ręki) oraz zastosowanie pochodów akordowych, co w odbiorze daje poczucie nasycenia, a czasem – ciężkości (przykł. 23).



Przykład 23. Adolf Busch, *Nun die Schatten dunkeln*, t. 33-35; gęsta, polifonizująca faktura fortepianowa charakteryzująca język muzyczny *Drei Lieder*.

Utrzymaniu spokojnej, lirycznej narracji sprzyjają powolne tempa oraz ćwierćnutowy puls, wypełniony ósemkowym kontrapunktem w partii fortepianu, co stanowi cechę wspólną trzech *Pieśni*. Kompozytor unika intensywnych gradacji dynamicznych i fakturalnych oraz kontrastów temp z wyjątkiem środkowego segmentu pieśni *Nun die Schatten dunkeln*, opatrzonego adnotacją *Un poco più mosso*. We wspomnianym fragmencie (t. 17-26) w partii fortepianu wprowadzony zostaje ruch triolowy, który dodatkowo nadaje przebiegowi muzycznemu potoczności, zwłaszcza w porównaniu ze skrajnymi odcinkami *Pieśni*.

Adolf Busch opatrzył *Pieśni* dość dokładnymi wskazówkami dynamicznymi oraz wykonawczo-ekspresyjnymi, sugerując rodzaj oczekiwanego brzmienia i wyrazu. Dominują różne odcienie dynamiki *piano*, którą kompozytor sporadycznie rozwija do *mf* lub *f*, przeważnie we fragmentach bez udziału głosu (np. *Nun die Schatten dunkeln*, t. 14-16 i 35-38; *Wonne der Wehmut*, t. 1-4). Wielokrotnie występują określenia *dolce*, *espressivo*, lub *sempre legato*. Nadrzędną cechą *Pieśni* jest ich kantylenowość, co sugerują długie łuki frazowe oraz brak krótkich artykulacji.

Altówka pełni w *Drei Lieder* Buscha kilka funkcji. Z jednej strony stanowi równorzędną partię, dialogującą z głosem wokalnym, a z drugiej dopełnia go melodycznie i rytmicznie, stanowiąc w pewnym sensie niewerbalne *alter ego* podmiotu lirycznego. Partie głosu i altówki są prowadzone przeważnie niezależnie pod względem rytmiczno-melodycznym, a jednak osiągają homogeniczność brzmienia i komplementarność. Tylko sporadycznie altówka i mezzosopran realizują mikstury tercjowe lub sekstowe. Spośród trzech pieśni akompaniująca rola altówki widoczna jest najbardziej w *Aus den Himmelsaugen droben*.

Kompozytor raczej unika prostego obrazowania muzycznego poszczególnych słów. Najbardziej bezpośrednią próbą zastosowania tego rodzaju zabiegu pozostaje wykorzystanie krótkiej artykulacji *non legato* w partiach instrumentalnych, symbolizującej spadające „łzy nieszczęśliwej miłości” w pieśni *Wonne der Wehmut* (przykł. 24):



Przykład 24. Adolf Busch, *Wonne der Wehmut*, t. 4-5; muzyczna ilustracja spadających łez ukazana za sprawą krótkiej artykulacji w partiach fortepianu i altówki.

Zgodnie z założeniem estetycznym *Stimmungslied*, kompozytor skupia się raczej na ogólnym wyrazie poszczególnych fragmentów tekstu. Nadrzędna staje się aura i wymowa wiersza jako całości. Na przykład środkowy fragment pieśni *Nun die Schatten dunkeln*, traktujący o podróży morskiej, nabiera żywszego charakteru za sprawą ruchu triolowego oraz określenia *Un poco più mosso*, jednak wciąż pozostaje on nostalgiczny, pełen zadumy, jakby naturalnie wynikał z odcinka A.

Drei Lieder op. 3a noszą znamiona cyklu: unifikują je paralelne tonacje cis-moll i E-dur, podobne wyrazowo teksty słowne dotyczące toposu miłości, a na poziomie szczegółowym obecne w tekście słownym motywy nocy i morza. Także w warstwie muzycznej można się doszukać powinowactwa motywicznego: we wszystkich trzech pieśniach występują podobne motywy trójdźwiękowe (przykł. 25):

a) *Ruhig bewegt*

b) *Langsam*

c) *Ruhig*

Przykład 25. Adolf Busch, a) *Nun die Schatten dunkeln*, t. 1; b) *Wonne der Wehmut*, t. 1; c) *Aus den Himmelsaugen droben*, t. 1; motywy trójdźwiękowe unifikujące poszczególne *Pieśni* op. 3a Adolfa Buscha.

Drei Lieder Adolfa Buscha stanowią przykład niemieckiej pieśni późnoromantycznej, inspirowanej szczególnie twórczością Brahmsa. Kompozytor w miniaturowych formach skupił się na ukazaniu nastrojów poszczególnych utworów, w których do głosu dochodzi przede wszystkim uczucie miłości przepełnionej goryczą i tęsknotą. Do tak określonych sfer semantycznych dostosował Busch środki kompozytorskie, uzyskując długie, kantylenowe frazy wsparte schromatyzowaną harmoniką oraz dopełniając fakturę pełną intymności i ciepłego nasycenia partią altówki.

2.4 *Durch Einsamkeiten* Josepha Marxa

Postać Josepha Marxa (1882-1964) nie jest szerzej znana polskiemu odbiorcy, chociaż był on prominentną postacią życia muzycznego pierwszej połowy XX wieku, o czym świadczą głównie niemieckojęzyczne prace poświęcone jego życiu i twórczości¹³⁸. Obok działalności kompozytorskiej Marx pełnił funkcję pierwszego rektora zreorganizowanej Hochschule für Musik w Wiedniu (1924-1927), publikował liczne prace z zakresu teorii muzyki, a ponadto pozostawał w bliskiej przyjaźni z Karolem Szymanowskim, którego twórczość wysoko cenił¹³⁹.

Dorobek pieśniowy Josepha Marxa obejmuje ponad 150 pozycji, których styl – jak podaje w haśle encyklopedycznym Piotr Rostwo-Suski – „stanowi ciekawą syntezę późnoromantycznej melodyki włoskiej oraz współbrzmieniowości o cechach impresjonistycznych i typowych dla A. Skriabina”¹⁴⁰. Kompozytor wykorzystywał m.in. francuskie teksty Paula Verlaine’a, Alfreda de Musseta, Alberta Girauda oraz autorów niemieckich: Josepha Eichendorffa, Johanna Wolfganga von Goethego, Heinricha Heinego czy Friedricha Rückerta. Według niektórych badaczy (np. Deanny Alice Murray¹⁴¹ i Roberta Scholluma¹⁴²) twórczość Marxa wpisuje się w nurt tzw. „Jugendstil”. Murray argumentuje, że pewne cechy „Jugendstil” można odnaleźć w figurach muzycznych, np. falujących liniach melodycznych sugerujących płynącą wodę. Autorka zaznacza także, że poezja skłania Marxa do kreowania delikatnych nastrojów, a nie dźwiękowego malarstwa znanego z pieśni Schuberta czy Schumanna¹⁴³.

¹³⁸ Por.: *Wstęp* niniejszej pracy, s. 7-8.

¹³⁹ Świadczy o tym m.in. list z roku 1913, w którym Marx zapewnia Szymanowskiego, jak bardzo go ceni „i jako człowieka, i jako artystę”; por.: *Karol Szymanowski. Korespondencja. Tom 1. 1903-1919*, red. Teresa Chylińska, PWM, Kraków 1982, s. 371-373.

¹⁴⁰ Piotr Rostwo-Suski, *Marx Joseph* [hasło w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna. 7 Tom M*, red. Elżbieta Dziębowska, PWM, Kraków 2000, s. 119.

¹⁴¹ D. A. Murray, *A Singer's and Teacher's...*, op. cit., s. 12.

¹⁴² Robert Schollum, *Kodaly – Marx – Szymanowski (geb. 1882) – Drei Komponisten im Jugendstilbereich*, [w:] *Wort und Ton im Europäischen Raum*, red. Hartmut Krones, Böhlau Verlag, Wien-Koln 1989, s. 147-165.

¹⁴³ D. A. Murray, *A singer's and teacher's guide...*, op. cit., s. 17

Pomimo rosnącego zainteresowania, twórczość pieśniowa Josepha Marxa wciąż pozostaje mało znana szerszej publiczności. Jego pieśni charakteryzują się bogatą inwencją melodyczną, przemyślaną fakturą, harmoniką i rytmiką oraz subtelnymi zależnościami słowno-muzycznymi. W utworach tych można wyróżnić różne okresy stylistyczne, od wczesnych dzieł utrzymanych w konwencji balladowej po bardziej dojrzałe, złożone formalnie kompozycje¹⁴⁴. Pieśni Marxa mają również wysokie walory pedagogiczne, rozwijając i kształtując głosy oraz ukazując związki stylistyczne z twórczością innych kompozytorów wokalnych początku XX wieku¹⁴⁵. Ich ograniczona recepcja wynika głównie z muzycznego konserwatyzmu Marxa, który konsekwentnie trzymał się własnej estetyki i nigdy nie poddał się dominującym w jego czasach nowatorskim prądom, takim jak dodekafonia.

Durch Einsamkeiten należy do zbioru *Vier Lieder* na głos, fortepian i dodatkowy instrument towarzyszący (tab. 7). Oprócz wspomnianej pieśni zbiór ten współtworzą: *Pan trauert um Syrinx* (z partią fletu), *Adagio* (z partią wiolonczeli) i *Du bist der Garten* (z partią skrzypiec). *Durch Einsamkeiten* powstała w drugim najbardziej płodnym okresie pieśniowym (lata 1908-1916), w którym Marx skomponował aż 130 pieśni. Wydany w 1916 roku zbiór narodził się pod wpływem artystycznej przyjaźni między Josephem Marxem i poetą Antonem Wildgensem, którego spotkał grudniu 1910 roku podczas pobytu w Grazu. Już wtedy Wildgans wyraził w jednym z listów nadzieję, że kiedyś jego poezja zostanie umuzyczniona przez przyjaciela¹⁴⁶. Po przyjęciu przez Marxa posady profesora w akademii wiedeńskiej w 1914 roku artyści zintensyfikowali wzajemne spotkania w stolicy, nieopodal której mieszkał poeta. Płaszczyznę porozumienia artyści odnajdywali nie tylko podczas rozmów o sztuce, ale także – wspólnie muzykując (Wildgans potrafił grać na skrzypcach).

Chociaż wszystkie pieśni powstały do słów jednego autora, w kontekście *Vier Lieder* nie można mówić o cykliczności. Utwory nie tworzą zunifikowanej materiałem muzycznym i tekstem słownym całości, a co za tym idzie, wykonawca nie jest zobligowany do wykonywania wszystkich czterech pieśni w określonej kolejności.

¹⁴⁴ J. K. Meyers, *The Songs...*, op. cit., s. 19-44.

¹⁴⁵ D. A. Murray, *A Singer's...*, op. cit. s. 18-24.

¹⁴⁶ Książeczka do płyty CD *Joseph Marx. Trio-Phantasie. Lieder*, wytwórnia „CPO”, autor tekstu: Thomas Leibnitz, 2014, s. 7 i 19.

<i>Durch Einsamkeiten</i>	
Lata powstania	1916
Autor tekstu słownego	Anton Wildgans
Zbiór pieśni	<i>Vier Lieder</i>
Dedykacja	brak
Data prawykonania	nieznana
Wydanie	1916, Universal Edition, Wien

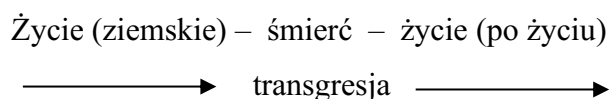
Tabela 7. Podstawowe dane faktograficzne dotyczące pieśni *Durch Einsamkeiten* Josepha Marxa.

Anton Wildgans początkowo pozostawał pod wpływem poezji Reinera Marii Rilkego, co przejawiało się w jego zainteresowaniu relacją człowieka z Bogiem. Następnie zafascynowała go twórczość Charles’a Baudelaire’a, ukazująca demoniczną głębię życia¹⁴⁷. Wiersz *Durch Einsamkeiten*¹⁴⁸ (*Przez samotność*), złożony z trzech czterowersowych strof o krzyżowym układzie rymów (abab), stanowi wyraz obu tych inspiracji — zarówno refleksji nad duchowym doświadczeniem człowieka, jak i pociągu do mrocznych, dekadencjonalnych wizji egzystencji charakterystycznych dla przełomu XIX i XX wieku.

Wiersz można uznać za metaforę ludzkiej egzystencji, złożonej z trzech etapów, opisywanych w kolejnych strofach. Pierwszy z nich to życie ziemskie, rozumiane jako samotna wędrówka „Przez dzikie lasów padoki, / Ponad mglistymi krainami”. Drugi – spotkanie z „przewoźnikiem” oczekującym „Wzdłuż spokojnego strumienia”, co nasuwa skojarzenia z mitologicznym Charonem i przeprawą przez Styks. To symboliczny moment śmierci, która jednak nie jest pojmowana jako koniec wędrówki, lecz przystanek w drodze ku „życiu po życiu”. Podmiot liryczny określa ów trzeci etap swej peregrynacji „spokojem” (niem. „Frieden”). To jego zdaniem sfera z jednej strony „wiecznie unikana” – gdyż boimy się tego, co po śmierci, ale też „wiecznie upragniona” – gdyż dążymy do jej poznania. Ów motyw wędrówki przez kolejne etapy egzystencji jest egzemplifikacją toposu *homo viator* – „człowieka w drodze”, przy czym „podróż” ta pod względem semantycznym ma układ symetryczny, gdyż moment śmierci (w wierszu spotkanie z „przewoźnikiem”) stanowi jej oś i moment transgresji – przejścia z życia doczesnego do życia pośmiertnego:

¹⁴⁷ B. Kim, *The Lied...*, op. cit., s. 12-13.

¹⁴⁸ Wiersz napisany i opublikowany w *Die Zeit* w roku 1903, por.: strona internetowa poświęcona życiu i twórczości Antona Wildgansa, <http://www.antonwildgans.at/page15.html>, dostęp 6.08.2024. Por.: A. Wildgans, *Gedichte*, Verlag Kremayr & Scheriau, Wien 1953, s. 31.



Wiersz *Durch Einsamkeiten* utrzymany jest w tonie refleksyjnym. Choć należy on do typu liryki bezpośredniej, to trudno stwierdzić, czy podmiot liryczny można utożsamić z autorem. „Słowa-klucze”, które konstytuują introspektywny charakter poezji, to „samotność”, oczekujący „przewoźnik” i „wiecznie upragniony spokój”. Odbiorca ma wrażenie pewnego dystansu emocjonalnego i pogodzenia się podmiotu lirycznego z tytułową „samotnością”, a nawet pewnej satysfakcji z osiągnięcia upragnionego „spokoju” po wędrówce wśród mgieł. Motyw „śmierci” ukazanej symbolicznie jako przekroczenie rzeki, wpisuje się w nurt poetyki dekadencej. Zdaniem Mariana Szyrockiego dla pisarzy dekadencej (a do takich należy zaliczyć Wildgansa) śmierć „utraciła swą naturalistyczną brutalność czy tragizm i stała się jak gdyby wystylizowaną kategorią estetycznej rozkoszy”¹⁴⁹. Wiersz *Durch Einsamkeiten* za sprawą swoich walorów poetyckich, zwartej formy i skondensowanej sile wyrazu cieszył się pewną popularnością wśród kompozytorów. Richard Strauss wykorzystał go do opracowania chóralnego (1938), a Clemens von und zu Franckenstein (1875-1942) oraz Paul Hermann Franz Graener (1872-1944) umuzycznili na głos z fortepianem.

Durch Einsamkeiten należy do typu pieśni przekomponowanej, lecz w jej strukturze można odnaleźć wewnętrzną partyculację na trzy segmenty ABC (tab. 8). Epizod środkowy posiada stosunkowo uproszczoną fakturę i harmonikę względem odcinków skrajnych. Z kolei segment C wykazuje pewne podobieństwa motywiczne z segmentem A, jednak znaczny stopień przekształceń praktycznie uniemożliwia uchwycenie zależności w odbiorze audytywnym. Dopiero wnikliwa analiza partytury pozwala wykryć podobieństwa motywiczne w gęstej tkance fakturalnej. Niejednoznaczność podziału wewnętrznego pieśni wynika ze znacznego skomplikowania harmonii, które osłabia relacje dominantowo-toniczne poprzez liczne alteracje, dźwięki obce, opóźnienia, zjawiska enharmoniczne oraz elizyjne następstwo fraz. Dodatkowo potęguje ją wysoki stopień polifonizacji faktury oraz niezależność melodyczno-rytmiczna poszczególnych partii.

¹⁴⁹ Marian Szyrocki, *Od naturalizmu do impresjonizmu* [w:] *Dzieje Literatur Europejskich 2. Część Pierwsza*, red. Władysław Floryan, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1982, s. 129.

Takty	1	6	15	18	27	36	37	38	40-44
Forma	A			B	C				
	Wstęp instr. (a)	I zwrotka (b)	Ritornel (c)	strofa II (d)	III strofa (a')			Epilog (instr.; a'')	
Plan tonalny	f-moll			c-moll – Cesdur – dezintegracja tonalna (skala całotonowa)	Des-dur → ges-moll			F-dur	
Ważniejsze oznaczenia wykonawcze	<i>Ruhig fließend, sempre legatissimo</i>			<i>fließend</i>	<i>Ruhig Melodie hervortreten, legato</i>			<i>Ruhig</i>	
Dynamika	<i>mp</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i> <i>pp</i>	<i>p</i> <i>poco f</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>pp</i>	
Dominujące sfery semantyczne	Samotność, podróż			strumień, przewoźnik, oczekiwanie	spokój, miejsce spokoju				

Tabela 8. Pieśń *Durch Einsamkeiten* Josepha Marxa. Ujęcie syntetyczne.

O płynności narracji stanowi jej jednolitość agogiczna (spokojne tempo *Ruhig fließend*; od t. 38: *Ruhig*) oraz nieustannie prowadzony ruch ósemkowy w metrach trójdzielných (6/8, 12/8, a od t. 38 – metrum 9/8). Partia wokalna zbudowana jest z krótkich fraz, dlatego utrzymanie płynności narracyjnej zostało powierzone nie mezzosopranowi, lecz instrumentom towarzyszącym.

Kulminacja dynamiczna i dramaturgiczna następuje w taktach 33-36, na słowach „und ewig ersehnt” („wiecznie upragnionego”). Kompozytor zagęszcza tu fakturę, zwłaszcza w partii altówki, wprowadza dynamikę *f* (jedyne raz w przebiegu pieśni) i osiąga najwyższy dźwięk partii wokalne – *fis*². Muzyczny *climax* (przykł. 26) bezpośrednio poprzedza cel wędrówki podmiotu lirycznego – „upragniony pokój”.

U. E. 5637

Przykład 26. Joseph Marx, *Durch Einsamkeiten*, t. 33-35; fragment kulminacyjny pieśni.

W porównaniu do instrumentów towarzyszących, w partii wokalne dominują dłuższe wartości ($\underline{\bullet}$). Linia melodyczna mezzosopranu jest dość dynamiczna – występują większe skoki (seksy, oktawy, kwinty), co intensyfikuje ładunek semantyczny poezji. Jednocześnie tekst jest potraktowany sylabicznie, bez ornamentów. Marx nie stara się ilustrować muzycznie słów pieśni, lecz intensyfikować ogólną nastrojowość, uwydatnić poetykę wiersza – jego wydźwięk i przesłanie. Atmosferę schyłkowości i swoistej rezygnacji reprezentuje sam dobór tonacji głównej f-moll, która od czasu baroku aż po XIX wiek kojarzona była ze sferą fatalizmu i rozpacz.

Harmonikę pieśni Marxa można określić słowami samego kompozytora jako „eine verschleierte Harmonie”¹⁵⁰ – „harmonia zawoalowana”. Na taką kategorię składają się stosowane niejednokrotnie alteracje, opóźnienia i akordy wykorzystujące dźwięki enharmoniczne (przykł. 27). Harmonika *Durch Einsamkeiten* pozostaje wciąż funkcyjna, ale pieśń reprezentuje już późnoromantyczną tendencję do dezintegracji struktury akordowej¹⁵¹. Jak podkreśla Deanna Alice Murray, „styl Marxa, jak wielu innych kompozytorów późnoromantycznych osiąga granice tonalności, jednak melodia diatoniczna i centra tonalne są zawsze w niej obecne”¹⁵².

Przykład 27. Joseph Marx, *Durch Einsamkeiten*, t. 36-38; enharmonia jako przykład dezintegracji struktury akordowej.

Wyraźne odstępstwo od diatoniczności i tonalności funkcyjnej występuje w t. 25-26, w których kompozytor stosuje skalę całotonową. Zabieg ten można odczytać jako symbol przekroczenia rzeki („der rudert mich gut”; przykł. 28) i dalszej wędrówki w nieznane.

¹⁵⁰ J. K. Meyers, *The Songs...*, op. cit., s. 44.

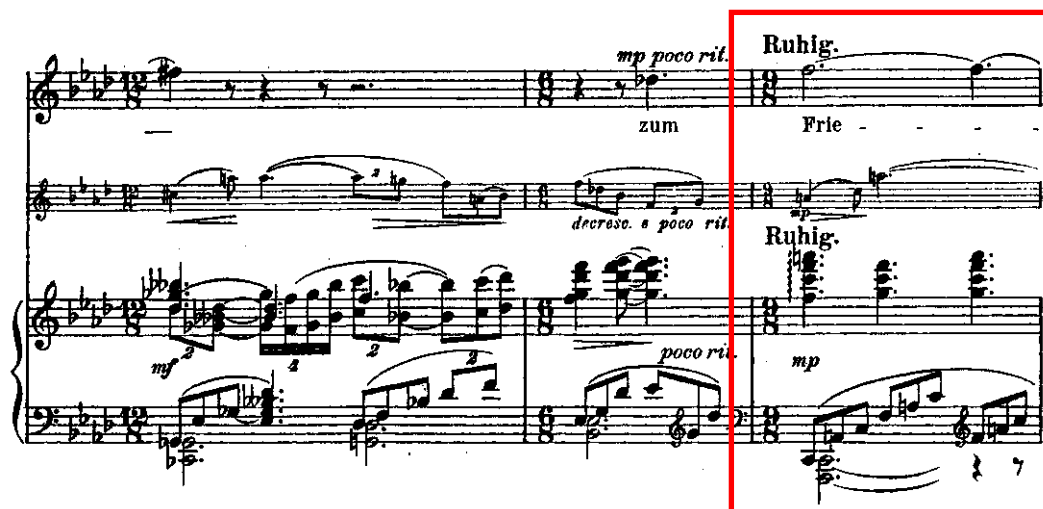
¹⁵¹ J. M. Chomiński, *Formy muzyczne...*, op. cit., s. 274.

¹⁵² D. A. Murray, *A Singer's...*, op. cit., s. 11.



Przykład 28. Joseph Marx, *Durch Einsamkeiten*, t. 24-26;
skala całotonowa jako symbol przekraczania granicy i rzeki.

Pieśń *Durch Einsamkeiten* należy do typu *Stimmungslied*¹⁵³, czyli takiej, w której głównym celem kompozytora jest muzyczne przedstawienie nastroju i wyrazu poezji. Marx nie ilustruje muzycznie poszczególnych słów, lecz utrzymując ciemny koloryt podkreśla egzystencjalną wymowę wiersza. Począwszy od taktu 38, utrwalona zostaje tonacja F-dur, pełniąc funkcję muzycznego „rozświetlenia” w momencie pojawienia się słów „zum Frieden” („w stronę pokoju”, przykł. 29).



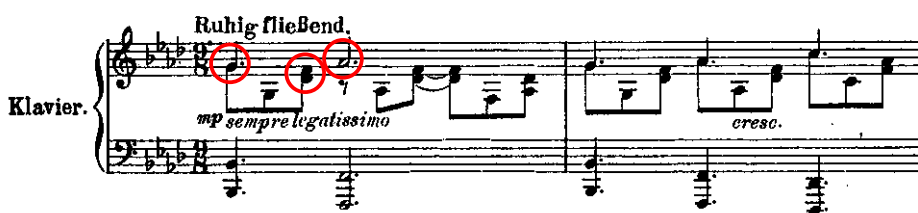
Przykład 29. Joseph Marx, *Durch Einsamkeiten*, t. 36-38; akord F-dur na słowach
„zum Frieden” jako muzyczne „rozświetlenie” i dźwiękowy desygnat „pokoju”.

W utrzymaniu odrealnionej atmosfery pomaga niska dynamika – Marx operuje głównie określeniami w przedziale *pp* – *p* – *mp*, zaledwie kilka razy wykraczając ponad ten przedział wolumenu brzmienia: w t. 14 zamieszczając *mf* w partii fortepianu i wspomniane już kulminacyjne *f* w t. 34-35. Takie rozplanowanie dynamiczne odzwierciedla wymowę poezji – *culminatio* osiągnięte zostaje, gdy podmiot liryczny dostrzega na końcu swej drogi upragniony

¹⁵³ Edward F. Kravitt, *The Lied. Mirror of Late Romanticism*, Yale University Press, New Haven 1996, s. 302.

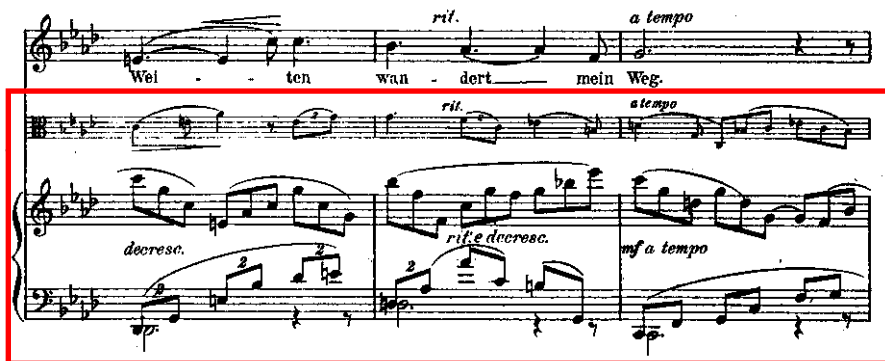
pokój. Ponadto Marx oczekuje od wykonawców utrzymania pełnego legato (*sempre legatissimo*), dzięki czemu kontury melodyczno-harmoniczne mogą zostać jeszcze bardziej zatarte.

Faktura pieśni jest gęsta. Partia fortepianu utrzymana jest w średnim oraz niskim rejestrze i składają się na nią trzy plany muzyczne: 1) głos basowy realizujący podstawę harmoniczną, często w oktawach (lewa ręka); 2) głos środkowy – realizujący triole; 3) głos sopranowy – melodyczny. Warto odnotować, że odpowiednie uwypuklenie głosu środkowego pozwala wyeksponować pozorną polifonię (przykł. 30).



Przykład 30. Joseph Marx, *Durch Einsamkeiten*, t. 1-3; na czerwono zaznaczono dźwięki melodyczne.

Charakterystycznym zabiegiem rytmicznym jest nakładanie się na siebie duolowych i triolowych grup rytmicznych. Zróżnicowanie to przyczynia się do utraty ostrości konturów melodyczno-rytmicznych (przykł. 31) i nie wprost sugeruje przedstawioną w wierszu podróż¹⁵⁴.



Przykład 31. Joseph Marx, *Durch Einsamkeiten*, t. 12-14; nakładanie się na siebie ruchu triolowego i duolowego.

Partia altówki posiada wysoki stopień niezależności od partii wokalne i fortepianu. Instrument ten realizuje przeważnie linię melodyczną i w przeciwieństwie do partii wokalne,

¹⁵⁴ Podobny zabieg zastosował Franz Schubert w pieśni *Wanderer*. Wydaje się, że ruch trójkowy utrwalił się jako muzyczny desygnat podróży.

zachowuje ciągłość poprzez utrzymanie dłuższych fraz. Tylko w segmencie B (t. 18-22) Marx stosuje dialog z partią fortepianu, wykorzystując motywy „westchnieniowe” (przykł. 32).

Przykład 32. Joseph Marx, *Durch Einsamkeiten*, t. 18-20; dialog między altówką i fortepianem oraz motywy westchnieniowe w partii altówki.

Uzyskanie lirycznej melodyki to efekt ruchu triolowego, urozmaicanego nieraz rytmami duolowymi (por. przykł. 32). Znaczną część partii można wykonać na strunach *G-D*, co zapewnia ciepłe brzmienie altówki w średnim rejestrze. Rysunek melodyczny jest falisty, a większe skoki interwałowe mieszczą się w układach wygodnych dla wykonawcy. Marx wyznaczył partii altówki istotną rolę w budowaniu kulminacji w t. 33-36. Następuje tam zagęszczenie rytmiczne i wirtuozowski pasaż w dynamice *f*, który doprowadza do szczytowego b^2 . Wydaje się, że to partia wokalna towarzyszy altówce, albo dopełnia ją. Głos niejako tłumaczy, nazywa słowami, to co pozostaje nienazwane w partiach instrumentalnych. Dla wyznaczenia tonu wyrazowego altówka pełni funkcję nadrzędną i można postawić tezę, że utwór wykonany bez udziału wokalisty wciąż zachowywałby muzyczną spójność.

2.5 *Trois Caprices* Ludomira Michała Rogowskiego

Ludomir Michał Rogowski (1881-1954) należy do grona kompozytorów polskich, których twórczość nie znalazła się na stałe w repertuarach koncertów ani symfonicznych, ani kameralnych, chociaż jego dorobek jest dość bogaty i obejmuje symfonie, utwory kameralne, chóralskie oraz pieśni. Rogowski pobierał nauki w Instytucie Muzycznym w Warszawie u Zygmunta Noskowskiego, Romana Statkowskiego i Emila Młynarskiego (do 1906 roku). Następnie studiował m.in. u Hugona Riemanna i Artura Nakicha w Lipsku. Ważny z punktu widzenia kształtowania się postaw estetycznych był okres pobytu we Francji w latach 1914-

1919¹⁵⁵, gdzie kompozytor zetknął się z najnowszymi trendami muzycznymi Europy. Jak zaznacza Ewa Wójtowicz „Rogowski stał się kompozytorem znanym w środowisku paryskiej arystokracji, w salonach zaczęły być wykonywane jego utwory kameralne i fortepianowe”¹⁵⁶. Interesujący opis jego języka muzycznego zamieścił Mateusz Gliński w jednej z recenzji w „Muzyce”, zwracając uwagę, że:

W kompozycjach Rogowskiego stał się egzotyzm głównym źródłem inspiracji. W dziełach krótkich, o impresjonistycznym podłożu nastrojowym, nadawał on muzyce urok pewnej odrębności i wyrafinowania. [...] Wszystkie akcesoria «egzotyzmu» europejskiego: zwiększone trójdźwięki, pochody całotonowe, kapryśna rytmika, już to monotonna w najwyższym stopniu już to drażniąca swawolną niekonsekwencją – wszystkie te cechy zwolna stawały się u Rogowskiego «manierą», która zaczynała paraliżować swobodny rozwój jego talentu¹⁵⁷.

Rogowski dążył do odświeżenia języka muzycznego, jakim operowali polscy kompozytorzy, głównie konserwatywni. Uważał, że system dur-moll ogranicza inwencję twórczą i należy go poszerzyć. W tym celu opublikował manifest *Muzyka przyszłości* (1919), w którym zawarł swoje propozycje stworzenia nowej organizacji dźwięków. Po powrocie do kraju był wolnym twórcą, pisał muzykę do spektakli teatralnych, dyrygował, pisał dzieła literackie. Od 1926 zamieszkał w Dubrowniku, sam niejako skazując się na dożywotnią emigrację nie mogąc pogodzić się z brakiem zrozumienia i uznania dla własnej muzyki w Polsce.

Utwory kameralne, jak stwierdza Antoni Poszowski, „w całokształcie dorobku kompozytorskiego Rogowskiego [...] zajmują miejsce ważne, lecz nie są głównym nurtem jego twórczości”¹⁵⁸. Kompozycje z udziałem instrumentów smyczkowych zdominowane są przez utwory skrzypcowe, zwłaszcza z wczesnego okresu twórczości (np. *Fragment rapsodu ukraińskiego*, *Ballada c-moll*, *Serenada d-moll* z lat 1901–1903). Inną grupę stanowią utwory o większej obsadzie i należą do nich m.in. dwa kwartety smyczkowe i *Wariacje D-dur* na ten skład, *Pieśń wiosenna* na skrzypce, altówkę, wiolonczelę i fortepian czy nietypowa pod względem obsady *Méditation* na cztery wiolonczele. Z perspektywy altowiolisty interesująco jawi się cykl czterech miniatur programowych na altówkę i fortepian *Conte merveilleux* (wyd.

¹⁵⁵ Piotr Papla, *Rogowski, Ludomir Michał* [hasło w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część Biograficzna. 8 Tom Pe-R*, red. Elżbieta Dziębowska, PWM, Kraków 2004, s. 436-437.

¹⁵⁶ E. Wójtowicz, *Ludomir...*, op. cit., s. 42-43.

¹⁵⁷ Mateusz Gliński, *Z opery i sal koncertowych*, „Muzyka” 1925, nr 11-12, s. 99; cyt. za: E. Wójtowicz, *Ludomir...*, op. cit., s. 330.

¹⁵⁸ A. Poszowski, *Muzyka kameralna...*, op. cit., s. 133.

Paryż 1916). Jego wartość wynika przede wszystkim z bogactwa zastosowanych środków technicznych i brzmieniowych

Twórczość pieśniowa obejmuje utwory młodzieńcze jak cykl dziesięciu piosenek pt. *Hania* na baryton i fortepian, pieśni pojedyncze (do tekstów m.in. Heinricha Heinego, Janka Kupały, Ludwiki Rogowskiej), dojrzałe cykle inspirowane poezją orientalną (*Trois poèmes de Yuan Tseu Ts'ai*). Po przeprowadzce do Dubrownika kompozytor zaczął też tworzyć pieśni w języku chorwackim. Do tego nurtu należą m.in. dwa cykle: *Cvijete* (do słów Nadeždy V. Savatijević) oraz *Tri pjesme iz stare dubrovačke lirike* (śl. Šiško Menčetić, Djore Držić, Dinko Ranjina). Osobną grupę stanowią pieśni z udziałem dodatkowych instrumentów (oprócz fortepianu). Jest to przejaw poszukiwań nowych jakości brzmieniowych i zainteresowania Rogowskiego nietuzinkowymi połączeniami głosu z instrumentami. Są to *Serenada* na głos, fortepian i skrzypce, *Trois Caprices* na sopran koloraturowy, altówkę i fortepian (bez tekstu), będące przedmiotem niniejszej pracy, *Pieśni morza* na baryton, dwie waltornie i fortepian (bez tekstu), czy *Ave Maria* na głos, skrzypce i harmonium.

Nieznane są dokładne okoliczności powstania *Trois Caprices* Rogowskiego (tab. 9). Ewa Wójtowicz zaznacza, że utwory powstały w roku 1922, tuż po powrocie Rogowskiego z Belgii do Polski (1921)¹⁵⁹. Pomysł połączenia altówki z głosem po raz pierwszy zmaterializował się w *Chansons d'automne*, które, podobnie jak *Conte merveilleux* na altówkę i fortepian, powstały w Paryżu z myślą o koncertach kameralnych organizowanych w salonie muzycznym Natalie Clifford Barney. Interesujący opis z prawykonania *Caprices* pozostawił Karol Stromenger, zaliczając je do „starego” nurtu twórczości, w którym

myśli muzyczne wynaturzone są jeszcze zamiarami rewolucjonistycznymi. Linia architektoniczna załamuje się niemal ustawicznie, układ bywa ociężały, wrażenie monotonne, technika pisania na poszczególne instrumenty niepewna – wszystko to z ciągłego dążenia do uderzających efektów stylistycznych¹⁶⁰.

Ta niezbyt pochlebna recenzja rzuca światło na percepcję twórczości Rogowskiego wśród konserwatywnej części środowiska warszawskiego. Jednocześnie istotny jest fakt, że utwór został zaprezentowany w wersji na klarnet, altówkę i fortepian – zgodnie z intencją kompozytora, dotyczącą opcjonalności wykorzystania klarnetu i sopranu koloraturowego.

Wyjątkową cechą *Caprices* Rogowskiego jest brak tekstu słownego, co sugeruje też tytuł zbioru, odwołujący się do instrumentalnej tradycji gatunku. W utworach wykorzystane są

¹⁵⁹ E. Wójtowicz, *Ludomir Michał...*, op. cit., s. 59.

¹⁶⁰ Karol Stromenger, *Koncert kompozytorski L.M. Rogowskiego*, „Kurier Poranny” 1925, R. 49, nr 631, s. 5.

wokalizy na różnych sylabach, a w części II tylko samogłoski, przy czym kompozytor używa ich wymiennie dość często, co może sprawiać trudności wykonawcze.

<i>Trois Caprices</i>	
Lata powstania	1921 lub 1922
Prawykonanie	5 grudnia 1925, Hotel Europejski; wersja z klawirem: Tadeusz Ochlewski (altówka), L.M. Rogowski (fortepian), Wincenty Szrapper (klarnet)
Wydanie	Warszawa, Gebethner i Wolff, Sekcja Współczesnych Kompozytorów Polskich, ok. 1925
Dedykacja	„A Madame et Monsieur M. Goldman”

Tabela 9. Podstawowe dane faktyczne dotyczące *Trois Caprices* Rogowskiego.

Pod względem makroformy cykl zbudowany jest na zasadzie pieśń szybka – wolna – szybka. Główną ideą konstrukcyjną dwóch pierwszych utworów jest zasada szeregowania odcinków, natomiast pieśń *Plaisanterie* (pieśń III) ujęto w formę ABA' (tab. 10). W *Danse fantasque* (pieśń I) zwracają uwagę obszerne odcinki przeznaczone wyłącznie na głos i altówkę (np. t. 8-12, 16-19, 40-46). Kompozytor stosuje zmiany temp, które wyznaczają też zmiany charakteru muzyki i jednocześnie cezury formalne. Od taktu 20 (*Meno mosso*) w partii fortepianu pojawia się nowa myśl melodyczna oparta na figuracjach szesnastkowych. Kontrastują one z kantylenową linią głosu, prowadzoną momentami w miksturach sekstowych z altówką. Odcinek *meno mosso* od taktu 39 pełni funkcję swoistej kadencji na głos i altówkę, która realizuje polifonicznie melodię wiodącą wraz z koloraturą, przy jednoczesnym akompaniamencie szesnastkowym na strunie *D* (przykł. 33).



Przykład 33. Ludomir Michał Rogowski, *Danse fantasque*, t. 40-42; duet sopranu koloraturowego z altówką, realizującą dwugłos.

Pieśń *Rêve* także posiada budowę szeregową. Pierwsze wystąpienie głosu w takcie 6 poprzedza wstęp instrumentalny, w którym altówka realizuje pochody dwudźwiękowe o dość

nieporęcznych z punktu widzenia wykonawczego układach. Cały fragment posiada charakter liryczny, spokojny i skonstrastowany z kolejnym – *Maestoso* (t. 13), w którym dominuje rytm punktowany sugerujący ton marszowy (pomimo metrum 3/4). Kończy się on, podobnie jak w I pieśni, fragmentem bez udziału fortepianu – *quasi*-kadencją głosu i altówki (t. 18-22). Po zawieszającej tok muzyczny fermacie (t. 24) kompozytor wprowadza nową – lżejszą i bardziej żartobliwą myśl muzyczną – określoną *scherzando* (t. 25). Ton ten utrzymany jest do kolejnej zmiany tempa (*più mosso*, t. 33). Pomimo wskazanego ożywianie, melodyka nabiera liryzmu.

	<i>Danse fantasque</i>		<i>Rêve</i>		<i>Plaisanterie</i>	
Liczba taktów	50		53		87	
Metrum	c		3/4		6/8	
Tonacja główna	Niejednoznaczność tonacyjna; C-dur		Niejednoznaczność tonacyjna; skala 2:1		Niejednoznaczność tonacyjna;	
Forma	1-15	A	1-12	A	1-34	A (wstęp instr.)
	16-19	łącznik	13-24	B (<i>Maestoso</i>)	35-62	B
	20-38	B (<i>meno mosso</i>)	25-48	C (<i>Scherzando – più mosso</i>)	63-80	A'
	39-50	C (<i>meno mosso</i>)			81-87	Koda (<i>Lento – stringendo</i>)
			49-53	Koda (<i>Largo</i>)		
Ambitus głosu	$d^1 - a^2$		$d^1 - h^2$		$dis^1 - h^2$	
Tempo	<i>Allegro non troppo</i>		<i>Andante</i>		<i>Allegro</i>	
Przybliżony czas trwania	3'30"		3'30"		2'30"	

Tabela 10. *Trois Caprices* Ludomira Michała Rogowskiego. Ujęcie syntetyczne.

Rogowski nie operuje już krótkimi wartościami (ósemki, szesnastki), lecz tworzy linie w oparciu o ruch ósemkowo-ćwierćnotowy. Rozrzedzeniu ulega też partia fortepianu, która tworzy harmoniczną podstawę, a od t. 37 realizuje arpeggiowe pasaże, przywodzące na myśl akompaniament harfowy. Kodę w tempie *Lento* (od t. 49) poprzedzają dwa takty *rallentando* oparte na rymie przepunktowanym w głosie i altówce (ósemka z dwoma kropkami i trzydziestodwójka), wprowadzające ostateczną zmianę tempa. Szeregową formą pieśni, zestawiającą ustępy o różnym charakterze: kantylenowym, majestatycznym a także żartobliwym nasuwa skojarzenie z samym tytułem *Rêve* – czyli marzeniem lub snem, w którym różne obrazy zaczynają i kończą się, przechodząc gładko jeden w drugi. Zdaje się, że tak

właśnie można odczytać tytuł pieśni, jako ciąg krótkich, lecz charakterystycznych wyobrażeń muzycznych ujętych w jedną miniaturę.

Pieśń *Plaisanterie* jako jedyna posiada formę aprioryczną ABA'. Wstęp instrumentalny (t. 1-10) poprzedza pierwszy pokaz głosu. Zarówno w pierwszym odcinku, jak i repryzie kilkakrotnie pojawia się fraza tematyczna pieśni. Temat ma charakter żartobliwy i taneczny. Został on osiągnięty m.in. poprzez realizowanie początku partii altówki *pizzicato* i pogodnym wyrazem samej melodyki partii fortepianu (realizowanej w zdwojeniach oktawowych; przykł. 34).



Przykład 34. Ludomir Michał Rogowski, *Plaisanterie*, t. 1-2;
frazę tematyczną w partii fortepianu.

Epizod B (t. 35) przynosi pewne uspokojenie narracji i bardziej kantylenowe potraktowanie melodyki. Partia głosu i altówki prowadzą temat w sposób dialogiczny – najpierw sopran w t. 35-42, następnie altówka w t. 43-49, aby ostatecznie połączyć się w zgodny dwugłos mikstur sekstowych (od t. 51, przykł. 35).



Przykład 35. Ludomir Michał Rogowski, *Plaisanterie*; t. 50-55;
mikstury sekstowe głosu i altówki.

Powrót ustępu A' następuje w takcie 63 (*Allegro*), tym razem od początku z udziałem głosu, lecz w skróconej względem początku postaci. Pieśń zmierza do końcowego *Lento*,

pełniącego funkcję zamykającej kody (od t. 81). Ostatnie siedem taktów realizowanych jest wyłącznie instrumentalnie, przy stopniowym przyspieszaniu tempa (*stringendo*), będącym ostatnim wspomnieniem pogodnego i tanecznego korowodu pieśni. W narracji utworu dominuje ruch ósemkowy, który zapewnia motoryczność. Kompozytor wyróżnił też wiele nut akcentami, sugerując dość twarde brzmienie

Caprices Rogowskiego zwracają uwagę przede wszystkim charakterystycznym potraktowaniem głosu żeńskiego oraz altówki. Główne walory pieśni tkwią w nieoczywistej brzmieniowości i barwie. Pierwszy przykład specyficznego koloru daje początek I pieśni, gdzie altówka realizuje na zmianę dwudźwięki (a w t. 5 akordy) *arco* i *pizzicato*. Dzięki temu zabiegowi kompozytorowi udało się uzyskać charakter barbaryczny, czy też ludyczny (przykł. 36).



Przykład 36. Ludomir Michał Rogowski, *Trois Caprices*, t. 1-2; naprzemienne wykonywanie kwint *arco* i *pizzicato* jako przykład poszukiwania nowych właściwości brzmieniowych.

Wykorzystane efekty korespondują z nazwą *Danse fantasque*, sugerującą swoistą fantastyczność, a być może egzotyczność pieśni. Muzyka jawi się dość brutalnie i agresywnie. Innym zabiegiem (t. 11-12) mającym na celu wydobyć pewnego efektu brzmieniowego jest jednoczesne granie *arco* i *pizzicato* lewą ręką we fragmencie bez udziału fortepianu. Brzęczące *pizzicato* na pustej strunie można odczytać jako rodzaj burdonu, pobrzmiewającego gdzieś w oddali. Pod koniec pieśni (t. 40), w kolejnym fragmencie dialogu głosu i altówki, kompozytor sięgnął także po flażolety, traktując je jako zwieńczenie frazy. Można odnieść wrażenie, że ilość zabiegów artykulacyjno-smyczkowych wykorzystanych w ramach jednej pieśni miała udowodnić dobrą znajomość kompozytora w zakresie techniki gry na altówce. Jednocześnie *Danse fantasque* sprawia wrażenie przeładowanej. Zastosowane efekty rażą sztucznością i nie zawsze są dostatecznie słyszalne, a przy tym stawiają przed wykonawcą znaczne trudności.

Druga pieśń obfituje w dużą ilość dwudźwięków w partii altówki. Kompozytor zdradza tu zainteresowanie polifonicznym potraktowaniem instrumentu, czego przykładem jest zarówno wstęp (t. 1-6), jak i kolejny fragment *Maestoso*. Altówka wykonuje w nim pochód oktaw i akordów. Trzecia pieśń ma natomiast najbardziej klasyczny charakter brzmieniowy, pozbawiony nadmiernych poszukiwań kolorystycznych. Zaskakuje przede wszystkim wstęp, w którym partia altówki realizuje pochody ósemkowe *pizzicato*, a następnie szybkie pasaże szesnastkowe o funkcji ornamentальной (t. 57, 59).

Z punktu widzenia melodyczno-harmonicznego kompozytor wykorzystał momentami zarówno skalę chromatyczną, jak i skalę całotonową (przykł. 37). Są to zabiegi charakteryzujące język harmoniczny Rogowskiego, który poszukiwał odświeżenia dla przebrzmiałego już, jego zdaniem, i skostniałego systemu dur-moll. Można się zastanawiać, czy próby ukazania nowych sposobów organizacji dźwięków nie brzmią momentami sztucznie i – paradoksalnie – akademicko, czyli w sposób dość wymuszony i nienaturalny. Poszowski zwraca uwagę na oryginalność *Caprices*, podkreślając wykorzystanie skali złożonej z następstw całych tonów i półtonów („2:1”), skali doryckiej, trójdźwięków eliptycznych, „równoprawne traktowanie dysonansu” oraz stosowanie „wielodźwiękowych struktur niejednoznacznych tonacyjnie i akordów o budowie nietercjowej”¹⁶¹.



Przykład 37. Ludomir Michał Rogowski, *Danse fantasque*, a) skala chromatyczna (t. 28-29); b) skala całotonowa (t. 32).

Nadrzędną wartością pieśni i prawdopodobnie głównym celem Rogowskiego było osiągnięcie konkretnego efektu dźwiękowego. Pod tym względem kompozytor mógł się inspirować impresjonistycznym podejściem do materii muzycznej. W pierwszej pieśni uzyskał brzmienie, które można określić jako barbarzyńskie. Twardość tej artykulacji, nawiązującej do swoistego, zamierzonego prymitywizmu, ma oddawać charakter ludycznego, ekstatycznego tańca, wyzwolonego z okowów konwencji. Ekspresja, zwłaszcza *Danse fantasque*, nacechowana jest witalnością, silnym akcentem rytmicznym oraz swoistą repetytywnością. Altówka pełni tu rolę równoprawnego partnera dla głosu, a niejednokrotnie przejmuje funkcję narracyjną. Co istotne, Rogowski wykorzystał nie tylko walory tego instrumentu doceniane już

¹⁶¹ A. Poszowski, *Muzyka kameralna...*, op. cit., s. 140.

wcześniej – takie jak śpiewność i ciepłe brzmienie – lecz także sięgnął po efekty charakterystyczne dla techniki smyczkowej, m.in. *pizzicato*, *pizzicato* lewą ręką czy flażolety.

Trois Caprices Rogowskiego stanowią wyjątkowy przykład w literaturze altówkowej, gdyż przełamują one zastane wzorce gatunkowe. Zacierają się bowiem granice pomiędzy pieśnią, wywodzącą się z gatunku *Lied*, a utworem z założenia *stricte* instrumentalnym, jakim był kaprys, czy też – z języka włoskiego – *capriccio*. Te trzy miniatury stawiają przed wykonawcami znaczne trudności techniczne, które zgodnie z ideą wirtuozowskiego „kaprysu”, mają udowodnić umiejętności artystów. Jednocześnie kompozytor zaznaczył, że utwory mogą być wykonywane w alternatywnej wersji z klarnetem zamiast głosu wokalnego, tym samym dopuszczając istnienie wersji wyłącznie instrumentalnej.

2.6 *Drei Gesänge Siegmunda von Hauseggera*

Siegmund von Hausegger (1872-1948) zapisał się w historii muzyki przede wszystkim jako dyrygent i organizator życia muzycznego, a dopiero w drugiej kolejności kompozytor. W polskiej literaturze muzykologicznej jego postać nie jest szerzej znana. Początkowo działał jako pianista i kierownik zespołów w Grazer Wagnerverein w Austrii, aby na przełomie XIX i XX wieku związać się z niemieckimi orkiestrami. Z jego inicjatywy powstał w Monachium cykl koncertów promujących współczesną mu muzykę (tzw. *Moderne Abende*). Hausegger był zapraszany do prowadzenia orkiestr m.in. w Berlinie, Hamburgu i Frankfurtu n. Menem, a w latach 1920-1934 pełnił funkcję rektora Akademii der Tonkunst w Monachium. Ponadto prowadził abonamentowe koncerty Münchner Philharmoniker (1920-1938), a w 1920 roku przejął kierownictwo nad Allgemeiner Deutscher Musikverein¹⁶².

Pod względem estetycznym twórczość Hauseggera pozostawała pod wpływem dokonań Richarda Wagnera, a sam określał się jako przedstawiciel „szkoły nowoniemieckiej” w muzyce, wpisując się w nurt neoromantyczny. Swoją pracę kompozytorską rozpoczął od dwóch oper, następnie tworzył pieśni orkiestrowe, programowe symfonie i poematy, stawiając na pierwszym miejscu wyraz artystyczny ponad treść pozamuzyczną.

Twórczość pieśniową Hauseggera można podzielić na nurt pieśni orkiestrowej oraz *Lied* z towarzyszeniem fortepianu. Do pierwszego gatunku należą takie utwory jak *Zwei Gesänge* do tekstów Gottfrieda Kellera i Friedricha Hebbela na tenor i orkiestrę (1902-1908) i *Morgensegen* na tenor z towarzyszeniem orkiestry i organów (1925). Pobrzmiewają w nich wpływy wagnerowskie – skłonność do monumentalnej instrumentacji, niskiego i ciemnego

¹⁶² K. Marsoner, *Hausegger...*, op. cit., s. 878.

brzmienia orkiestry, jakby utwory te były częścią dramatu muzycznego o znacznym stopniu kondensacji napięcia narracyjnego.

Tradycyjne pieśni z towarzyszeniem fortepianu komponował Hausegger niemal od początku swej działalności twórczej (*Odins Meeresritt* – pierwsza datowana pieśń z 1892 roku) aż do roku 1941 (*Wär's dunkel, ich läg im Walde*). Łącznie w jego dorobku znajduje się ponad siedemdziesiąt pieśni, przy czym część z nich grupowana była w cykle, jak np. *Lieder der Liebe* – 12 pieśni do słów Nikolausa Lenaua czy *Drei Lieder nach altdeutschen Dichtungen* do słów anonimowych tekstów z X, XII i XIII wieku¹⁶³. Ponadto kompozytor sięgał kilkakrotnie do tłumaczeń poezji Roberta Burnsa (pieśni *Bleib, mein Trauter, Mein Schweinchen*) czy poezji ludowej (np. pieśni *All mein Gedanken, Ich fahr dahin*). Sam Hausegger wspominał, że gatunkiem pieśni zainteresował się pod wpływem twórcy ballad, Martina Plüddemanna, który na początku lat 90-tych XIX wieku przybył do Grazu i organizował wieczory pieśniowe, na które Hausegger ochoczo uczęszczał. W podobnym czasie zetknął się także z poezją Conrada Ferdinanda Meyera i Ottona Juliusa Bierbauma, które zainspirowały go do pierwszych prób kompozytorskich. Hauseggera interesowały przede wszystkim teksty o tematyce związanej z naturą, co podkreślił w jednym z listów:

Miałem szczególne upodobanie do wierszy o tematyce związanej z naturą. Uczucie bliskości przyrody zostało mi zaszczipione od wczesnych lat przez malownicze otoczenie rodzinnego miasta oraz przez coroczne letnie pobyty u stóp masywu Dachstein, w regionie obfitującym we wspaniałe krajobrazy – i z czasem stało się ono częścią mojej artystycznej wrażliwości¹⁶⁴.

Warstwa muzyczna pieśni podlegała jest wyrazowi tekstu słownego, dlatego Hausegger uprawia przede wszystkim typ pieśni przekomponowanej. Partie głosu są przeważnie liryczne, o sylabicznie potraktowanym tekście dla jego lepszego zrozumienia i niezbyt rozległym ambitusie, rzadko przekraczającym dwie oktawy. Fortepian często prowadzi rozbudowaną i niezależną linię melodyczną, a harmonika utrzymana jest w ramach systemu dur-moll z predylekcją do chromatyzacji. Można zauważyć upodobanie do niskiego rejestru fortepianu, a wraz ze wzrostem napięcia wyrazowego w warstwie słownej, kompozytor zagęszcza fakturę, wprowadzając wielodźwiękowe akordy, nierzadko ze składnikami dysonującymi. Z kolei w fragmentach o bardziej potocznej narracji partia fortepianu często zdwaja linię melodyczną

¹⁶³ Pełen wykaz kompozycji Siegmunda von Hauseggera można znaleźć w pracy: F. A. Kleissle, *Aufklänge...*, op. cit., s. 628-634.

¹⁶⁴ Eckhardt van den Hoogen, książeczka do płyty CD *Siegmund von Hausegger. Lieder*, wytwórnia CPO 2018, s. 18.

głosu wokalnego w unisonie lub oktavach. W pieśniach Hauseggera dominuje nastrój nostalgiczny i spokojny tok narracji muzycznej o kontemplacyjnym i refleksyjnym charakterze, jednak w jego dorobku znaleźć można też utwory o bardziej żartobliwym czy tanecznym charakterze (np. *Das Liebchen, Mein Schweinchen*).

Drei Gesänge nach mittelhochdeutschen Dichtungen Siegmunda von Hauseggera powstawały w przeciągu czterech lat, pomiędzy wrześniem 1923 roku i październikiem 1927 roku. Należy odnotować, że encyklopedia *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* typuje błędnie rok powstania cyklu jako 1921¹⁶⁵. Nieznane są też dokładne okoliczności dotyczące prawykonania, można jednak zakładać, że utwory wykonano po raz pierwszy w monachijskim środowisku muzycznym, biorąc pod uwagę fakt, że w latach 1920-1936 kompozytor działał jako główny dyrygent Monachijskiego Towarzystwa Muzycznego (tab. 11).

<i>Drei Gesänge nach mittelhochdeutschen Dichtungen</i>	
Lata powstania	<i>Liebesklage</i> – 16 września 1923 <i>Der Falke</i> – 15 września 1926 <i>Liebeslied</i> – 7 października 1927
Autor lub źródło słów	<i>Carmina burana</i> (<i>Codex Buranus</i>) XIII wiek (pieśń I) Der von Kurenberg, XII wiek (pieśń II) Autor nieznany; XIII wiek (pieśń III)
Data prawykonania	Nieznana
Wydanie	Berlin, Ries & Erler 1927
Dedykacja	Hella von Hausegger (pieśń <i>Der Falke</i>)

Tabela 11. Podstawowe dane faktograficzne dotyczące *Drei Gesänge* Siegmunda von Hauseggera.

Tekst pierwszej pieśni został zaczerpnięty z XIII-wiecznego zbioru *Codex Buranus*, który został unieśmiertelniony w kulturze przede wszystkim za sprawą kantaty Carla Orffa pt. *Carmina Burana*. Wykorzystany 6-wersowy fragment to przykład średniowiecznej liryki żalu i tęsknoty o układzie rymów abccdd. Utwór jest ujęty w prostą formę krótkich, melodyjnych wersów, wzbogaconych powtarzającymi się motywami (np. zieleń lasu, brak ukochanego) tworzących nastrój melancholii i osamotnienia.

W wierszu odnaleźć można kontrast pomiędzy opisem lasu, w którym odradza się przyroda („florete silva undique”) a podmiotem lirycznym pogrążonym w smutku i pustce.

¹⁶⁵ Hausegger, Siegmund von [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050783?rkey=diMGbQ&result=1>, dostęp 27.04.2025.

Wiosna, symbol radości, pogłębia jego cierpienie, przypominając o nieobecnym ukochanym. Lament („O weh”) i pytania retoryczne wyrażają bezradność i emocjonalną rozpacz, a ostatni wers („wer soll mich minnen?”) podkreśla samotność i pragnienie miłości. Fragment ten ukazuje uniwersalną tęsknotę za bliskością. Mimo ożywienia natury dla osamotnionego człowieka świat traci blask. Można też dostrzec motyw pielgrzymki lub wojny – w średniowieczu rozstania z powodu podróży czy walk były częste, co potęgowało dramat tęsknoty.

Druga pieśń, *Der Falke*, została napisana do słów Dera von Kürenberga, jednego z najstarszych znanych poetów niemieckich. Tekst należy do wczesnej liryki minnesangu, czyli średniowiecznej poezji dworskiej, wyrażającej uczucia miłosne. Utwór ujęty jest w dwie strofy po siedem wersów bez rymów, z powtórzonymi wersami siódmym i czternastym, i ukazuje w prostych, a zarazem sugestywnych obrazach historię uczucia, którego symbolem jest sokół. Podmiot liryczny – prawdopodobnie kobieta – opowiada o swoich długotrwałych próbach oswojenia ptaka. Kiedy wreszcie udaje się jej go ujarzmić i „ozdobić złotem jego pióra”, sokół wzbija się wysoko i odlatuje w dalekie kraje. W dalszej części wiersza podmiot liryczny z nostalgią i tęsknotą obserwuje, jak upiękuszony „czerwonym złotem” sokół dumnie i wspaniale lata.

Sokół w tym utworze jest przejrzystą metaforą ukochanego lub samej miłości¹⁶⁶. Proces osvajania go symbolizuje wysiłek włożony w zdobycie i utrzymanie uczucia, jednak mimo starań miłość okazuje się nieuchwytna i niepodległa woli człowieka – podobnie jak wolny ptak, który opuszcza swojego opiekuna. Pojawia się tu zatem motyw utraty i bezsilności wobec siły uczucia, ale także motyw wolności: serce ukochanego, tak jak sokół, nie daje się zniewolić ani zatrzymać na siłę. Zwieńczeniem wiersza jest modlitwa, prośba skierowana do Boga o to, by połączył tych, którzy są sobie wierni w miłości. To błogosławieństwo stanowi nie tylko osobiste pragnienie podmiotu lirycznego, ale również ogólną refleksję nad trwałością uczucia i nadzieją na spełnienie.

Pieśń *Liebeslied* wykorzystuje, podobnie jak poprzednia, wiersz należący do średniowiecznej niemieckiej liryki miłosnej, prawdopodobnie związanej z tradycją minnesangu. Forma wiersza jest oparta na powtórzeniach całych wersów i fraz, co nadaje mu śpiewny rytm, ale również wzmacnia nastrój oczekiwania na drogiego „czeladnika”. To powtarzanie staje się niemal zaklęciem – próbą przywołania ukochanego siłą słów.

¹⁶⁶ Por.: Władysław Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 397.

Utwór ukazuje uczucie gwałtownej, namiętnej tęsknoty podmiotu lirycznego za ukochanym, określanym słowem „Geselle” – co w średniowieczu mogło oznaczać nie tylko „czeladnika” (w sensie zawodowym), ale także po prostu bliskiego towarzysza lub partnera. W kontekście emocjonalnym słowo to zyskuje dodatkowy wydźwięk czułości i bliskości. Podmiot liryczny, ogarnięty niecierpliwym drżeniem („in Zittern harr' ich dein” – „w drżeniu czekam na ciebie”), wyraża intensywną potrzebę spotkania. Powtarzające się wezwanie „komme, komm Geselle mein” buduje napięcie emocjonalne i oddaje uczucie niecierpliwości i gorącego pragnienia. Czekanie staje się wręcz fizycznym doświadczeniem – wstrząsającym ciałem drżeniem.

Szczególnie interesujący jest obraz „słodkich, różanych ust” („süßer rosenfarbner Mund”), które mają „uzdrowić” osobę mówiącą. Usta ukochanego (lub ukochanej) symbolizują tu zarówno źródło życia i radości, jak i lekarstwo na ból samotności. Motyw ciała, a zwłaszcza ust, związany z uzdrowieniem, często pojawia się w średniowiecznej poezji miłosnej jako wyraz pragnienia duchowego i cielesnego spełnienia. Tematycznie wiersz dotyka dwóch kluczowych motywów liryki średniowiecznej: miłości niespełnionej i tęsknoty. Miłość jawi się jako siła, która podporządkowuje sobie całe istnienie człowieka – jego ciało, emocje i myśli. Jednocześnie utwór ukazuje, jak bardzo blisko średniowiecznemu pojmowaniu miłości było do mistycznego doświadczenia – z silnym napięciem między pragnieniem a brakiem.

Pod względem opracowania muzycznego pieśni reprezentują romantyczną estetykę w tonie balladowym. Formę *Liebesklage* wyznacza faktura i wzajemne współdziałanie poszczególnych głosów (tab. 12). W początkowym fragmencie (do t. 16) partie głosu i altówki imitują się wzajemnie na zasadzie *quasi* responsorialnej; dopiero w t. 16 następuje polifoniczne „zjednoczenie” głosów. Do taktu 32 prowadzą one swoje linie w sposób dość niezależny, osiągając kulminację dynamiczną w takcie 20 na słowach „Es ist geritten von hinen” („odjechał stamtąd konno”). Cała pieśń jest jednorodna pod względem charakteru i wyrazu, a kulminacja organicznie wynika ze stopniowego budowania napięcia i nieznacznego zagęszczania faktury. Nie jest to jednak kulminacja ekstatyczna, lecz polegająca na swobodnym otwarciu dźwięku i frazy, która przez znaczną część utworu oscylowała w granicach *p* – *mf*. Pierwsza pieśń stanowi niejako wprowadzenie do całego cyklu. Kompozytor zastosował zabiegi archaizujące takie jak wykończone fermatami responsorialne sekwencje pomiędzy głosem i altówką, oraz *arpeggiowany* akompaniament fortepianu, imitujący lutnię lub harfę. Za sprawą solowych fraz na początku pieśni można odnieść wrażenie swoistej recytatywności i stylu improwizacyjnego (przykł. 38).

	<i>Liebesklage</i>		<i>Der Falke</i>		<i>Liebeslied</i>	
Liczba wersów/ strof	6 wersów		14 wersów (wersy 7. i 14. powtórzone)		12 wersów	
Liczba taktów	44		96		82	
Tonacja główna	e-moll		cis-moll		E-dur	
Forma	takty 1-15	a – dialogowanie pomiędzy altówką i głosem	takty 1-11	A' Wstęp instrumentalny	takty 1-19	A: Wstęp instrumentalny
			takty 12-33	Wersy 1-7; Przeprowadzenie głosu;	takty 20-46	Wersy 1-6
					takty 47-82	B: wersy 7-12
	takty 16-32	b – <i>gradatio</i> dwugłos głosu i altówki (t. 20 – <i>culminatio</i>)	takty 33-43	B: wersy 8-9; przeprowadzenie gł. i vla (<i>culminatio</i> t. 42)		
			takty 44-51	Ritornel instrumentalny		
	takty 33-44	a' – epilog instrumentalny	takty 52-79	A': wersy 10-14; przeprowadzenie głosu		
			takty 80-96	Epilog instrumentalny		
Tempo	<i>Langsam, sehnsuchtsvoll</i>		<i>Bewegt, mit Schwermut</i>		<i>Etwas bewegt</i>	
Metrum	9/8, 6/8		12/8, 9/8, 3/4		3/4	
Czas trwania	2'45''		5'		3'50''	
Ambitus głosu	$d^1 - e^2$		$ces^1 - ges^2$		$c^1 - f^2$	

Tabela 12. *Drei Gesänge* Siegmunda von Hauseggera. Ujęcie syntetyczne.

Pieśń *Der Falke* stanowi centralne ogniwo cyklu – najbardziej rozbudowane, pełne wewnętrznego dramatyzmu, mikrokulminacji i smutku wyrażonego tonacją cis-moll, dla instrumentów smyczkowych nieoczywistą ze względu na brak naturalnych alikwotów wpływających z pustych strun. Pieśń ujęta jest w dość swobodnie potraktowaną formę ABA', przy czym uwagę zwraca znaczne uprzywilejowanie partii altówki, która pauzuje zaledwie na przestrzeni jedenastu taktów na dziewięćdziesiąt sześć, podczas gdy głos realizuje aż trzydzieści siedem taktów pauz.

Langsam, sehnsuchtsvoll

Przykład 38. Sigmund von Hausegger, *Liebesklage*, t. 1-12; quasi-responsorialne sekwencje pomiędzy altówką i głosem na tle imitującego lutnię lub harfę fortepianu.

Partia altówki wraz z fortepianem kreuje zarówno rozbudowany wstęp, jak i epilog pieśni. Zwraca uwagę zastosowanie polimetrii od t. 12: w partii głosu dominuje spokojniejszy, duolowy ruch rytmiczny, podczas gdy to na altówce i fortepianie spoczywa odpowiedzialność podtrzymywania ożywionego ruchu trójkowego i wynikających z niego niepokoju i animizacji (przykł. 39).

Ruhig (nichtschleppend)

Przykład 39. Sigmund von Hausegger, *Der Falke*, t. 10-13; przykład zastosowania polimetrii.

Kulminacja pieśni przypada na t. 41-42, w których podmiot liryczny wyraża smutek i żal za sokołem, który odleciał w dalekie kraje. Kompozytor osiągnął *climax* poprzez wzrost dynamiki (*ff*), akcenty na większości ósemek w partii altówki, dość wysoki rejestr tego instrumentu oraz rozbudowane akordy w partii fortepianu (zwłaszcza w t. 41; przykł. 40).

Końcowy ustęp pieśni od t. 69 zwraca uwagę stopniowym uspokajaniem narracji muzycznej za sprawą agogiki, ale też faktury. Świadczą o tym określenia tj. *Gehalten*

(„powściągliwie”), *Sehr ruhig* („bardzo spokojnie”) wraz z dynamiką *p* i *diminuendo* oraz *arpeggia* w partii fortepianu (t. 74-75), będące niejako reminiscencją I pieśni.

Przykład 40. Siegmund von Hausegger, *Der Falke*, t. 39-44; kulminacja dynamiczna pieśni.

Altówka w pieśni *Der Falke* stanowi kluczowe ogniwo muzyczne, kształtujące nastrojowość oraz tok narracji muzycznej. Hausegger poprowadził jej linię melodyczną w sposób falisty, opierając się często na pochodach trójdźwiękowych, dzięki czemu pomimo niewygodnej tonacji, zachowana jest naturalna płynność, charakteryzująca altówkową praktykę wykonawczą.

Harmonika pieśni wraz z rozwojem dramaturgicznym utworu staje się coraz bogatsza. O ile początkowo dominują akordy oparte na różnych odmianach dominant i subdominant, o tyle wraz z budowaniem napięcia pojawiają się modulacje do coraz odleglejszych tonacji. Szczególnie interesująco z harmonicznego punktu widzenia jawi się fragment solowego ustępu fortepianu w t. 29-33, w którym w ramach tonacji E-dur kompozytor dokonuje szeregu wtrąceń i alteracji, aby w t. 33 zmodulować do tonacji c-moll (przykł. 41).



Przykład 41. Siegmund von Hausegger, *Der Falke*, t. 29-32;
ciąg modulacyjny łączący tonację E-dur z tonacją c-moll.

W kulminacyjnym momencie (t. 42) kompozytor nie stroni także od wyrazistego dysonansu (sekundy małej) powstałego w wyniku nałożenia się f^2 w głosie wokalnym i $f\sharp s^2$ w partii altówki. To współbrzmienie zwraca uwagę odbiorcy swoją natarczywością, ale jednocześnie wpisuje się doskonale w istotę dramaturgii pieśni.

Liebeslied, czyli pieśń miłosna, posiada formę AB, przy czym w ustępie B pojawiają się zapożyczenia motywiczne ze wstępu instrumentalnego. Utwór posiada spokojny tok muzyczny utrzymany za sprawą linearnie potraktowanych głosów. Partia altówki z akompaniamentem fortepianu pełni istotną funkcję: wprowadzają spokojną nastrojowość – pełną ciepła i charakteru *dolce*. Sam kompozytor zamieścił oznaczenie *mit grosser Wärme* i *frei* (przykł. 42). Płynność toku muzycznego zapewnia także często występujący rytm $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ (np. w t. 30-31 i w t. 35).



Przykład 42. Siegmund von Hausegger, *Liebeslied*, t. 1-3;
określenie „mit grosser Wärme” sugerujące wykonawcy ocieplenie brzmienia.

Fragmentem łącznikowym są takty 47-56, w których pozostają jedynie głos i fortepian – sytuacja niezbyt częsta. To zarazem jeden z najbardziej intymnych i brahmsowskich

w wyrazie ustępów cyklu, z kołysankowo prowadzonym akompaniamentem fortepianu i naturalnie wznoszącą progresją melodyczno-harmoniczną. Fragment ten dobrze koresponduje ze słowami, które mówią o wspomnieniu słodkich ust ukochanego („süßer rosenfarbner Mund”, przykł. 43).



Przykład 43. Sigmund von Hausegger, *Liebeslied*, t. 49-54;
fragment *dolce* bez udziału altówki, opisujący słodkie usta ukochanego.

Melodykę partii wokalne w pieśniach Hauseggera można określić mianem falistej. Kompozytor unika dużych skoków interwałowych, przeważają postępy sekundowo-tercjowe, czasem oparte na trójdźwiękach gamowłaściwych dla tonacji głównej pieśni. Także rytmika pozostaje zunifikowana w ramach poszczególnych utworów – brak tu przełamania rytmicznego, sugerującego jakiś nowy afekt. Kulminacje są zatem osiągnięte wzrostem dynamiki i zmianą rejestru. Hausegger nie ilustruje muzycznie słów, lecz skupia się na oddaniu ogólnego nastroju pieśni. Sam fakt sięgnięcia przez kompozytora po średniowieczną poezję niemiecką wpisuje ten cykl w nurt historyzujący, odwołujący się do wagnerowskiej fascynacji kulturą teutońską, germańskimi legendami i mitami oraz uromantycznionym obrazem rycerskości i średniowiecza.

Z punktu widzenia wykonawcy istotne jest zamieszczenie w *Drei Gesänge* Siegmunda von Hauseggera znacznej ilości określeń wykonawczych dotyczących tempa i nastroju. Świadczy to o tym, że kompozytor posiadał dokładnie przemyślaną wizję muzyczną utworów i ich konkretyzacji dźwiękowej. Trudno stwierdzić, z jaką dokładnością utrzymała się w praktyce realizacja wszystkich oznaczeń interpretacyjnych, ponieważ *de facto* brak tradycji wykonawczej tych pieśni (brak nagrań).

Zbiór *Drei Gesänge* Hauseggera posiada znamiona cyklu pieśniowego, o czym świadczą elementy unifikujące poszczególne pieśni np. dobór tonacji (powinowactwo tonacyjne e-moll – cis-moll – E-dur) i tematyka wykorzystanych tekstów. Pierwsza pieśń jawi się jako wstęp, rodzaj introdukcji, o czym świadczy krótka forma i oszczędny akompaniament.

W *Der Falke* następuje kulminacja napięcia w postaci wyrażenia żalu za nieobecnym ukochanym, który w wierszu przyjmuje postać odlatującego sokoła. Także pod względem muzycznym pieśń ta posiada strukturę najbardziej rozbudowaną, pełną wewnętrznych kulminacji, napięć harmoniczných i alteracji. Partia altówki prowadzi koherentną linię z partią fortepianu, instrumenty często wypełniają wzajemnie ruch ósemkowy. Główna kulminacja, przypadająca na słowa traktujące o odlatującym w dalekie kraje sokole, to rodzaj wykrzyzanego bólu i żalu. Rozwiązanie tego konfliktu rozgrywa się w pieśni III, której spokojniejszy rytm i nastrój daje poczucie kojącego oddechu. Chociaż *Liebeslied* jest opisem tęsknoty za bliskością ukochanego, to jest to tęsknota, z którą podmiot liryczny jest pogodzony, co podkreśla durowy tryb pieśni – spokojny, wręcz „słodki” ton i łagodna poetyka muzyczna.

Pomimo braku wspólnej motywiki czy muzycznych tematów łączących pieśni w zbiorze, zauważalny jest ich podobny charakter. Cechują je długooddechowe frazy, kantylenowy sposób prowadzenia linii melodycznej oraz znaczne uprzywilejowanie partii altówki, która w obszernych fragmentach staje się instrumentem solowym z towarzyszeniem fortepianu.

3. Aspekty wykonawcze

Wykonawca pieśni z instrumentem *obbligato* napotyka podczas pracy nad utworem liczne wyzwania, a nieraz problemy wykonawcze. W niniejszym rozdziale zostaną poruszone głównie kwestie dotyczące gry na altówce w kontekście specyficznego składu wykonawczego, jakim jest połączenie głosu, altówki i fortepianu. Rozdział ten opisuje kilka kluczowych aspektów, takich jak smyczkowanie, artykulacja, palcowanie, frazowanie, a w zakresie współpracy kameralnej – problematyka agogiczna oraz specyficzne trudności wynikające z pracy z ludzkim głosem. Poszczególne kwestie zostaną potraktowane syntetycznie. Analizie nie zostaną poddane poszczególne pieśni, lecz pewne bloki zagadnień, egzemplifikowane w ramach omawianego repertuaru.

Na wstępie warto zwrócić uwagę przede wszystkim na wyjątkowość składu wykonawczego, w którym przebiega praca nad pieśniami. Instrumentaliści-smyczkowcy bardzo rzadko mają okazję współpracować ze śpiewakami w tak kameralnych układach, a podobna sytuacja zachodzi również w drugą stronę – wykonawcy liryki wokalne nieczęsto przygotowują pieśni z instrumentem *obbligato*. Tego rodzaju praktyka stwarza możliwość poznania nowych perspektyw kreowania muzyki, a szerzej także odmiennego podejścia do samej materii dźwiękowej. Warto w tym kontekście zaznaczyć, że z punktu widzenia pianisty jest to forma współpracy sytuująca się na pograniczu kameralistyki instrumentalnej i liryki wokalne.

3.1 Smyczkowanie i artykulacja

Smyczkowanie należy do podstawowych narzędzi w arsenale wykonawczym altowiolisty, a dobór rozwiązań z tego zakresu wpływa na interpretację utworu. Umiejętne operowanie smyczkiem to warunek osiągnięcia zróżnicowanej i wyrazistej artykulacji oraz niuansowania intensywności brzmienia. Jest to możliwe dzięki różnym aspektom smyczkowania, z których kilka podlega stopniowaniu:

- 1) kierunek smyczka (górze / dół)
- 2) prędkość poruszania smyczkiem (wolna → umiarkowana → szybka)
- 3) długość smyczka i odcinek, który jest wykorzystany (dolna połowa / środek / górna połowa)
- 4) ilość wykorzystanego włosia (pełne włosie, smyczek przechylony w stronę wykonawcy, smyczek odchylony od wykonawcy)
- 5) odległość smyczka od gryfu i podstawka
- 6) siła nacisku smyczka do struny.

Wypadkową tych elementów jest zróżnicowana barwa dźwięku, przejawiająca się różnym nasyceniem, wolumenem i artykulacją. Analizowane pieśni stanowią przede wszystkim próbierz umiejętności w prowadzeniu ciągłego, kantylenowego *legato* oraz techniki *détaché*, co wynika z dominacji czynnika melodycznego – istoty pieśni jako gatunku. W pracy wykonawczej i interpretacyjnej muzyk instrumentalista staje przed takimi dylematami dotyczącymi smyczkowania, które mogą w znacznym stopniu wpłynąć na kształt brzmienia i ekspresję poszczególnych ustępów, a nawet całego utworu.

Wybór kierunku smyczkowania na początku utworu

Decyzja o rozpoczęciu utworu smyczkiem na dół lub do góry powinna być podyktowana tym, jaka jakość brzmieniowa jest celem wykonawcy. Tradycyjnie przyjęło się, że przedtaktowe rozpoczęcia utworu rozpoczyna się smyczkiem do góry, aby silna część taktu mogła zostać zagrana smyczkiem na dół – ruchem najbardziej naturalnym i grawitacyjnym dla prawej ręki. W pracy nad omawianymi tu utworami zasada ta nie stanowiła dogmatu. Wybór smyczkowania był każdorazowo ukierunkowany na osiągnięcie określonego efektu dźwiękowego i jakości brzmieniowej, a nie wyłącznie generalnym regułom technicznym.

Rozpoczynanie smyczkiem na dół jest pewniejsze, daje komfort związany z naturalnym ruchem grawitacyjnym ramienia i oddechem (otwieranie klatki piersiowej), a co za tym idzie, ułatwia wspólne rozpoczęcie dźwięku pomiędzy partnerami. Z drugiej strony smyczek do góry ułatwia osiągnięcie efektu „wyłaniania się dźwięku z niczego”, z poziomu *pianissimo* oraz rozwijania go (wraz ze zbliżaniem się do żabki, w wyniku ciążenia prawej ręki zwiększa się nacisk smyczka na struny). Smyczek do góry może jednak sprawiać trudność przy wspólnym rozpoczęciu dźwięku z partnerami wykonawczymi, gdyż gest rozpoczęcia staje się mniej wyrazisty. Poniżej omówiono sytuacje, w których wybór padł na inne smyczkowanie, niż sugerowałyby uwarunkowania metryczne (tj. obecność lub brak przedtaktu w partii altówki, por. tab. 13).

Tytuł utworu	Przedtakt w partii altówki	Smyczkowanie początkowe
<i>Far, far from each other</i> (Bridge)	tak	do góry
<i>Where is that our soul doth go?</i> (Bridge)	tak	na dół
<i>Music when soft voices die</i> (Bridge)	nie	na dół
<i>Nun die Schatten dunkeln</i> (Busch)	nie (rozpoczęcie od drugiej ósemki)	na dół
<i>Wonne der Wehmut</i> (Busch)	nie	do góry
<i>Busch Aus den Himmelsaugen droben</i> (Busch)	tak	do góry
<i>Liebesklage</i> (Hausegger)	nie	do góry
<i>Der Falke</i> (Hausegger)	tak	do góry
<i>Liebeslied</i> (Hausegger)	tak	na dół
<i>Harmonie du soir</i> (Loeffler)	nie	na dół
<i>La chanson des Ingénues</i> (Loeffler)	tak	do góry
<i>La lune blanche</i> (Loeffler)	nie	na dół
<i>Le Rossignol</i> (Loeffler)	nie (rozpoczęcie od drugiej ósemki)	na dół
<i>Rêverie en sourdine</i> (Loeffler)	nie	do góry
<i>Durch Einsamkeiten</i> (Marx)	nie (rozpoczęcie od drugiej od drugiej miary)	do góry
<i>Danse fantasque</i> (Rogowski)	nie	do góry
<i>Rêves</i> (Rogowski)	nie	na dół
<i>Plaisanterie</i> (Rogowski)	nie (rozpoczęcie od drugiej ósemki)	<i>pizz.</i>

Tabela 13. Inicjalny kierunek smyczka a uwarunkowania metryczne w poszczególnych pieśniach.

Rozpoczynanie przedtaktu smyczkiem na dół

Spośród sześciu pieśni, w których partia altówki rozpoczyna się przedtaktem, cztery zdecydowano się zainicjować typowo, czyli smyczkiem do góry (zob. tab. 13). W pieśniach *Where is that our soul doth go?* Bridge’a oraz *Liebeslied* Hauseggera, pomimo przedtaktu, zastosowano jednak smyczkowanie na dół. W pieśni Bridge’a powodem takiej decyzji było oznaczenie *f* i *molto espressivo*, które niejako determinują rozpoczęcie dźwięku przy żabce w celu uzyskania znacznej intensywności brzmienia (przykł. 44). Z kolei w *Liebeslied* Hauseggera zdecydowano się na rozpoczęcie przedtaktu smyczkiem na dół ze względu na chęć rozwinięcia dynamicznego półnuty h^1 w kolejnym takcie – smyczkiem do góry. Kompozytor wpisał oznaczenie *mit grosser Wärme* („z wielkim ciepłem”), co skłania do plastycznego potraktowania pierwszego taktu (przykł. 45). Z perspektywy wykonawczej i pod względem jakości ekspresji znacznie ważniejsze okazało się mocne oparcie dźwięku i jego rozwinięcie zarówno w pieśni Bridge’a, jak i Hauseggera, dlatego zdecydowano się rozpocząć przedtakty smyczkiem na dół.



Przykład 44. Frank Bridge, *Where is that our soul doth go?* t. 7-10; rozpoczęcie altówkowego przedtaktu pieśni smyczkiem na dół w celu uzyskania pełnego i gęstego brzmienia *f* i *molto espressivo*.



Przykład 45. Siegmund von Hausegger, *Liebeslied*, t. 1-2; rozpoczęcie przedtaktu smyczkiem na dół w celu rozwinięcia dynamicznego półnuty h^1 smyczkiem do góry.

Rozpoczynanie smyczkiem do góry na mocną część taktu

Spośród dwunastu pieśni, w których partia altówki rozpoczyna na mocną część taktu (lub po pauzie ósemkowej, jak w przypadku *Le Rossignol* Loefflera), w pięciu zdecydowano się na inicjalny ruch smyczkiem do góry, a zatem niezgodnie z obiegowym zwyczajem

wykonawczym (por. tab. 13). Decyzja była w każdym wypadku podyktowana potrzebą znalezienia odpowiedniej jakości brzmieniowej. Poniżej zaprezentowano kilka przykładów takiego postępowania wraz z uzasadnieniem.

W pieśni *Wonne der Wehmut* Adolfa Buscha kluczowa dla wyboru smyczkowania do góry jest możliwość wykonania dźwięków *eis* i *cis* artykulacją *staccato* pomimo początku taktu. Zagranie ich lekko powyżej środka smyczka zapewnia ciepłe i okrągłe brzmienie przy jednoczesnym zachowaniu dynamiki *piano* i właściwym ukierunkowaniu frazy (przykł. 46). Taki rodzaj artykulacji ma też na celu reprezentację „leż”, które zostają niebawem przywołane w partii głosu.



Przykład 46. Adolf Busch, *Wonne der Wehmut*, t. 5-7; rozpoczęcie smyczkiem do góry na mocną część taktu w celu osiągnięcia lekkiej artykulacji *separato* na nutach oznaczonych kropkami.

Smyczkiem do góry, pomimo mocnej części taktu, zdecydowano się rozpocząć pieśń *Liebesklage* Hauseggera, a to ze względu na chęć uzyskania jak najcichszej i dyskretniej dynamiki (przykł. 47). Altówka rozpoczyna utwór solo, pozostaje sama, bez konieczności przebijania się przez inne głosy, dzięki czemu altowiolista może z powodzeniem wyjść od dynamiki *niente*, do czego najlepiej nadaje się delikatne rozpoczęcie dźwięku smyczkiem do góry.



Przykład 47. Siegmund von Hausegger, *Liebesklage*, t. 1-2; rozpoczęcie smyczkiem do góry w celu rozwinięcia frazy od dynamiki *niente*.

Inny przykład rozpoczęcia smyczkowaniem do góry na mocnej części taktu to pieśń *Rêverie en sourdine* Loefflera. Dzięki temu zabiegowi możliwe jest uzyskanie efektu stopniowego wyłaniania się motywów w dynamice *pp* i doprowadzenie do ornamentальной linii melodycznej w t. 4 (przykł. 48).



Przykład 48. Charles Martin Loeffler, *Rêverie en sourdine*, t. 1-2; rozpoczęcie smyczkiem do góry w celu wykreowania efektu wyłaniającego się dźwięku.

Powyższe przykłady dowodzą, że nadrzędnym celem interpretacyjnym altowiolisty wykonującego pieśni jest dostosowanie sposobu rozpoczęcia utworu do zamierzonej jakości brzmieniowej przy jednoczesnym uwzględnieniu kolejnych zdarzeń muzycznych. Wykonawca powinien przewidywać z wyprzedzeniem, kiedy chce zrealizować kulminację lub od niej odejść i jakich środków będzie to wymagało. Rozpoczynanie przedtaktu smyczkiem do góry nie musi być zatem priorytetową zasadą, jak wskazywałyby na to powszechnie przyjęte metody dydaktyczne. Należy zaznaczyć, że poszczególne pieśni różnią się od siebie, a rola lub funkcja altówki w danym fragmencie także pozostaje różna. Elementem wspólnym, łączącym wskazane przykłady jest niska dynamika początkowa pieśni (*p*, *pp*), która w pierwszej mierze uzasadnia wykorzystanie smyczka do góry.

Problematyka *legato*

Jednym z najistotniejszych wyzwań, przed jakimi staje wykonawca analizowanych pieśni, pozostaje umiejętne kształtowanie frazy *legato*, bez słyszalnych i dostrzegalnych zmian pozycji, płaszczyzn strun i kierunku smyczka. Poprzez grę *legato* rozumie się zarówno łączenie dźwięków na jednym kierunku smyczka, jak i swobodne, ciągłe i niezakłócone zmiany kierunku smyczka *détaché*. Główna trudność w utrzymaniu *legato* na jednym kierunku smyczka polega na uniknięciu tzw. „poddzielania” smyczka, a zatem niekontrolowanego odpuszczania nacisku włosia na strunę przy zmianach dźwięków. Bywa to częstym (lecz złym) nawykiem obronnym, wynikającym np. z obawy przed złą intonacją. Muzyk, przewidując, że może wykonać nieczysty dźwięk, odruchowo odciąża nacisk smyczka na strunę, aby zminimalizować ryzyko wyeksponowania potencjalnej nieczystości.

Należy zadać pytanie, dlaczego *legato* stanowi tak ważny problem wykonawczy w omawianych utworach? Odpowiedź tkwi w samym gatunku pieśni i jej wokalnemu przeznaczeniu. Ludzki głos w sposób najpełniejszy jest w stanie realizować płynne zmiany dźwięków, a *legato* jest niejako naturalnym, najbardziej podstawowym i domyślnym sposobem łączenia poszczególnych dźwięków. Ze względu na fakt, że w pieśniach zarówno głos, jak i altówka bardzo często realizują wspólny materiał melodyczny – dopełniający się lub

dialogujący – w większości przypadków wydobyć dźwięku przez altowiolistę powinno być jak najbardziej zbliżone do emisji głosu. Płynne *legato* należy realizować zarówno prawą jak i lewą rękę. Nieumiejętne operowanie tą artykulacją może spowodować swoisty dysonans w odbiorze głosu wokalnego i altówki: jakość dźwięku uzyskana na altówce pozostanie znacząco różna od tej zaproponowanej przez śpiewka lub śpiewaczkę, a przecież istotą estetyczną powinno być osiągnięcie spójności ekspresyjnej i artykulacyjnej między wykonawcami. Poniżej przedstawione zostaną przykłady i analizy wykonawcze wybranych fragmentów, które reprezentują kilka różnych aspektów techniczno-interpretacyjnych dotyczących omawianego tu zagadnienia.

W analizowanych pieśniach dominuje kantylenowy sposób kształtowania linii melodycznych, myślenie horyzontalne zbliżone do wokalnego. Pieśń *La chanson des Ingénues* stanowi wzorcowy przykład artykulacyjnego naśladownictwa głosu przez altówkę, ze względu na technikę kanoniczną zastosowaną w utworze. Altowiolista powinien dążyć do jak najbardziej zbliżonej artykulacji względem głosu (podobnie jak pianista). Obok dominujących fragmentów *legato* zdarzają się w niej także fragmenty, w których altowiolista powinien dosłownie imitować głos wokalny i elastycznie reagować na lekkie zmiany artykulacyjne – skracanie bądź wydłużanie artykulacji, uwzględnianie *marcato* na pewnych kluczowych słowach itp.

Prawdziwym wyzwaniem w utrzymaniu *legato* jest pieśń Buscha *Nun die Schatten dunkeln*, w której dominuje ruch ósemkowy, *quasi*-ornamentalny, a w charakterze nawiązujący do dość gęstej faktury brahmsowskiej. Trudność zwłaszcza pierwszego fragmentu związana jest ponadto z niską dynamiką wyjściową (*pp*) przy jednoczesnym określeniu *dolce espressivo*. W nagraniu zdecydowano się podzielić łuki wskazane przez kompozytora, aby uzyskać wyraźniejszy efekt frazowania i narastania dynamiki, zależnie od kierunku i kształtu linii melodycznej. W celu utrzymania ścisłego *legato* wykonawca powinien zawsze przygotowywać prawą rękę do kolejnej zmiany struny oraz starać się utrzymać w miarę możliwości ciągłą wibrację (przykł. 49).



Przykład 49. Adolf Busch, *Nun die Schatten dunkeln*, t. 1-8;
propozycja podziału łuków przy jednoczesnej intencji zachowania ścisłego *legato*.

Podobny przykład, tym razem z kręgu francuskiego, pochodzi z *Harmonie du soir*. Faktura fragmentu, o którym mowa, jest znacznie lżejsza niż w przypadku pieśni Buscha, a wykonawca powinien w nim dążyć do uzyskania *legato* przy jednoczesnym zachowaniu delikatnej dynamiki. Ta ostatnia ma korespondować z nastrojem i wymową pieśni, opisującej „wieczorną harmonię”. W pracy nad nagraniem starano się uważać na to, aby nie były słyszalne dodatkowe szarpnięcia prawej ręki na kreskach taktowych i aby poszczególne przebiegi gamowe wynikały z jednego impulsu energetycznego w smyczku (przykł. 50).



Przykład 50. Charles Martin Loeffler, *Harmonie du soir*, t. 141-150; fragment, w którym szczególne znaczenie ma utrzymanie ciągłego *legato* w prawej ręce (ze względu na rozbieżny ruch melodyczny altówki i prawej ręki fortepianu – niebieskie strzałki).

Kolejnego podobnego przykładu dostarcza pieśń *Rêverie en sourdine*. Tu jednak ściśle *legato* musi być utrzymane przede wszystkim pomiędzy dźwiękami, które nie leżą pod jednym łukiem (przykł. 51). Kolorem niebieskim zaznaczono motywy, w których wykonawca powinien szczególnie zwrócić uwagę na utrzymanie *legato*, ponieważ ich zamknięta struktura (triola składająca się z trzech dźwięków + ósemka) sprzyja tendencji do odfrazowania. W pracy wykonawczej starano się tu utrzymać kierunek i efekt narastania dynamicznego pomiędzy poszczególnymi motywami (zgodnie z określeniami *crescendo* i *animé*). Kluczowe dla realizacji tego zamierzania było delikatne rozwinięcie dynamiczne ósemek następujących po trioli szesnastkowej (dźwięki: d^1 , g^1 , d^2 ; przykł. 51).

The image shows a musical score for Charles Martin Loeffler's *Rêverie en sourdine*, measures 9-12. The score is in 3/4 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "-len- ce pro- fond, Fon-dons nos â- mes, nos coeurs Et nos". The piano part includes markings like "poco rall.", "cresc. e animato", and "imitant le cembalo". A red box highlights measures 10-12, and blue boxes highlight specific triplet motifs within these measures.

Przykład 51. Charles Martin Loeffler, *Rêverie en sourdine*, t. 9-12; na niebiesko zaznaczono motywy wymagające znacznej liczby zmian płaszczyzn w prawej ręce.

La lune blanche jest z kolei przykładem pieśni, w której rola altówki sprowadza się do tworzenia muzycznego tła i atmosfery migotliwych światła księżyca. Utrzymanie *legato* ma tutaj funkcję bardziej nastrojotwórczą niż formotwórczą. Należy zwrócić uwagę, że zgodnie z wyjściową propozycją łukowań, altówka powinna wykonywać cztery takty na jednym kierunku smyczka. Zdecydowano się jednak podzielić smyczkowanie na pół (co dwa takty, przykł. 52). Daje to możliwość bardziej swobodnego operowania dźwiękiem, a jednocześnie wymusza na wykonawcy większą kontrolę przy łączeniu poszczególnych łuków. Altowiolista musi mieć pewność, że początek nowego łuku nie zostanie przesadnie zaakcentowany i zachowana będzie oryginalna ciągłość frazowa łuków. Interesujący jest brak określenia dynamiki w dyskutowanej partii, ale mając na uwadze znaczenie niesione przez tekst słowny, zdecydowano się na dynamikę *p* lub *mp*, z możliwością użycia tłumika. Technicznie rzecz biorąc, analizowana pieśń powinna być niemal w całości wykonywana górną połową smyczka,

gdyż wysoko podniesione ramię prawej ręki pozwala utrzymać delikatną dynamikę. Przykład 52 pokazuje wybrany pochód szesnastkowy wymagający elastyczności prawej ręki, a przede wszystkim nadgarstka, a to ze względu na kilka zmian płaszczyzn strun na przestrzeni zaledwie dwóch taktów. Podobne sytuacje zdarzają się jeszcze kilkakrotnie.

La lune blanche

[Poésie de Paul Verlaine]

Allegro

[Vox] Górna połowa smyczka co a sordino V La lu- ne

[Alto] V

[Piano]

10

blan- che Luit dans les bois; De cha- que bran- che

15

Part u- ne voix Sous la ra- mé- e... O bien ai-

Przykład 52. Charles Martin Loeffler, *La lune blanche*, t. 1-15; przykład długich łuków frazowych w partii altówki, które zdecydowano się podzielić przy jednoczesnym zachowaniu kierunku narracyjnego łukowań. W czerwonej ramce zaznaczono takty wymagające elastyczności prawej ręki ze względu na cztery zmiany płaszczyzn strun.

Utrzymanie ścisłego *legato*, zwłaszcza prawą ręką, jest szczególnie istotne w pieśniach Bridge'a, w których stopień niezależności melodyczno-rytmicznej altówki jest bardzo wysoki. Fragment pieśni *Far, far from each other* stanowi dobry przykład rytmicznej różnorodności, rzadko spotykanej w utworach Buscha. Pomimo zapisu konkretnych łuków, wykonawca powinien dążyć do budowania długiej frazy łączącej poszczególne motywy. Odnosi się to przede wszystkim do połączeń poszczególnych łuków (przykł. 53). Z uwagi na to, że altówka pełni tu *de facto* rolę równorzędnego partnera śpiewu (czy nawet ekwiwalentu drugiego głosu wokalnego), altowiolista – kreując dźwięk – powinien mieć w zamyśle wokalny charakter swojej partii.



Przykład 53. Frank Bridge, *Far, far from each other*, t. 30-45; na czerwono zaznaczono miejsca zakończeń łuków, które wymagają kontynuowania gry *legato* i budowania frazy.

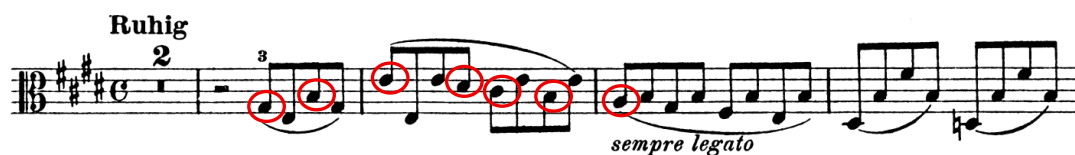
Utrzymanie *legato* i ciągłości frazy jest też tutaj o tyle trudne, że wyjściowa dynamika omawianego fragmentu to *pp*, szczególnie wrażliwe na wszelkie gwałtowne zmiany płaszczyzn, pozycji itp. Z tego powodu zaleca się utrzymanie prawego ramienia dość wysoko, aby pozostać w delikatnej dynamice i ograniczyć potencjalny brak płynności w zmianach kierunku smyczka. Podobna problematyka pojawia się w II i III pieśni Hauseggera, w których autonomiczność prowadzonych linii jest znaczna, a altówka realizuje od czasu do czasu solowe ustępy z towarzyszeniem fortepianu. Początek pieśni *Der Falke* stanowi wyznawanie artykulacyjne: utrzymanie *legato* i długofalowe frazowanie nastręcza trudności, gdyż kompozytor osadził początkowy temat w dość niskim rejestrze, wymagającym mocnego osadzenia i głębokiego wejścia w struny, głównie C i G (przykł. 55).



Przykład 54. Sigmund von Hausegger, *Der Falke*, t. 1-9; na czerwono zaznaczono dźwięki związane ze zmianą kierunku smyczka, która może zaburzyć kontynuowanie frazy.

W takich sytuacjach wykonawca musi mieć na uwadze dwa aspekty: dbałość o jakość dźwięku (aby nie został on przesterowany w wyniku zbyt agresywnej emisji), oraz uniknięcie zbyt łagodnego rozpoczynania dźwięków (co może grozić wystąpieniem przydźwięków i „świstów”). Podobnie jak w pieśniach Bridge’a na szczególną uwagę zasługują zmiany smyczka przy zamknięciu łuków. Częstym, niepożądanym zjawiskiem, jest akcentowanie spowodowane przez dodatkowy impuls związany ze zmianą kierunku smyczka. Powoduje ono efekt poszarpanej frazy.

Konieczności utrzymania *legato* stanowi także ważne zagadnienie w pieśń Buscha *Aus den Himmelsaugen droben*, w której partia altówki pełni funkcję akompaniującą. Trzeba zaznaczyć, że kompozytor zamieścił adnotację *sempre legato* jako wymóg artykulacyjno-ekspresyjny. Trudność polega tu na zachowaniu ścisłego *legato* przy zmianach strun. Wykonawca powinien stale utrzymywać pozycję prawej ręki nieznacznie bliżej płaszczyzny niższej struny i uruchomić w większym stopniu nadgarstek w celu upłynnienia zmian strun. Jednocześnie wskazane jest intuicyjne podążanie za ukrytym w figuracji tematem i staranie, by uwypuklić tę wiodącą linię melodyczną (przykł. 55; dźwięki zaznaczone na czerwono).



Przykład 55. Adolf Busch, pieśń *Aus den Himmelsaugen droben*, t. 1-6; faktura akompaniująca wymagająca ścisłego legato (podpis *sempre legato*).

Jednak ścisłe *legato* nie tylko tworzy wrażenie ciągłości frazy i kantylenowej śpiewności, ale także pozwala budować napięcie i kulminacje poprzez rozwijanie dynamiki i jej narastanie. Taka sytuacja ma miejsce w kulminacyjnym momencie pieśni Marxa (przykł. 56).



Przykład 56. Joseph Marx, *Durch Einsamkeiten*, t. 33-35, kulminacyjny fragment w partii altówki wymagający dodatkowego dociążenia prawej ręki i utrzymania ścisłego *legato*.

Wraz z rosnącym napięciem (dynamicznym, ale też harmonicznym), wykonawca powinien zwrócić uwagę na dodatkowe dociążenie prawej ręki przy jednoczesnym zachowaniu, a nawet wzmożeniu aktywności ręki lewej (np. poprzez zagęszczenie wibracji). W okolicach nr 3 następuje aktywizacja rytmiczna oraz osiągnięcie w altówce wysokiego rejestru na strunie *A* (dźwięk h^2). W całym ustępie warunkiem zachowania ścisłego *legato* jest ergonomiczna dystrybucja smyczka, niezbyt szeroka, z możliwością stopniowego poszerzania aż do kulminacyjnego *forte*.

Znacznych i niespotykanych w innych utworach trudności dostarcza początek pieśni *Rêves* Rogowskiego. Wyjątkowość tego wstępnego fragmentu wynika z dwudźwiękowych pochodów. W ich wypadku główny problem z utrzymaniem *legato* skupia się na lewej ręce. Konieczne jest tu bowiem właściwe opanowanie techniki przygotowawczej oraz sprawnych odruchów zmian chwytów odpowiadających poszczególnym dwudźwiękom lub akordom. Odpowiedni poziom tych umiejętności pozwala zminimalizować czas opisanych powyżej manewrów (przykł. 57).



Przykład 57. Ludomir Michał Rogowski, *Rêves*, t. 1-7; dwudźwiękowa faktura utrudniająca prowadzenie kierunkowego *legato*.

Z kwestią *legato* łączy się także zagadnienie podziału łuków ze względów praktycznych, co zostało już kilkakrotnie podniesione. Szczególnej dbałości wymagają połączenia dźwięków przy zmianie kierunku smyczka, zwłaszcza, gdy wykonawca decyduje się podzielić łuk kompozytorski. Należy pamiętać, że w muzyce niemieckiej okresu

romantyzmu łukowanie zaczyna oznaczać kierunek frazowania, a nie wyłącznie aspekt techniczny. W wielu wypadkach podążanie za oryginalnym smyczkowaniem sprawia trudności, a niejednokrotnie jest praktycznie niewykonalne. Altowiolista powinien pamiętać, że trzymanie się zapisu kompozytorskiego za wszelką cenę, nie musi oznaczać najlepszego rozwiązania z punktu widzenia ergonomii gry i jednocześnie zamierzonego efektu brzmieniowego.

Jak starano się tu wykazać, umiejętne prowadzenie *legato* stanowi podstawowe narzędzie kreacyjne altowiolisty. Dotyczy ona zarówno łączenia dźwięków na jednym kierunku smyczka, jak i łączy pomiędzy łukami. Idea ta sprowadza się do utrzymania maksymalnie płynnej linii melodycznej, nawiązującej do myślenia wokalnego. Częste korespondencje motywiczne i tematyczne między głosem i altówką powinny skłaniać wykonawcę do kantylenowego traktowania linii melodycznej z intencją naśladowania śpiewu. Mając na względzie te motywacje należy dokładnie wytypować miejsce na smyczku, rozważyć zmiany płaszczyzn oraz przyłożenie smyczka do struny. Pieśni francuskie, czerpiące z idei impresjonistycznych, potrzebują dźwięku z większą ilością powietrza, a zatem docisk smyczka do strun powinien być w nich złagodzony. Z kolei większość pieśni niemieckich wymaga mocnego osadzenia w strunie – co wynika także z gęstszej faktury.

Inne rodzaje smyczkowania i artykulacji

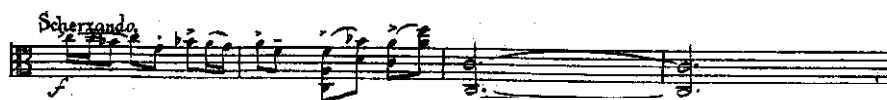
Jak podkreślono w poprzednich ustępach, najistotniejszym środkiem w kreowaniu nastroju i poetyki pieśni z punktu widzenia altowiolisty jest operowanie płynnym *legato*, zarówno w ramach łukowania, jak i pomiędzy nutami osobnymi (ciągle *détaché*), lub zapisanymi pod oddzielnymi łukami. Wyrażone stanowisko nie oznacza, że w utworach nie pojawiają się ustępy, w których wykonawca powinien sprawnie operować innymi rodzajami artykulacji.

Ciekawy zabieg brzmieniowy, wspomniany już wcześniej w rozdziale analitycznym, przynosi początek pieśni *Danse fantasque* Rogowskiego (przykł. 58). Altówka gra tu naprzemiennie kwintę *a-e* w przesunięciu oktawowym raz *arco*, a raz *pizzicato*. Wiążą się z tym dwie trudności: 1) natury intonacyjnej: kwinty powtarzane wielokrotnie w dość szybkim tempie (*Allegro non troppo*) mogą się z czasem okazać nieczyste; 2) natury artykulacyjnej: szybkie zmiany *arco* i *pizzicato* stwarzają trudność w zachowaniu jednakowego wolumenu brzmienia, gdyż niektóre dźwięki mogą się wybijać lub zostać zagrane nie dość zdecydowanie.



Przykład 58. Ludomir Michał Rogowski, *Danse fantasque*, t. 1-3; kwinty grane naprzemiennie *arco* i *pizzicato*.

W pieśniach Rogowskiego występują też krótkie żywiołowe fragmenty o charakterze *scherzoidalnym*, żartobliwym. Stanowią one przeciwagę dla z natury lirycznych, długich fraz. Taki opozycyjny charakter wobec początkowego fragmentu pieśni *Rêves* przejawia epizod *scherzando* (od t. 25, przykł. 59). Zmiana tempa (nieznaczne ożywienie) oraz operowanie krótszymi motywami prowokuje wykonawcę do skrócenia artykulacji. Wykorzystanie dolnej połowy smyczka (względnie środkowej części) pozwala uzyskać sprężystość i energię w prawej ręce. Wykonawca powinien tu dążyć do osiągnięcia efektu *marcato* i *staccato*, które zdecydowanie sugeruje ton figlarny czy humorystyczny. Rogowski łączy tu ze sobą różne idiomy: najpierw prezentuje fragment *maestoso* (od t. 13), w którym oktawy i akordy w altówce wywołują wrażenie pompatycznego *serioso*, aby za chwilę zestawić go ze *scherzoidalnym* i figlarnym tematem, operującym zwartymi motywami.



Przykład 59. Ludomir Michał Rogowski, *Rêves*, t. 25-28; fragment *scherzando* wymagający sprężystego, krótkiego smyczka i artykulacji *marcato*

Pieśń *Plaisanterie* jako najżywsza spośród tu analizowanych zawiera przykłady lżejszych rodzajów artykulacji: *pizzicato* na wstępnych pochodach gamowych oraz *spiccato* np. w t. 27 (przykł. 60). Dla uzyskania większej selektywności oraz precyzji dynamicznej tych ostatnich zrezygnowano z wykonywania wszystkich dźwięków na jednym kierunku smyczka. Podobne fragmenty grane w środkowej części smyczka, nieznacznie rozszerzaną długością, pozwolą na osiągnięcie efektu narastania przy jednoczesnym zachowaniu klarowności i ostrości artykulacji.



Przykład 60. Ludomir Michał Rogowski, *Plaisanterie*, t. 25-28; artykulacja *spiccato* wykorzystana przy wznoszącym pochodzie gamowym, wykonywana oddzielnymi smyczkami.

Miejscowe *spiccato* jest konieczne także w innych pieśniach, np. w *Harmonie du soir*, w której na pochodzie całotonowym, budującym kulminację, dobrze jest utrzymać ostrą artykulację i krótki smyczek w jego środkowej części (przykł. 61). Pozwala to uzyskać wyrazistość i przygotować dynamiczne napięcie bez utraty kontroli nad smyczkiem.



Przykład 61. Charles Martin Loeffler, *Harmonie du soir*, t. 72-74;
pochód całotonowy wykonany artykulacją *separato* i *spiccato*.

W pracy nad pieśniami zaistniała więc potrzeba wykształcenia specjalnego rodzaju artykulacji – *separato* – realizowanej przeważnie na ósemkach (przykł. 62). Np. w pieśni *Le Rossignol* Loefflera, w jednym z ostatnich fragmentów – utrzymanych w dynamice *piano* – wskazane jest wykonywanie ósemek z kropkami dość lekkim smyczkiem, jednak z minimalnymi przerwami pomiędzy dźwiękami. Żywy charakter nie jest tutaj wskazany, gdyż pieśń opowiada o wspomnieniu ostatniej miłości, ewokowanej przez śpiew słowika. Dobrym rozwiązaniem wydaje się więc użycie górnej połowy smyczka oraz nieznaczne odpuszczanie docisku włosia do struny w końcowej fazie dźwięku. Oczekiwany efekt to imitacja płaczu czy też łkania (swoiste przeniesienie barokowej figury retorycznej *sospiro* na język muzyczny końca XIX wieku).



Przykład 62. Charles Martin Loeffler, *Le Rossignol*, t. 62-73;
sąsiedztwo artykulacji *legato* oraz dźwięków oznaczonych kropkami (*quasi sospiro*).

Podobny rodzaj artykulacji można wskazać w pieśni *Liebeslied* Hauseggera (przykł. 63). Niektóre pary ósemek zostały tu przez kompozytora oznaczone kropkami, co sugeruje zastosowanie artykulacji *separato*. Jednocześnie Hausegger zamieścił oznaczenie *piano* oraz, co istotniejsze, „sehr leicht und anmutig”, czyli „bardzo lekko i z wdziękiem / gracją”. I właśnie ta wskazówka określa, jakiego rodzaju dźwięku wymaga ten fragment. W pracy interpretacyjnej zdecydowano się na dość wysoko podniesione przedramię i środkową część

smyczka w celu jego odciążenia i zapewnienia zwiewności brzmienia. Tekst słowny w opisywanym fragmencie opowiada o oczekiwaniu drżącej z tęsknoty kobiety na ukochanego. Jest to zatem ustęp wyjątkowo intymny i w pewnym sensie erotyczny, przepełniony wewnętrzną słodyczą, stąd różnica artykulacyjna pomiędzy zwykłymi łukami *legato* a nutami oznaczonymi kropką powinna być wyraźna, lecz nienachalna.



Przykład 63. Siegmund von Hausegger, *Liebeslied*, t. 28-33;
lekka artykulacja *separato* pomiędzy nutami oznaczonymi kropką.

Różnorodność artykulacji i smyczkowań w przedmiotowym repertuarze jest bardzo duża i daje szerokie pole wyboru. Różnice pomiędzy poszczególnymi rodzajami są często niewielkie, wręcz nieuchwytne – o wykorzystaniu konkretnego odcienia decyduje moment wykonawczy, dyspozycja artystów oraz zakres możliwości technicznych muzyków. W pracy nad interpretacją dzieła warto zaplanować w sposób szkicowy pewne kierunkowe koncepcje artykulacyjne, pamiętając jednak, że każdorazowe wykonanie, zależne od uwarunkowań panujących w danym miejscu i innych zewnętrznych czynników (wilgotność, temperatura powietrza), może się nieznacznie różnić od pierwotnych intencji. Czasem niewielka zmiana długości smyczka, oddalenie się lub zbliżenie do podstawka, czy tak prozaiczna czynność jak nasmarowanie smyczka kalafonią, mogą wpłynąć na jakość brzmienia i zmianę artykulacji, a w efekcie na ostateczny produkt wykonawczy przekazywany odbiorcy.

3.2 Palcowanie, intonacja i vibracja

Palcowanie

Palcowanie stanowi bardzo ważny element pracy interpretacyjnej nad utworem. Podczas prób do nagrań niniejszych pieśni kierowano się przede wszystkim względami brzmieniowym, a nie wyłącznie łatwością zastosowanej aplikatury. Wpływ na dobór palców miało też odczytanie charakteru pieśni, jej poetyki oraz słów-kluczy. Zagadnieniem wynikającym bezpośrednio ze sposobu palcowania – i w związku z tym poruszonym w niniejszej części pracy – jest także kwestia intonacji.

Gra na instrumentach smyczkowych daje możliwość zagrania każdego pojedynczego dźwięku na czterech różnych strunach, różnymi palcami, co daje różnorodne efekty

sonorystyczne. Granie fragmentów o żarliwej i intensywnej ekspresji na niższych strunach, lecz w wyższych pozycjach dodaje im głębi i pozwala osiągnąć ciepłe, esencjonalne brzmienie. Z drugiej strony fragmenty motoryczne o większej ruchliwości wymagają chłodnej kalkulacji i takiego opalcowania, które jest przede wszystkim ergonomiczne podczas gry, bo nie przysparza zbyt wielu zmian pozycji lub strun. Czasem zmian nie da się uniknąć; wówczas wykonawca musi dokonać oceny ryzyka technicznego związanego z poszczególnymi rozwiązaniami i wyboru tego, które daje najlepszy efekt końcowy.

Interpretowane pieśni mają w większości charakter liryczny, przełamany nielicznymi ustępami dramatycznymi. W sposobie palcowania partii altówki dominuje więc raczej tendencja do większej ilości zmian pozycji niż zmian strun, dla zachowania jednolitej barwy brzmieniowej. Wyższy rejestr wykorzystywany jest przeważnie w fazach kulminacyjnych. Wówczas struna A staje się nieodzownym środkiem budującym napięcie i dramaturgię.

Poniżej zaprezentowanych zostanie kilka przykładów palcowania służącego określonym względom brzmieniowo-ekspresyjnym. Omówione zostaną także fragmenty, w których konkretne palcowanie ma służyć optymalizacji aspektów technicznych, motoryczno-sprawnościowych. W przykładach wykorzystano czyste skany nut, jednak warto zaznaczyć, że na podstawie materiałów zawierających notatki wykonawcy można prześledzić proces wypracowywania, przynoszących najlepsze rezultaty brzmieniowe. Spośród wszystkich aspektów gry aplikatura podlegała bowiem najczęstszym modyfikacjom podczas pracy nad pieśniami. Niejednokrotnie korekty wprowadzano jeszcze podczas sesji nagranych, gdyż po przetworzeniu przez mikrofony dźwięk uzyskiwany danym sposobem palcowania nieoczekiwanie zmieniał swoje brzmienie.

Pracy nad przedmiotowymi pieśniami przyświecały dwie ogólne zasady: 1) dążenie do unikania pustych strun oraz 2) preferencja wyższych pozycji na niższych strunach w celu osiągnięcia intensywnej i nasyconej barwy brzmienia. Ograniczenie wykorzystania pustych strun podyktowane było chęcią uniknięcia zmiany barwy w porównaniu do dźwięków palcowanych. Wiadomo bowiem, że puste struny brzmią jaśniej za sprawą łatwiejszego wydobywania się z nich alikwotów. Oczywiście wspomniane stanowisko nie jest ortodoksyjne – w nagranych utworach można znaleźć wiele przykładów zastosowania strun pustych, jednak unikano ich użycia na dłuższych dźwiękach i w zakończeniach fraz, aby móc ocieplić ich brzmienie wibracją.

Aby pozostać w jednym polu brzmieniowo-barwowym i wykorzystać ekspresyjny efekt *portamento* (jednoznacznie nawiązujący do wokalnego sposób emisji dźwięku, a jednocześnie kojarzony z rzewnością i efektem *quasi-retorycznym*¹⁶⁷), kilkakrotnie zdecydowano się na bardziej radykalne zmiany pozycji w ramach jednej struny. Na przestrzeni pieśni zdecydowano się na większe skoki zmian pozycji na jednej strunie. W pieśni *Far, far from each other* Bridge'a zastosowano *portamento* między dźwiękami *gis* → *fis*² (IV pozycja), aby zachować barwę intensywną i ciepłą. Miejsce to z pewnością można by wykonać na strunie *D*, jednak zatraciłaby się wówczas wyjątkowość skoku septymy, przełamujący dominujący wcześniej ruch sekundowy. W tej sytuacji zmiana pozycji przy jednoczesnym pozostaniu na niższej strunie stanowi środek podkreślający istotę tego znacznego skoku interwałowego jako rodzaju środka retorycznego (przykł. 64).



Przykład 64. Frank Bridge, *Far, far from each other*, t. 5-8;
portamento zastosowane na skoku septymowym, wykonywane *sul G*.

Podobne podejście przyjęto w pieśni *Wonne der Wehmut* Buscha w odniesieniu do skoku decymowego na dźwiękach *cis*¹ → *e*². Powodem zastosowania takiego palcowania była chęć utrzymania ciepłej barwy, pomimo wyrazistego i retorycznego na swój sposób skoku. Trudność tego miejsca dotyczy intonacji, ale także wibracji na czwartym palcu, która powinna ożywić i uszlachetnić wybijający się pod względem rejestru dźwięk *e*²:



Przykład 65. Adolf Busch, *Wonne der Wehmut*, t. 1-5;
wejście do V pozycji na strunie *D* w celu utrzymania jednolitej barwy po skoku decymowym.

Kolejny przykład także pochodzi z pieśni Buscha (przykł. 66). Dotyczy on rozpoczęcia frazy na strunie *G* (V pozycja) w celu lepszej realizacji kompozytorskiego określenia *espressivo* oraz dość wyraźnej dynamiki *mf*. Naturalnym wyborem byłoby opalcowanie tego fragmentu w I pozycji na strunie *D*, jednak chcąc utrzymać kolejne takty (*Tempo primo*) w rejestrze

¹⁶⁷ Por. m.in. praktykę wykonawczą Jaschy Heifetza.

brzmiając intensywnie i głęboko, z pominięciem jasnej struny *A* (zwłaszcza w t. 27), zdecydowano się właśnie na rozpoczęcie przedtaktu do t. 26 na strunie *G*. Pieśń opowiada o smutku i żalu wynikającym z samotności. Jest to raczej rodzaj introwertycznego monologu podmiotu lirycznego niż głośno wykrzyczanej skargi. Dlatego za bardziej właściwe uznano tu niższe struny o głębszym i ciemniejszym brzmieniu.



Przykład 66. Adolf Busch, *Nun die Schatten dunkeln*, t. 22-28; fragment wykonany *sul G* w celu osiągnięcia intensywnego, ale intymnego brzmienia.

Poniższy przykład pochodzący z pieśni *Where is it that our soul doth go?* obrazuje inną funkcję stosowania wyższych pozycji na niższych strunach. Jest to zakończenie pewnej dłuższej frazy, które powinno zmierzać ku odprężeniu i łagodnemu *piano*. Z tego powodu zdecydowano się wykorzystać V pozycję na strunie *D*, aby subtelnie domknąć wypowiedź bez ryzyka barwowego wybicia się struny *A*, która domyślnie mogłaby tu zostać wykorzystana (przykł. 67).



Przykład 67. Frank Bridge, *Where is that our soul doth go?*, t. 31-32; wykończenie fraz na strunie *D*.

Jak już zostało wspomniane, zmiana aplikatury może wprowadzić element urozmaicenia barwowego na repetowanych dźwiękach lub motywach. W poniższym przykładzie, pochodzącym z pieśni *Harmonie du soir*, zdecydowano się wykonać pierwsze sześć opadających sekund (t. 113-118) na strunie *D*, a kolejne dwie, wymagające zwolnienia i zawieszenia napięcia (t. 119) na strunie *G* (IV pozycja). Dzięki temu wieńcząca frazę grupa gestów zyskała nieco odmienny koloryt:



Przykład 68. Charles Martin Loeffler, *Harmonie du soir*, t. 111-124;
zmiana struny i barwy na powtarzanej, opadającej sekundzie $f^1 - e^1$.

Spośród wszystkich nagranych pieśni najbardziej wymagająca technicznie – w rozumieniu sprawności i biegłości palcowej – jest pieśń *La lune blanche*. Wynika to z dyspozycji głosów przewidującej dla altówki rolę akompaniamentu oraz harmoniczej otuliny, symbolizującej być może blask księżyca. Na przestrzeni całej pieśni dominuje ruch szesnastkowy, który powinien być realizowany z lekkością, bez słyszalnych zmian pozycji i smyczka. Dlatego też w palcowaniu wykorzystano najprostsze rozwiązania, minimalizujące zmiany pozycji i strun. Wykonawca tej pieśni powinien dążyć do realizacji jak najdłuższych odcinków bez zamiany pozycji, stąd częste wykorzystanie II pozycji, narzucanej przez dość niewygodną z punktu widzenia instrumentu smyczkowego tonacji E-dur. Należy też zauważyć, że pod względem estetycznym omawiana pieśń wyraźnie nawiązuje do języka impresjonistycznego, o czym świadczą – w pewnym sensie – zamazane kontury melodyczne partii altówki. Jak najłżejsze potraktowanie partii i płynne zmiany pozycji powinny więc być dla altowiolisty priorytetem.

Dwudźwięki stanowią odrębne zagadnienie w ramach aplikatury, wymagające specyficznych rozwiązań technicznych. Choć w partii altówki pojawiają się stosunkowo rzadko w analizowanych pieśniach, w kilku utworach można znaleźć fragmenty, w których kompozytorzy świadomie sięgnęli po ten środek. Pełnią one funkcję przede wszystkim barwową, ale też budują napięcie. Przykład 69 ilustruje linię melodyczną prowadzoną głównie w miksturach tercjowych, intensyfikujących i ocieplających brzmienie triolowego pochod. Jednocześnie trudno oprzeć się wrażeniu, że zabieg ten ma na celu uzyskanie charakteru „węgierskiego” (adnotacja Loefflera brzmi: *à la manière hongroise*), co z kolei nasuwa skojarzenia z rzewnością niektórych tańców węgierskich Johanna Brahmsa opracowanych na skrzypce i fortepian przez Josepha Joachima¹⁶⁸.

¹⁶⁸ Por.: Rozdział II niniejszej pracy, s. 51 i 56.



Przykład 69. Charles Martin Loeffler, *Rêverie en sourdine*, t. 16-18;
fragment oparty na dwudźwiękach, wymagający płynnych i niezbyt szybkich zmian pozycji.

Wykorzystanie dwudźwięków może być elementem współtworzącym kulminację i kreującym dramaturgię utworu. Egzemplifikację takiej ich roli stanowi fragment pieśni *Aus den Himmelsaugen droben* Buscha (przykł. 70), w którym mikstury tercjowe wzmagają wydźwięk kluczowych słów, wyrażających płacz duszy. Ich pochod można wykonać w I pozycji, stąd nie stanowi większego wyzwania wykonawczego. Jednocześnie jednak czynią brzmienie pełniejszym i wprowadzają element wyjątkowości do całego cyklu. Jest to bowiem jedyny przykład zastosowania dwudźwięków w zbiorze *Drei Lieder* op. 3a.

Przykład 70. Adolf Busch, *Aus den Himmelsaugen droben*, t. 20-23;
zastosowanie dwudźwięków w celu wzmocnienia kulminacji pieśni.

Najdłuższe fragmenty dwudźwiękowe występują w pieśniach Ludomira Michała Rogowskiego: *Danse fantasque* i *Rêves*, przy czym pełnią w nich one różne funkcje. W *Danse fantasque* (t. 39-40 i 43-44) kompozytor zdecydowanie polifonizuje partię altówki, przeznaczając jej dolnemu głosowi (granemu na strunie G lub C) rolę akompaniamentu

szesnastkowego podczas gdy górna linia prowadzona jest w miksturach tercjowych z partią wokalną. Ustęp ten jest o tyle wyjątkowy, że fortepian realizuje w nim pauzy, a zatem cały ciężar budowania narracji spoczywa na sopranie i altówce, realizującej niejako w zastępstwie funkcję podstawy harmonicznego. Z punktu widzenia wykonawczego ważne jest mocne wychylenie lewej ręki do środka w celu zwiększenia operatywności i zakresu ruchów palców (głównie w III pozycji). Altowiolista powinien być wyczulony na to, aby przy realizacji dwugłosu nie zaczepiać palcami sąsiednich strun, co mogłoby spowodować przydźwięki. Jednocześnie musi być świadom, że z uwagi na brak wsparcia fortepianu jego dwudźwiękowa partia jest bardziej wyeksponowana pod względem intonacyjnym (przykł. 71).



Przykład 71. Ludomir Michał Rogowski, *Danse Fantastique*, t. 37-42; spolifonizowana partia altówki realizująca w dolnym głosie szesnastkowy akompaniament, a w górnym mikstury tercjowe z sopranem. Zwraca uwagę pauzujący fortepian.

Dwa kolejne przykłady szerszego wykorzystania dwudźwięków pochodzą z pieśni *Rêves*: wstępu (t. 3-8) oraz fazy *Maestoso* (t. 13-18). Pierwszy fragment to rodzaj rzewnej melodii opartej w głównej mierze na pochodach sekstowych, które mogą przysporzyć pewnych kłopotów intonacyjnych. Zdecydowano się tu głównie na palcowanie przesuwane (w przeważającej mierze palce 2-3 ze względu na ich największą siłę i możliwość wibrowania). O ile pierwszy fragment utrzymany jest w duchu śpiewnej kantyleny, o tyle ustęp *Maestoso* przynosi charakter znacznie bardziej zdecydowany i (*nomen omen*) majestatyczny, głównie za sprawą rytmów punktowanych i oktaf. Starając się zachować energiczne i wyraziste artykulacyjne brzmienie, altowiolista musi mieć na uwadze intonację, tym bardziej, że pozostaje sam z fortepianem (głos wokalny pauzuje). Dla utrzymania ciepłego i głębokiego

brzmienia dobrze jest oprzeć się na dolnej strunie oktawy podnosząc nieznacznie ramię prawej ręki.

Intonacja

Jak zostało wspomniane na początku podrozdziału, z kwestią palcowania nieodłącznie wiąże się zagadnienie intonacji; była też o tym mowa przy okazji omawianych fragmentów dwudźwiękowych, które mogą przysporzyć pewnych problemów intonacyjnych. Należy zaznaczyć, że intonacja nie stanowiła dominującego zagadnienia w pracy nad interpretowanymi utworami, a to za sprawą zróżnicowanego składu wykonawczego i różnorodnej barwy poszczególnych partii. Utrzymanie stabilnej i spójnej intonacji w ramach zespołu heterogenicznego pod względem brzmienia jest relatywnie łatwiejsze, niż w przypadku zespołu o barwie homogenicznej (np. kwartet smyczkowy). W pracy studyjnej ewentualne problemy intonacyjne dotyczyły głównie pojedynczych dźwięków czy motywów w ramach konkretnej partii, a rzadziej ogólnej niespójności intonacyjnej zespołu.

Sposób intonowania jest w naturalny sposób sprzężony ze sposobem słyszenia konkretnych tonacji oraz ich swoistymi cechami na instrumencie smyczkowym. Odwieczny problem stanowi sposób intonowania kwart lub seksty w odniesieniu do pustej struny, np. pierwszy palec na strunie *G* w I pozycji (dźwięk *a*) powinien być postawiony nieznacznie wyżej, jeśli strojenie odbywa się do struny *D*, natomiast w sytuacji strojenia do struny *C*, dźwięk *a* powinien być intonowany nieznacznie niżej. To naturalny wynik strojenia instrumentu raczej bliżej stroju naturalnego niż w stronę kwint równomiernie temperowanych.

Główną trudność dla wykonawcy partii altówki stanowią tonacje z większą liczbą znaków, a to ze względu na fakt, że niemożliwe lub prawie niemożliwe jest wykorzystanie pustych strun jako punktu odniesienia dla stabilizowania intonacji. W dyskutowanych pieśniach tego rodzaju wyzwania stanowią przede wszystkim tonacje krzyżykowe, a konkretnie *E-dur* i *cis-moll* (obecne np. w *La lune blanche*, *Der Falke* oraz w *Drei Lieder* Buscha). Zdecydowanie rzadziej występują w tym repertuarze tonacje bemolowe. Odcinki z większą liczbą bemoli zdarzają się epizodycznie, w ramach procesów modulacyjnych, jak np. tonacja *as-moll* w krótkim fragmencie pieśni *Der Falke* Hauseggera (t. 33-37).

Konieczność palcowania dźwięków krzyżykowych jest szczególnie uciążliwa, gdy używa się czwartego palca w I pozycji, np. przy artykułowaniu dźwięku *gis* na strunie *C*, czy dźwięku *dis* na strunie *G*. Aby tego uniknąć, można grać w II pozycji, co ogranicza wykorzystanie czwartego palca, ale utrudnia stabilizację lewej ręki przy prożku lub – to z kolei w III pozycji – przy pudle rezonansowym. Szczególnie wymagająca pod względem intonacji

jest pieśń *Der Falke*, w której dość obszerny ustęp początkowy przeznaczony jest na altówkę i fortepian. Z uwagi na tonację cis-moll niemożliwe jest tutaj sprawdzanie intonacji (każda pusta struna jest podwyższona jest o półton: *c* na *cis*, *g* na *gis*, *d*¹ na *dis*¹, *a*¹ na *ais*¹). Jedynym punktem odniesienia dla intonacji może być partia fortepianu i występujące w niej rozłożone akordy.

Doświadczenie studyjnych nagrań pieśni pozwala stwierdzić, że większe problemy intonacyjne stwarzają niektóre partie wokalne, zwłaszcza momenty zawierające większe skoki interwałowe. Osiągnięcie precyzyjnej intonacji głosu jest uzależnione od wielu czynników, takich jak: wilgotność powietrza, poziom wypoczęcia wykonawcy i dyspozycja jego głosu oraz sposób emisji dźwięku. Większe skoki interwałowe okazywały się trudniejsze lub łatwiejsze w zależności od sposobu emisji dźwięku: piersiowego, przydechowego bądź mieszanego. Pewnych problemów wykonawczych przysparzały fragmenty o niskiej dynamice, gdyż pojawiały się wówczas trudności z rozpoczęciem dźwięku na odpowiedniej wysokości. Dynamika *piano* lub *pianissimo* sprawiały, że dźwięk dopiero po pewnej chwili stabilizował swoją wysokość, natomiast jego początkowa faza pozostawała chwiejna.

Wibracja

Zgodnie z wykształconą na początku XX wieku i obowiązującą do dziś praktyką wykonawczą muzyki romantycznej i neoromantycznej stała wibracja stanowi domyślny sposób kreowania dźwięku. Jest to stanowisko opozycyjne względem panującego jeszcze do końca XIX wieku paradygmatu, traktującego wibrację jako ornament i dodatkowy zabieg, a nie integralny element dźwięku¹⁶⁹. W pracy nad omawianymi tu pieśniami przyjęto, że wibracja w partii altówki to domyślny i naturalny element brzmienia, a brak *vibrato* – specjalny zabieg retoryczny i wyrazowy.

Wibracja, podobnie jak poszczególne rodzaje artykulacji, może podlegać niuansowaniu. Na jej charakter wpływ mają parametry takie, jak gęstość (intensywność), czyli ilość wychyleń palca lewej ręki w danej jednostce czasu oraz szerokość, czyli amplituda wychYLENIA wibrującego palca. Można tu zauważyć pewną zasadę: wibracja powolna przeważnie ociepla dźwięk i go odpręża, natomiast wibracja szybka (gęsta) sprawdza się lepiej w sytuacjach kulminacyjnych, bardziej dramatycznych. Należy też odnotować, że wibracja stosowana na

¹⁶⁹G. Moens-Haenen, *Vibrato* [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029287?rskey=2USTo4&result=1>, dostęp 28.05.2025. Historyczny rys zagadnienia *vibrato* na skrzypcach został przedstawiony w książce *The Cambridge Companion to the Violin* pod red. Robina Stowella (s. 130-131).

długo trwającym dźwięku nie musi mieć stałej i niezmiennej charakterystyki. Wręcz przeciwnie – umiejętne i gładkie zmiany sposobu wibracji stanowią probierz warsztatu wykonawczego i mogą być zabiegiem znacznie wzbogacającym potencjał artystyczny wykonania.

Rodzaj wibracji stanowi ważne narzędzie tworzące nastrój. Powinna być dostosowana do faktury, zasadniczej dynamiki utworu oraz ogólnego wyobrażenia wykonawcy o jego konkretyzacji dźwiękowej. Dlatego też we francuskich pieśniach Loefflera wykorzystano inny rodzaj wibracji niż w pieśniach niemieckich – np. Buscha czy Hauseggera. Osiągany efekt zależy tu w głównej mierze od pracy prawej ręki. Np. operowanie szybkim i dość lekkim smyczkiem w pieśniach do słów Verlaine’a wymaga wibracji mniej intensywnej, realizowanej luźnym nadgarstkiem. Z impresjonistycznym rodzajem dźwięku koresponduje bowiem delikatne *vibrato*, natomiast romantyczna, post-brahmsowska estetyka w pieśniach niemieckich skłania do wzmożenia intensywności *vibrato* w stronę efektu szybszego i gęstsze. W pieśniach *La chanson des Ingénues*, *Harmonie du soir* i *Le Rossignol*, ze względu na ich potoczystość agogiczną i klarowność fakturalną wibracja pełni z kolei funkcję dobarwiającą i ocieplającą brzmienie. W pieśni *La lune blanche* ze względu na szesnastkowe przebiegi w żywym tempie wibracja jest w zasadzie niemożliwa – dopiero w taktach 17-19 prezentujących myśl tematyczną warto ocieplić barwę delikatnym *vibrato* (przykł. 72).



Przykład 72. Charles Martin Loeffler, *La lune blanche*, t. 16-21;
fragment tematyczny z możliwością zastosowania delikatnej wibracji.

W pieśni *Liebesklage* Hauseggera – pomimo jej romantycznej proveniencji – zastosowano delikatną wibrację (o niewielkiej amplitudzie i umiarkowanej gęstości). W utworze tym altówka i głos dialogują na zasadzie responsorialnej, a partia wokalna niemal dosłownie powtarza poprzedzające ją ustępy altówki. Dlatego istotne jest, aby *vibrato* w obu głosach było możliwie spójne. Kompozytor opatruje partię altówki wskazówkami interpretacyjnymi. Na przestrzeni taktów kompozytor daje wskazówki dotyczące rodzaju ekspresji: *gedehnt*, czyli „rozciągliwie”, *frei*, czyli „swobodnie” oraz *ausdrucksvoll*, czyli „ekspresyjnie”. W pracy interpretacyjnej wyczytano z nich swoisty rozwój napięcia i zastosowano w związku z tym nieznaczny intensyfikację wibracji, tym bardziej, że w tekście słownym mowa jest o bólu związanym z odejściem ukochanego (przykł. 73).

Langsam, sehnsuchtsvoll

Gesang

Bratsche

p *gedehnt, frei*

f *ausdrucksvoll*

Wald ist grün - al - len - hal - ben. Wo ist mein Ge - sel - le so lan - .

Der

Adagio

Przykład 73. Sigmund von Hausegger, *Liebesklage*, t. 1-18;
dialogiczna wymiana fraz między altówką i głosem wokalnym
jako asumpt do ujednolicenia różnych typów *vibrato*.

Inny rodzaj wibracji stanowi *vibrato* dramatyczne. Charakteryzuje się ono dużą intensywnością i w zależności od rejestru może być wykonywane z małą lub dużą amplitudą. W omawianych pieśniach zdecydowano się na jej wykorzystanie we fragmentach kulminacyjnych, w których – w połączeniu z dużą dynamiką i wysokim rejestrem – zyskuje ona wyraz pełen napięcia i emfazy. Wyraziste kulminacje budowane są np. w pieśniach Franka Bridge’a, a wygodnie pod względem altówkowym rozpisane partie pozwalają tu na swobodne dysponowanie wibracją (np. w t. 15-16 pieśni *Far, far from each other* czy w t. 28-29 pieśni *Where is it that our soul doth go?*).

Zagadnienie wibracji łączy się także z poruszonym już wcześniej problemem ścisłego *legato*. Jego utrzymanie, choć w głównej mierze spoczywa na prawej ręce, powinno angażować także rękę lewą. Aspekt ten dochodzi do głosu przede wszystkim w pieśni *Aus den Himmelsaugen droben* Buscha, w której ciągłość wibracji powinna być zachowana na połączeniach poszczególnych ósemek oplatających główną linię melodyczną (zwłaszcza w t. 3-9). By wspomóc jej utrzymanie, można wychylić lewą rękę do środka i zastosować wibrację bardziej z nadgarstka niż z całego przedramienia.

Jak zostało już wcześniej wspomniane gra *non vibrato* został potraktowana w omawianych interpretacjach jako wyjątkowy zabieg ekspresyjny, służący podkreśleniu prostoty (*semplice*), a czasem nawet archaizacji brzmienia. Taką jej koncepcję przyjęto w początkowych taktach *Rêverie en sourdine* Loefflera, ewokujących nastrój konduktowy

i brzmienie pełne rezygnacji. Wibrację ograniczono także w pieśni *Harmonie du soir*, w cytacie z sekwencji *Dies Irae*, w celu oddania surowego i archaizującego nastroju (przykł. 74).



Przykład 74. Charles Martin Loeffler, *Harmonie du soir*, t. 66-70; cytat sekwencji *Dies Irae* wykonany z zastosowaniem techniki *non vibrato* jako celowego zabiegu wykonawczego

Podnoszonym już niniejszej pracy ważnym aspektem związanym z wibracją jest kwestia spójności między głosem wokalnym a altówką, ponieważ ze względu na różną specyfikę emisji dźwięku trudno osiągnąć identyczną intensywność, gęstość i amplitudę. Wykonawcy na drodze prób powinni starać się uzyskać podobną jakość brzmienia w ramach poszczególnych pieśni (jak zostało wspomniane, stopień nasycenia dźwięku w pieśniach niemieckich może być wyższy niż w pieśniach francuskich). Śpiewaczka za sprawą bezpośredniego obcowania ze słowem może plastycznie dostosowywać rodzaj wibracji do jego wymowy. Inaczej wygląda sytuacja altowiolisty. Obszerne wstępy instrumentalne dają mu wprawdzie możliwość zaproponowania konkretnej jakości brzmienia i intensywności wibracji, jednak w ostatecznym rozrachunku jego gra pozostaje w dużej mierze zależna od propozycji śpiewaczki. W pieśni Bridge'a *Where is it that our soul doth go?* na dramatycznych słowach „gdy umrzemy” („when we have perished”) śpiewaczka repetuje dźwięk h^1 w dynamice *piano* i *non vibrato*, aby następnie rozwinąć dynamikę i wibrację na przejmującej, opadającej oktawie $e^2 - e^1$ i osiągnąć efekt wstrząsającego wykrzyknienia i wyrzutu. Następujące po tym fragmencie wejście altówki powinno w zakresie intensywności wibracji oddawać ten spazmatyczny wręcz afekt, o czym świadczy adnotacja *molto passione* (przykł. 75).



Przykład 75. Frank Bridge, *Where is it that our soul doth go?*, t. 42-45; stopniowa intensyfikacja wibracji w partii wokalfnej oraz przejęcie przez altówkę zaproponowanej w partii wokalfnej jakości dźwięku.

Dotychczasowe przykłady odnosiły się do pieśni z tekstem słownym. W przypadku *Troi Caprices* Rogowskiego głos wokalfny potraktowany został w sposób czysto instrumentalny, dlatego warto odnotować, że wibracja pełni w nich rolę czysto sonorystyczną, pozbawioną konotacji semantycznych. Spośród wszystkich analizowanych pieśni w tych trzech spójność wibracji w partiach głosu i altówki powinna być więc potraktowana ze szczególną uwagą, zwłaszcza we fragmentach prowadzonych homorytmicznie w miksturach sekstowych czy tercjowych.

Podsumowując, w prezentowanych tu poszukiwaniach interpretacyjnych zdecydowano się na domyślne zastosowanie wibracji, przy czym jako podstawą przyjęto jej umiejętne różnicowanie i stopniowanie – w zależności od charakteru i wyrazu poszczególnych pieśni, a nawet ich fragmentów. W efekcie ewentualna decyzja o uproszczeniu jakości dźwięku w stronę *semplice* i *non vibrato* nabrała dodatkowych walorów wyrazowych, stając się specjalnym zabiegiem retorycznym służącym archaizacji brzmienia czy kontemplacyjnemu zawieszeniu ruchu muzycznego.

3.3 Frazowanie, agogika i operowanie muzycznym czasem

Frazowanie

Hasło w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* nie definiuje jasno pojęcia „frazowania” (ang. „phrasing”), natomiast, jak wynika z przytoczonego cytatu „sugeruje analogię językową lub składniową, i od XVIII wieku analogia ta jest stale przywoływana

w dyskusjach na temat grupowania kolejnych dźwięków, szczególnie w melodiach”¹⁷⁰. Na potrzeby niniejszej pracy przyjmuje się, że frazowanie to świadome kształtowanie struktur muzycznych poprzez wykorzystanie elementów dynamicznych, artykulacyjnych oraz agogicznych w celu stworzenia spójnej wypowiedzi muzycznej. Frazowanie stanowi jedno z trudniejszych zagadnień badawczych i zgodnie z zaproponowanym w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* hasłem do jego opisu przydatna jest transpozycja pojęć językoznawczych i retorycznych. Niejednokrotnie w pracy nad utworem wykonawcy używają określeń takich, jak „przecinek”, „cezura”, „znak zapytania” itp. Skłania to do refleksji, że artystyczne wykonanie utworu muzycznego stanowi analogię do zaprezentowania dzieła literackiego. Poszczególne motywy, frazy i zdania pełnią konkretne syntaktyczne role w przebiegu utworu i powinny być wykonane z różną intensywnością oraz wyrazem.

Dominujące afekty w analizowanych pieśniach to czułość, wspomnienie miłości, melancholia oraz zbliżone do nich uczucia. Wynikają one bezpośrednio z warstwy słownej pieśni – tekstów dotyczących m.in. utraconej lub przeminionej miłości szeroko rozumianego uczucia przemijania – odnoszącego się zarówno do życia, jak i do życiowych doświadczeń. Kompozytorzy przeważanie przenosili ogólny nastrój tekstu słownego na wyobrażoną i intencjonalną warstwę brzmieniową.

W analizowanych utworach dominuje horyzontalny sposób kształtowania materii muzycznej, w którym wyraźnie zaznaczają się punkty kulminacyjne. Sposób frazowania oraz decyzje dotyczące zmian i wahań agogicznych pozostają ściśle związane z fakturą pieśni lub jej fragmentu, dyspozycją głosów oraz funkcją poszczególnych partii. Z powyższych obserwacji wynika, że frazowanie, dobór tempa i rozwiązania agogiczne powinny bezpośrednio wynikać z analizy tekstu słownego, wskazówek kompozytorskich dotyczących tempa oraz odczytania ogólnego nastroju utworu.

W pracy interpretacyjnej nad pieśniami często stosowano zasadę wywodzącą się jeszcze z barokowej retoryki, zgodnie z którą linie melodyczne o kierunku wznoszącym traktowane są z narastającą dynamiką, a niekiedy – gdy wymaga tego dramaturgia – również z ożywieniem agogicznym. W takich momentach wykonawca może poszerzać smyczek i nieznacznie wydłużać artykulację, aby uzyskać pełniejsze brzmienie na wznoszącej się skali (przykł. 76 i 77).

¹⁷⁰ Geoffrey Chew, *Articulation and phrasing* [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040952?rskey=ZS8LYp&result=2>, dostęp 26.06.2025.



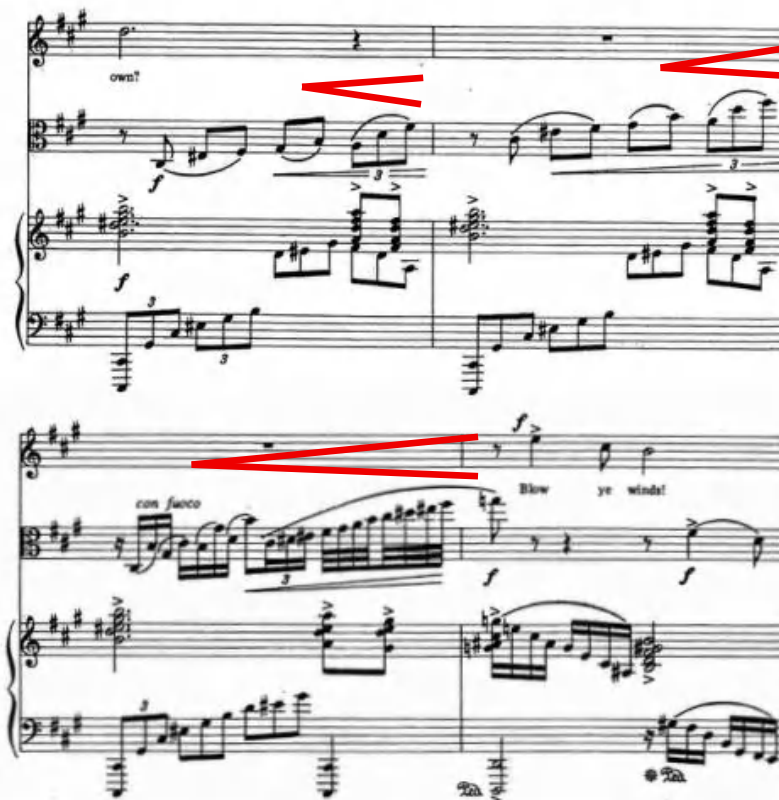
Przykład 76. Ludomir Michał Rogowski, *Plaisanterie*, t. 1-6; kierunkowe kształtowanie frazy zgodne z rysunkiem linii melodycznej poprzez intensyfikację dynamiczną i artykulacyjną (nieznaczne wydłużanie smyczka na przebiegach ósemkowych w kierunku wznoszącym i skracanie w kierunku opadającym).



Przykład 77. Ludomir Michał Rogowski, *Danse fantasque*, t. 31-33; frazowanie na wznoszących się przebiegach szesnastkowych realizowane poprzez intensyfikację dynamiki i nieznaczne ożywienie agogiczne.

Zasadą opozycyjną, powszechnie przyjętą w praktyce wykonawczej, jest zasada odfrazowania opadających linii melodycznych, polegająca na stopniowym ograniczaniu dynamiki. Muzyk wykonujący omawiane tu pieśni powinien zwracać szczególną uwagę na zakończenia poszczególnych fraz, czy zamkniętych ustępów, aby ostatni dźwięk (często toniczny) nie został wyartykułowany zbyt mocno. Stanowi to fundament naturalnej gry, porównywalny do intonacji mowy. W interpretacji omawianych tu pieśni zasadę odfrazowania zamkniętych struktur zdecydowano się przyjąć jako zasadę. Najłatwiej można to zaobserwować na przykładzie pieśni Bridge'a. Partia altówki często zbudowana jest w nich z kilkutaktowych fraz (poprzedzielanych pauzami), których zakończenia zostały przez kompozytora opatrzone znakami *diminuendo*. Takie potraktowanie linii melodycznej i dynamiki jest związane z tym, że altówka i partia wokalna zająbiają się na zasadzie elizyjnej. Dzięki temu słuchacz ma wrażenie fluktuacji melodii i płynnego przenikania się głosów. Tylko w I Bridge'a pieśni

w t. 13-15 pojawia się fragment wymagający gwałtownego urwania frazy przy zachowaniu dużej dynamiki. Jest to jednak efekt zamierzony, zmierzający do stopniowego budowania kulminacji poprzez zwiększanie energii i dynamiki (przykł. 78).



Przykład 78. Charles Martin Loeffler, *Far, far from each other*, t. 13-16; celowe zerwania poszczególnych fraz w partii altówki jako element stopniowego budowania kulminacji.

Kompozytorzy wyraźnie zaznaczali intencjonalne zerwania fraz w dynamice *f*, aby podkreślić znaczenie poszczególnych słów. Właściwe wyartykułowanie tych momentów wymaga od altowiolisty umiejętnej dystrybucji smyczka oraz stopniowego zwiększania nacisku na struny, z jednoczesną troską o to, by dźwięk nie uległ przesterowaniu. Przykład celowego zerwania linii melodycznej na kulminacyjnym *f* można znaleźć w *Nun die Schetten dunkeln* Buscha (t. 23-24), co wynika z obecnego w tekście słownym sformułowania o duszy zmierzającej gdzieś w dal. Zabieg ten można odczytać jako muzyczną metaforę nieznanego kierunku, w jakim podąża poetycka „Seele” („dusza”, przykł. 79).



Przykład 79. Adolf Busch, *Nun die Schatten dunkeln*, t. 23-25;
kulminacyjne zerwanie frazy altówkowej na słowach o płynącej w dal duszy.

Frazowanie wiąże się z dynamiką wypowiedzi muzycznej oraz elastycznością w łączeniu poszczególnych dźwięków. Szczególnym zabiegiem wykonawczym pozostaje intencjonalne frazowanie w sposób mniej sugestywny, wprowadzające element statyczności. W interpretacji pieśni kilkakrotnie zastosowano właśnie taką świadomą statyczność w prowadzeniu motywów (na początku *Rêverie en sourdine*). Ze względu na konduktowy charakter wstępu narracja muzyczna powinna przypominać jednostajny krok, pozbawiony większych wychyleń dynamicznych, a jednocześnie korespondować z akordowym akompaniamentem w partii fortepianu (przykł. 80).

Przykład 80. Charles Martin Loeffler, *Rêverie en sourdine*, t. 1-3;
statycznie potraktowane motywy w partii altówki jako celowy zabieg wykonawczy.

Analizowane pieśni różnią się pod względem konstrukcji: niektóre charakteryzują się rozbudowaną budową okresową, podczas gdy w innych kompozytorzy posługują się krótszymi motywami, prowadzonymi na zasadzie dialogu między głosem a altówką. Duże wyzwanie pod względem frazowania stanowiły II i III pieśń Hauseggera, w których kompozytor przeznaczył altówce obszerne odcinki melodyczne o skomplikowanych nieraz przebiegach harmoniczn

podlegających modulacjom. W początkowym epizodzie pieśni *Der Falke* punkt kulminacyjny całego okresu muzycznego (t. 1–10) przypada na takt 6 (dynamika *f* z akcentami). Dlatego na przestrzeni całego fragmentu duet altówki i fortepianu powinien stopniowo budować napięcie, tak aby apogeum dramaturgii było wyraźnie słyszalne dla odbiorcy (przykł. 81).

Przykład 81. Siegmund von Hausegger, *Der Falke*, t. 1-16;
rozkład napięcia i kulminacji w ramach wstępu instrumentalnego.

Frazowanie makro- i mikroformalne

Frazowanie można rozpatrywać zarówno w skali makroformy, jak i mikroformy. W wymiarze makroformalnym dotyczy planowego kształtowania przebiegu muzycznego w kierunku określonej i przemyślanej kulminacji (lub kolejnych kulminacji) i realizuje się przede wszystkim na poziomie spekulatywnym oraz intencjonalnym. Frazowanie makroformalne odnosi się w dużej mierze do pracy wykonawczej i jest zbliżone do pojęcia dramaturgii dzieła, przy czym dramaturgia dotyczy w większym stopniu samej struktury utworu niż jego interpretacji. Wykonawca pieśni powinien przeprowadzić analizę pieśni i zaplanować konkretne punkty kulminacyjne, aby móc rozdysonować energię i skupienie podczas wykonywania utworu. Prawie każda pieśń posiada takie miejsca węzłowe wymagające od muzyka szczególnego zaangażowania emocjonalnego, których musi być świadom dla zbudowania logicznej narracji muzycznej. Na podstawie analiz można stwierdzić, że punkty kulminacyjne w ramach makroformy przypadają w większości przypadków w około 2/3 lub 3/4 utworu (tab. 14).

Tytuł utworu	Takty, na które przypada punkt kulminacyjny	Łączna liczba taktów pieśni
<i>Far, far from each other</i> (Bridge)	19-20	55
<i>Where is that our soul doth go?</i> (Bridge)	28-30	53
<i>Music when soft voices die</i> (Bridge)	39-40	51
<i>Nun die Schatten dunkeln</i> (Busch)	23-24	38
<i>Wonne der Wehmut</i> (Busch)	18	23
<i>Busch Aus den Himmelsaugen droben</i> (Busch)	20	33
<i>Liebesklage</i> (Hausegger)	19-21	44
<i>Der Falke</i> (Hausegger)	40-43	96
<i>Liebeslied</i> (Hausegger)	38	82
<i>Harmonie du soir</i> (Loeffler)	75-79	182
<i>La chanson des Ingénues</i> (Loeffler)	Brak wyraźnej kulminacji	87
<i>La lune blanche</i> (Loeffler)	Brak wyraźnej kulminacji	67
<i>Le rossignol</i> (Loeffler)	53-54	90
<i>Rêverie en sourdine</i> (Loeffler)	11-12 i 31-32	59
<i>Durch Einsamkeiten</i> (Marx)	33-35	44
<i>Danse fantasque</i> (Rogowski)	32-34	50
<i>Rêves</i> (Rogowski)	36-38	53
<i>Plaisanterie</i> (Rogowski)	63-64	87

Tabela 14. Rozkład kulminacji w ramach markoformy poszczególnych pieśni.

Frazowanie mikroformalne lub motywiczne odnosi się do mniejszych struktur i dotyczy przede wszystkim operowania napięciami i odprężeniami dynamicznymi. Uzyskiwanie zamierzonych różnic sprowadza się do różnicowania nacisku smyczka na strunę i jego prędkości. W omawianych pieśniach, przez wzgląd na dominację poetyki lirycznej, nie jest wskazane realizowanie zbyt dużych różnic dynamicznych w ramach krótkich odcinków. Takie

zabiegi mogą zaburzyć logiczny rozwój zdarzeń muzycznych, a w konsekwencji wywołać u odbiorcy wrażenie zmanierowanej gry. Wychylenia na osi *crescendo – diminuendo* powinny korespondować z partią głosu wokalnego oraz strukturą harmoniczną tworzoną przez fortepian.

Z poczynionej powyżej uwagi wynika bezpośrednio kolejna generalna zasada, zgodnie z którą dodatkowych podkreślań artykulacyjnych i dynamicznych wymagają wszelkie odmiany akordów dominantowych lub subdominantowych, a odprężeń – ich rozwiązania. Szczególnie ważne z punktu widzenia frazowania jest podkreślanie wagi dysonansów jako elementów niosących ładunek ekspresyjny. Wykonawca musi pamiętać o redukcji dynamiki w końcowych fragmentach fraz, zwłaszcza jeśli korespondują one z funkcją toniczną.

Reasumując, frazowanie polega na umiejętnym podkreślaniu dźwięków lub motywów węzłowych, zarówno w ramach krótszych segmentów, jak i w skali całego utworu. Wykonawca, budując własną świadomość kulminacji skorelowanych z tekstem słownym, może uwydatniać napięcia harmoniczne i nadawać melodii linearny przebieg. W osiągnięciu tego założenia nieodzowne jest znaczne zróżnicowanie operatywności prawej ręki (prędkość smyczka, nacisk na strunę, miejsce na gryfie), ale także poszerzenie wachlarza odmian *vibrato*.

Agogika i operowanie muzycznym czasem

Zgodnie ze słownikowym hasłem agogika to „jeden z elementów muzycznych [...], odnoszący się do tempa utworu”¹⁷¹. Z punktu widzenia wykonawcy zagadnienie to jest jednak o wiele szersze i ma związek z pojmowaniem „muzycznego czasu” oraz przekonującym operowaniem tym wymiarem. Roman Ingarden w ramach swojej fenomenologii dzieła muzycznego zaproponował pojęcie *quasi*-czasowości. Aspekt ten przynależy immanentnie do dzieła muzycznego jako przedmiotu intencjonalnego i nie jest tożsamy z czasem mierzonym chronometrycznie¹⁷². Marcin Poprawski, analizując ingardenowską koncepcję napisał: „Każdy utwór posiada zatem specyficzny uorganizowany czas, który inaczej niż czas realny radzi sobie z problemem przemijania. Mamy tu do czynienia ze szczególnie rozumianą ponadczasowością, względnie także zmienną czasowością wykonania”¹⁷³. Na problematykę agogiki i muzycznego czasu można spojrzeć z dwóch perspektyw:

a) oznaczeń kompozytorskich w zapisie nutowym dzieła;

¹⁷¹ *Agogika* [hasło w:] *Encyklopedia Muzyki*, pod red. Andrzeja Chodkowskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 18.

¹⁷² Roman Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, PWM, Kraków 1973, s. 78-79.

¹⁷³ Marcin Poprawski, *Miejsca niedookreślone dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2008, s. 46.

b) wymiaru czasowego związanego z konkretyzacją dźwiękową – czyli wykonaniem utworu.

Analizowane pieśni zawierają określenia agogiczne, które stanowią wskazówki dla muzyków. Odnoszą się one zarówno do temp, jak i charakterów utworów. Dobór tempa początkowego musi uwzględniać kilka czynników: możliwości oddechowe śpiewaczki, płynność narracji oraz kreowanie charakteru i poetyki wynikającej z tekstu słownego.

W przypadku kompozytorów niemieckich (Busch, Heuasegger, Marx) początkowe adnotacje zamieszczone są w języku niemieckim (zob. tab. 15). Jednak w toku pieśni twórcy sporadycznie decydują się na określenia włoskie. Wyłącznie włoskie oznaczenia stosują Bridge, Rogowski i w znacznej mierze Loeffler. Warto odnotować, że jego *Harmonie du soir* jako jedyna nie otrzymała wskazówki agogicznej, lecz od czasu do czasu pojawiają się w niej terminy francuskie („un peu moins vite”, „moins vite”, czyli „trochę mniej żywo” i „mniej żywo”). Nie powinien dziwić brak w pieśniach oznaczeń temp metronomicznych, gdyż utwory te, jako intymne formy wyrazu, mają być emanacją wrażliwości artystów. Kompozytorzy dają tym samym wykonawcom pewne pole do interpretacji i wyboru tempa, chociaż należy zaznaczyć, że w wielu przypadkach ich skrupulatność w zapisie wewnętrznych fluktuacji temp jest znaczna.

Wyjątkowo szczegółowe wskazówki agogiczne zamieszczają kompozytorzy niemieccy, przy czym prym wiedzie tu Siegmund von Hausegger. W pieśni *Der Falke* można odnaleźć aż piętnaście takich oznaczeń, często odnoszących się do symbolicznych odchyień względem tempa głównego, jak *etwas zögernd* („lekko zwlekając”, t. 9), *etwas gedehnt* („nieco rozwlekle”) czy *zurückhaltend* („powściągliwie”). Także stosunkowo krótka, licząca 82 takty *Liebeslied* została opatrzona siedemnastoma określeniami regulującymi przebieg czasowy wykonania.

Tytuł utworu	Określenie tempa początkowego	Przybliżone początkowe tempo metronomiczne nagrania
<i>Harmonie du soir</i> (Loeffler)	Brak	ca ♩. = 60
<i>La lune blanche</i> (Loeffler)	<i>Allegro</i>	ca ♩ = 123
<i>Réverie en sourdine</i> (Loeffler)	<i>Un poco andante</i>	ca ♩ = 70
<i>Le rossignol</i> (Loeffler)	<i>Allegro vivo</i>	ca ♩. = 60; od wejścia altówki i gł.; t. 3
<i>La chanson des Ingénues</i> (Loeffler)	<i>Allegretto comodo</i>	ca ♩ = 110
<i>Far, far from each other</i> (Bridge)	<i>Andante moderato</i>	ca ♩ = 62
<i>Where is that our soul doth go?</i> (Bridge)	<i>Adagio ma non troppo</i>	ca ♩ = 77; od wejścia altówki; t. 10
<i>Music when soft voices die</i> (Bridge)	<i>Andante moderato</i>	ca ♩ = 80
<i>Nun die Schatten dunkeln</i> (Busch)	<i>Ruhig bewegt</i>	ca ♩ = 70
<i>Wonne der Wehmut</i> (Busch)	<i>Langsam</i>	ca ♩ = 55-58
<i>Aus den Himmelsaugen droben</i> (Busch)	<i>Ruhig</i>	ca ♩ = 70
<i>Durch Einsamkeiten</i> (Marx)	<i>Ruhig fließend</i>	ca ♩. = 60
<i>Danse fantasque</i> (Rogowski)	<i>Allegro non troppo</i>	ca ♩ = 75
<i>Rêves</i> (Rogowski)	<i>Andante</i>	ca ♩ = 60
<i>Plaisanterie</i> (Rogowski)	<i>Allegro</i>	ca ♩. = 90
<i>Liebesklage</i> (Hausegger)	<i>Langsam, sehnsuchtsvoll</i>	Ad libitum; ca ♩ = 120
<i>Der Falke</i> (Hausegger)	<i>Bewegt, mit Schwermut</i>	ca ♩. = 82
<i>Liebeslied</i> (Hausegger)	<i>Etwas bewegt</i>	ca ♩ = 73

Tabela 15. Początkowe oznaczenia temp poszczególnych pieśni oraz orientacyjne tempa metronomiczne zaproponowane w nagraniach.

Na dobór tempa mają wpływ także oznaczenia metrum: zapis dzieła w metrum 6/8 sugeruje inną intencję agogiczną niż w przypadku metrum 3/4, co wiąże się bezpośrednio ze sposobem akcentuacji. Pieśń *Durch Einsamkeiten* Marxa i *Rêves* Rogowskiego posiadają wewnętrzną pulsację równą ok. 60, jednak w pierwszym utworze jednostką metryczną jest ♩., a w drugim – ♩. Zbiega się to również z określeniami słownymi, gdyż utwór Marxa

powinien „płynąć spokojnie” (*Ruhig fließend*), natomiast drugi z *Kaprysów* Rogowskiego utrzymany jest w umiarkowanym tempie *Andante*.

Syntetyczne spojrzenie na dobór temp pozwala stwierdzić, że wszystkie pieśni za wyjątkiem *La lune blanche* Loefflera oraz *Plaisanterie* Rogowskiego (obydwie z adnotacją *Allegro*), utrzymane są w tempach umiarkowanych lub umiarkowanie żywych. Pewnych trudności w doborze tempa przysporzyła podczas nagrań pieśń *Danse fantasque* Rogowskiego, opatrzona wskazówką *Allegro non troppo*. Podczas prób okazało się jednak, że stopień komplikacji partii wokalne uniemożliwia osiągnięcie tempa szybszego niż $\text{♩} = 75$. Wykonanie utworu w wersji z klarnetem pozwoliłoby prawdopodobnie zbliżyć się do wartości $\text{♩} = 100$, gdyż pewne przebiegi szesnastkowe, niemal niewykonalne dla głosu ludzkiego, są naturalne dla ruchliwego z natury klarnetu. Jest to kolejny dowód na to, że *Caprices* są gatunkowo zakorzenione w nurcie instrumentalnym, o czym świadczy tytuł zbioru.

Należy zauważyć, że określenia agogiczne zamieszczone na początku utworu często oznaczają nie tylko tempo, ale również ogólny nastrój i ton wykonawczy. Odnosi się to przede wszystkim do oznaczeń niemieckich, takich jak *Bewegt, mit Schwermut*, czyli „niespokojnie i smutno” oraz *Langsam, sehnsuchtsvoll*, czyli „wolno i tęsknie” (Hausegger). Podobnie określenie *Allegro* nie zawsze musi oznaczać szybkie tempo. Zgodnie z dosłownym tłumaczeniem z języka włoskiego, sugeruje ono nastrój „wesoły”, z którym wiąże się np. rodzaj artykulacji, sposób dystrybuowania energii w utworze, a także dynamika budowania i rozładowywania kulminacji.

Oznaczenia agogiczne pełnią w niektórych utworach także funkcje formotwórcze (por.: tabele konstrukcyjno-formalne w rozdziale II). Jednolite pod względem tempa są pieśni Loefflera: *La lune blanche*, *La chanson des Ingénues*, *Rêverie en sourdine*; Buscha: *Wonne der Wehmut*, *Aus den Himmelsaugen droben*; *Liebeslied* Hauseggera oraz pieśni Bridge’a: *Far, far from each other* i *Music when soft voices die*. Posiadają one jedno główne tempo, a pojawiające się w nich oznaczenia *ritenuto*, *allargando*, *più mosso* itp. mają charakter miejscowych odchyień od tempa zasadniczego.

Pieśni niejednolite pod względem agogicznym to *Harmonie du soir* i *Le Rossignol* Loefflera, *Nun die Schatten dunkeln* Buscha, *Durch Einsamkeiten* Marxa, *Danse fantasque* i *Rêves* Rogowskiego oraz *Der Falke* Hauseggera. Pojawiające się w ich przebiegu zmiany tempa mają bardziej strukturalny charakter: wyznaczają nowe fazy przebiegu utworu, czasem łącząc się ze zmianą tonacji lub metrum (np. w *Der Falke* zmiana tempa na *Leidenschaftlich bewegt* w t. 33 wprowadza zmianę trybu z cis-moll na as-moll; w *Le Rossignol* zmiana tempa

na *Andante* w t. 67 wiąże się ze zmianą metrum z 6/8 na 2/4 oraz tonacji G-dur na a-moll). Także w *Plaisenterie* Rogowskiego cezury agogiczne wyznaczają podział formalny. Wykorzystana w pieśni zasada organizacji przebiegu formalnego opiera się na zestawianiu w gruncie rzeczy niepowiązanych motywicznie ani wyrazowo odcinków, czasem zwieńczanych fermatami: *Andante* (t. 1), *Maestoso* (t. 13), *Scherzando* (t. 25) i *Largo* (t. 49).

Niejednoznaczne z punktu widzenia stabilności tempa pozostają dwa utwory: *Liebesklage* Hauseggera i *Where is that our soul doth go?* Bridge'a. Najbardziej dowolnie została potraktowana agogika w pierwszej z wymienionych pieśni. Zdradza w niej ona *quasi*-improwizacyjny charakter, nawiązujący do monodycznych pieśni średniowiecznych z towarzyszeniem lutni. Każde przeprowadzenie – fraza altówki i odpowiedź głosu – posiada inne wewnętrzne tempo. Wraz z rozwojem pieśni następuje stopniowe ożywienie, dookreślone przez Hauseggera zwrotem *Etwas vorwärts* („trochę do przodu”) i kulminujące w t. 20.

Inny charakter posiada II pieśń ze zbioru Bridge'a. Jak wspomiano w części analitycznej, w utworze tym kilkakrotnie pojawiają się w partii wokalne recytatywnie traktowane motta (przykł. 82). W odbiorze audytywnym wywołują one wrażenie wstrzymywania narracji muzycznej i refleksyjnego zawieszenia. Ich kolejne wystąpienia poprzedzane są ustępami o bardziej obiektywnym i stałym tempie, z pulsacją wyznaczaną przez synkopy w partii fortepianu.



Przykład 82. Frank Bridge, *Where is that our soul doth go?*, t. 4-10;
quasi-recytatywne frazy w partii wokalne.

W interpretacji tej pieśni nie zdecydowano się na bezwarunkowe utrzymywanie tempa początkowego. Wstęp instrumentalny jest nieznacznie żywszy niż pierwsze wejście partii wokalne. Wynika to z naturalnej potrzeby zaczerpnięcia oddechu przez śpiewaczkę, a także z większej swobody frazowania w bardziej potoczystym tempie charakteryzującym duety instrumentalne. Podobny zabieg zastosowano w niektórych ritornelach bez udziału głosu.

Jak wspomniano na początku tego podrozdziału, obok oznaczeń definiujących intencje kompozytora w praktyce wykonawczej pojawia się także zagadnienie „operowania muzycznym czasem”. Jego znaczenie wykracza poza zapis nutowy i odnosi się do naturalnych cezur, potrzeby czasu na wzięcie oddechu czy chęci wyartykułowania pewnych istotnych, zdaniem muzyka, dźwięków lub motywów.

Takim szczególnym miejscem jest fragment *Harmonie du soir*, w którym przed słowami „Valse mélancolique” zdecydowano się na wprowadzenie niezapisanego w nutach *ritenuto*. Jednocześnie rytm walca w partii fortepianu (od t. 26) potraktowano z wiedeńskim sznytem – z lekko przyspieszoną drugą i nieco opóźnioną trzecią miarą (przykł. 83).

les par-fums tour-nent dans l'air du soir;

Val-se mé-lan-co-lique et lan-gou-reux ver-ti-gel

dolcissimo

a tempo

sempre

Przykład 83. Charles Martin Loeffler, *Harmonie du soir*, t. 21-30;
ritenuto wprowadzające odcinek stylizowany na walca.

Przeciwny zabieg, polegający na wprowadzeniu niezapisanego w nutach *accelerando*, zrealizowano w t. 1 *Le Rossignol*, aby za pomocą opadającego pochodu szesnastkowego w partii fortepianu oddać dźwiękami „zgiełkliwą gromadę ptaków” (przykł. 84).

Allegro vivo

[Voix]

[Alto]

[Piano]

[accelerando]

Przykład 84. Charles Martin Loeffler, *Le Rossignol*, t. 1; zamierzone *accelerando* na opadającym pochodzie w partii fortepianu symbolizujące poetycką „zgiełkliwą gromadę ptaków”.

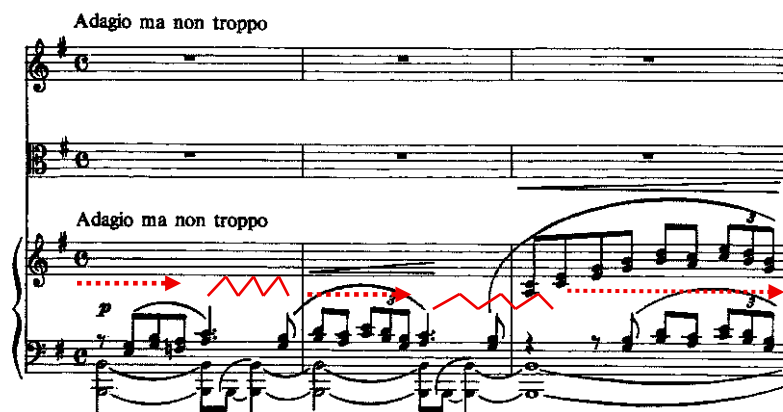
Zagadnienie *rubato* stanowi częsty temat interpretacyjnych dywagacji. Richard Hudson w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* rozróżnia dwa jego rodzaje: starszy, odnoszący się do linii melodycznej przy zachowaniu jednostajnego tempa akompaniamentu (tzw. „*rubato* melodyczne”), oraz nowszy, w którym cała struktura muzyczna podlega modelowaniu agogicznemu (tzw. „*rubato* agogiczne”) ¹⁷⁴. W analizowanych pieśniach można znaleźć egzemplifikacje obydwu sposobów realizowania *rubato*.

Pieśń *Rêverie en sourdine* Loefflera reprezentuje pierwszy model. Rysunek melodyczny altówki, pełen przednutek i figuracji, sugeruje *quasi*-improwizacyjny charakter. Jednocześnie na straży metrycznego pulsu stoi partia fortepianu, wybijająca konduktowe ósemki. Zgodnie z zasadą *rubato*, altowiolista może tu sobie pozwolić na swobodne potraktowanie bardziej rozbudowanych struktur ornamentalnych w taki sposób, aby pionowy akordowy między fortepianem, altówką i głosem wciąż się zgadzały (przykł. 85).

Przykład 85. Charles Martin Loeffler, *Rêverie en sourdine*, t.5-9; *rubato* melodyczne w partii altówki.

Drugi typ *rubato* zastosowano w solowym wstępie fortepianu pieśni *Where is it that our soul doth go?* Bridge’a. Brak innych głosów towarzyszących daje pianiście możliwość realizowania przyspieszeń i zwolnień w zależności od kierunku linii melodycznej. Zamierzonym efektem wyrazowym było „falowanie tempa”, które symbolicznie koresponduje z myślą padającą chwilę później w wierszu Kate Freiligrath-Kroeker: „Tylkobym wiedzieć rad, gdzie pójdą / Ulatujące dusze z ciał”. Chwiejność tempa oddaje metafizyczną refleksję – odrealnioną, pełną niepewności co do przyszłości losu ludzkich dusz (przykł. 86).

¹⁷⁴ Richard Hudson, *Rubato* [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024039?rskey=2crIju&result=1/>, dostęp 25.06.2025.



Przykład 86. Frank Bridge, *Where is it that our soul doth go?* t. 1-3; rubato agogiczne w partii fortepianu.

Spojrzenie wykonawców na tempo i agogikę może ewoluować z upływem czasu. Wahania i zmiany mają miejsce zarówno w odniesieniu do tempa początkowego, jak i zapisanych przez kompozytora pomniejszych wskazówek. Ważne jest, aby uchwycić charakter pieśni i do niego dostosowywać wewnętrzny puls, a także ujednolicić poczucie tempa między wszystkimi członkami zespołu. Nie wszystkie elementy agogiczne podlegają precyzyjnemu ustaleniu. Przekonujące „zgranie się w czasie” to w większej mierze efekt wzajemnego obcowania i wyczucia pomiędzy partnerami. Proces swoistej internalizacji tempa wymaga czasu i zaufania muzycznej intuicji.

3.4 Aspekty współpracy kameralnej

Typologia relacji wykonawczych

Współpraca kameralna nad pieśniami z towarzyszeniem altówki i fortepianu jest specyficzna, gdyż odbywa się na kilku poziomach i łączy dwa różniące się sposoby interakcji muzycznej, wynikające z dwu różnych tradycji: 1) pieśni solowej oraz 2) kameralistyki instrumentalnej. Można z nich wyprowadzić cztery rodzaje wzajemnych relacji między poszczególnymi partiami:

- 1) głos + altówka + fortepian;
- 2) głos + fortepian;
- 3) altówka + fortepian;
- 4) głos + altówka;

Pierwszy typ relacji – głos + altówka + fortepian – to rodzaj współpracy tutti, obejmujący cały zespół wykonawczy; jest on najbardziej reprezentatywny dla omawianego gatunku. W kontekście gry w pełnym składzie istotne jest określenie funkcji poszczególnych

głosów, co wiąże się z kwestią balansu i dynamiki (temat ten zostanie poruszony w osobnym podrozdziale), a także ustalenie głosu „odpowiedzialnego” za utrzymanie wspólnego pulsu.

We fragmentach tutti partia fortepianu realizuje najczęściej akompaniament i funkcję podstawy harmoniczej. W *Music when soft voices die* Bridge’a pianista wykonuje rozłożone akordy pozbawione znaczenia tematycznego, jednak z punktu widzenia utrzymania płynności rola fortepianu pozostaje kluczowa. Zarówno śpiewaczka, jak i altowiolista powinni wykazywać szczególną czujność wobec stabilności tempa. Doświadczenie pozwala stwierdzić, że zarówno altówka, jak i głos mają tendencję do zwalniania, co zmusza pianistę do wyczekiwania z kolejną miarą taktu; to z kolei skutkuje ogólnym spowolnieniem. Remedium na to niepożądane zjawisko jest uważne słuchanie dolnej nuty basowej na początku taktu i traktowanie jej jako odskoczni zapewniającej impuls energetyczny dla całego taktu.

Z racji swoich możliwości technicznych fortepian posiada zazwyczaj najbardziej sfigurowaną fakturę, wyznaczającą puls. W *Harmonie du soir* (t. 1-25) nieustannie realizuje ruch ósemkowy, co z kolei generuje potencjalne odchylenia od tempa i efekt *rubato*. Z powyższych przykładów wynika, że w zakresie współpracy tutti najważniejszym elementem pozostaje wspólne poczucie muzycznego czasu oraz spójne realizowanie przyspieszeń i zwolnień.

Drugi typ relacji – głos + fortepian – polega na okresowym wyłączeniu altówki w danym fragmencie utworu. Swoją obsadą odwołuje się tradycji *Lied*, czy szerzej: liryki wokalne. W analizowanych utworach ten typ współpracy pojawia się rzadko. Najobszerniejszy przykład pochodzi z *Liebeslied* Hauseggera (t. 49-56) i z punktu widzenia śpiewaczki i pianisty jawi się jako najbardziej naturalny sposób współdziałania, ponieważ jest głęboko zakorzeniony w procesie edukacyjnym. Wokaliści uczą się bowiem wykonywać pieśni z towarzyszeniem fortepianu od początku nauki, starając się wówczas uzyskać inną emisję niż ta *stricte* operowa.

Trzeci typ relacji – altówka + fortepian – to forma współpracy kameralnej realizowana w większości pieśni na początku i na końcu, na zasadzie wstępu instrumentalnego lub kody. W analizowanych utworach występują liczne (krótsze bądź dłuższe) fragmenty instrumentalne, pełniące rolę ritorneli, a niejednokrotnie także gradacji prowadzącej do punktu kulminacyjnego. Jednocześnie fragmenty te wprost odwołują się do tradycji kameralistyki instrumentalnej i można je traktować jako analogiczne wobec relacji głosu z fortepianem. Wyróżnić należy dwie podstawowe funkcje tych czysto instrumentalnych odcinków:

- a) strukturalna – oddzielanie poszczególnych elementów formalnych wynikających np. z budowy tekstu słownego;

b) wykonawcza – zapewnienie śpiewaczce czasu na odpoczynek i ustabilizowanie oddechu.

Swoistym ewenementem jest pieśń *Rêverie en sourdine*, która z powodzeniem mogłaby być wykonywana bez udziału głosu – jako miniatura instrumentalna. Wynika to z bardzo rozbudowanej i *quasi*-improwizacyjnej partii altówki. To bodaj jedyny utwór, w którym role altówki i głosu są niejako odwrócone. Śpiewaczka, dzięki konduktowemu charakterowi swojej partii opartej na powtarzanych dźwiękach i pozbawionej znacznych skoków interwałowych – odpowiada za stabilizację tempa. Kreacja napięć spoczywa *de facto* na altówce.

W przedmiotowych pieśniach znaleźć można wiele fragmentów *stricte* instrumentalnych. Niejednokrotnie stanowią one znaczną część utworu. Taka obserwacja pozwala postawić prowokacyjne pytanie o zasadność określenia „towarzyszenie altówki”, skoro jej narracyjna rola nierzadko jawi się jako istotniejsza niż partia głosu.

Podejście wykonawcze altowiolisty do solowych fragmentów pieśni powinno być zbliżone do pracy nad miniaturą instrumentalną. Prof. Kaja Danczowska zwykła mawiać, że miniatura instrumentalna jest jak „łza, w której zaczarowany jest cały świat”. To poetyckie porównanie unaocznia jednocześnie trudność, przed jaką stają wykonawcy. Z jednej strony altowiolista powinien prezentować aktywną postawę, dającą poczucie liderowania i odpowiedzialności za kreowanie narracji muzycznej, z drugiej zaś – w momentach o charakterze towarzyszącym – powinien stać się czujnym akompaniatorem, a w każdym razie uważnym partnerem, wrażliwym i wyrozumiałym wobec kwestii, których on nie doświadcza (np. oddechowych potrzeb śpiewaka lub śpiewaczki).

Czwarty typ relacji – głos + altówka – stanowi ewenement najrzadszy przykład kooperacji między głosami, występujący jedynie w *Trois Caprices* Rogowskiego (I pieśń, t.18-19 i t. 39-46). Zabieg pozostawienia głosu wokalnemu wyłącznie z towarzyszeniem altówki ma ukazać interesujący barwowy aspekt tego połączenia głosów.

Zasygnalizowane wyżej zagadnienie, czyli oddech, wydaje się fundamentalne z punktu widzenia wzajemnego porozumienia muzycznego między partnerami. Altowiolista realizuje swoją partię grając smyczkiem, a zmiany jego kierunku (a zatem zmiany dźwięków) mogą następować teoretycznie w dowolnym momencie. Jest to praktyka różna od praktyki wokalistów. Śpiewak, starając się realizować konkretną ideę interpretacyjną, pozostaje ograniczony koniecznością zaczerpnięcia oddechu, zwłaszcza jeśli narracja opiera się na długich frazach.

Kooperacja muzyka grającego na instrumencie smyczkowym ze śpiewakiem lub śpiewaczką nie należy do powszechnych, głównie z uwagi na małą popularność repertuaru, który mogliby oni wspólnie wykonać oraz brak doświadczenia muzyków w tego rodzaju współpracy. Jak już wspomniano wyżej, altowiolista decydujący się na wykonanie pieśni musi mieć na uwadze przede wszystkim zagadnienie oddechu, ale także inne kwestie, z którymi wcześniej mógł nie mieć styczności: dykcję, wymowę i odpowiednią akcentuację tekstu w danym języku, wreszcie impostację głosu

W pracy interpretacyjnej prowadzono liczne dyskusje na temat odpowiednich momentów zaczerpnięcia oddechu. Wynikało to z faktu, że w wielu utworach myśl muzyczna przebiega w sposób ciągły, tworząc niepodzielną całość. Duże trudności oddechowe występują m.in. w *La chanson des Ingénues* ze względu na technikę kanoniczną, wymagającą zachowania ciągłości linii tematycznej. Na przestrzeni 22 taktów (t. 5-27) kompozytor przewidział jedynie krótkie pauzy ósemkowe na oddech, jednak w perspektywie całej pieśni okazują się one niewystarczające. Śpiewaczka musi zatem przedłużyć nieznacznie niektóre pauzy, natomiast pianista i altowiolista powinni się w tym względzie do niej dostosować. Dopiero po zakończeniu pierwszego przeprowadzenia kanonicznego pojawia się dłuższa pauza w mezzosopranie.

Wybór miejsca na oddech często wynika z syntaksy i semantyki tekstu słownego. Kompozytorzy zazwyczaj kształtują linie melodyczną i akcenty muzyczne tak, by były one zgodne z akcentuacją tekstu słownego i naturalnymi cezurami szeroko rozumianej interpunkcji (przecinki, kropki, znaki zapytania itp.). Rolą altowiolisty i pianisty jest uważne odczytanie intencji wykonawczych wokalisty i – w toku prób – zinternalizowanie pewnych dodatkowych „oddechów muzycznych”, wynikających z fizjologicznych potrzeb oddechu. Jest to zjawisko trudne do precyzyjnego opisanie w kategoriach badawczo-naukowych. Niełatwo określić parametry czasowe poszczególnych „oddechów”. Czasem stanowią one krótkie, niemal ułamkowe chwile, a czasem dłuższe, np. przed rozpoczęciem dźwięku, który oprócz odpowiedniego czasu trwania powinien mieć także plastyczny kształt (np. *crescendo*, *diminuendo*, zabieg *messa di voce*; przykł. 87).

Przykład 87. Charles Martin Loeffler, *Chanson des Ingénues*, t. 64-72; na czerwono zaznaczono miejsce wymagające dodatkowego oddechu w głosie ze względu na długotrwały dźwięk d^2 .

Dobra komunikacja może zostać zaburzona poprzez problem nakładania się podobnych rejestrów między głosem a altówką. Może to powodować trudności w komfortowym słyszeniu partii altówki przez śpiewaczkę. Zjawisko to wiąże się z kwestią impostacji głosu, rodzajem emisji dźwięku, a szerzej – ze znacznym rezonowaniem różnych części aparatu głosowego: krtani, przepony i innych naturalnych rezonatorów. W takich fragmentach altowiolista musi wykazywać szczególną czujnością wobec śpiewaczki. Aby ułatwić orientację w materii muzycznej, pomocne mogą okazać się delikatne gesty instrumentem, wskazujące np. puls lub mocne części taktu.

Dynamika i balans brzmienia

Dynamika stanowi jeden z najważniejszych elementów współkreujących wykonanie artystyczne, a zagadnienie balansu między poszczególnymi głosami jest szczególnie ważne dla budowania narracji muzycznej i przekonującej wizji interpretacyjnej. Należy rozróżnić kwestię balansu w wykonaniu koncertowym oraz nagraniu płytowym. Wykonanie koncertowe musi uwzględniać różne warunki akustyczne danej przestrzeni. W niektórych salach koncertowych

określone częstotliwości mogą być znacznie bardziej uwypuklone niż inne. Dlatego kluczowym elementem postawy wykonawczej w odniesieniu do dynamiki powinna być „elastyczność”.

Analiza partytur pozwala stwierdzić, że w większości utworów oznaczenia dynamiczne są znacznie bardziej szczegółowo rozpisane w partiach instrumentalnych niż w głosie. W pieśni *La chanson des Ingénues* Loefflera w partii wokalne nie pojawia się żadne oznaczenie dynamiczne. Z kolei w *Nun die Schatten dunkeln* Buscha w głosie zapisano zaledwie jedno – *pp* w t. 31 na słowach „Ah, du weisst das nimmer ich...” („Ach, ty już tego nie pamiętasz”). W kolejnej pieśni Buscha głos opatrzony został dwoma wskazówkami: *cresc.* (t. 12) oraz *dim.* prowadzącym do *mp* (t. 13-14). W ostatnim utworze omawianego zbioru kompozytor umieścił jedno *crescendo* (w t. 10). Więcej oznaczeń dynamicznych w partii wokalne zastosował Hausegger; w porównaniu z partiami instrumentalnymi wciąż jednak są one oszczędne.

Powody takiej rozbieżności pomiędzy stopniem szczegółowości opisu dynamiki w partii wokalne i partiach instrumentalnych mogą być różne. Po pierwsze może to sugerować, że kompozytor przekazuje większą swobodę wykonawczą partii wokalne niż partiom altówki i fortepianu. Drugie możliwe wytłumaczenie, bardziej praktyczne, wynika z samej konstrukcji pieśni. Wejścia głosu pojawiają się zazwyczaj po wstępach lub ritornelach instrumentalnych, które są szczegółowo opisane dynamicznie. Głos powinien zatem realizować domyślną dynamikę, wynikającą z poprzedzających zdarzeń muzycznych w partiach instrumentów. Oprócz tego oszczędność w oznaczaniu dynamiki w partii głosu można tłumaczyć tym, że dynamika stanowi rodzaj domyślnego przedłużenia warstwy słownej pieśni. Samo przez się rozumie się, że tekst pieśni opowiadający o melancholii, rozstaniu lub utracie ukochanego lepiej potraktować barwą bardziej intymną, skromniejszą i skupioną.

Biorąc pod uwagę cały przedmiotowy repertuar, trzeba stwierdzić, że kompozytorzy sięgali po oznaczenia dynamiczne w partii głosu w sytuacjach wyjątkowych, gdy chcieli podkreślić wagę słów lub wyraźnie zaznaczyć różnicę wolumenu między głosem i instrumentem. Taka sytuacja ma miejsce np. w pieśni *Harmonie du soir*, gdzie w t. 129 w mezzosopranie pojawia się oznaczenie *pp*, podczas, gdy w partii fortepianu występuje oznaczenie *mf*. Dzięki temu zabiegowi wznosząca linia chromatyczna w prawej ręce fortepianu może być lepiej słyszalna.

Trudno uogólniać zasadę relacji dynamicznych pomiędzy partiami, ale doświadczenie nagrań studyjnych pozwala zauważyć, że altówka powinna realizować relatywnie wyższą dynamikę niż to wynika z zapisu partyturowego. Śpiewaczki często operują dość wysokim wolumenem, co z kolei zaburza oczekiwany balans.

3.5 Praktyka i doświadczenia wykonawcze

Praktyka koncertowa

Przygotowanie utworów do nagrań toczyły się równolegle z działalnością koncertową. To ważny element kształtowania artystycznej wizji dzieł. Wykonawcy konfrontują bowiem wówczas swoje zamiary interpretacyjne z sytuacją koncertową, której nieodłącznym elementem są emocje i trema. Nie wszystkie zaplanowane aspekty interpretacji okazywały się w pełni możliwe do realizacji w warunkach występu publicznego. Pewne niedociągnięcia dotyczyły przede wszystkim intonacji. Nie zmienia to faktu, że każdy koncert przybliżył artystę do poczucia pełnego panowania nad utworem, większej swobody w prowadzeniu muzycznego dialogu z partnerami oraz otwarcia się na rozwiązania, których wcześniej nie planował. Doświadczenia kolejnych koncertów ośmielają do eksperymentowania z muzycznym czasem, dynamiką i barwą, sprawiając jednocześnie, że utwory z każdym występem zyskują nowe oblicze.

W okresie około dwóch lat (30 czerwca 2022 – 4 sierpnia 2024) udało się zorganizować i zagrać piętnaście koncertów, dzięki którym interpretacje pieśni mogły dojrzewać i podlegać modyfikacjom (tab. 16):

Data i miejsce koncertu	Współwykonawcy	Repertuar
30 czerwca 2022, Willa „Atma” w Zakopanem	Zuzanna Nalewajek – mezzosopran, Monika Wilińska-Tarcholik – fortepian	pieśni Adolfa Buscha, Franka Bridge’a, Charlesa Martina Loefflera.
20 listopada 2022, Muzeum Mehoffera w Krakowie	Mariana Poltorak – mezzosopran, Monika Wilińska-Tarcholik – fortepian	pieśni Charlesa Martina Loefflera, Siegmunda von Hauseggera, Josepha Marxa.
27 listopada 2022, Warszawskie Towarzystwo Muzyczne	Magdalena Schabowska – mezzosopran, Monika Wilińska-Tarcholik – fortepian	pieśni Siegmunda von Hauseggera, Josepha Marxa, Franka Bridge’a, Adolfa Buscha.
9 grudnia 2022, Aula „Florianka”, koncert w ramach festiwalu „Pieśń przyszłości”, Kraków	Agata Schmidt – mezzosopran, Bartłomiej Kominek – fortepian	<i>Harmonie du soir, Le Rossignol, Réverie en sourdine</i> Charlesa Martina Loefflera, <i>Zwei Gesänge</i> op. 91 Johannesa Brahmsa (te ostatnie spoza repertuaru utrwalonego w nagraniu)

25 lipca – 4 sierpnia 2024; 11 koncertów w ramach festiwalu „Baroque d’Auvergne”, Francja ¹⁷⁵	Aleksandra Orzeł – mezzosopran, Monika Wilińska-Tarcholik – fortepian	pieśni Franka Bridge’a i Charlesa Martina Loefflera
---	---	--

Tabela 16. Wykaz koncertów zorganizowanych między 30 czerwca 2022 roku i 4 sierpnia 2024 roku, podczas których wykonywano przedmiotowe pieśni.

Wykonawcy musieli zmierzyć się z różnymi warunkami akustycznymi i na bieżąco rewidować podejście do sposobu wydobywania dźwięku. Słyszalność w dość suchej akustycznie sali zakopiańskiej Willi „Atma” wymuszała podnoszenie dynamiki oraz – w miarę możliwości – wydłużanie artykulacji. Z kolei koncerty wykonywane w romańskich kościołach francuskich, charakteryzujących się kilkusekundowym pogłosem, wymagały od muzyków skracania artykulacji (jej „wyostrzenia”) dla lepszego uwypuklenia konturów melodycznych.

Proces nagrań

Nagrań pieśni dokonano w Sali Koncertowej Filharmonii Narodowej podczas czterech sesji czterogodzinnych oraz jednej sesji dwugodzinnej. Realizatorami nagrań byli Andrzej Sasin i Aleksandra Nagórko, a rejestracji dokonano za pomocą mikrofonów DPA 4006, Schoeps MK2s, Sennheiser MKH800 twin. Proces przygotowań składał się z intensywnych prób, których organizacja nie zawsze była łatwa. Wynikało to przede wszystkim z faktu, że do współpracy zaproszono trzy śpiewaczki: Magdalenę Schabowską (mezzosopran; pieśni Bridge’a, Buscha, Marxa, Hauseggera), Agatę Schmidt (mezzosopran; pieśni Loefflera) oraz Katarzynę Belkusi (sopran koloraturowy; pieśni Rogowskiego).

Doświadczenie pracy w Orkiestrze Symfonicznej Filharmonii Narodowej pozwala stwierdzić, że o ile Sala Koncertowa nie zawsze optymalnie oddaje brzmienie dużych składów instrumentalnych, o tyle sprzyja zespołom kameralnym. Dzięki delikatnemu, naturalnemu pogłosowi, dobrej transmisji dźwięku oraz komfortowemu odsłuchowi na estradzie możliwe było dokładne zniuansowanie dynamiki poszczególnych utworów. Klarowność w odbiorze wszystkich rejestrów i głosów zapewniła dobrą wzajemną komunikację oraz możliwość elastycznego reagowania na propozycje wykonawcze partnerek.

Ważnym praktycznym spostrzeżeniem, jakie poczyniono podczas sesji nagraniowych, jest fakt, że proces rejestracji warto dzielić na krótsze części ze względu na wydolność głosową śpiewaczek. Niezależnie od wykonywanego repertuaru i partnerki, z jaką współpracowano,

¹⁷⁵ Wykaz miejscowości: Nérís les Bains, Chavroches, Artonne, Cognat-Lyonne, Saint Myon, Montaignut en Combraille, St Gervais d’Auvergne, Ebreuil, Sermentizon, Massiac, Esteil.

wraz z upływem czasu konieczne były coraz częstsze przerwy dla regeneracji głosu. To istotna wskazówka dla instrumentalistów, którzy w przyszłości chcieliby podjąć się przygotowania pieśni.

Epilog. Pieśń altówkowa jako liryka kameralna lub kameralistyka liryczna?

W niniejszej pracy, złożonej z dwóch komplementarnych członów – artystycznego (płyta CD) oraz analityczno-historycznego (dysertacja) – starano się ukazać bogactwo repertuaru pieśniowego z towarzyszeniem altówki, odpowiedzieć na pytania dotyczące przynależności gatunkowej badanych utworów oraz przedstawić proces pracy nad interpretacją artystyczną, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki altówkowej i kameralnej.

Jest to prawdopodobnie pierwsza polskojęzyczna praca poruszająca bardziej dogłębnie zagadnienie pieśni z towarzyszeniem instrumentu *obbligato*, w tym przypadku altówki. Jednym z jej celów było ukazanie pieśni altówkowej jako swoistej hybrydy łączącej tradycyjnie pojmowaną lirykę wokalną z liryką instrumentalną. Kompozytorzy, w zależności od oczekiwanych jakości ekspresywnych, przypisywali poszczególnym partiom różne funkcje: zarówno akompaniujące jak i tematyczne. W niektórych utworach pierwiastek instrumentalny odgrywa bardzo istotną rolę, a partia głosu schodzi w nich na drugi plan, jak ma to miejsce np. w *Rêverie en sourdine* Löfflera czy *Der Falke* Hauseggera.

Ważnym zagadnieniem omawianym w pracy była rola warstwy słownej pieśni jako elementu konstytuującego szatę brzmieniową i wpływającego na dobór środków wykonawczych. Można stwierdzić, że większość pieśni zamyka się w dość ograniczonym zakresie treściowym, obejmującym toposy natury (np. sfera nocy i księżyca), podróży i przede wszystkim miłości (często utraconej lub przemijającej). W tekstach słownym przedmiotowych pieśni widoczna jest dialektyka miłości i samotności, o której, w odniesieniu do gatunku *Lied*, pisał Mieczysław Tomaszewski:

Dobre wsłuchanie się w pieśń romantyczną prowadzi ku stwierdzeniu na pozór paradoksalnemu: z większą wyrazistością odzywa się w niej aktualny brak miłości niż jej obecność. W każdym razie ów brak staje się coraz to bardziej widoczny w miarę upływu lat, czyli wraz z przeobrażeniem się pieśni romantycznej w późnromantyczną, a tej z kolei – w modernistyczną¹⁷⁶.

Wymienione wyżej tematy zakorzenione są w romantycznej literaturze pieśniowej niemal od początku kształtowania się gatunku *Lied*, o czym świadczą chociażby cykle *Dichterliebe* Roberta Schumanna czy *Winterreise* Franza Schuberta. Pod tym względem pieśń altówkowa kontynuuje tradycję gatunku.

¹⁷⁶ M. Tomaszewski, *Sytuacja liryczna i kategorie ekspresywne w pieśni czasów romantyzmu* [w:] *Teoria Muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje. Wydanie specjalne. Mieczysława Tomaszewskiego teksty różne*, red. Teresa Malecka i in., Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016, s. 312.

Do istotnych aspektów badawczych omawianych w pracy należy rola altówki w muzyce wokально-instrumentalnej przełomu wieków XIX i XX, która ulegała w tym czasie znacznemu przewartościowaniu. Wraz z rosnącą chęcią osiągnięcia przez kompozytorów coraz pełniejszego i ekspresyjnego brzmienia, wzrasta też zainteresowanie brzmieniem altówki, która jawi się jako idealny instrument *obbligato*. Dzięki wprowadzaniu dodatkowej partii kompozytorzy zyskali możliwość realizacji kolejnego planu muzycznego. Ze względu na poruszaną w pieśniach tematykę oraz sposób współdziałania poszczególnych partii altówkę można określić jako *alter ego* partii wokalne – realizuje ona często to, co dla głosu byłoby trudne lub niewykonalne. Dopełnia ona swoją ruchliwością niewypowiedziane konflikty ukazane w tekście, a jednocześnie pozostaje relatywnie spójna z głosem zarówno pod względem ambitusu, jak i barwy. Rzadko też zdarza się wyraźna dominacja jednego z komponentów nad drugim.

Elementy kameralistyki instrumentalnej widoczne są w badanym repertuarze w rozbudowanych partiach altówkowych, np. w utworach Franka Bridge’a, niektórych pieśniach Loefflera, czy obszernym wstępie instrumentalnym pieśni *Der Falke* Hauseggera. Niejednokrotnie altówka wraz z fortepianem tworzą doskonały duet, a partie dopełniają się na tyle dobrze, że pewne fragmenty z powodzeniem mogłyby zostać uznane za ustępy miniatur czysto instrumentalnych.

Z punktu widzenia wykonawczego nagrane pieśni stanowią znaczne wyzwanie dla altowiolisty, a szerzej – dla kameralisty. Do głównych trudności technicznych należy umiejętne opanowanie gry ścisłego *legato* jako podstawowego narzędzia w budowaniu narracji. Wynika to z potrzeby ujednolicenia brzmienia instrumentu *obbligato* z partią głosu, dla której artykulacja *legato* stanowi bazowy rodzaj emisji dźwięku. Podczas pracy nad nagraniami znaczną uwagę poświęcono kwestii relacji między tempami poszczególnych segmentów danej pieśni. Znacznych trudności czysto technicznych przysporzyły utwory Rogowskiego, jedyne polskiego kompozytora w zestawie. Jego *Kaprysy* wymagały sprawnego opanowania gry licznych akordów i dwudźwięków oraz, czasami, nieintuicyjnego, z punktu widzenia smyczkowca traktowania partii altówki (np. szybkie zmiany *arco* i *pizzicato* czy *pizzicato* grane lewą ręką). Nie zmienia to faktu, że uwzględnienie polskiego akcentu w wybranym zestawie utworów było istotnym elementem pracy i krokiem w kierunku przywracania na estrady dzieł zapomnianego kompozytora. Pokazuje to również, że nowsze trendy – a za taki można uznać pieśń z udziałem altówki – docierały do polskich twórców.

Podsumowując kilkuletnią pracę nad pieśniami altówkowymi trzeba podkreślić istotne zaangażowanie jej autora w promowanie i publiczne wykonywanie omawianego repertuaru. Pieśni spotkały się z życzliwym przyjęciem i entuzjazmem publiczności. Ze względu na spójną warstwę słowną, skoncentrowaną wokół zbliżonej topiki, możliwe jest zestawienie ich w formie monograficznego koncertu. Reprezentują one wysoki poziom kompozytorski o zróżnicowanych walorach wyrazowych. Utwory niemieckie zakorzenione są silnie w tradycji *Lied*, zwłaszcza idiomie brahmsowskim. Słysząc to w ciemnej barwie fortepianu w pieśniach Buscha i Marxa. Przejawem wzmożonych tendencji narodowościowych jest wykorzystanie przez Hauseggera średniowiecznej poezji odwołującej się do tradycji starogermańskiej. Z drugiej strony pięć pieśni Loefflera nawiązuje swoją szatą brzmieniową do lekkości fakturalnej i poszukiwań barwowych impresjonistów. Nawet jeśli pod względem harmonicznym nie są one jeszcze nowatorskie, to zastosowanie flażoletów, skonstrastowanych rejestrów i migotliwych pasaży wskazuje, że dla Loefflera ważny był aspekt kolorystyczny i barwowy. W ten sposób zarysowuje się estetyczna opozycja: pieśni niemieckie jawią się jako swoisty bastion tradycji, natomiast pieśni Bridge'a, Loefflera i Rogowskiego ukazują kompozytorów, którzy – choć czasem nieśmiało – spoglądali w stronę przyszłości.

Innym wymiernym skutkiem prowadzonych na potrzeby tej pracy interpretacji i badań było zainteresowanie tytułowym repertuarem wykładowców Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Za sukces popularyzatorski można uznać fakt, że w ciągu trzech lat kilkoro studentów podjęło pracę nad pieśniami Loefflera oraz Bridge'a, także pod kierunkiem autora niniejszej dysertacji. Dzięki temu altowiolisci mogli zetknąć się z nową problematyką wykonawczą, powiązaną z zagadnieniami wokalnymi. W szerszej perspektywie świadomość i konieczność uwzględniania w interpretacji warstwy słownej może zachęcić młodych studentów do bardziej syntetycznego podejścia do repertuaru *stricto* altówkowego. Zetknięcie się z pracą nad tekstem literackim może bowiem spowodować, że będą oni odczuwać potrzebę włączenia do swojej refleksji bogatszego kontekstu kulturowego – literackiego czy z zakresu sztuk wizualnych – podczas pracy nad utworami solowymi. Być może jest to oczekiwanie ambitne, ale z pewnością nie nierealne.

Pieśń z towarzyszeniem altówki okazuje się zagadnieniem niezwykle interesującym i obszernym. W niniejszej pracy omówiono jedynie niewielki ułamek tego repertuaru, powstałego zarówno w XIX, jak i XX wieku. Dlatego potrzebne są dalsze badania, stopniowe poznawanie kolejnych dzieł i sukcesywne wprowadzanie ich do obiegu wykonawczego.

Bibliografia

1 Bibliografia podmiotu

1.1 Publikacje nutowe

Brahms Johannes, *Zwei Gesänge* op. 91, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926-27.

Bridge Frank, *Three Songs For Medium Voice, Viola and Piano*, przedmowa Paul Hirdmarsh, Thames Publishing, London 1982.

Busch Adolf, *Drei Lieder* op. 3a, Simrock, Berlin-Lepzig 1922.

Hausegger Siegmund von, *Drei Gesänge nach mittelhochdeutschen Dichtungen*, Ries & Erler Musikverlag, Berlin 1927.

Loeffler Charles Martin, *Selected Songs with Chamber Accompaniment*, red. Ellen Knight, A-R Editions, Madison 1988.

Marx Joseph, *Durch Einsamkeiten*, Universal Edition, Vienna 1916.

Rogowski Ludomir Michał, *Trois Caprices*, Sekcja Współczesnych Kompozytorów Polskich, Warszawa 1925.

1.2 Tłumaczenia tekstów literackich wykorzystanych w niniejszej pracy

Baudelaire Charles, *Harmonia wieczoru...*, [w:] *Liryka francuska. Serya pierwsza. Przekłady Bronisławy Ostrowskiej*, Oficyna Jakuba Mortkowicza, Warszawa 1911.

Goethe Johann Wolfgang von, *Wonne der Wehmut* [w:] *Wybór poezji*, opr. Zofia Ciechanowska, Ossolineum, Wrocław-Warszawa-Kraków 1955.

Heine Heinrich, *Es kommt zu spät...*, [w:] *Erotyki*, tłum. Józef Weyssenhoff, Gebethner i Wolff, Warszawa 1911.

Heine Heinrich, *Nocą w kajucie* [w:] *Morze północne i inne wiersze o morzu*, tłum. Robert Stiller, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987.

Verlaine Paul, *En sourdine*, [w:] *Verlaine Paul. Wybór Poezji*, tłum. Alan Kłosko, oprac. Anna Drzewicka, Ossolineum, Wrocław 1980.

Verlaine Paul, *La lune blanche*, [w:] *Verlaine Paul. Wybór Poezji*, tłum. Ludwik Szczepański, oprac. Anna Drzewicka, Ossolineum, Wrocław 1980.

Verlaine Paul, *Le Rossignol*, [w:] *Verlaine Paul. Wybór Poezji*, tłum. Anna Drzewicka, oprac. też, Ossolineum, Wrocław 1980.

Wildgans Anton, *Gedichte*, Verlag Kremayr & Scheriau, Wien 1953.

2 Bibliografia przedmiotu

2.1 Historia i teoria literatury i kultury, filozofia

Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, PWM, Kraków 1973.

Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.

Szyrocki Marian, *Od naturalizmu do impresjonizmu* [w:] *Dzieje Literatur Europejskich 2*, red. Władysław Floryan, PWN, Warszawa 1982.

2.2 Historia i teoria muzyki

Agogika [hasło w:] *Encyklopedia Muzyki*, red. Andrzej Chodkowskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 18.

Allen Sheila M., *Beyond Brahms. Twentieth-century Repertoire for Mezzo (Alto) with Viola*, „Journal of the American Viola Society” 1997, vol. 13, no 1, s. 33–48.

Altmann Wilhelm; Borissowsky Wadim, *Literaturverzeichnis für Bratsche und Viola d'amore*, Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel 1937.

Bandee Kim, *The Lied as Chamber Music. Joseph Marx's Four Songs for Voice with Chamber Ensemble*, praca doktorska, Boston University, Boston 2007.

Banfield Stephen, *Sensibility and English Song*, The Boydell Press, Cambridge 1985.

Berlioz Hector, *Treatise on Instrumentation*, tłum. Theodore Front, Dover Publications, 1991 [plik w formacie EPUB].

Billroth Otto Gottlieb, *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, red. tenże, Urban & Schwarzenberg, Berlin 1935.

Boyden David D., *Viola* [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029438?rskey=TYdHdD&result=2>; dostęp 29.12.2024.

Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, transl. by J. Bradford Robinson, University of California Press, Berkeley – Los Angeles 1989.

Chew Geoffrey, *Articulation and phrasing* [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040952?rskey=ZS8LYp&result=2>, dostęp 26.06.2025.

Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia form i gatunków. Tom 3. Pieśń*, PWM, Kraków 1974.

Cohn Richard, *Audacious Euphony. Chromatic Harmony and the Triad's Second Nature*, Oxford University Press, New York 2012.

Donizetti Gaetano, *J'aime trop pour être heureux*, autograf kompozytorski, strona internetowa The Morgan Library, [online], <https://www.themorgan.org/music/manuscript/114438/1>

Engel Carl, *Charles Martin Loeffler*, „The Musical Quarterly” 1925, vol. 11, no 3, s. 311–330.
Everett William A., *The Viola Music of Frank Bridge*, „Journal of the American Viola Society” 1996, vol. 12, no 2, s. 11–26.

Friemann Witold, rekord pieśni *Sen na jeziorze*, strona internetowa Biblioteki Narodowej, https://katalogi.bn.org.pl/discovery/fulldisplay?docid=alma991052708426105066&context=L&vid=48OMNIS_NLOP:48OMNIS_NLOP&lang=pl&search_scope=NLOP_IZ_NZ&adaptor=Local%20Search%20Engine&tab=LibraryCatalog&query=any,contains,witold%20friemann%20sen%20na%20jeziorze&sortby=date_d&facet=frbrgroupid,include,9034685255439290241&offset=0

Fuller David, *obbligato* [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000020202?rskey=ByOVV3&result=3>, dostęp 7.03.2025; tłum. własne.

Gliński Mateusz, *Z opery i sal koncertowych*, „Muzyka” 1925, nr 11-12, s. 98-103.

Golianek Ryszard, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1998.

Grzenkowicz Izabella, *Bridge Frank* [hasło w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Tom A-B*, red. Elżbieta Dziębowska, PWM, Kraków 1979, s. 408.

Hausegger, *Siegmond von* [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050783?rskey=kXs4mr&result=1>, dostęp 25.04.2025.

Hofmeister. *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, s. 220, strona internetowa katalogu, <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno.buch?apm=0&aid=1000001&bd=0001851&teil=0203&seite=00000220&zoom=3>

Hoogen Eckhardt van den, książeczka do płyty CD *Siegmond von Hausegger. Lieder*, wytwórnia CPO 2018.

Hudson Richard, *Rubato* [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000024039?rskey=2crIju&result=1/>, dostęp 25.06.2025.

Huss Fabian, *Bridge Frank* [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000361257?rskey=NyFFfK&result=1>, dostęp 4.02.2025.

Huss Fabian, *The Music of Frank Bridge*, Boydell & Brewer Ltd., Woodbridge 2015.

International Music Score Library Project, strona internetowa, <https://imslp.org/>

Iwańska Ilona, *Teoria, ekspresja, semantyka. Studia nad pieśnią czasu modernizmu*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2020.

John White, *Lionel Tertis. The First Great Virtuoso of the Viola*, Boydell Press, Woodbridge 2006.

Jost Peter, *Lieder und Gesänge*, [w:] *Brahms Handbuch*, red. Wolfgang Sandberger, Metzler-Bärenreiter, Stuttgart 2009, s. 208-267.

Kleissle Florian A., *Aufklänge. Der Komponist und Dirigent Siegmund von Hausegger*, Georg Olms Verlag, Hildesheim 2023.

Knight Ellen, *Chamber Music with Viola by Charles Martin Loeffler*, „American Viola Society” 1981, vol. 21, s. 10-14.

Knight Ellen, *Charles Martin Loeffler. A Life Apart in American Music*, University of Illinois Press, Urbana 1993.

Knight Ellen, *Loeffler, Charles Martin* [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000016863?rskey=LpFBhS&result=1>, dostęp 23.03.2025.

Koch Ludwig, rekord pieśni *Der Abendhimmel*, strona internetowa RISM, https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=12&identifier=251_SOLR_SERVER_2058046471,

Koch Ludwig, rekord pieśni *Mein Stern*, strona internetowa RISM, https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=8&identifier=251_SOLR_SERVER_998687871.

Kravitt Edward F., *The Lied. Mirror of Late Romanticism*, Yale University Press, New Haven 1996.

Leibnitz Thomas, książeczka do płyty CD *Joseph Marx. Trio-Phantasie. Lieder*, wyd. CPO 2014.

Leibnitz Thomas, *Österreichische Spätromantiker. Studien zu Emil Nikolaus von Reznicek, Joseph Marx, Franz Schmidt und Egon Kornauth*, Tutzing 1986.

Liess Andreas, *Joseph Marx. Leben und Werk*, Steirische Verlagsanstalt, Graz 1943.

Lista kompozycji Benjamin Dale'a, strona internetowa Wikipedii, https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Benjamin_Dale

Lista kompozycji Josepha Bohuslava Foerster, strona internetowa Wikipedii, https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_compositions_by_Josef_Bohuslav_Foerster.

Maier Günter, *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs und ihr Verhältnis zu Schubert*, Verlag Kümmerle, Göppingen 1971.

Marsoner Karin, *Hausegger, Siegmund von* [hasło w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. Ludwig Finscher, Band 8 „Gri-Hil”, Bärenreiter, Kassel 2002, s. 877-878.

Marx Joseph, *Harmonielehre*, Universal-Edition, Wien 1934.

Marx Joseph, *Kontrapunkt-Lehre*, Universal-Edition, Wien 1935.

Meyers Joseph Kenneth, *The Songs of Joseph Marx*, dysertacja doktorska, University of Missouri, Kansas City 1972.

Moens-Haenen Greta, *Vibrato* [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000029287?rskey=2USTo4&result=1>, dostęp 28.05.2025.

Moser Hans Joachim, *Das deutsche Lied seit Mozart, t. 1*, Atlantis Verlag, Berlin-Zürich 1937.

Murray Deanna Alice, *A Singer's and Teacher's Guide to the Lieder of Joseph Marx*, dysertacja doktorska, The University of Arizon, Tuscon 1997.

Papla Piotr, *Rogowski, Ludomir Michał* [hasło w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część Biograficzna. 8 Tom Pe-R*, red. Elżbieta Dziębowska, PWM, Kraków 2004, s. 436-437.

Parsons James, *The Eighteenth-Century Lied* [w:] *The Cambridge Companion to the Lied*, red. James Parsons, Cambridge University Press, Cambridge 2004.

Philip Robert, *Busch, Adolf (Georg Wilhelm)* [hasło w:] strona internetowa Grove Music Online, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000004422?rskey=SbscpA&result=1>, dostęp 25.03.2025.

Poprawski Marcin, *Miejsca niedookreślone dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2008.

Poszowski Antoni, *Twórczość kameralna Ludomira Michała Rogowskiego*, „Zeszyt Naukowy PWSM w Gdańsku” 1980, nr 19, s. 133-155.

Potter Tully, *Adolf Busch and the viola* [w:] strona internetowa Tarisio, <https://tarisio.com/cozio-archive/cozio-carteggio/adolf-busch-and-the-viol/#footnote>

- Potter Tully, *Adolf Busch. The Life of an Honest Musician*, Toccata Press, Woodbridge 2024.
- Przedmowa do III Koncertu G-dur Josepha Joachima, wersja online, <https://repertoire-explorer.musikmph.de/en/product/joachim-joseph-6/#tab-description>
- Répertoire International des Sources Musicales (RISM), [wersja online], <https://rism.info/>.
- Riley Maurice, *The history of the viola*, Braun-Brumfield, Ann Arbor, Michigan 1980.
- Rostwo-Suski Piotr, Marx Joseph [hasło w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna. 7 Tom M*, red. Elżbieta Dziębowska, PWM, Kraków 2000, s. 119.
- Röth Jens, *Der Komponist als Philologe. Einblicke in das Liedschaffen Adolf Buschs*, Günter W. Röth Buch- und Musikverlag, Universität Siegen, Löhnberg 2017.
- Schollum Robert, *Kodaly – Marx – Szymanowski (geb. 1882) – Drei Komponisten im Jugendstilbereich*, [w:] *Wort und Ton im Europäischen Raum*, red. Hartmut Krones, Böhlau Verlag, Wien-Koln 1989, s. 147-165.
- Sitarz Andrzej, Loeffler Charles Martin [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część Biograficzna, Tom. K-LL*, red. Elżbieta Dziębowska, PWM, Kraków 1997, s. 403.
- Stowell Robin, *The Early Violin and Viola. A Practical Guide*, Cambridge University Press, Cambridge 2001, s. 45-46.
- Stowell Robin, *The Early Violin and Viola. A Practical Guide*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.
- Stromenger Karol, *Koncert kompozytorski L.M. Rogowskiego*, „Kurier Poranny”, 6 grudnia 1925, nr 631.
- Strona internetowa poświęcona życiu i twórczości Antona Wildgansa, <http://www.antonwildgans.at/page15.html>.
- Szymanowski Karol, *Korespondencja. Tom 1. 1903-1919*, red. Teresa Chylińska, PWM, Kraków 1982.
- The Cambridge Companion to the Violin*, red. Stowell Robin, Cambridge University Press, Cambridge 1992.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Tomaszewski Mieczysław, *Sytuacja liryczna i kategorie ekspresywne w pieśni czasów romantyzmu* [w:] *Teoria Muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje. Wydanie specjalne. Mieczysława Tomaszewskiego teksty różne*, red. Teresa Malecka i in., Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016.
- Uvietta Marco, *Die Gesänge op. 91 von Johannes Brahms und die Gattung des Liedes mit obligatem Instrument* [w:] *Internationaler Brahms-Kongress. Gmunden 1997. Kongreßbericht*, red. Ingrid Fuchs, Tutzing 2001, s. 87–111.
- Wendt Eduard, rekord pieśni *Der Mond kommt still gegangen*, strona internetowa RISM, https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=4&identifier=251_SOLR_SERVER_269145061
- Werba Erik, *Joseph Marx eine Studie*, Verlag der Österreichischen Musikzeitschrift, Wien 1964.
- Wójtowicz Ewa, *Ludomir Michał Rogowski. Sylwetka życia i twórczości*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2009.
- Zeyringer Franz, *Literatur für Viola*, wyd. 2, Schönwetter, Hartberg 1985.

Zumsteeg Johann Rudolf, *Mohrenlied* (opracowanie), strona internetowa RISM, https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=2&identifier=251_SOLR_SERVER_1672283813

Zumsteeg Johann Rudolf, *Mohrenlied* (wersja oryginalna), strona internetowa RISM, https://opac.rism.info/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identifier=251_SOLR_SERVER_240798469.

Spis przykładów nutowych i tabel

Numer przykładu	Opis	Numer strony
Przykład 1	Pierwsza strona rękopisu <i>J'aime trop pour être heureux (Romanza)</i> Gaetano Donizettiego. Potencjalnie jeden z najstarszych przykładów pieśni na głos z towarzyszeniem altówki i fortepianu (zbiory The Morgan Library and Museum w Nowym Jorku).	17
Przykład 2	Theodore Lachner, początek pieśni <i>Bitte</i> z alternatywnym towarzyszeniem waltorni lub wiolonczeli.	29
Przykład 3	Fragment karty tytułowej pieśni <i>Glockentöne</i> Heinricha Procha. Wymienione są opcjonalne instrumenty <i>obbligato</i> – wiolonczela, skrzypce i waltornia.	30
Przykład 4	Alexander Joseph Artôt., <i>Grave</i> z <i>Variations Concertantes</i> op.17, t. 26-37; fragment ornamentalnych i wirtuozowskich linii melodycznych w partiach głosu i skrzypiec.	32
Przykład 5	Johannes Brahms, <i>Gestillte Sehnsucht</i> , t. 8-11; pozorna zmiana metryczności z pulsu dwudzielnego na trójdzielną, charakterystyczna dla języka muzycznego Brahmsa.	35
Przykład 6	Johannes Brahms, <i>Gestillte Sehnsucht</i> , t. 93-98; dysonansowy akord A ⁹ jako możliwa reprezentacja muzyczna śmierci przedstawionej w tekście słownym.	36
Przykład 7	a) Początek pieśni <i>Joseph, lieber Joseph mein</i> ; b) Johannes Brahms, <i>Geistliches Wiegenlied</i> , t. 1-3; partia altówki c) Johannes Brahms, <i>Geistliches Wiegenlied</i> , t. 12-16; głos wokalny; obydwie partie pieśni oparte są na konturze melodycznym kolędy <i>Josef, lieber Josef mein</i> .	36
Przykład 8	Johannes Brahms, <i>Geistliches Wiegenlied</i> , t. 74-77; równoległe prowadzenie ruchu duolowego (altówka) i triolowego (fortepian) zagęszczające fakturę w celach dramaturgicznych.	37
Przykład 9	Johannes Brahms, <i>Gestillte Sehnsucht</i> , t. 31-34; pasaż w partii altówki pełniący funkcję harmoniczną-akompaniującą.	38
Przykład 10	Charles Martin Loeffler, <i>Harmonie du soir</i> , a) t. 26-30 i b) 60-63; wpleciona w narrację muzyczną stylistyka walca na słowach „Valse melancolique”.	47
Przykład 11	Charles Martin Loeffler, <i>La lune blanche</i> , t. 49-52; obniżony VII stopień w tonacji E-dur (<i>dis</i> → <i>d</i>) jako zmniejszenie napięcia dominantowo-tonicznego i zawieszenie narracji.	48
Przykład 12	Charles Martin Loeffler, <i>La chanson des Ingénues</i> , t. 5-12; melodyka pieśni charakteryzująca się prostotą, okresową budową oraz falistym rysunkiem.	49

Przykład 13	Charles Martin Loeffler, <i>Harmonie du soir</i> , t. 66-70; wykorzystanie fragmentu sekwencji <i>Dies irae</i> na słowach opisujących „smutek nieba”.	50
Przykład 14	Charles Martin Loeffler, <i>Le chanson des Ingénues</i> , t. 78-81; trawestacja sekwencji <i>Dies irae</i> w partii fortepianu jako reprezentacja „muzycznego sarkazmu”.	51
Przykład 15	Charles Martin Loeffler, <i>La lune blache</i> t. 11-15; reprezentacja nastrojowości blasku księżyca za sprawą akompaniującej partii altówki.	51
Przykład 16	Charles Martin Loeffler, <i>Rêverie en sourdine</i> , t. 19-22; fragment <i>quasi</i> -improwizacyjnej partii altówki.	52
Przykład 17	Charles Martin Loeffler, <i>Rêverie en sourdine</i> , t. 46-48; wykorzystanie flażoletów jako muzycznej reprezentacji motywu słowika.	53
Przykład 18	Charles Martin Loeffler, <i>Le Rossignol</i> , t. 33-35; flażolety jako muzyczna reprezentacja słowika,	53
Przykład 19	Frank Bridge, <i>Far, far from each other</i> , t. 1-6; przewodnia myśl muzyczna przejęta od altówki przez głos w takcie 5.	58
Przykład 20	Frank Bridge, <i>Far, far from each other</i> , t. 15-16; kulminacja w rytornelu w partii altówki.	59
Przykład 21	. Frank Bridge, <i>Music when soft voices die</i> , t. 1-3; przykład <i>arpeggiowego</i> akompaniamentu w partii fortepianu jako element utrzymujący kontinuum narracyjne pieśni i podstawę harmoniczną.	60
Przykład 22	Frank Bridge, <i>Where is it that our soul doth go?</i> , t. 39-41; opadający chromatyczny pochod akordowy w partii fortepianu jako muzyczna reprezentacja upadku ludzkiej duszy w otchłań.	61
Przykład 23	Adolf Busch, <i>Nun die Schatten dunkeln</i> , t. 33-35; gęsta, polifonizująca faktura fortepianowa charakteryzująca język muzyczny <i>Drei Lieder</i> .	67
Przykład 24	Adolf Busch, <i>Wonne der Wehmut</i> , t. 4-5; muzyczna ilustracja spadających łez ukazana za sprawą krótkiej artykulacji w partiach fortepianu i altówki.	68
Przykład 25	Adolf Busch, a) <i>Nun die Schatten dunkeln</i> , t. 1; b) <i>Wonne der Wehmut</i> , t. 1; c) <i>Aus den Himmelsaugen droben</i> , t. 1; motywy trójdźwiękowe unifikujące poszczególne <i>Pieśni</i> op. 3a Adolfa Buscha.	68
Przykład 26	Joseph Marx, <i>Durch Einsamkeiten</i> , t. 33-35; fragment kulminacyjny pieśni.	73
Przykład 27	Joseph Marx, <i>Durch Einsamkeiten</i> , t. 36-38; enharmonia jako przykład dezintegracji struktury akordowej.	74
Przykład 28	Joseph Marx, <i>Durch Einsamkeiten</i> , t. 24-26; skala całotonowa jako symbol przekraczania granicy i rzeki.	75

Przykład 29	Joseph Marx, <i>Durch Einsamkeiten</i> , t. 36-38; akord F-dur na słowach „zum Frieden” jako muzyczne „rozświetlenie” i dźwiękowy desygnat „pokoju”.	75
Przykład 30	Joseph Marx, <i>Durch Einsamkeiten</i> , t. 1-3; na czerwono zaznaczono dźwięki melodyczne.	76
Przykład 31	Joseph Marx, <i>Durch Einsamkeiten</i> , t. 12-14; nakładanie się na siebie ruchu triolowego i duolowego.	76
Przykład 32	Joseph Marx, <i>Durch Einsamkeiten</i> , t. 18-20; dialog między altówką i fortepianem oraz motywy westchnieniowe w partii altówki.	77
Przykład 33	Ludomir Michał Rogowski, <i>Danse fantasque</i> , t. 40-42; duet sopranu koloraturowego z altówką, realizującą dwugłos.	80
Przykład 34	Ludomir Michał Rogowski, <i>Plaisanterie</i> , t. 1-2; fraza tematyczna w partii fortepianu.	82
Przykład 35	Ludomir Michał Rogowski, <i>Plaisanterie</i> ; t. 50-55; mikstury sektowe głosu i altówki.	82
Przykład 36	Ludomir Michał Rogowski, <i>Trois Caprices</i> , t. 1-2; naprzemienne wykonywanie kwint <i>arco</i> i <i>pizzicato</i> jako przykład poszukiwania nowych właściwości brzmieniowych.	83
Przykład 37	Ludomir Michał Rogowski, <i>Danse fantasque</i> , a) skala chromatyczna (t. 28-29); b) skala całotonowa (t. 32).	84
Przykład 38	Siegmund von Hausegger, <i>Liebesklage</i> , t. 1-12; <i>quasi-responsorialne</i> sekwencje pomiędzy altówką i głosem na tle imitującego lutnię lub harfę fortepianu.	91
Przykład 39	Siegmund von Hausegger, <i>Der Falke</i> , t. 10-13; przykład zastosowania polimetrii.	91
Przykład 40	Siegmund von Hausegger, <i>Der Falke</i> , t. 39-44; kulminacja dynamiczna pieśni.	92
Przykład 41	Siegmund von Hausegger, <i>Der Falke</i> , t. 29-32; ciąg modulacyjny łączący tonację E-dur z tonacją c-moll.	93
Przykład 42	Siegmund von Hausegger, <i>Liebeslied</i> , t. 1-3; określenie „mit grosser Wärme” sugerujące wykonawcy ocieplenie brzmienia.	93
Przykład 43	Siegmund von Hausegger, <i>Liebeslied</i> , t. 49-54; fragment <i>dolce</i> bez udziału altówki, opisujący słodkie usta ukochanego.	94
Przykład 44	Frank Bridge, <i>Where is that our soul doth go?</i> t. 7-10; rozpoczęcie altówkowego przedtaktu pieśni smyczkiem na dół w celu uzyskania pełnego i gęstego brzmienia <i>f</i> i <i>molto espressivo</i> .	100
Przykład 45	Siegmund von Hausegger, <i>Liebeslied</i> , t. 1-2; rozpoczęcie przedtaktu smyczkiem na dół w celu rozwinięcia dynamicznego półnuty <i>h¹</i> smyczkiem do góry.	100

Przykład 46	Adolf Busch, <i>Wonne der Wehmut</i> , t. 5-7; rozpoczęcie smyczkiem do góry na mocną część taktu w celu osiągnięcia lekkiej artykulacji <i>separato</i> na nutach oznaczonych kropkami.	101
Przykład 47	Siegmund von Hausegger, <i>Liebesklage</i> , t. 1-2; rozpoczęcie smyczkiem do góry w celu rozwinięcia frazy od dynamiki <i>niente</i> .	101
Przykład 48	Charles Martin Loeffler, <i>Rêverie en sourdine</i> , t. 1-2; rozpoczęcie smyczkiem do góry w celu wykreowania efektu wyłaniającego się dźwięku.	102
Przykład 49	Adolf Busch, <i>Nun die Schatten dunkeln</i> , t. 1-8; propozycja podziału łuków przy jednoczesnej intencji zachowania ścisłego <i>legato</i> .	104
Przykład 50	Charles Martin Loeffler, <i>Harmonie du soir</i> , t. 141-150; fragment, w którym szczególne znaczenie ma utrzymanie ciągłego <i>legato</i> w prawej ręce (ze względu na rozbieżny ruch melodyczny altówki i prawej ręki fortepianu – niebieskie strzałki).	104
Przykład 51	Charles Martin Loeffler, <i>Rêverie en sourdine</i> , t. 9-12; na niebiesko zaznaczono motywy wymagające znacznej liczby zmian płaszczyzn w prawej ręce.	105
Przykład 52	Charles Martin Loeffler, <i>La lune blanche</i> , t. 1-15; przykład długich łuków frazowych w partii altówki, które zdecydowano się podzielić przy jednoczesnym zachowaniu kierunku narracyjnego łukowań. W czerwonej ramce zaznaczono takty wymagające elastyczności prawej ręki ze względu na cztery zmiany płaszczyzn strun.	106
Przykład 53	Frank Bridge, <i>Far, far from each other</i> , t. 30-45; na czerwono zaznaczono miejsca zakończeń łuków, które wymagają kontynuowania gry <i>legato</i> i budowania frazy.	107
Przykład 54	Siegmund von Hausegger, <i>Der Falke</i> , t. 1-9; na czerwono zaznaczono dźwięki związane ze zmianą kierunku smyczka, która może zaburzyć kontynuowanie frazy.	108
Przykład 55	Adolf Busch, pieśń <i>Aus den Himmelsaugen drobben</i> , t. 1-6; faktura akompaniująca wymagająca ścisłego <i>legato</i> (podpis <i>sempre legato</i>).	108
Przykład 56	Joseph Marx, <i>Durch Einsamkeiten</i> , t. 33-35, kulminacyjny fragment w partii altówki wymagający dodatkowego dociążenia prawej ręki i utrzymania ścisłego <i>legato</i> .	109
Przykład 57	Ludomir Michał Rogowski, <i>Rêves</i> , t. 1-7; dwudźwiękowa faktura utrudniająca prowadzenie kierunkowego <i>legato</i> .	109
Przykład 58	Ludomir Michał Rogowski, <i>Danse fantasque</i> , t. 1-3; kwinty grane naprzemiennie <i>arco</i> i <i>pizzicato</i> .	111
Przykład 59	Ludomir Michał Rogowski, <i>Rêves</i> , t. 25-28; fragment <i>scherzando</i> wymagający sprężystego, krótkiego smyczka i artykulacji <i>marcato</i> .	111
Przykład 60	Ludomir Michał Rogowski, <i>Plaisanterie</i> , t. 25-28; artykulacja <i>spiccato</i> wykorzystana przy wznoszącym pochodzie gamowym, wykonywana oddzielnymi smyczkami.	111

Przykład 61	Charles Martin Loeffler, <i>Harmonie du soir</i> , t. 72-74; pochód całotonowy wykonany artykulacją <i>separato</i> i <i>spiccato</i> .	112
Przykład 62	Charles Martin Loeffler, <i>Le Rossignol</i> , t. 62-73; sąsiedztwo artykulacji <i>legato</i> oraz dźwięków oznaczonych kropkami (<i>quasi sospiro</i>).	112
Przykład 63	Siegmund von Hausegger, <i>Liebeslied</i> , t. 28-33; lekka artykulacja <i>separato</i> pomiędzy nutami oznaczonymi kropką.	113
Przykład 64	Frank Bridge, <i>Far, far from each other</i> , t. 5-8; portamento zastosowane na skoku septymowym, wykonywane <i>sul G</i> .	115
Przykład 65	Adolf Busch, <i>Wonne der Wehmut</i> , t. 1-5; wejście do V pozycji na strunie D w celu utrzymania jednolitej barwy po skoku decymowym.	115
Przykład 66	Adolf Busch, <i>Nun die Schatten dunkeln</i> , t. 22-28; fragment wykonany <i>sul G</i> w celu osiągnięcia intensywnego, ale intymnego brzmienia.	116
Przykład 67	Frank Bridge, <i>Where is that our soul doth go?</i> , t. 31-32; wykończenie fraz na strunie D.	116
Przykład 68	Charles Martin Loeffler, <i>Harmonie du soir</i> , t. 111-124; zmiana struny i barwy na powtarzanej, opadającej sekundzie $f^1 - e^1$.	117
Przykład 69	Charles Martin Loeffler, <i>Rêverie en sourdine</i> , t. 16-18; fragment oparty na dwudźwiękach, wymagający płynnych i niezbyt szybkich zmian pozycji.	118
Przykład 70	Adolf Busch, <i>Aus den Himmelsaugen droben</i> , t. 20-23; zastosowanie dwudźwięków w celu wzmocnienia kulminacji pieśni.	118
Przykład 71	Ludomir Michał Rogowski, <i>Danse Fantastique</i> , t. 37-42; spolifonizowana partia altówki realizująca w dolnym głosie szesnastkowy akompaniament, a w górnym mikstury tercjowe z sopranem. Zwraca uwagę pauzujący fortepian.	119
Przykład 72	Charles Martin Loeffler, <i>La lune blanche</i> , t. 16-21; fragment tematyczny z możliwą do zastosowania delikatną wibracją.	122
Przykład 73	Siegmund von Hausegger, <i>Liebesklage</i> , t. 1-18; dialogiczna wymiana fraz między altówką i głosem wokalnym jako asumpt do ujednolicenia różnych typów <i>vibrato</i> .	123
Przykład 74	Charles Martin Loeffler, <i>Harmonie du soir</i> , t. 66-70; cytat sekwencji <i>Dies Irae</i> wykonany z zastosowaniem techniki <i>non vibrato</i> jako celowego zabiegu wykonawczego	124
Przykład 75	Frank Bridge, <i>Where is it that our soul doth go?</i> , t. 42-45; stopniowa intensyfikacja wibracji w partii wokalnej oraz przejście przez altówkę zaproponowanej w partii wokalnej jakości dźwięku.	125
Przykład 76	Ludomir Michał Rogowski, <i>Plaisanterie</i> , t. 1-6; kierunkowe kształtowanie frazy zgodne z rysunkiem linii melodycznej poprzez intensyfikację dynamiczną i artykulacyjną (nieznaczne wydłużanie	127

	smyczka na przebiegach ósemkowych w kierunku wznoszącym i skracanie w kierunku opadającym).	
Przykład 77	Ludomir Michał Rogowski, <i>Danse fantasque</i> , t. 31-33; frazowanie na wznoszących się przebiegach szesnastkowych realizowane poprzez intensyfikację dynamiki i nieznaczne ożywienie agogiczne.	127
Przykład 78	. Charles Martin Loeffler, <i>Far, far from each other</i> , t. 13-16; celowe zerwania poszczególnych fraz w partii altówki jako element stopniowego budowania kulminacji.	128
Przykład 79	Adolf Busch, <i>Nun die Schatten dunkeln</i> , t. 23-25; kulminacyjne zerwanie frazy altówkowej na słowach o płynącej w dal duszy.	129
Przykład 80	Charles Martin Loeffler, <i>Rêverie en sourdine</i> , t. 1-3; statycznie potraktowane motywów w partii altówki jako celowy zabieg wykonawczy.	129
Przykład 81	Siegmund von Hausegger, <i>Der Flake</i> , t. 1-16; rozkład napięcia i kulminacji w ramach wstępu instrumentalnego.	130
Przykład 82	Frank Bridge, <i>Where is that our soul doth go?</i> , t. 4-10; <i>quasi-recytatywne</i> frazy w partii wokalne.	137
Przykład 83	Charles Martin Loeffler, <i>Harmonie du soir</i> , t. 21-30; <i>ritenuto</i> wprowadzające odcinek stylizowany na walca.	138
Przykład 84	Charles Martin Loeffler, <i>Le Rossignol</i> , t. 1; zamierzone <i>accelerando</i> na opadającym pochodzie w partii fortepianu symbolizujące poetycką „zgiełkliwą gromadę ptaków”.	138
Przykład 85	Charles Martin Loeffler, <i>Rêverie en sourdine</i> , t.5-9; <i>rubato</i> melodyczne w partii altówki.	139
Przykład 86	Frank Bridge, <i>Where is it that our soul doth go?</i> t. 1-3; <i>rubato</i> agogiczne w partii fortepianu.	140
Przykład 87	Charles Martin Loeffler, <i>Chanson des Ingénues</i> , t. 64-72; na czerwono zaznaczono miejsce wymagające dodatkowego oddechu w głosie ze względu na długotrwały dźwięk <i>d</i> ² .	144

Numer tabeli	Opis	Numer strony
Tabela 1	Podstawowe dane faktograficzne dotyczące analizowanych pieśni Charles’a Martina Loefflera.	44
Tabela 2	Pieśni Charlesa Martina Loefflera. Ujęcie syntetyczne.	46
Tabela 3	Podstawowe dane faktograficzne dotyczące <i>Three Songs</i> Franka Bridge’a.	57

Tabela 4	<i>Three Songs</i> Franka Bridge’a. Ujęcie syntetyczne.	59
Tabela 5	Podstawowe dane faktograficzne dotyczące <i>Drei Lieder</i> op. 3a Adolfa Buscha.	65
Tabela 6	<i>Drei Lieder</i> op. 3a Adolfa Buscha. Ujęcie syntetyczne.	66
Tabela 7	Podstawowe dane faktograficzne dotyczące pieśni <i>Durch Einsamkeiten</i> Josepha Marxa.	71
Tabela 8	Pieśń <i>Durch Einsamkeiten</i> Josepha Marxa. Ujęcie syntetyczne.	73
Tabela 9	Podstawowe dane faktograficzne dotyczące <i>Trois Caprices</i> Rogowskiego.	80
Tabela 10	<i>Trois Caprices</i> Ludomira Michała Rogowskiego. Ujęcie syntetyczne.	81
Tabela 11	Podstawowe dane faktograficzne dotyczące <i>Drei Gesänge</i> Siegmunda von Hauseggera.	87
Tabela 12	<i>Drei Gesänge</i> Siegmunda von Hauseggera. Ujęcie syntetyczne.	90
Tabela 13	Inicjalny kierunek smyczka a uwarunkowania metryczne w poszczególnych pieśniach.	99
Tabela 14	Rozkład kulminacji w ramach markoformy poszczególnych pieśni.	131
Tabela 15	Początkowe oznaczenia temp poszczególnych pieśni oraz orientacyjne tempa metronomiczne zaproponowane w nagraniach.	134
Tabela 16	Wykaz koncertów zorganizowanych między 30 czerwca 2022 roku i 4 sierpnia 2024 roku, podczas których wykonywano przedmiotowe pieśni.	146

Aneks

Dyskografia pieśni będących przedmiotem pracy

Frank Bridge, *Three Songs*

- 1) *The Songs of Frank Bridge*, wyk. Louise Winter – mezzosopran, Roger Chase – altówka, Roger Vignoles – fortepian, wyd. Hyperion 1997.
- 2) *Frank Bridge. The Music for Viola*, wyk. Louise Williams – altówka, David Owen Norris – fortepian, Jean Rigby – mezzosopran, wyd. Decca 1999.
- 3) *Hamlet Echoes*, wyk. Stella Doufexis – mezzosopran, Daniel Heide – fortepian, Pauline Sachse – altówka, wyd. CAVi-music 2011.
- 4) *From the Old World to the New*, wyk. Karina Lucas – mezzosopran, Rebecca Jones – altówka, Simon Lane – fortepian, wyd. Sonimage 2011.
- 5) *Visione!...*, wyk. Gunta Cese – mezzosopran, Andra Dârziņa – altówka, Ventis Zilberts – fortepian, wyd. Animato 2017.
- 6) *Far Far from Each Other*, wyk. Andreas Burkhardt – baryton, Malte Koch – altówka, Thorsten Kaldewei – fortepian, wyd. Coviello 2021.
- 7) *Bridge. There is a Willow Grows Aslant a Brook. 3 Songs. Cello Sonata. Britten. Lachrymae. Elegy*, wyk. Helene Clément – altówka, Dame Sarah Connolly – mezzosopran, Alasdair Beatson – fortepian, wyd. Chandos 2022.

Charles Martin Loeffler, pieśni

- 1) *Loeffler, Durufle, Pierné*, wyk. William Dazeley – baryton, Douglas Paterson – altówka, Julian Milford – fortepian, wyd. Champs Hill Records 2010.
- 2) *Charles Martin Loeffler. Pieśni i Rapsodie*, wyk. Jolanta Gzella – mezzosopran, Dorota Stanisławska – altówka, Iwona Jakubowska – fortepian, wyd. Arsa Sonora Studio 2013.
- 3) *Hamlet Echoes...*, wyk. Stella Doufexis – mezzosopran, Daniel Heide – fortepian, Pauline Sachse – altówka, wyd. CAVi-music 2011 (*Harmonie du soir* i *La chanson des Ingénues*).
- 4) *Le chevalier malheur – Mélodies après Paul Verlaine*, wyk. Karola Pavone – mezzosopran, Amélie Legrand – wiolonczela, Boris Radulović – fortepian, wyd. Coviello 2020 (*La chanson des Ingénues* w wersji na wiolonczelę).

Joseph Marx, *Durch Einsamkeiten*

- 1) *Mitsuko Shirai, Tabea Zimmemann, Hartmut Höll*, wyk. Mitsuko Shirai – mezzosopran, Tabea Zimmemann – altówka, Hartmut Höll – fortepian, wyd. Capriccio 1995.
- 2) *Joseph Marx. Trio-Phantasie. Lieder*, Simone Nold – mezzosopran, Felix Schwartz – altówka, Hagen Schwarzrock – fortepian, wyd. CPO 2014.

Adolf Busch, *Drei Lieder op. 3a*

- 1) *Mitsuko Shirai, Tabea Zimmemann, Hartmut Höll*, wyk. Mitsuko Shirai - mezzosopran, Tabea Zimmemann – altówka, Hartmut Höll – fortepian, wyd. Capriccio 1995.
- 2) *Melancholy*, Lucia Duchoňová – mezzosopran, Justyna Śliwa – altówka, Ulrike Payer – fortepian, wyd. Capriccio 2014

Tłumaczenia tekstów słownych pieśni

Pieśni Charlesa Martina Loefflera

Harmonie du soir

Voici venir les temps où vibrant sur sa tige
Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir;
- Valse mélancolique et langoureux vertige!

Chaque fleur s'évapore ainsi qu'un encensoir;
Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige;
Valse mélancolique et langoureux vertige!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir.

Le violon frémit comme un cœur qu'on afflige,
Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir!
Le ciel est triste et beau comme un grand reposoir
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige.

Un cœur tendre, qui hait le néant vaste et noir,
Du passé lumineux recueille tout vestige!
Le soleil s'est noyé dans son sang qui se fige...
Ton souvenir en moi luit comme un ostensor! ¹⁷⁷

Oto chwila, gdy każdy kwiat łagodnie drży,
I ulatnia się niebu kadzielną tęsknotą...
Wonie i blaski cicho w powietrzu się plotą
Melancholijne pieśni przeminionych dni...

Każdy kwiat się ulatnia kadzielną tęsknotą...
Skrzypka kwili jak serce, które smutno śni
Melancholijne pieśni przeminionych dni...
Niebo świeci jak ołtarz przyćmioną jasnotą

Skrzypka kwili jak serce, które smutno śni...
Serce czułe, gdy wichry w mrok pusty je miotą.
Niebo świeci jak ołtarz przyćmioną jasnotą
Słońce kona we własnej zakrzepniętej krwi.

Serce czułe, gdy wichry w mrok pusty je miotą.
Zbiera wszystek czar jasnych przeminionych dni...
Słońce kona we własnej zakrzepniętej krwi...
Twe wspomnienie łni we mnie monstrancją
złotą ¹⁷⁸

La lune blanche

La lune blanche
Luit dans les bois;
De chaque branche
Part une voix
Sous la ramée...

Ô bien aimée.

L'étang reflète,
Profond miroir,
La silhouette
Du saule noir
Où le vent pleure...

Rêvons, c'est l'heure.

Un vaste et tendre
Apaînement
Semble descendre
Du firmament
Que l'astre irise...

Wszedł miesiąc biały
Nad lasu skraj –
Drzewa zadrżały,
Srebrzy się gaj,
I tęsknie gra...

- O luba ma!

W blasku miesiąca
Łni stawu toń,
Wierzba płacząca
Nachyla doń
Gałązek wić...

- Marzyć i śnić!

I ukojenia
Zlewa się zdrój
Z niebios sklepienia,
Gdzie gwiazd łni rój
Na modrym tle...

¹⁷⁷ Cyt. za: Ch. M. Loeffler, *Selected Songs...*, op. cit., s. xvii-xviii.

¹⁷⁸ Tłumaczenie poetyckie: Bronisława Ostrowska. Zob.: Ch. Baudelaire, *Harmonia wieczoru...*, op. cit., s. 36.

C'est l'heure exquise.¹⁷⁹

- O słodki śnie!¹⁸⁰

Rêverie en sourdine

Calmes dans le demi-jour
Que les branches hautes font,
Pénétrons bien notre amour
De ce silence profond.

Fondons nos âmes, nos cœurs
Et nos sens extasiés,
Parmi les vagues langueurs
Des pins et des arbousiers.

Ferme tes yeux à demi,
Croise tes bras sur ton sein,
Et de ton cœur endormi
Chasse à jamais tout dessein.

Laissons-nous persuader
Au souffle berceur et doux,
Qui vient à tes pieds rider
Les ondes des gazons roux.

Et quand, solennel, le soir
Des chênes noirs tombera,
Voix de notre désespoir,
Le rossignol chantera.¹⁸¹

Spokojni w cichym półmroku,
Który listowie stworzyło,
Przeniknijmy naszą miłość
Tą głęboką ciszą wokół.

Wtopmy i ciała i dusze
I pełne zachwyty zmysły
W pinii i sosen półzwisłe,
Półomdlałe pióropusze.

Przymknij oczy zadumane,
Na piersi skrzyżuj ramiona
I niechaj serce uśpione
Poniecha dziś wszystkie plany.

Może nas zechce przekonać
Ten powiew słodki, łaskawy,
Marszczący w długich pokłonach
Fale rudawej murawy.

A gdy wieczór od niebiosów
Spadnie w czarne czuby drze,
Rozpaczy naszej dwugłosem
Słowika zadzwoni śpiew.¹⁸²

Le Rossignol

Comme un vol criard d'oiseaux en émoi,
Tous mes souvenirs s'abattent sur moi,
S'abattent parmi le feuillage jaune
De mon cœur mirant son tronc plié d'aune
Au tain violet de l'eau des Regrets
Qui mélancoliquement coule auprès,
S'abattent, et puis la rumeur mauvaise
Qu'une brise moite en montant apaise,
S'éteint par degrés dans l'arbre, si bien
Qu'au bout d'un instant on n'entend plus rien,
Plus rien que la voix célébrant l'Absente,
Plus rien que la voix — ô si languissante! —
De l'oiseau qui fut mon Premier Amour,
Et qui chante encor comme au premier jour;
Et dans la splendeur triste d'une lune
Se levant blafarde et solennelle, une
Nuit mélancolique et lourde d'été,

Jak ptaków strwożonych zgiełkliwa gromada,
Chmara wspomnień wszystkich na serce mi spada.
Spada i obsiada pożółkłą koronę
Olchy mego serca, której pień schylony
Przegląda się w taflī smętnej wody Żalu
U stóp mu płynącej fioletową falą:
Spada – ale potem, w wilgotnych powiewach
Wstających od łąki, wśród gałęzi drzewa
Zły gwar milknie z wolna, gaśnie i przycicha,
Tak, że już po chwili nic więcej nie słychać,
Nic, tylko głos jeden, jedyny głos pieśni
Dla Tej, której nie ma – nic, tylko głos tęskny
Ptaka, co był ptakiem mej Pierwszej Miłości
I śpiewa dziś jeszcze, jak za dni przeszłości;
A w przepychu smutnym bladego miesiąca,
Co wschodzi dostojnie, noc letnia, gorąca,
Noc melancholijna, pełna wielkiej ciszy

¹⁷⁹ Cyt. za: Ch. M. Loeffler, *Selected Songs...*, op. cit., s. xviii.

¹⁸⁰ Tłumaczenie poetyckie: Ludwik Szczepański. Zob.: Paul Verlaine, *La lune blanche* [w:] *Verlaine Paul. Wybór Poezji*, oprac. Anna Drzewicka, Wrocław 1980. s. 57-58.

¹⁸¹ Cyt. za: Ch. M. Loeffler, *Selected Songs...*, op. cit., s. xviii.

¹⁸² Tłumaczenie poetyckie: Alan Kłosko. Zob.: Paul Verlaine, *En sourdine* [w:] *Verlaine Paul...*, op. cit., s. 57-58.

Pleine de silence et d'obscurité,
Berce sur l'azur qu'un vent doux effleure
L'arbre qui frissonne et l'oiseau qui pleure.¹⁸³

I mroku, w lazurach łagodnie kołysze
I wiatru lekkiego dotknięciem przenika
Drzewo całe drżące i ten płacz słowika.¹⁸⁴

La chanson des Ingénues

Nous sommes les Ingénues
Aux bandeaux plats, à l'oeil bleu
Qui vivons presque inconnues
Dans les romans qu'on lit peu...

Jesteśmy naiwnymi dziewczętami
Z płaskimi opaskami i niebieskimi oczami,
Które żyją niezauważone
W rzadko czytanych powieściach...

Nous allons entre lacées
Et le jour n'est pas plus pur
Que le fond de nos pensées,
Et nos rêves sont d'azur...

Idziemy ramię w ramię,
Dzienne światło nie jest bardziej niezmacone niż
Nasze najskrytsze myśli,
A nasze marzenia są z błękitu nieba...

Et nous courons par les près,
Et rions et babillons
Des aubes jusqu'aux soirées,
Et chassons aux papillons...

Biegniemy poprzez łąki,
Chichoczymy i gawędzimy
Do zmierzchu,
I gonimy za motylami...

Et des chapeaux de bergères
Défendent notre fraîcheur,
Et nos robes, si légères
Sont d'une extrême blancheur

Kapelusze naszych pasterzy
Strzegą naszej świeżości
A nasze ubrania – tak lekkie
Są wyjątkowo białe

Les Richelieux, les Caussades,
Et les chevaliers Faublas
Nous prodiguent les oeillades,
Les saluts et les „Hélas!”

Księża, jak Richelieu czy Caussade,
Lub rycerze jak Faublas,
Zasypują nas spojrzeniami,
Ukłonami i westchnieniami: „Ach!”

Mais en vain, et leurs mimiques
Se viennent casser le nez
Devant les plis ironiques
De nos jupons détournées...

Lecz w próżności – ich gesty
Rysują zupełną pustkę
Kiedy stają przed ironicznymi fałdami
Naszych sukienek, kiedy uciekamy...

Et notre candeur se raille
Des imaginations
De ces [raseurs] de muraille
Bien que parfois nous sentions

Nasz brak artyzmu szydzi
Z fantazji
Przez tych podstępnych ludzi...
Choć czasami czujemy, że

Battre nos coeurs sous nos mantes
A des pensers clandestins.
En nous sachant les amantes
Futures des libertins.¹⁸⁵

Nasze serca biją pod naszymi płaszczami
W odpowiedzi na tajne myśli,
I wiemy, że jesteśmy przyszłymi
Kochankami libertynów.¹⁸⁶

¹⁸³ Cyt. za: Ch. M. Loeffler, *Selected Songs...*, op. cit., s. xix.

¹⁸⁴ Tłumaczenie poetyckie: Anna Drzewicka. Zob.: Paul Verlaine, *Le Rossignol* [w:] *Verlaine Paul...*, op. cit., s. 19-20.

¹⁸⁵ Cyt. za: Ch. M. Loeffler, *Selected Songs...*, op. cit., s. xvii.

¹⁸⁶ Tłumaczenie własne.

Pieśni Franka Bridge'a

Far, far from each other

Far, far from each other
Our spirits have flown.
And what heart knows another?
Ah! who knows his own?

Blow, ye winds! lift me with you
I come to the wild.
Fold closely, O Nature!
Thine arms round thy child.

Ah, calm me! restore me
And dry up my tears
On thy high mountain platforms,
Where Morn first appears,¹⁸⁷

Where is it that soul doth go?

One thing I'd know : when we have perished,
Where is it that our soul doth go?
Where is the fire that is extinguished?
Where is the wind but now did blow?¹⁸⁹

Music, when soft voices die

Music, when soft voices die,
Vibrates in the memory;
Odours, when sweet violets sicken,
Live within the sense they quicken.

Rose leaves, when the rose is dead,
Are heaped for the beloved's bed;
And so [thy] thoughts, when thou art gone,
Love itself shall slumber on.¹⁹¹

Z dala od siebie
Nasze dusze wzrastały
I coś wie serce o drugim,
Jeśli nie zna swojego?

Wiejcie wiatry! Unieście mnie z sobą
Powracam do natury.
Obejmij mocno o Naturo!
Swoje dziecko ramionami.

Ucisż mnie! uspokój mnie
I osusz me łzy
Na górskich szczytach,
Gdzie najpierw pojawia się poranek.¹⁸⁸

Tylkobym wiedzieć rad, gdzie pójda
Ulatujące dusze z ciała,
Gdzie ogień ten, który zagasnął —
I gdzie jest wiatr, co niegdyś wiał? —¹⁹⁰

Muzyka wibruje w pamięci,
gdy umilkną miękkie głosy.
Zapachy odorujących płatków
Żyją w zmysłach.

Płatki róży, gdy ta więdnie
Są rozłożone na łożu ukochanej.
I tak też jest z twoimi myślami, gdy ciebie nie ma.
Miłość będzie spać dalej.¹⁹²

Pieśni Adolfa Buscha

Nun die Schatten dunkeln

Nun die Schatten dunkeln,
Stern an Stern erwacht:
Welch ein Hauch der Sehnsucht
Flutet in der Nacht!

Durch das Meer der Träume

Teraz cienie ciemnieją
Gwiazda po gwieździe budzi się:
Cóż za westchnienie tęsknoty
Przelewa się przez noc!

Przez morze i sny

¹⁸⁷ Cyt. za: F. Bridge, *Three Songs...*, op. cit., s. 3-9.

¹⁸⁸ Tłumaczenie własne.

¹⁸⁹ Cyt. za: F. Bridge, *Three Songs...*, op. cit., s. 10-14.

¹⁹⁰ Tłumaczenie poetyckie: Józef Weyssenhoff. Zob.: Heinrich Heine, *Es kommt zu spät...* [w:] *Erotyki*, tłum. tenże, Gebethner i Wolff, Warszawa 1911, s. 154.

¹⁹¹ Cyt. za: F. Bridge, *Three Songs...*, op. cit., s. 15-20.

¹⁹² Tłumaczenie własne.

Steuert ohne Ruh',
Steuert meine Seele
Deiner Seele zu.

Die sich dir ergeben,
Nimm sie ganz dahin!
Ach, du weißt, daß nimmer
Ich mein eigen bin.¹⁹³

Wonne der Wehmut

Trocknet nicht, trocknet nicht,
Tränen der ewigen Liebe!
Ach, nur dem halbgetrockneten Auge
Wie öde, wie tot die Welt ihm erscheint!
Trocknet nicht, trocknet nicht,
Tränen unglücklicher Liebe!¹⁹⁵

Aus dem Himmelsaugen droben

Aus den Himmelsaugen droben
Fallen zitternd goldne Funken
Durch die Nacht, und meine Seele
Dehnt sich liebeweit und weiter.

O ihr Himmelsaugen droben!
Weint euch aus in meine Seele,
Daß von lichten Sternentränen
Überfließet meine Seele.¹⁹⁷

Joseph Marx, *Durch Einsamkeiten*

Durch Einsamkeiten,
Durch waldwild Geheg,
Über nebelnde Weiten
Wandert mein Weg.

Fern über dem Berge
An ruhsamer Flut
Harret meiner ein Ferge,
Der rudert mich gut.

An ein stilles Geländ',
Ewig gemieden
Und ewig ersehnt:
Zum Frieden...¹⁹⁹

Sterując nieustannie,
Moja dusza steruje
W stronę Twojej duszy.

To, co się Tobie poddaje,
Musi zostać całkowicie zabrane
Ah, ty wiesz, że
Nie należę do siebie samego.¹⁹⁴

Płyńcie o płyńcie bez końca,
Łzy mojej wieczystej miłości!
Ach, tylko oczom na wpół już suchym
Jakże pusty, jak martwy wydaje się świat!
Nie wysychajcie nigdy, nigdy,
Łzy nieszczęśliwej miłości!¹⁹⁶

Z oczu nieba w górze kąpią
Nocą złote iskry drżące,
A mnie dusza wciąż się szerzej
I miłośniej rozpościera

O, niebiańskie oczy w górze!
Wypłaczcie się w duszę moją,
Świetlistymi łzami gwiazd
Niech mi się przeleje dusza.¹⁹⁸

Przez samotność
Przez dzikie lasów padoki
Ponad mglistymi przestrzeniami
Wędruje moja ścieżka

Daleko ponad górą
Wzdłuż spokojnego strumienia
Oczekuje na mnie przewoźnik
On przewiezie mnie

W stronę miejsca spokojnego
Wiecznie unikanego
I wiecznie upragnionego

¹⁹³ Cyt. za: Adolf Busch, *Drei Lieder op. 3a*, Simrock, Berlin 1922, s. 2-5.

¹⁹⁴ Tłumaczenie własne.

¹⁹⁵ Cyt. za: A. Busch, *Drei Lieder...*, op. cit., s. 6-8.

¹⁹⁶ Tłumaczenie poetyckie: Zofia Ciechanowska. Zob.: Johann Wolfgang von Goethe, *Wonne der Wehmut* [w:] *Wybór poezji*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Warszawa-Kraków 1954, s. 55-56.

¹⁹⁷ Cyt. za: A. Busch, *Drei Lieder...*, op. cit., s. 9-11.

¹⁹⁸ Tłumaczenie poetyckie: Robert Stiller. Zob.: Heinrich Heine, *Nocą w kajucie* [w:] *Morze północne i inne wiersze o morzu*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1987, s. 53.

¹⁹⁹ Cyt. za: J. Marx, *Durch Einsamkeiten*, Universal Edition, Wien 1916, s. 3-7.

Pieśni Siegmunda von Hauseggera

Liebesklage

Floret silva undique
Um meinen Gesellen ist mir weh.
Der Wald ist grün allenthalben.
Wo ist mein Geselle so lange?
Er ist geritten von hinnen.
O weh, wer soll mich minnen?²⁰¹

Las rośnie wszędzie.
Czuję ból po moim czeladniku.
Las jest wszędzie zielony.
Gdzie jest mój czeladnik tak długo?
Konno odjechał!
Ojej, kto mnie pokocha?²⁰²

Der Falke

Ich zog mir einen Falken
länger als ein Jahr.
Nachdem ich ihn mir gezähmt,
wie ich ihn haben wollte,
und ihm sein Gefieder
mit Gold wohlgeschmückt,
erhob er sich hoch in die Lüfte
und entflog in fremdes Land.
Seither sah ich den Falken
schön fliegen.
er führte an seinem Fuße,
seidene Riemen,
und sein Gefieder
war ganz rotgold.
Gott sende sie zusammen,
die gerne geliebt wollen sein.²⁰³

Hodowałam sobie sokoła
dłużej niż rok.
Gdy już go oswoiłam,
tak jak pragnęłam go mieć,
i kiedy jego pióra
ozdobiłam pięknie złotem,
wzbil się wysoko w przestworza
i odleciał do obcej ziemi.
Od tej pory widuję sokoła,
jak pięknie lata.
Na łapie nosi
jedwabne rzemienie,
a jego pióra
lśnią czerwonym złotem.
Niech Bóg połączy tych,
którzy pragną być kochani.²⁰⁴

Liebeslied

Komme, komm Geselle mein,
Geselle komm, komm Geselle mein,
denn in Zittern harr' ich dein
in Zittern harr' ich dein,
komme, komm Geselle mein,
denn in Zittern harr' ich dein.
Süßer rosenfarbner Mund,
komm und mache mich gesund,
rosenfarbner Mund, süßer rosenfarbner Mund.
Komme, komm Geselle mein,
Komm Geselle mein!²⁰⁵

Przyjdź, przyjdź mój czeladniku,
Przyjdź, przyjdź mój czeladniku
Ponieważ drżąc czekam na ciebie
Drżąc czekam na ciebie
Przyjdź, przyjdź mój czeladniku
Ponieważ drżąc czekam na ciebie
Słodkie, różane usta
Przyjdź i uzdrów mnie
Różowe usta, słodkie różowe usta
Przyjdź, przyjdź czeladniku mój
Przyjdź czeladniku mój.²⁰⁶

²⁰⁰ Tłumaczenie własne.

²⁰¹ Cyt. za: S. von Hausegger, *Drei Gesänge nach mittelhochdeutschen Dichtungen*, Ries & Erler, Berlin 1927, s. 2-3.

²⁰² Tłumaczenie własne.

²⁰³ Cyt. za: S. von Hausegger, *Drei Gesänge...*, op. cit., s. 4-11.

²⁰⁴ Tłumaczenie własne.

²⁰⁵ Cyt. za: S. von Hausegger, *Drei Gesänge...*, op. cit., s. 12-15.

²⁰⁶ Tłumaczenie własne.