

**Lech
Napierała**

**SPECYFIKA WYKONAWSTWA
PIĘŚNI ORKIESTROWYCH
W WERSJI NA GŁOS
Z TOWARZYSZENIEM
FORTEPIANU,
NA PRZYKŁADZIE
„WESENDONCK-LIEDER”
RICHARDA WAGNERA,
PIĘŚNI „URLICHT”
ORAZ „RÜCKERT-LIEDER”
GUSTAVA MAHLERA**



Wydawca
Akademia Muzyczna w Krakowie

Koordinacja projektu
Wydział Instrumentalny
Wydziałowa Komisja do Spraw Publikacji Cyfrowych

Wydanie publikacji na prawach rękopisu na podstawie pracy doktorskiej z roku 2013
w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie – instrumentalistyka

Rekomendacja do publikacji cyfrowej
dr hab. Sławomir Cierpik

Projekt okładki
Antek Korzeniowski

ISBN 978-83-62743-57-5

Wydanie cyfrowe

© Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016
Wszystkie prawa zastrzeżone
www.amuz.krakow.pl

Spis treści

Wstęp.....	4
1. Pieśń orkiestrowa – nowe zjawisko przełomu XIX i XX wieku	6
2. Analiza interpretacyjna pieśni	11
2.1 Richard Wagner – Wesendonck Lieder	11
2.1.1 Der Engel (Anioł)	14
2.1.2 Träume (Sny).....	16
2.1.3 Schmerzen (Bóle)	18
2.1.4 Stehe still (Stój cicho!).....	20
2.1.5 Im Treibhaus (W szklarni)	24
2.2 Gustav Mahler – Urlicht	28
2.3 Gustav Mahler – Rückert Lieder	32
2.3.1 Blicke mir nicht in die Lieder! (Nie podglądaj moich pieśni!)	36
2.3.2 Ich atmet' einen linden Duft (Wdychałem łagodny zapach!)	39
2.3.3 Liebst du um Schönheit (Jeśli kochasz piękno)	44
2.3.4 Um Mitternacht (O północy).....	45
2.3.5 Ich bin der Welt abhanden gekommen (Zginąłem dla Świata).....	49
3. Analiza porównawcza wersji fortepianowej i orkiestrowej pieśni oraz wskazówki wykonawcze dla pianisty	53
3.1 Richard Wagner – Wesendoncklieder	54
3.1.1 Der Engel	54
3.1.2 Stehe still.....	58
3.1.3 Im Treibhaus	64
3.1.4 Schmerzen	70
3.1.5 Träume	74
3.2 Gustav Mahler – Urlicht	78

3.3 Gustav Mahler – Rückert Lieder	83
3.3.1 Blicke mir nicht in die Lieder!	83
3.3.2 Ich atmet' einen linden Duft.....	87
3.3.3 Liebste du um Schönheit	90
3.3.4 Um Mitternacht	93
3.3.5 Ich bin der Welt abhanden gekommen	99
Podsumowanie	105
Bibliografia.....	106

Wstęp

Realizowanie partii orkiestry na fortepianie jest bardzo częstym zjawiskiem. Wykonuje się koncerty instrumentalne oraz arie z oper i oratoriów podczas koncertów szkolnych, studenckich, podczas konkursów, także na mniejszych koncertach, gdzie nie ma możliwości występu z orkiestrą. Można się zastanawiać, czy recitale wokalne z towarzyszeniem fortepianu są na pewno adekwatnym miejscem do prezentowania arii operowych, czy ich program nie powinien ograniczać się do utworów oryginalnie przeznaczonych na głos i fortepian. Jak wynika z praktyki, wykonywanie utworów przeznaczonych na głos z towarzyszeniem orkiestry w wersji z fortepianem nie należy do sytuacji wyjątkowych. Każdy pianista występujący regularnie z wokalistami wie, jak często przychodzi grać z tak zwanych wyciągów fortepianowych. Oczywiście trudno oczekiwać, że fortepian będzie w stanie zastąpić orkiestrę w sposób pełnowartościowy. Jednak nawet jeśli zadanie to wydaje się z góry skazane na niepowodzenie, warto spróbować i szukać takich środków, które „niedostatki” wykonania fortepianowego mogłyby zmniejszyć, tak aby miało wszelkie walory artystyczne najwyższej jakości.

Problem ten staje się jeszcze bardziej realny, kiedy napotykamy repertuar, którego wykonanie sam kompozytor dopuszcza zarówno przez orkiestrę jak i pianistę. Takim przykładem są pieśni, wcześniej kojarzone niemal wyłącznie jako kompozycje na głos i fortepian, których znaczący rozwój w dobie późnego romantyzmu doprowadził do stworzenia nowego rodzaju tzw. „pieśni orkiestrowej”. Do najważniejszych reprezentantów tego gatunku należą przede wszystkim Richard Strauss, Gustav Mahler, Edward Grieg, Alban Berg, Arnold Schoenberg. Autor zdecydował się w tej pracy na wybór pieśni dwóch kompozytorów: Richarda Wagnera – Wesendonck-Lieder oraz Gustava Mahlera – Urlicht oraz Rückert-Lieder. Co prawda w przypadku Wagnera tylko jedna z jego cyklu jest jego autorstwa w wersji orkiestrowej – Träume (orkiestracji pozostałych dokonał Felix Mottl, uczeń kompozytora), wszystkie z omawianych w tej pracy pieśni są wykonywane zarówno w wersji z towarzyszeniem fortepianu jak i orkiestry.

Stajemy więc przed poważnym problemem wykonawczym, istotnym przede wszystkim dla pianisty. Należy zapytać: czy można partię fortepianu potraktować zupełnie niezależnie, i nie szukać odniesienia do brzmienia orkiestry? Jeżeli przyjąć odpowiedź twierdzącą, wtedy dalsza dyskusja nie ma racji bytu. Nie możemy jednak zapominać, że słuchacz, mający w pamięci wyobrażenie jakże bogatej instrumentacji orkiestrowej, może

przez takie podejście zostać rozczarowanym. Autor wyraża opinię, iż partytura orkiestrowa może być dla pianisty niezwykle cennym i pomocnym źródłem ku poszerzaniu wyobraźni dźwiękowej. Pozwoli to również zmniejszyć nieco dystans dzielący możliwości barwowe fortepianu i orkiestry, znacząco podnosząc także walory interpretacyjne wykonania.

W pierwszym rozdziale autor opíše pojawienie się i rozwój nowego zjawiska w XIX wieku, jakim był gatunek pieśni orkiestrowej i przedstawi opinie kompozytorów, muzykologów a nawet ówczesnych filozofów na ten temat.¹

W drugim rozdziale autor skupi się na analizie interpretacyjnej omawianych pieśni, pogłębiając ją o przedstawienie okoliczności ich powstania, sylwetki kompozytorów oraz poetów, do których tekstów zostały napisane – będą to Mathilde Wesendonck oraz historia jej skomplikowanej relacji z Richardem Wagnerem, Friedrich Rückert, którego teksty jakże chętnie wykorzystywał Gustav Mahler, a także zbiór *Des Knaben Wunderhorn* z którego pochodzi tekst *Urlicht*.

Rozdział trzeci tej pracy będzie analizą porównawczą wersji orkiestrowej oraz fortepianowej. Porównując materiał nutowy, autor pozostanie w kręgu zagadnień wykonawczych i interpretacyjnych. Będzie to próba poszukiwania takich środków, które umożliwią zmniejszenie różnicy między wykonaniem fortepianowym a orkiestrowym, przede wszystkim poprzez próbę jak najpełniejszego wykorzystania możliwości kolorystycznych fortepianu. Celem tej analizy będzie więc przede wszystkim ubogacenie partii fortepianu. Autor będzie opierał się na własnych doświadczeniach wykonawcy, które pogłębiał pod kierunkiem wybitnych pianistów specjalizujących się w dziedzinie akompaniamentu wokalnego, takich jak David Lutz, Charles Spencer czy Gérard Wyss.

Autor żywi nadzieję, że wskazówki zawarte w tej pracy będą mogły być pomocne nie tylko w odniesieniu do konkretnie analizowanych pieśni Wagnera i Mahlera, ale będą miały charakter uniwersalny, możliwy do zastosowania w innym repertuarze pieśni orkiestrowych, a także podczas wykonywania koncertowego z fortepianem np. repertuaru operowego czy oratoryjnego.

¹ Wszelkie cytaty umieszczone w tej pracy pochodzące z literatury niemiecko- i angielskojęzycznej zostały samodzielnie przetłumaczone przez autora. Dotyczy to także tekstów pieśni.

1. Pieśń orkiestrowa – nowe zjawisko przełomu XIX i XX wieku

Gatunek pieśni orkiestrowej należy w zasadzie do wieku XX, chociaż pierwsze dzieła z tego gatunku powstały już w XIX. Jednym z pierwszych twórców pieśni z akompaniamentem orkiestry był Hector Berlioz. Trzeba jednak powiedzieć, że owe pierwsze próby wcale nie spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem przez krytyków, którzy widzieli w tym nowym zjawisku upadek pieśni, nie tylko w jej dotychczasowym kształcie, ale w ogóle. Na początku XX wieku austriacki kompozytor i dyrygent Siegmund von Hausegger oraz niemiecki muzyk i krytyk muzyczny Rudolf Louis publikowali teksty stanowczo krytykujące akompaniament orkiestrowy, jako czynnik stojący w opozycji do intymności wyrazu, która jest niejako wpisana w podstawowy charakter pieśni. Hausegger pisze nawet, cytując za Hansem-Joachimem Brachtem, o „niemal despotycznej obfitości realnie-melodycznych instrumentów, które przez swoje indywidualne brzmienia, poważnie grożą zduszeniem indywidualności śpiewaka.”² Pojawiła się więc i obrona, i to często w formie ataku. Dlaczego fortepian ma być tym najidealniejszym instrumentem towarzyszącym głosowi w pieśni, gdzie choćby jego brak możliwości uzyskania w artykulacji prawdziwego legata, stoi w opozycji do głosu, który tę umiejętność (legato) posiada w stopniu najdoskonalszym. Hausegger odpowie jednak na ten zarzut, iż owa niedoskonałość fortepianu spycha go niejako automatycznie na drugi plan w stosunku do śpiewaka, przez co tym bardziej uwypuklony zostaje intymny charakter pieśni.

Kolejnym poważnym zarzutem wobec pieśni orkiestrowej była zupełna zmiana jej przeznaczenia. Dotąd wykonywana w zaciszu domowych koncertów, ewentualnie małych koncertów kameralnych, nagle z racji jakże ogromnego powiększenia aparatu wykonawczego musiała wkroczyć na sceny wielkich sal koncertowych, co zdaniem krytyków nie odpowiadało subtelniemu przekazowi poezji, uchwyconej przez kompozytora w wyrafinowane muzyczne ramy.

W odniesieniu do tego ostatniego, należy zadać jednak pytanie o pochodzenie pieśni orkiestrowej. Czy powstała ona rzeczywiście jedynie poprzez prostą drogę ewolucji gatunku pieśni jako monodii z towarzyszeniem fortepianu, na co w pierwszej kolejności wskazywałaby choćby nazwa, a raczej obecność w nazwie słowa pieśń?

² Bracht H.J., *Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied – Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg*, Bärenreiter-Verlag Karl Vöterle GmbH & Co. KG, Kassel 1993, s. 15.

Wydaje się, że obok Hectora Berlioza, głównym sprawcą skierowania pieśni na takie, a nie inne tory rozwoju, był Richard Wagner, z jego teorią opery, jako dramatu muzycznego. Jego starania przybliżenia do siebie opery i teatru, zupełnie inne podejście do roli tekstu w operze (Wagner sam pisał teksty do swoich dramatów muzycznych), z całą pewnością znalazły odzwierciedlenie także w rozwoju gatunku pieśni. Z jednej więc strony można powiedzieć, że mimo, iż trudno uznać Wagnera za kompozytora pieśni, których stworzył w sumie nieco ponad 20, w pewnym sensie wprowadził on pieśń do opery, łącząc ją tym samym z orkiestrą symfoniczną. Przyglądając się wielu ariom z jego dramatów, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że mamy tu do czynienia z gatunkiem, często stojącym na granicy arii i pieśni. Nieco inaczej będzie to wyglądało u Gustava Mahlera, który dokona raczej syntezy pieśni z gatunkiem symfonii. I nie chodzi tu jedynie o częste cytowanie tematów czy motywów z pieśni w symfoniach, lecz przede wszystkim o umieszczanie pieśni jako części jego symfonii. Kiedy Mahler określa siebie jako Epigona „wielkich duchów jak Beethoven czy Wagner”, można wręcz stwierdzić, że jego pieśń orkiestrowa to doskonała kompilacja dramatu muzycznego Wagnera z symfonią wokально-instrumentalną zapoczątkowaną IX Symfonią Beethovena. Bohdan Pocięć podkreśla też wyjątkowość inspirowania twórczości kompozytorskiej sztuką dyrygencką, jaka ma miejsce w przypadku Mahlera. „Możemy więc przypuścić, że pieśni Mahlerowskie, jako dzieła wokально-instrumentalne, powstały jakby z dwojakiego impulsu: z natchnienia melodyczno-poetyckiego i z natchnienia inicjalno-kreacyjnego gestu dyrygenckiego wywołującego muzykę.”³

W tym kontekście trzeba przyznać, że XX wieczna pieśń orkiestrowa jawi się nam jako gatunek niezwykle ważny, będący pewnego rodzaju celem poszukiwań nowej, najidealniejszej muzycznej formy wyrazu. Początkowi krytycy muszą w końcu ustąpić. Hausegger i Louis pozostaną co prawda na stanowisku, że pieśń orkiestrowa jest dla nich „*contradictio in adiecto*”, jednak stopniowo dopuszczają rację istnienia pieśni z akompaniamentem orkiestry, w sytuacji, gdy tekst wydaje się do tego adekwatny, ze wskazaniem początkowym na ballady, hymny, ody. Znamienne jest jednak, że krytycy muzyczni początku XX wieku nie chcieli zaakceptować pieśni z towarzyszeniem orkiestry, gdyż w ich głębokim przekonaniu, w tej formie traciła ona to co w niej było najcenniejsze - intymność wyrazu oraz pełnię jedności słowa i muzyki, która w ich mniemaniu

³ Pocięć B., *Mahler*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1992, s. 148.

niemożliwa była do uzyskania w dużej sali koncertowej przy tak ogromnym aparacie wykonawczym.

Patrząc na rozwój pieśni, monodia z towarzyszeniem orkiestry jawi się jako przełom rozwoju tego gatunku. Niemiecki historyk i muzykolog przełomu XIX i XX wieku Karl Grunsky wyróżnia trzy główne fazy rozwoju pieśni:

- Pieśń z własnym akompaniamentem, gdzie śpiewak sam sobie akompaniuje na cytrze, kitarze, lutni,
- Pieśń z akompaniamentem fortepianu – jeszcze za czasów Schuberta popularne było wykonywanie pieśni samemu sobie akompaniując przy fortepianie, jednakże coraz popularniejsze stawało się wykonawstwo w duecie: śpiewak – pianista,
- Pieśń orkiestrowa – oczywiście o własnym akompaniamencie nie ma tutaj mowy, następuje wyraźne rozdzielenie głosu i akompaniamentu.⁴

Grunsky był też jednym z pierwszych, który nie podjął tak zdecydowanej krytyki tego gatunku, widząc w nim nieuchronną zmianę wynikającą z jego rozwoju. Uważał, że to nie rodzaj akompaniamentu warunkuje intymność i indywidualność wyrazu, a sam śpiew, który bez względu na obsadę wykonawczą, może z powodzeniem zachować wszystkie te przymioty. W tej nowej sytuacji Grunsky widział również konieczność rozluźnienia sztywnych granic między pieśnią, a arią operową.

Niezwykle interesującym zagadnieniem w przypadku pieśni orkiestrowej jest teoria liryki Friedricha Nietschego, który uchwycił w niej dwa główne elementy tradycyjnego myślenia o pieśni. Ową intymność, określaną niemieckim terminem „Fürsichsingen” (śpiewać dla siebie) oraz jedność słowa i muzyki. „nie słyszy się słów, (...) bez jednoczesnej myśli melodycznej, i nie słyszy się melodii (...), żeby jednocześnie nie przychodziły na myśl słowa”.⁵ Nietzsche określa zupełnie nowy horyzont, w którym koncentruje się on na potrzebie znaczeniowości w muzyce, którą zaczerpnął z teorii Wagnera zawartej w *Oper und Drama*. We wzmiankowanej pozycji kompozytor przedstawia krytykę fortepianu, który uznał za instrument zbyt abstrakcyjny. Przeciwstawia mu „w pełni uduchowione współbrzmienie orkiestry”. To orkiestra, w przeciwieństwie do fortepianu posiada środki potrzebne do pełni wyrazu w muzyce, także pieśni. Owej potrzebie znaczeniowości z pewnością uległ i Gustav Mahler. Bardzo trafnie

⁴ Bracht H.J., *Nietzsches Theorie...*, op. cit., s. 27.

⁵ Müller-Blattau J., *Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik*, Stuttgart 1952, s. 31.

określa ją Bohdan Pocij, pisząc o „mowie muzyki” – „Cała muzyka Mahlera przeniknięta jest potężną wolą mowy, mówienia maksymalnie wyrazistego, poprzez obraz muzyczny, poprzez słuchowe unaocznienie, poprzez szczególną sugestię naoczności w muzyce robionej *wszelkimi możliwymi środkami*”.

Teoria Nietzschego jest także próbą nowego określenia podmiotu lirycznego, który nie rezygnując z punktu widzenia ja subiektywnego, powinien jednocześnie starać się o odniesienie do prawdy ogólnej. Owo wyjście „poza siebie”, w którym powinno się spotkać to co subiektywne z obiektywnym, nazywa Nietzsche *geniuszem lirycznym*.⁶ Pełnia prawdy składa się z obu tych elementów, co odnosi się także do pieśni. „Śpiewak, który wzrasta w swoich emocjach i pasji, jednocześnie, poprzez podgląd otaczającej go natury, jest świadomy siebie, jako podmiotu czystego poznania!!!”⁷

Wychodząc od teorii jedności poezji i muzyki Nietzsche stwarza nową estetykę pieśni, w której to właśnie jedność mowy i śpiewu stanowić będą jej podstawę. Jedność ta nie będzie jednak oznaczać równoważności obu tych elementów. Powołując się na estetykę piosenki ludowej z okolic 1800r., muzyka ma rolę prowadzącą, tekst ma ją tylko wspomagać. Melodia jest pra-podstawą, z której to później narodziła się poezja. Mamy więc poezję, sztukę dionizyjską, którą muzyka wynosi do godności sztuki apolińskiej.

Opisując finał IX Symfonii Beethoven, Nietzsche tak określa wzajemne relacje orkiestry i głosu: *Nie przez słowo, ale przez przyjemne brzmienie, nie przez pojęcie a poprzez pełne intymnej radości dźwięki, uchwycił dostoyny Mistrz swoją tęsknotę za w pełni uduchowionym współbrzmieniem swojej orkiestry*. Nietzsche przedstawia dwa założenia. Pierwsze, to że głos ludzki posiada dźwięk najpełniej uduchowiony ze wszystkich instrumentów, dając się słyszeć jako głos z głębi duszy. Drugim jest idea owego *w pełni uduchowionego współbrzmienia orkiestry*. Idąc za innym niemieckim filozofem Georgiem Wilhelmem Friedrichem Heglem, Nietzsche zakłada możliwość doskonałego zespolenia ludzkiego głosu tylko z instrumentami orkiestry, które „zawierają (...) idealną całość brzmienia. (...) Jest on (głos ludzki) sam w sobie pełnią brzmienia i z tego powodu scala się z pozostałymi instrumentami orkiestry najściślej i najpiękniej.”⁸

Owa teoria zespolenia w dużym stopniu opiera się również na pracach Vischera oraz Wagnera, którzy dokonali usystematyzowania grup instrumentów, najlepiej

⁶ Bracht H.J., *Nietzsches Theorie...*, op. cit., s. 55.

⁷ Ibidem, s. 54.

⁸ Ibidem, s. 68.

odpowiadających głosowi. Ciekawe jest, że w pierwszej kolejności zaliczają się do nich instrumenty dęte, a także, iż na ostatnim miejscu stawiają oni instrumenty, w których dźwięk powstaje przez uderzenie w strunę, czyli przede wszystkim fortepian. Teoria ta, nie tylko więc usprawiedliwia powstanie gatunku pieśni orkiestrowej, co wręcz dezawuuje wartość fortepianu jako instrumentu akompaniującego głosowi do tej pory niemal wyłącznie. Być może jest to forma obrony przez atak. Może jednak w kontekście zagadnień wykonawczych warto pozostawić ją w pamięci, co może być dodatkowym uzasadnieniem dalszych poszukiwań dla pianisty towarzyszącego śpiewakowi w uzyskaniu brzmienia jak najbardziej zbliżonego do orkiestrowego, co w sposób jeszcze pełniejszy pozwoli na scalenie partii fortepianowej z wokalną, prowadząc do *doskonałej jedności*.

2. Analiza interpretacyjna pieśni

2.1 Richard Wagner – Wesendonck Lieder

Historia i okoliczności powstania Wesendonck-Lieder Richarda Wagnera są ważne i z pewnością nie pozostają bez znaczenia dla analizy interpretacyjnej pieśni. Sam fakt, że pieśni te są owocem jednej z najsłynniejszych historii miłosnych owych czasów, skłania ku pochyleniu się w sposób szczególny nad kontekstem ich powstania. Związek Mathildy Wesendonck oraz Richarda Wagnera był wydarzeniem, z którego inspiracji powstały teksty Mathildy, a do których Wagner skomponował następnie muzykę. Nie sposób mówić o tym zbiorze nie wspominając też jednego z najwspanialszych dzieł kompozytora, opery *Tristan i Izolda*. Mathilde Wesendonck była wzorem dla Wagnera w kreowaniu postaci Isoldy, a dwie pieśni z cyklu otrzymały nawet podtytuł *Studium do opery Tristan i Isolda*, zawierając bezpośrednie muzyczne odnośniki i cytaty z owego dramatu muzycznego, należącego do jednego z najznakomitszych dzieł kompozytora.

Historia ta wydarzyła się w Zürichu, gdzie Mathilde i Otto von Wesendonck po raz pierwszy usłyszeli Richarda Wagnera podczas jednego z jego koncertów, w którym wystąpił on w roli dyrygenta. Richard Wagner został zmuszony do opuszczenia Niemiec, co było wynikiem poparcia, jakiego udzielił ruchom rewolucyjnym niemieckiej „Wiosny Ludów”. Po stłumieniu powstania, kompozytor musiał wyemigrować z Niemiec, odnajdując schronienie w neutralnej Szwajcarii, gdzie w roku 1849 osiadł w Zürichu. Nieco później, w roku 1851, do Zürichu przyjechał Otto von Wesendonck, niemiecki przedsiębiorca i handlowiec wraz ze swoją żoną Mathilde. Mathilde Wesendonck, urodzona jako Agnes Luckemayer, po wyjściu za mąż za Otto von Wesendonck przybrała imię jego pierwszej, młodo zmarłej żony. Agnes Luckemayer urodziła się w Düsseldorfie, gdzie dorastała w atmosferze muzyki, teatru, otaczana przez artystów, czego jej po przeprowadzce do Zürichu zdecydowanie brakowało. Jej podziw dla Wagnera jako twórcy wszechstronnego (komponował, dyrygował, pisał teksty, sam był twórcą librett do swoich dramatów muzycznych) być może był wyrazem tej tęsknoty.

Niemniejsze wrażenie wywarła też Mathilde na Wagnerze. Ich pierwsze spotkanie „twarzą w twarz” zapadło kompozytorowi głęboko w pamięci. Niewiele czasu musiało upłynąć, żeby Wagner zaczął widzieć w niej swoją prawdziwą „mużę”. Nie tylko obdarzył ją miłością; potrzebował jej, by móc komponować. Napisał dla niej kilka kompozycji: Polkę, Zürcher Veilliebchenwalzer oraz Sonatę na fortepian.

„Ona jest dla Richarda Wagnera muzą par excellence, którą jego żona Minna nigdy nie była. Ożywiła go swym pocałunkiem. Wagner może znów komponować i komponuje teraz tylko dla Niej”.⁹

Sytuacja oczywiście nie była łatwa. Wagner był rozdarty pomiędzy swoją miłością do Mathilde, a przyjaźnią z Otto von Wesendonck, powiazaną (co nie jest bez znaczenia) z finansową zależnością. Otto podziwiał i cenił Wagnera jako kompozytora i chętnie wspierał go finansowo. Kompozytor miał zawsze tendencję do życia „ponad stan” i głównie z tego powodu, w zasadzie przez całe swoje życie, nigdy nie był w stanie uniezależnić się finansowo, zawsze pozostając utrzymankiem bogatych mecenasów, wielbicieli jego sztuki oraz przyjaciół (m.in. Franciszka Liszta). To specyficzne przekonanie o konieczności i słuszności wspierania artysty tak wyjątkowego jak on, nie przeszkadzało mu jednak romansować z Mathildą Wesendonck.

„Wagner stara się o łaskę Pani oraz o pieniądze jej męża, oskarżając jednocześnie ukochaną. Ona ma w ręku jej zadedykowaną kompozycję, którą niedługo będzie mogła wykonywać. A Otto Wesendonck? On będzie płacił.”¹⁰

Wagner w obecności Mathildy Wesendonck czuł się szczęśliwy. Jej pierwszej czytał zawsze swoje teksty, jej pierwszej grał swoje nowe kompozycje, prezentował nowo skomponowane fragmenty oper. Jej zdradzał swoje muzyczne pomysły, a ona była jedyną, która potrafiła go w pełni zrozumieć. Jej małżeństwo jednak, fakt iż nie mógł jej mieć tylko i wyłącznie dla siebie, z pewnością było dla niego źródłem smutku. Mathilda nie pozostawiała mu jednak złudzeń, nie chcąc zrezygnować dla Wagnera z dostatniego życia u boku męża.

„Wagner kocha, kocha zapalczywie, kocha nieszczęśliwie, znów przeżywając kryzys. A czy kobieta, którą kocha, nie może mu pomóc ukoić jego cierpienia? Nie, ta miłość jest beznadziejna, nigdy Mathilde Wesendonck nie zrezygnuje z dworskiego życia u boku jej męża. Daje mu to do zrozumienia bez słów, on to wie i jest to dla niego prawdziwą torturą.”¹¹

Taki stan trwa do roku 1857. Otto Wesendonck, mimo iż zauważa, że stosunki Wagnera z jego żoną wykraczają poza relacje czysto przyjacielskie, wykazuje się ogromną

⁹ Aufenanger J., *Richard Wagner und Mathilde Wesendonck*, Patmos, Düsseldorf 2007, s. 14.

¹⁰ Ibidem, s. 44.

¹¹ Ibidem, s. 56.

cierpliwością, przyzwalając niejako na taki stan. Po wybudowaniu posiadłości na obrzeżach Zürichu, decyduje się nawet, choć nie bez oporów, na przekazanie ziemi sąsiadującej z jego posesją właśnie Wagnerom. Nie odbyło się to oczywiście bez starań Mathildy. Okolicznością sprzyjającą była też niezbyt zachęcająca alternatywa w postaci kliniki psychiatrycznej, która tam miałyby powstać. Z dwojga złego, Wesendonck wołał mieć za sąsiada Wagnera.

Swoją nową dom nazywał Wagner, powtarzając za swoją ukochaną, „azylem”, będącym dla niego prawdziwą idyllą. Od tego momentu miał Wagner swoją „muzę” bardzo blisko siebie. Ich uczucie zaczęło się pogłębiać. Był to dla obojga czas szczęśliwy. Dla Wagnera był to również czas bardzo aktywny i twórczo owocny. To właśnie w tym domu powstały Wesendonck-Lieder, będące niejako owocem ich miłości.

W tej atmosferze, pod urokiem postaci kompozytora-poety, zaczęła Mathilde pisać. „O poezji marzyła M.W. już od młodych lat. Nie tylko, aby żyć otoczoną artystami, ale żeby sama artystką zostać. Dzięki obecności Wagnera, który również był dla niej inspiracją, jej wersy jakby otrzymywały skrzydła”.¹² Wagner w odpowiedzi napisze do tych tekstów muzykę, o której powie później: „lepszych pieśni nigdy nie udało mi się stworzyć (...) Tylko nieliczne z moich dzieł mogą się z nimi równać”.¹³

W sposób oczywisty nasuwa się analogia do powstającej w tym samym czasie, jednej z najbardziej wyjątkowych oper Wagnera, *Tristan i Izolda*. Można spotkać się z wieloma opiniami, że historia zawarta w tym wyjątkowym dramacie muzycznym, jest niczym innym, jak historią miłości Wagnera i Mathildy. Znaczenie „muzy” Wagnera dla obu tych kompozycji wydaje się więc być nie do przecenienia.

Bardzo pięknie ich relacje opisuje Jörg Aufenanger: „Oni byli miłosnym duetem w słowie i w muzyce, pomiędzy jej wersami i jego dźwiękami”.¹⁴ Pieśni te były nie tylko owocem ich miłości, ale niejako świadkiem historii tego związku, który nieuchronnie prowadził do wielkiego skandalu, wywołanego zazdrością, zupełnie zresztą uzasadnioną, Minny, żony Wagnera. Na skutek tego skandalu, kompozytor zmuszony będzie opuścić swój azyl, zamykając tym samym historię jego „pierwszej i jedynej Miłości”.

¹² Ibidem, s. 106.

¹³ Ibidem, s. 143.

¹⁴ Ibidem, s. 144.

Powstało w sumie pięć pieśni do słów Mathildy Wesendonck, według kolejności powstania:

- Der Engel (Anioł)
- Träume (Sny)
- Schmerzen (Bóle)
- Stehe still (Stój cicho!)
- Im Treibhaus (W szklarni)

2.1.1 Der Engel (Anioł)

*In der Kindheit frühen Tagen
hört ich oft von Engeln sagen,
die des Himmels hehre Wonne
tauschen mit der Erdensonne,*

*dass, wo bang ein Herz in Sorgen
schmachte vor der Welt verborgen,
dass, wo still es will verbluten,
und vergehn in Thränenfluten,*

*dass, wo brünstig sein Gebet
einzig um Erlösung fleht,
da der Engel nieder schwebt,
und es sanft gen Himmel hebt.*

*Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder,
und aufleuchtendem Gefieder
führt er, ferne jedem Schmerz,
meinen Geist nun himmelwärts.*

*We wczesnych dniach dzieciństwa
słyszałam często opowieści o aniołach,
które wzniosłe rozkosze niebios
zamieniają na ziemskie słońce,*

*tam gdzie drży serce, w troskach
usychając skryte przed światem,
tam, gdzie cicho się wykrwawia,
i umiera w powodzi łez,*

*tam, gdzie jego żarliwa modlitwa
błaga o wybawienie,
tam anioł zstępuje,
i wznosi je ku niebu.*

*Tak, również i ku mnie zstąpił anioł,
i na błyszczących skrzydłach
prowadzi, z dala od wszelkiego bólu,
mego ducha ku niebu.*

Jest to pierwsza z cyklu, a także pierwsza według chronologicznego porządku pieśni do słów Mathildy Wesendonck. Mając w świadomości kontekst jej powstania, nasuwa się pierwsze pytanie, o tytułowego anioła. Zagłębiając się w tekst, wydaje się, że pod jego postacią kryje się osoba ukochanego/ukochanej:

„Niczym łagodny anioł, pojawiła się przyjaciółka w jego życiu pełnym utrapień i burz. Aniołem była też ona często przez niego nazywana.”¹⁵ Ona dla niego, a on dla niej, byli dla siebie tymi, którzy potrafią z tego ponurego i pełnego cierpienia świata dźwignąć ukochanego/ukochaną ku niebu.

Partia fortepianu w pierwszej części pieśni zbudowana jest z rozłożonych akordów, permanentnie wznoszących się ku wysokiemu rejestrowi. Zmiana akompaniamentu w takcie 14 podkreśla zmianę nastroju. Jawi się nam romantyczny, nieco posępny obraz świata, zakłócając wspomnienie anioła z dzieciństwa. Usycha serce pełne trosk, szukając rozpaczliwie wybawienia. Wtedy pojawia się znów anioł – nie jest to już ten sam, nierealny, z dziecięcych opowieści. Ten anioł prawdziwie zstępuje, wnosząc wszystkie te troski i cierpienia ku niebu. W tym miejscu zastosował Wagner ciekawą figurę retoryczną, osobliwie brzmiący półton na słowach *Da der Engel* (takty 23-24) niczym westchnienie, a także zmiana trybu na moll o ćwierćnutę wcześniej, dają efekt pewnego zająknięcia, westchnienia. Być może jest to wspomnienie zła świata, może jest to symbol wyzwolenia, które może przyjść jedynie wraz z nadejściem śmierci., co byłoby pierwszym odniesieniem do idei z *Tristana i Izoldy*. Następnie znów pojawia się akompaniament z początku pieśni, niczym pochód zmierzający ku niebu.

Jest to pieśń o miłości i nadziei. Dwoje kochanków, którzy wierzą w nadchodzące szczęście w życiu, albo w „miłosnej śmierci”. Niedługo po skomponowaniu tej pieśni napisał Wagner wiersz, dedykując go Mathilde. Może być on doskonałym dopełnieniem tej pieśni:

*Hochbeglückt,
schmerzentrückt,
frei und rein
ewig Dein –
Was sie sich klagten
und versagten,
Tristan und Isolde
in keuscher Töne Golde,
ihr Weinen und ihr Küssen
leg' ich zu deinen Füßen,*

*Wysoce szczęśliwy,
wolny od bólu,
wolny i czysty,
na wieki Twój –
Na co się uskarżali
i na czym zawiedli,
Tristan i Izolda
w czystych kolorach złota,
ich płacze i pocaunki
składam do twoich stóp,*

¹⁵ Schad M., „*Meine erste und einzige Liebe*” Richard Wagner und Mathilde Wesendonck, Langen Müller, München 2002, s. 44.

*das sie den Engel loben,
der mich so hoch erhoben!*

*aby wielbiły anioła,
który mnie wzniosł tak wysoko!*

Trudno powiedzieć, czy można mówić o tristanowskiej idei „miłosnej-śmierci” już w przypadku tej pieśni. Samo odniesienie do anioła wcale jeszcze nie musi oznaczać skierowania myśli ku transcendencji i niemożności wiary w możliwość osiągnięcia szczęścia w życiu doczesnym. Ten problem, póki co nie wydaje się być jeszcze poruszonym. Bardziej prawdziwym wydaje się być obraz dwojga zakochanych. Ich spotkanie jest niczym anioł zstępujący z nieba, a ich wzajemna miłość wznosi ich ku niebu. Tylko miłość może unieść ducha tak wysoko, że jest on w stanie uwolnić się od wszelkich doczesnych trosk.

2.1.2 Träume (Sny)

*Sag', welch wunderbare Träume
halten meinen Sinn umfassen,
dass sie nicht wie leere Schäume
sind in ödes Nichts vergangen?*

*Träume, die in jeder Stunde,
jedem Tage schöner blüh'n,
und mit ihrer Himmelskunde
selig durch's Gemüte ziehn?*

*Träume, die wie hehre Strahlen
in die Seele sich versenken,
dort ein ewig Bild zu malen:
Allvergessen, Eingedenken!*

*Träume, wie wenn Frühlingssonne
aus dem Schnee die Blüten küsst,
dass zu nie geahnter Wonne
sie der neue Tag begrüsst,*

*dass sie wachsen, dass sie blühen,
träumend spenden ihren Duft,
sanft an deiner Brust verglühen,
und dann sinken in die Gruft.*

*Powiedz, cóż za cudowne sny
ogarnęły moje zmysły,
które nie są jak puste słowa
upływające w jałową nicość?*

*Sny, które z każdą godziną,
z każdym dniem coraz piękniej kwitną,
i z ich niebiańskim przesłaniem
błogo przechodzą przez myśl?*

*Sny, które niczym wzniosłe promienie
toną w głębi duszy,
malując w niej wieczny obraz:
Wybaczenie, wspomnienie!*

*Sny, które jak wiosenne słońce
całujące pierwsze kwiaty pośród śniegu,
z niespodziewaną rozkoszą
witające nowy dzień,*

*rosną, kwitną,
śniąc, obdarowują swoją wonią,
łagodnie rozpalają twą pierś,
po czym opadają do grobu.*

Jakże niezwykle studium snu, w którym dochodzi do upragnionego scalenia miłości i życia w jedno. Ta pieśń jest tęsknotą za wiecznym snem. Jest ona opatrzona dodatkowym tytułem, jako *Studium do opery Tristan i Izolda*. Po raz pierwszy pojawia się tu idea *miłosnej śmierci* – „*der Liebestod*”. Kiedy rzeczywistość nie pozostawia złudzeń, następuje ucieczka w sferę snu. Sen jawi się wręcz jako łącznik między życiem ziemskim, a pośmiertnym. W nim możemy poznać przedsmak wiecznej szczęśliwości.

Martha Schad wskazuje tu na wpływy filozofii buddyjskiej, zwłaszcza we fragmencie „*Allvergessen, Eingedenken*” (*Wybaczenie, wspomnienie!*), gdzie poprzez ów rzadki dla języka niemieckiego dobór słów, podmiot liryczny zwraca się ku temu co zasadnicze. W dalszej części cytuje ona Ernesta Blocha, który opisał ten fragment jako „zjednoczenie z pra-przyczyną”.¹⁶

Akompaniament w tej pieśni już od pierwszych taktów wprowadza rozmarzoną, senną atmosferę. Na tle powtarzających się akordów, w piątym takcie wstępu po raz pierwszy pojawia się w górnym rejestrze tzw. *Leit-motiv*, który niczym westchnienie, występuje dalej zawsze wraz ze słowem *Träume*.

To dążenie do doskonałego szczęścia jest również wyrazem rozczarowania doczesnym życiem. Od strony muzycznej, błogi spokój zostaje nieco zaburzony przez część środkową, która poczynawszy od słów *die in jeder Stunde, jedem Tage schöner blüh'n*, zmierza ku erotycznemu wręcz uniesieniu. Wstęp i zakończenie od strony harmonicznego są dość typowym dla Wagnera pochodem harmonicznym, który zmierza w trudnym do określenia kierunku. Jest to permanentny ciąg akordów dominantowych, z których żaden nie ulega rozwiązaniu. Znacząco osłabia to dominujący charakter tonacji głównej As-dur, potęgując efekt odrealnienia. Wydaje się, że pierwszym harmonicznym celem jest akord dominantowy w takcie 5 (Des⁷), dla którego tonacja zasadnicza As-dur ma charakter dominantowy, po którym przychodzą kolejno akordy des zm., As⁷, Es⁷, na chwilę As-dur, znów Es⁷, ostatecznie osiągając tonację główną As-dur w takcie 17, jednak nawet wtedy nie zostaje ona ugruntowana, rozpoczynając po chwili kolejny pochód harmoniczny. Wspomniany wcześniej *Leit-motiv*, który po raz pierwszy pojawia się w takcie 5 w górnym głosie jest od strony harmonicznego appoggiaturą najwyższego składnika akordu. Interesujące jest też zastosowanie nuty pedałowej *as* we wstępie i zakończeniu (w dolnym rejestrze), która jest pewnym stałym odniesieniem do tonacji głównej pieśni.

¹⁶ Ibidem, s. 44.

W części środkowej, stopniowe ożywianie uzyskane jest przez zastosowanie punktowanego rytmu oraz ogólnie wznoszący kierunek linii melodycznej. Odbywa się to jednak nie permanentnie, a falowo, z każdym kolejnym wersem jakby od nowa, rozpoczynając kolejne pochody ku coraz to większej ekscytacji. Zdecydowane uspokojenie przychodzi wraz ze słowami *dass sie wachsen, dass sie blühen*, coraz bardziej zamierając aż do ostatniego słowa *Gruft*. Wtedy to następuje powrót do myśli muzycznej z początku pieśni. Zakończenie jest niemal identyczne ze wstępem. Również i tu, siła tonacji As-dur, w której pieśń jest utrzymana, nie wydaje się być tak silnie dominującą. Brak jest zdecydowanego zakończenia, jakby pieśń ta miała słuchaczowi niepostrzeżenie przeminąć.

Czas spędzony razem Mathilde Wesendonck i Richard Wagner poświęcili m.in. na wspólną lekturę, studia, co zaowocowało zrodzeniem fascynacji sztukami Lope de Vega oraz Calderona. Aufenanger cytuje fragment z dramatu Calderona *Das Leben ein Traum*, który w sposób niezwykle trafny podsumowuje charakter i ducha tej pieśni.

Was ist Leben? Hohler Schaum!

Ein Gedicht, ein Schatten kaum.

Wenig kann das Glück uns geben:

Denn ein Traum ist alles Leben

Und die Träume selbst ein Traum.

Czym jest życie? Pustą pianą!

Wiersz, ledwo cieniem.

Mało co, może dać nam szczęście:

Więc to sen jest życiem całym

I marzenia same snem.

Pieśń ta powstała jeszcze w okresie względnej szczęśliwości i spokoju obojga zakochanych. Jest ona przepełniona nadzieją i wcale nie zapowiada zbliżającej się katastrofy. Wagner sam dokonuje orkiestracji tej pieśni, powstaje też wersja na skrzypce z orkiestrą, która zostanie wykonana dla Mathilde z okazji jej urodzin. Znamienne, że po ukończeniu całego cyklu, to właśnie tę pieśń umieścił kompozytor jako ostatnią w kolejności, decydując się zarazem na zakończenie, które inaczej niż w rzeczywistości, pozostawia słuchacza w atmosferze nadziei i szczęścia.

2.1.3 Schmerzen (Bóle)

Sonne, weinest jeden Abend

dir die schönen Augenrot,

wenn im Meeresspiegel badend

dich erreicht der frühe Tod;

Słońce, płaczę każdego wieczora

twoje czerwone oczy,

kiedy zatapiasz się w morzu

dosięga Cię przedwczesna śmierć;

*doch ersteh'st in alter Pracht,
Glorie der düstren Welt,
du am Morgen neu erwacht,
wie ein stolzer Siegesheld!*

*Ach, wie sollte ich da klagen,
wie, mein Herz, so schwer dich sehn,
muss die Sonne selbst verzagen,
muss die Sonne unter gehen?*

*Und gebietet Tod nur Leben,
geben Schmerzen Wonne nur:
O wie dank' ich, das gegeben
solche Schmerzen mir Natur!*

*jednak powstajesz znów w dawnej okazałości,
Gloria mrocznemu światu,
ty, o poranku na nowo zbudzony,
niczym dumny zwycięski bohater!*

*Ach, jaki wtedy dotyka mnie żal,
gdy tak ciężko, serce moje, spoglądam na
Ciebie,
musi samo słońce zwątpić,
musi słońce zachodzić?*

*I śmierć rodzi tylko życie,
Ból daje tylko rozkosz:
O jak wdzięczny jestem,
Że taki ból podarowała mi natura!*

Trzecia w kolejności powstania pieśń z omawianego cyklu utrzymana jest już w zupełnie innym nastroju. Przenika ją ciągle wahanie między akceptacją losu, a buntem przeciw niemu. *Ach, wie sollte ich da klagen, wie, mein Herz, so schwer Dich sehn* (*Ach, jaki wtedy dotyka mnie żal, gdy, serce moje, tak ciężko spoglądać mi na Ciebie*). W wierszu tym miłosna śmierć (*Liebestod*) została po raz pierwszy nazwana przedwczesną (*frühe Tod*). Pragnienie człowieka, by móc kochać i realizować się w tej miłości za życia, zdaje się zwyciężać ideę idealnego, wiecznego snu. Bunt przeradza się jednak w bezradność. Zwrotka trzecia zdaje się bezpośrednio odnosić do sytuacji Mathildy Wesendonck i Wagnera. Jak ciężko patrzeć na kogoś, z kim żyje się tak blisko, a jednocześnie tak daleko.

W ostatniej zwrotce z tej bierności i pogodzenia się z okrutnym losem wyłania się nadzieja, że ze śmierci urodzi się życie, że ból przerodzi się w rozkosz, oraz owa dziwnie brzmiąca wdzięczność za całe to cierpienie.

„It must be so” – powtarzając za ukochanym kompozytorem minionej epoki, Beethovenem, określa Wagner swoją sytuację, pisząc do Mathildy. Po skandalu, jaki wywołał romans z żoną jego mecenasa i przyjaciela, musi Wagner opuścić swój azyl. „Bądź zdrowa! Bądź zdrowa o ukochana! Odchodzę ze spokojem. Gdziekolwiek nie będę, będę zawsze cały Twój. Będę szukać nowego azylu. Ten list pożegnalny jest jednocześnie wyrazem nadziei na powrót szczęśliwych, wspólnie spędzonych dni. *Do zobaczenia!*”

Ukochana duszo mojej duszy! Było to ostatnie, pożegnalne pozdrowienie, jakie wysłał Richard Mathilde. List ten poprzedza bezsenna noc. Towarzyszą jej wizje śmierci i trwożliwe oczekiwanie dnia. Długo spogląda Wagner za sobą na wille. Żadnych łez. Krótko przed godziną piątą rano, opuszcza swój *Azyl*.¹⁷ Po skandalu wywołanym przez zazdrosną żonę Minnę wyjeżdża na jakiś czas z ZÜRICHU, tuż przed spodziewanym powrotem Otto von Wesendonck, chcąc prawdopodobnie uniknąć bezpośredniej z nim konfrontacji. Odtąd życie jego i Mathilde nigdy już nie będzie wyglądać tak jak przedtem.

Bezsilność buntu jaki wyraża ta pieśń, która jest niczym niemoc wobec praw natury (*Muss die Sonne untergehen?*) skłania do postawienia pytania o Mathilde i jej postawę:

„*Wohin nun Tristan scheidet, willst du Isold' ihm folgen? (Dokądkolwiek zmierza Tristan czy chcesz Izoldo podążać za nim?).* Ona podąży za nim w mroczną krainę *miłosnej śmierci*. Gdyż życie, miłość i umieranie w anarchiczno-ekstатыcznym akcie jest celem tęsknoty, w którym cały realny, socjalny świat odejdzie w nicość.”¹⁸

Zakończenie tak dynamicznej i pełnej ekspresji pieśni akordem C-dur, dla całości utrzymanej w tonacji c-moll, może się wydać wyrazem nadziei. Zakończenie w orkiestrze jest permanentną modulacją harmoniczną połączoną z bezustannym falowaniem dynamicznym od piano do forte, co może wyrażać walkę człowieka z losem, z przeznaczeniem - walkę która wydaje się jednak z góry skazana na klęskę. Może jest ono raczej wyrazem poddania się i rezygnacji. Może to ostatnie C-dur jest bardziej próbą „uśmiechu przez łzy”.

2.1.4 Stehe still (Stój cicho!)

*Sausendes, brausendes Rad der Zeit,
Messer du der Ewigkeit;
leuchtende Sphären im weiten All,
die ihr umringt den Weltenball;*

*urewige Schöpfung, halte doch ein,
genug des Werdens, lass mich sein!*

*Szumiące, huczące koło czasu
Tyś mierniczym wieczności;
jaśniejące sfery w dalekim wszechświecie,
które otaczacie kulę ziemską;*

*nieskończone stworzenie, zatrzymaj się,
już dość stawania się, pozwól mi być!*

¹⁷ Außenanger J., *Richard Wagner...*, op. cit., s. 114.

¹⁸ Ibidem, s. 114.

*Halte an dich, zeugende Kraft,
Urgedanke, der ewig schafft!
Hemmet den Athem, stillt den Drang,
schweiget nur ein Sekunde lang!*

*Schwellende Pulse, fesselt den Schlag;
ende, des Wollens ew'ger Tag!*

*dass in selig süßem Vergessen
ich mög' alle Wonnen ermessen!
Wenn Aug' in Auge wonnig trinken,
Seele ganz in Seele versinken;*

*Wesen in Wesen sich wieder findet,
und alles Hoffen's Ende sich kündigt
die Lippe verstummt in staunendem Schweigen,
keinen Wunsch mehr will das Inn're zeugen:*

*erkennt der Mensch des Ew'gen Spur,
und lös't dein Räthsel, heil'ge Natur!*

*Pohamuj się, o sprawcza mocy,
Pra-myśli, która wiecznie stwarzasz!
Wstrzymaj oddech, wycisz popęd,
przemilcz chociażby jedną sekundę!*

*Pulsujące tętno, spętaj swe bicie;
zakończ ten wieczny pragnień dzień!*

*bym w błogim, słodkim zapomnieniu
mógł pojąć wszystkie rozkosze!
Kiedy oko w oko będziemy pić błogo,
dusza cała w duszy się zatopi;*

*Byt w bycie znów się odnajdzie,
koniec wszelkich nadziei ogłaszaj
ucichłe usta w zdumienia milczeniu,
żadne pragnienie nie wypłynie więcej z
wnętrza:*

*rozpozna człowiek ten ślad wieczności,
i rozwiąże twoją zagadkę, święta naturo!*

Szczśliwy czas w azylu dla Richarda Wagnera i Mathilde Wesendonck przeminął bezpowrotnie. Kiedy Otto von Wesendonck, wróciwszy z Ameryki, zorientował się w zaistniałej sytuacji oraz w nowej relacji jaka połączyła kompozytora z jego żoną, zabronił jej kolejnych odwiedzin kompozytora. Atmosfera skandalu podsycana była również przez zazdrość Minny, żony Wagnera, dla której jego romans stał się nie do zniesienia. W życiu Mathilde pojawiła się zaś kolejna ważna osoba, Francesco de Sanctis, nowy nauczyciel języka włoskiego. Nie ma co prawda żadnych informacji, jakoby doszło między nimi do jakiegś bliższej, aniżeli tylko przyjaźni, zażyłości. Wiadomo jednak, że Mathilde darzyła go wielką sympatią, uwielbiając spędzać czas w jego towarzystwie na długich rozmowach, ceniąc sobie jego zdanie, nie tylko rzecz jasna w sprawach dotyczących nauki języka. Mimo, iż na temat szczegółów ich wzajemnych relacji wiadomo stosunkowo niewiele, pewne jest, że ów młody Włoch był źródłem niemałej zazdrości ze strony Wagnera, który bynajmniej nie podzielił w stosunku do niego sympatii swojej ukochanej. W takich okolicznościach powstała przedostatnia pieśń cyklu – *Stehe still*.

Nadzieja na osiągnięcie pełni szczęścia w idei *Liebestod* (*miłosnej śmierci*) osiąga tu swoje apogeum, w gwałtownym pragnieniu zakończenia tego wszystkiego co doczesne. Błaganie, a może raczej żądanie, idąc nie tylko za tekstem Mathilde Wesendonck, ale także za myślą muzyczną Wagnera, o zatrzymanie czasu, o zatrzymanie *dnia pełnego pragnień*, które nigdy nie będą mogły się ziścić, wypełnia pierwszą część tej pieśni. W tym szaleńczym monologu, człowiek chcąc przeciwstawić się okrutnemu losowi, jedyną drogę ku temu widzi w śmierci. Nawet okrzyk *lass mich sein!* (*pozwól mi być*) w kontekście całości, przemawia jakby przeciwko życiu. Owo *Być* przeciwstawione zostaje bowiem *Stawaniu się* - *już dość stawania się, pozwól mi być*. Pełnia bytu może zostać osiągnięta dopiero po przekroczeniu bariery upływającego czasu, czyli po śmierci. Ten bunt przeciw rzeczywistemu światu, przeciw boskim porządkom natury, które z góry skazują człowieka na bycie nieszczęśliwym, zawiera w sobie charakterystyczny etos romantycznego bohatera, który nie waha się nawet wystąpić przeciwko Bogu. Samemu stając się niejako równym Bogu – *I rozwiąże Twoją zagadkę, święta naturo!* Mamy tu więc bardzo klarownie przedstawiony obraz dokonującej się w człowieku przemiany.

W pierwszej części pieśni akompaniament zbudowany jest z falujących pochodów gamowych w prawej ręce, którym towarzyszy harmoniczny ciąg akordowy w lewej. We wstępie (pierwsze dwa takty) akordy te układają się w jakby odwrotną appoggiaturę, gdzie akord główny c-moll jest wytrącany ze swojej postaci. W owym ciągu harmonicznym wyróżnić można punkty kulminacyjne. Co ciekawe, będą one zawsze akordem dominantowo-septymowym, którego rozwiązanie będzie już początkiem kolejnej frazy, prowadzącej do kolejnej dominanty:

- c-moll $\rightarrow B^7$ (takt 6),
- Es-dur $\rightarrow C^7$ (takt 10),
- f-moll $\rightarrow G^7$ (takt 15).

W takcie 16 następuje dość mocne rozwiązanie w C-dur, co sugerowałoby osiągnięcie jakiegoś harmonicznego celu. Jednak ów akord C-dur nie jest celem ostatecznym, zostając już w następnym takcie wytrącony przez czterodźwięk zmniejszony *f-as-h-d*.

Przykład ten pokazuje typowy dla Wagnera pochod harmoniczny, gdzie cel nigdy nie zostaje naprawdę osiągnięty. Kolejne kulminacyjne punkty to akordy D^7 (takt 21), $Es^7 \rightarrow C^7$ (takt 25) i znów G^7 (takt 31). Owa dominanta septymowa G, znów nie zostanie

rozwiązana, przechodząc jakby nieoczekiwanie do kolejnej części, rozpoczynającej się czterodźwiękiem zmniejszonym *cis-e-g-b*. Podkreśla to dodatkowo niezwykle wzburzony charakter pieśni. Po dwóch największych kulminacjach tej części (w taktach 16 i 30-31) następuje zupełnie nieoczekiwany zwrot harmoniczny. To jakby odwrócenie muzycznego porządku może mieć charakter symboliczny. Być może jest to sposób, w jaki kompozytor przedstawia przewrotność życia, a może właśnie jest to wyraz buntu przeciwko losowi. Uspokojenie nadchodzi w części drugiej. Jej przeciwstawny charakter kontrastujący z częścią pierwszą; *bym w błogim, słodkim zapomnieniu mógł pojąć wszystkie rozkosze! Kiedy oko w oko będziemy pić błogo, dusza cała w duszy się zatopi*; Jörg Aufenanger pisze w tym miejscu wyraźnie o parafrazie do *Tristana i Izoldy*. Cóż można *błogo pić*, jeśli nie *Liebestrank* (*napój miłosny*), który ma zapewnić wieczną miłość w życiu i po śmierci. *Byt w bycie znów się odnajdzie, koniec wszelkich nadziei ogłoszą ucichłe usta w zdumienia milczeniu, żadne pragnienie nie wypłynie więcej z wnętrza*: Czyż nie brzmi to jak wizja *miłosnej śmierci*, w której to Tristan i Izolda, a także Mathilde i Richard, mają nadzieję na osiągnięcie szczęścia i spełnienie swojej miłości? Wtedy to poznają odpowiedź na ową „zagadkę świętej natury”, przez co jej prawa przestaną ich obowiązywać. Ta śmiała wizja jest jakby dążeniem do osiągnięcia boskiej władzy i mocy, która to pozwoli im przewyciężyć okrucieństwo przeznaczenia. W tym kontekście więc pierwsza część pieśni, jest zatem wyrazem zniecierpliwienia i pragnienia jak najszybszego rozwiązania, które w tym przypadku oznacza śmierć. Interesujące i ważne dla interpretacji tej pieśni są również łączenia, które stanowią ważny pomost między obiema częściami tej pieśni. Mamy więc następujące zestawienia:

pozwól mi być! → *Byt w bycie znów się odnajdzie*

przemilcz choćby jedną sekundę! → *ucichłe usta w zdumienia milczeniu*

zakończ ten wieczny dzień pragnień! → *koniec wszelkich nadziei ogłoszą*

Ten wyjątkowy zabieg poetycki, dodatkowo podkreśla znaczenie owej przemiany, która z życia doczesnego zmierza pełna nadziei ku życiu po śmierci.

Doskonała harmonia, którą człowiek osiągnie po śmierci, podkreślona zostaje dodatkowo w zakończeniu orkiestry. W muzycznym obrazie Wagnera, niczym niebiańskie fanfary pojawia się w takcie 86 akord C-dur, po którym następuje motyw z wcześniejszego fragmentu – *Wenn Aug' in Auge wonnig trinken*, który niczym Leit-Motiv zwraca

słuchacza znów w stronę *miłosnego napoju*, prowadząc ku niebiańsko-brzmiącym akordom C-dur w górnym rejestrze, kończącym tę pieśń.

„Potem nic już nie jest przedmiotem ani podmiotem; tam wszystko jest jednością i zgodne, głębią niezmierzonej harmonii! Tam jest cisza, a w tej ciszy najwyższe, doskonałe życie... tylko wewnątrz, we wnętrzu, tylko w głębi mieszka zbawienie.”¹⁹

2.1.5 Im Treibhaus (W szklarni)

*Hoch gewölbte Blätterkronen,
Baldachine von Smaragd,
Kinder ihr aus fernen Zonen,
saget mir warum ihr klagt?*

*Schweigend neiget ihr die Zweige,
malet Zeichen in die Luft,
und der Leiden stummer Zeuge,
steiget aufwärts süßer Duft.*

*Weit in sehnenenden Verlangen
breitet ihr die Arme aus,
und umschlinget wahnbevangen
öde Leere nicht 'gen Graus.*

*Wohl, ich weiss es, arme Pflanze:
ein Geschicke theilen wir,
ob umstrahlt von Licht und Glanze,
unsre Heimat ist nicht hier!*

*Und wie froh die Sonne scheidet
von des Tages leerem Schein,
hüllet der, der wahrhaft leidet,
sich in Schweigens Dunkel ein.*

*Wysoko sklepione korony liści,
szmaragdowe baldachimy,
Dzieci z dalekich stron,
powiedzcie mi skąd wasz lament!*

*Milcząc odkrywacie wasze gałązki,
malujecie znaki w powietrzu,
i milczący świadek cierpienia,
wznosi się słodka woń.*

*Daleko, w tęsknym pożądaniu
rozpościeracie swoje ręce,
i obejmujecie urojoną
pustą próżnię marnego przerażenia.*

*Dobrze wiem, biedna roślino:
wspólny los przyszło nam dzielić,
choć opromieniony w świetle i blasku,
to nie tu jest nasz dom!*

*I jak radośnie oddziela słońce
od pustego udawania dnia,
owija się ten, który cierpi prawdę,
w milczenia ciemności.*

¹⁹ Ibidem, s. 124.

*Stille wird's, ein säuselnd Weben
füllt bang den dunklen Raum:
schwere Tropfen seh' ich schweben
an der Blätter grünem Saum.*

*Nastanie cisza, szepczącym snuciem
napelnia trwożliwie ciemną przestrzeń;
widzę ciężkie krople, jak spływają
po brzegach zielonych liści.*

„W tych dniach, posyła jej mały fragment z *Tristana*, pierwotny szkic, w którym Parsifal spotyka Tristana mówiąc: *Gdzie Cię odnajdę, święty Graalu, Ciebie szuka moje pełne tęsknoty serce.*”²⁰ Była to odpowiedź Wagnera na otrzymany od Mathilde kolejny jej wiersz – *Im Treibhaus*.

Tekst do ostatniej z cyklu pieśni napisała Mathilde po wielkim skandalu wywołanym uzasadnionym skądinąd atakiem zazdrości Minny, żony Wagnera. Być może skojarzenie, porównania swojej sytuacji do roślin zamkniętych w szklarni, wzięło swe źródło w willi, którą zamieszkiwała Mathilde wraz ze swym mężem, w której znajdował się wewnętrzny ogród, przypominający nieco szklarnię. Mimo, iż sam tytuł nie sugeruje jednoznacznie charakteru tej pieśni, nie ma wątpliwości, że z całego cyklu jest ona najbardziej ponura i posępna. *Dobrze wiem, biedna roślino: wspólny los przyszło nam dzielić, choć opromieniony w świetle i blasku, to nie tu jest nasz dom!* Ten smutek można oczywiście tłumaczyć jako tęsknotę za domem, jako ojczyznę. Nie zapominajmy, że zarówno Wagner, jak i Mathilde i Otto von Wesendonck, żyją na obczyźnie, są emigrantami. Po bliższej analizie, wydaje się jednak, że nie o tego rodzaju tęsknotę tu chodzi. Słowo klucz tej pieśni, „szklarnia”, wydaje się bardzo znamienne. Jest to przecież miejsce, gdzie z jednej strony stwarza się roślinom idealne warunki wzrostu, z drugiej, zmuszone one są do egzystencji w środowisku sztucznym, w zamknięciu na prawdziwy świat. Nie chodzi tu więc o tęsknotę za ojczyzną, a raczej o życie niejako poza światem, w dobrobycie i przepychu, które są zarazem więzieniem i przekleństwem.

„Daremność jest głównym nastrojem tej pieśni. Tęsknotę kończy trwoga, troska, czy może zaprzeczenie? Dopóki ręce pozostają rozłożone, czy ogarniają one jedynie iluzję udawanego dnia, malowanego człowiekowi? Istnieje jeszcze zdradziecki dzień, zdrajca miłości, który opanowuje wagnerowskie wersy. I noc tylko chciałaby, aby odeszła w wieczne zapomnienie, jak dla Tristana i Izoldy, kiedy już do tego dojdzie. Jednak Richard i

²⁰ Ibidem, s. 126.

Mathilde nie mają w swoim posiadaniu *napoju miłosnego*, który mogliby w swojej poezji zakochanym ofiarować.”²¹

Być może jest to moment prawdy. Tym dwoujgu nigdy nie będzie wolno się kochać i nigdy nie będą mogli być naprawdę razem. Istnieją jeszcze dwie zwrotki tego wiersza, które Wagner jednak pominął:

*Habe ich oft dich bitten wollen
Um den höchsten Augenblick,
doch ein unerklärlich Bangen
schaudernd hielt das Wort zurück.*

*Bleiern lag's auf mir wie Sterben,
Keine Rettung wußt' ich mehr,
Und ich wälzte mich am Boden,
Schmerzlich zuckend hin und her.*

*Jakże często chciałem Cię prosić
o to najwspanialsze spojrzenie,
jednak jakiś niewyjaśniony strach
drżąc, powstrzymywał moje słowa.*

*Ołowiany, spoczął na mnie niczym śmierć,
nie było już dla mnie ratunku,
i tarzałem się po ziemi,
dygocąc w bólu.*

Ów żal nad rośliną zamkniętą w szklarni, jest w istocie żalem nad samym sobą. Niezwykle przekonująco ukazał ten posępny charakter w swojej muzycznej wizji Richard Wagner. Wprowadza go już poprzez charakterystyczny motyw ze wstępu, który będzie się przewijał przez całą pieśń. Niezwykle wymowne jest w nim zastosowanie akordu moll-subdominantowego z septymą ($g-b-d-e \rightarrow f$), gdzie septyma jest opóźniona przez sekstę. Owo opóźnienie zostaje następnie kontynuowane w rozwiązaniu. Moll subdominanta rozwiązuje się na moll tonikę (akord d-moll), w którym składniki tercja i kwinta są opóźnione przez sekundę i kwartę. Zastosowanie appoggiatury, tak chętnie używane później również przez Gustava Mahlera, układa się tu w logiczny ciąg i jest podstawą motywiczną tej pieśni, o bardzo wymownym charakterze. Zostaje ukształtowany motyw przewodni pieśni – $e \rightarrow f \rightarrow g \rightarrow a$. Jego początkowe brzmienie ma charakter dysonansowy (akord w pierwszym takcie przed rozwiązaniem $g-b-d-e$), gdzie ów dysonansowy charakter uzyskany zostaje przez świadome umieszczenie kwinty i seksty akordu w górnym rejestrze. „Z przewodniego tematu wybrzmiewa związana w bolesnym zakłęciu, beznadziejna tęsknota rośliny, ze stęchłego pomieszczenia ku dalekiej słonecznej ojczyźnie, tęsknota śmiertelnie ранego Tristana ze wstępu do trzeciego aktu opery.”²² Pieśń ta jest zresztą niemal dokładnym cytatem muzycznym wstępu do trzeciego aktu

²¹ Ibidem, s. 127.

²² Schad M., „*Meine erste...*”, op.cit., s. 45.

Tristana i Izoldy, co czyni związek między historią przedstawioną w tym cyklu, a historią tytułowych bohaterów dramatu muzycznego, jeszcze ściślej. Atmosferę tej pieśni bardzo dobrze oddaje inny wiersz Mathilde Wesendonck:

<i>Ich habe ein Grab gegraben</i>	<i>Wykopałam grób</i>
<i>Und legt' meine Liebe hinein,</i>	<i>i złożyłam w nim moją miłość,</i>
<i>Und all mein Hoffen und Sehnen</i>	<i>i wszystkie me nadzieje i tęsknoty</i>
<i>Und all meine Tränen</i>	<i>i wszystkie moje łzy</i>
<i>Und all meine Wonne und Pein.</i>	<i>i wszystkie moje rozkosze i cierpienia,</i>
<i>Und als ich sie sorglich gebettet –</i>	<i>i kiedy je wszystkie ostrożnie ułożyłam –</i>
<i>Da legt' ich mich selber hinein.</i>	<i>złożyłam w nim także samą siebie.</i>

Charakter pełen rezygnacji i smutku łączy się w ostatniej zwrotce z trwogą i niepokojem, jaki towarzyszy myślom o przyszłości. *Nastanie cisza, szepczącym snuciem napęlnia trwożliwie ciemną przestrzeń*; Trwoga podkreślona przez tremolo w akompaniamencie, prowadzi do ostatecznej konkluzji, która nie pozostawia złudzeń. *Widzę ciężkie krople, jak spływają po brzegach zielonych liści*. Niczym krople łez, cierpienia, które zastępując deszcz, wypełniają obraz przyszłości. Sucho brzmiący sekundowy dwudźwięk (d-es, po czym d-e), nachalnie powtarzany w taktach od 57 do 60 dopełnia ową beznamietną wizję ponurej przyszłości.

A oto, jak o swojej sytuacji napisał do swojego przyjaciela Petera Corneliusa w jednym ze swoich listów Richard Wagner:

*„Między nami wszystko ułożyło się w całkowitą rezygnację. O czym wspominam jej jeszcze tylko w dobrym, przyjaznym nastroju, to, że towarzystwo jej najsprawiedliwszego spośród sprawiedliwych, choć dla mnie jednak irytującego męża, stało się dla mnie nie do zniesienia.”*²³

O ogromnym wewnętrznym rozdarciu, jakie trapiło wtedy kompozytora, świadczyć zaś może list do Elizy Wille w dniu 5 czerwca 1863, w którym napisał on:

„W tych dniach znów pragnę napisać do Wesendonck’ów. Sam jestem w stanie napisać tylko do niego. Ją kocham nazbyt mocno, moje serce jest tak miękkie i pełne, kiedy o niej pomyślę, że jest niemożliwym, abym zwrócił się do niej w tej formie, która bardziej przekonująco niż kiedykolwiek jawi mi się jako narzucona przeciwko niej. O tym co mi naprawdę leży na sercu nie mogę jej przecież napisać, nie dokonując jednocześnie zdrady

²³ Aufenanger J., *Richard Wagner...*, op. cit., s. 143.

na jej mężu, którego wewnątrz bardzo cenię i szanuję. Cóż więc czynić? (...) Całkiem ukrywać tego w swoim sercu też nie potrafię: jeden człowiek przynajmniej musi usłyszeć, co ze mną jest. Dlatego mówię to Pani: Ona jest i pozostanie moją pierwszą i jedyną miłością. (...) Teraz wiem to z całą pewnością, że nigdy nie przestanę jej kochać.”²⁴

2.2 Gustav Mahler – Urlicht

„Die ganze Natur bekommt darin eine Stimme und erzählt so tief Geheimes, dass man vielleicht im Traume ahnt!” (Cała natura dochodzi do głosu i zdradza tajemnice, które człowiek jedynie być może we śnie mógłby przypuszczać!)²⁵

„(...) Jeśli do mojego czterdziestego roku życia teksty – o ile nie samemu stworzone (choć i wtedy zaliczają się one tu w pewnym sensie) – wybierałem wyłącznie ze zbioru *Des Knaben Wunderhorn*, to stało się, iż pełen świadomości kunsztu i brzmienia tej poezji, poświęciłem się jej ciałem i duszą, gdyż spośród wszystkich gatunków sztuki, literatury, wyróżnia się ona zdecydowanie większą bliskością natury i życia – czyli źródeł wszelkiej poezji – w stosunku do tzw. sztuk uznanych.”²⁶

Zainteresowanie sztuką ludową zaobserwować można już we wczesnym romantyzmie. Poeci często sławili teksty ludowe, wielu z nich jak Johann Gottfried Herder, który pisał co prawda o prymitywnym poziomie ludowej poezji, widział jednak w tym „osobliwą siłę i piękno”. Pieśni w stylu ludowym, często będące jedynie odpowiednikiem istniejącej piosenki ludowej przeniesionym na obszar muzyki klasycznej, pisali jakże chętnie Robert Schumann, Johannes Brahms. Jedną z najbardziej wyjątkowych i genialnych prób przeniesienia języka wsi na „salony” był zbiór wierszy, opublikowany wspólnie przez dwóch niemieckich poetów Achim’a von Arnim oraz Clemens’a Brentano, który ukazał się w latach 1806 i 1808 pod nazwą *Des Knaben Wunderhorn* (*Cudowny róg chłopca*). Ich praca jest o tyle ciekawa, że nie jest ona próbą zakonserwowania tekstów ludowych w ich oryginalnej formie, a raczej przywróceniem ich do życia poprzez nadanie im aktualnej, zrozumiałej formy. Stworzyli zbiór tekstów ludowych, pełen wszelkich walorów poetyckich na najwyższym poziomie. Powstało dzieło, które jest połączeniem oryginalnych tekstów źródłowych i ich własnej inwencji twórczej, przez co pomimo ludowego charakteru, nosi cechy poezji najwyższego gatunku. Spotkało się ono też z

²⁴ Ibidem, s. 196.

²⁵ Mahler G., *Briefe* (hrsg. Von Herta Blaukopf), Paul Zsolnay Verlag, Wien 1996, s. 188.

²⁶ Ibidem, s. 322.

krytyką niektórych ówczesnych, zarzucających mu zafałszowanie prawdy o sztuce ludowej tych czasów, że w tym dziele, często więcej jest intuicji i wyobraźni, niż prawdziwych i rzetelnych badań nad oryginalnym materiałem. Jednak zdejmując z tych tekstów ów obowiązek wierności oryginałowi, pozostaje praca o niebywałych walorach artystycznych, zasługująca w pełni na miano wybitnej.

Przygoda Gustava Mahlera z *Des Knaben Wunderhorn* zaczęła się, można powiedzieć jeszcze zanim napisał on pierwsze pieśni do tekstów Arnima i Brentano. Do swoich pierwszych pieśni sam pisał teksty, które są zadziwiająco podobne w stylu i charakterze do *Czarodziejskiego Rogu chłopca*. Muzykolodzy są niemal zgodni, że kompozytor komponując swoje wczesne pieśni oraz *Lieder eines fahrenden Gesellen* inspirował się i świadomie nawiązywał do Arnima i Brentano.

W 1888r. ukazały się pierwsze pieśni do słów z *Des Knaben Wunderhorn*. Trzy z nich znalazły też miejsce szczególne w twórczości Gustava Mahlera, który wykorzystał je jako wokalnie-instrumentalne części swoich symfonii. Pieśni *Urlicht*, *Es sungen drei Engel* oraz *Das himmlische Leben* weszły kolejno w skład symfonii drugiej, trzeciej i czwartej, określanych mianem Wunderhorn-Symfonien. Mają one charakter programowy – ich tematyka zwrócona jest ku pełni egzystencji i życiu pośmiertnemu. Zanim *Urlicht* wszedł w skład II Symfonii, ukazał się wpierw w roku 1892 w wersji na głos z fortepianem. Z listów Mahlera wynika, że tworząc wersję fortepianową, nie miał on jeszcze planów zinstrumentowania tej pieśni. Te pojawiły się wraz z ideą umieszczenia jej w jego II Symfonii.²⁷ Co ważne, po ukazaniu się Symfonii, pieśń dalej pozostała jako niezależna kompozycja wchodząca w skład *Des Knaben Wunderhorn*, istniejąc od tej pory w dwóch wersjach, z akompaniamentem fortepianowym oraz orkiestrowym.

*O Röschen rot,
Der Mensch liegt in grösster Not,
Der Mensch liegt in grösster Pein,
Je lieber möcht' ich im Himmel sein.*

*Da kam ich auf einen breiten Weg,
Da kam ein Engelein und wollt' mich
abweisen,*

*O różyczko czerwona
Człowiek jest w wielkiej potrzebie
Człowiek jest w wielkiej męczarni,
O jak bardzo wolałbym być już w Niebie.*

*Wtedy wszedłem na szeroką drogę,
Wtedy przyszedł Aniołek, chcąc mnie oddalić*

²⁷ Dargie E.M., *Music and Poetry in the Songs of Gustav Mahler*, Peter Lang Ltd., Bern – Frankfurt a. M. – Las Vegas 1981, s. 246.

<i>Ach nein, ich liess mich nicht abweisen,</i>	<i>O nie, nie pozwoliłem się odrzucić,</i>
<i>Ich bin von Gott, und will wieder zu Gott,</i>	<i>Pochodzę od Boga, i chcę znów do Boga,</i>
<i>Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,</i>	<i>Miłościwy Bóg podaruje mi światełko,</i>
<i>Wird leuchten mir bis in das ewig selig' Leben.</i>	<i>Będzie oświecał mą drogę do wiecznego, błogosławionego życia.</i>

Rezygnacja i zmęczenie doczesnym światem, oraz tęsknota za życiem pośmiertnym w raju, to odczucia, którymi najogólniej można scharakteryzować tę pieśń. „*Róža* z pierwszego wersu oznacza Jezusa albo Maryję Dziewicę; pierwsze cztery wersy są modlitwą, w której ludzka dusza wyznaje swoje zatroskanie o mizerność ziemskiego żywota, i wita śmierć, w pewności zbawienia. Następne trzy wersy mówią o podróży duszy przez życie, w czasie której stawała w obliczu wyborów między drogą szeroką a wąską (wers mówiący o wąskiej drodze jest w wersji *Des Knaben Wunderhorn* pominięty), na końcu nie pozwala, aby zostać zawróconą z drogi prowadzącej ku Niebu. Ta odmowa jest usprawiedliwiona w końcowych wersach, które wyrażają ufność duszy, iż nawet pomimo grzeszności, miłość Boga ocali ją i zaprowadzi do Nieba”²⁸

Według E. Mary Dargie, pieśń ta nie jest filozoficzną rozprawą nad kondycją człowieka, lecz opisem opartym o prawdziwe doświadczenia człowieka, targanego pokusami i rozterkami. Człowieka, który doświadczył dramatu owych wyborów, który pozostaje jednak prawdziwie pełen nadziei. Pieśń składa się z dwóch części, niemal zupełnie od siebie oddzielonych. Na pierwszą składają się początkowe cztery wersy tekstu, które zarówno od strony literackiej jak i muzycznej wyraźnie oddzielają się od części drugiej. Rozpoczynają się od zawołania - *O Röschen rot*. „Trzy pierwsze słowa są odseparowane, zaśpiewane bardzo powoli i cicho, ponad stłumionymi smyczkami, wzywając do modlitwy, wprowadzają nastrój powagi i uświęcenia.”²⁹ Następnie wznoszący motyw wokalnego zawołania przejmuje orkiestra. Ów orkiestrowy fragment Dargie nazywa inwokacją, prowadzącą i przygotowującą kolejne pojawienie się głosu, z dalszymi wersami pierwszej części pieśni.

Pierwsze dwa pochylają się nad kondycją człowieka na ziemi:

*Der Mensch liegt in grösster Not,
Der Mensch liegt in grösster Pein,*

²⁸ Ibidem, s. 247.

²⁹ Ibidem, s. 248.

Mahler buduje je w formie jakby wznoszącej progresji, która znajdzie swe zakończenie w wersji ostatnim - *Je lieber möcht' ich im Himmel sein*. Zanim to jednak nastąpi, orkiestra kontynuuje jeszcze ową progresję. Ostatni wers zostaje zaśpiewany dwukrotnie. Po raz pierwszy, jako reakcja i odpowiedź na żal nad losem człowieka, po owej wznoszącej progresji melodia opada! Jednak przy powtórzeniu, wznosi się ponownie, podkreślając tęsknotę i nadzieję na lepsze życie po śmierci w niebie. Temat głosu przejmuje następnie obój kierując melodię dalej ku górze, prowadząc do akordu Des-dur, wieńczącego całą tę część. Koniec tej części przynosi całkowite uspokojenie - wszystko jakby całkiem zamiera.

Początek drugiej części to zupełna zmiana charakteru. Z dominującej w części pierwszej tonacji Des-dur, przechodzimy teraz do b-moll, ożywia się też wyraźnie tempo. Triolowy motyw rozpoczynający tę część przez klarnety, jest jakby obrazem upływającego czasu, drogi życia, którą bezustannie podążamy. Towarzyszy on nam nieprzerwanie przez dwa pierwsze wersy tej części. Po pierwszym wersie *Da kam ich auf einen breiten Weg*, pojawia się czterotaktowy temat grany przez skrzypce, który Dargie przedstawia jako reminiscencję piosenki z dzieciństwa. Owa szeroka droga prowadzi zapewne ku śmierci. Stąd pojawienie się anioła, który chce człowieka z niej zawrócić, jakby mówiąc mu, iż jego czas jeszcze nie nadszedł. Człowiek zmierza jednak konsekwentnie dalej, pełen nadziei i wiary w Bożą opatrność i łaskę. Wraz z drugim wersem - *Da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen*, tonacja zmienia się na A-dur. Akord ten utrzymuje się niemal przez cztery takty, prowadząc do nieprzerwanego ciągu dominantowych akordów, towarzyszących wersowi *Ach nein, ich ließ mich nicht abweisen*, które wraz z wersem *Ich bin von Gott, und will wieder zu Gott!* przechodzą w nierozwiązującą się, wznoszącą dominantową progresję kontynuowaną jeszcze przez pierwszą część kolejnego wersu *Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben*. To oddzielenie słów *Der liebe Gott* od reszty zdania brzmi niczym zawołanie do Boga, wzmagając jego ekspresję i dramatyzm. W całym tym fragmencie, w partii orkiestry widać permanentne falowanie dynamiczne, co wraz z dominantową progresją, niezwykle wzmacnia dynamizm owej życiowej walki, która przeradza się w rozpaczliwe pragnienie zwrócenia się do Boga i zawierzenia mu siebie. Przedostatni wers, który jest błaganiem Boga o danie nam światła, za którym będziemy mogli podążać, przynosi od początku uspokojenie, które muzycznie w takcie 59 objawia się nie tylko znaczącym zwolnieniem tempa, ale też nagłym zwrotem ku dynamice pianissimo. Nie jest on jednak w swym wyrazie zupełnie jednoznaczny. To zawołanie do

Boga, mimo iż prowadzi do początkowej tonacji Des-dur, kończy Mahler kadencją zwodniczą – dominantę As rozwiązując akordem Heses-dur, z jednoczesnym zastosowaniem appoggiatury. Ostatni wers przynosi nam więc kolejne cztery takty dominantowych zmagów, które jednak tym razem ostatecznie prowadzą do finalnego Des-dur. Jest on też powrotem do muzycznej myśli z końca pierwszej części. Dargie opisuje ostatnie dziesięć taktów tej pieśni jako powrót do „części otwierającej”, dzięki czemu następuje wypełnienie formy, dając „odczucie kompletności całej konstrukcji.”³⁰ Zwraca ona również uwagę na bardzo czytelną różnorodność interpretacji przez kompozytora poszczególnych wersów, którym Mahler bardzo precyzyjnie nadaje swą muzyczną wizję. „Faktycznie, jest tu miejsce na interpretację każdego wersu tego wiersza z osobna. Jest to najbardziej oczywiste w środkowej części, gdzie np. nagłe pojawienie się tonacji A-dur zbiega się z pojawieniem się anioła, ósemki, które w przyspieszonym tempie pojawiają się w następującym fragmencie sugerują niepokój duszy przed odrzuceniem przez Niebo, a wznosząca progresja akordowa od taktu 55 jest ekspresją dążenia duszy ku Bogu, który to daje jej absolutny spokój.”³¹

W środkowej części Mahler odwołuje się do wiary w Boga, która jest wiarą prostą, dziecięcą (stąd owa dziecięca melodyka). Ta wiara prowadzi pomimo życiowych perturbacji i komplikacji do ostatecznego spokoju i ukojenia. Dargie pisze, iż Mahler poprzez muzykę odnalazł głębsze znaczenie tego tekstu, niżby z samych słów to wynikało. Kompozytor „zgodził się na opublikowanie tej pieśni jako części cyklu, nie tylko jako części symfonii (...) pieśń ta jest dziełem samodzielnym, które sprawia, że tekst (należący do zbioru *Wunderhorn*) jest jeszcze bardziej wymowny i poruszający.”³²

2.3 Gustav Mahler – Rückert Lieder

Mahler powiedział: *Po „des Knaben Wunderhorn” mogę już tylko nad Rückertem pracować – to jest liryka najwyższego gatunku, wszystko inne jest liryką drugiej kategorii.” Anton von Webern – Tagebuch).*³³ Tego samego lata roku 1901 ukończył on ostatnią ze swych pieśni do *Des Knaben Wunderhorn* i rozpoczął komponowanie pieśni do tekstów Friedricha Rückerta.

³⁰ Ibidem, s. 248.

³¹ Ibidem, s. 249.

³² Ibidem, s. 250.

³³ Gerlach R., *Strophen von Leben, Traum und Tod. Ein Essay über Rückert-Lieder von Gustav Mahler*, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven – Heinrichshofen 1983, s. 25.

Rückertlieder stanowią niezaprzeczalny przełom w twórczości Gustava Mahlera. Nie chodzi tu tylko o przełom w stosowaniu środków kompozytorskich, które podążają jakby za nową myślą kompozytora. Muzykolodzy podają dwa główne elementy charakteryzujące te pieśni. Są to wyraźnie kameralny charakter oraz szczególnie intymna i osobista forma wyrazu. Herman Danuser pisze o „nowej dla gatunku pieśni orkiestrowej intymności w pełni odpowiadającej muzyce kameralnej”³⁴. Hans Ferdinand Redlich z kolei opisując pieśni do tekstów Rückerta, mówi, że są one „najintymniejszym monologiem samotnej duszy”.³⁵

W orkiestrowym akompaniamencie swych pieśni uzyskał Mahler wyjątkowy, kameralny charakter. Wystarczy już jedno spojrzenie na partyturę, żeby zobaczyć jak odmiennie traktuje w nich Mahler orkiestrę chociażby w stosunku do swoich symfonii. Poniżej przedstawione jest porównanie składu orkiestry I Symfonii z Rückertlieder:

- I Symfonia: 4 flety (+ 2 piccolo), 4 oboje (+ rożek ang.), 4 klarnety, 3 fagoty (+ kontrafagot), 7 waltorni, 5 trąbek, 4 puzony, tuba, 2 zestawy kotłów, talerze, trójkąt, kocioł, harfa, kwintet smyczkowy,
- Rückertlieder: obój, rożek angielski, 2 klarnety, 2 fagoty, 2 waltornie, harfa, kwintet smyczkowy.

Owa bardzo oszczędna obsada oraz nadanie solowego charakteru poszczególnym instrumentom, pozwoliła stworzyć wyjątkowy klimat brzmieniowy, bliższy raczej dużemu zespołowi kameralnemu aniżeli orkiestrze symfonicznej. Mahler uzyskuje w ten sposób nie tylko doskonały balans dynamiczny między orkiestrą a wokalistą, lecz także ową niezwykłą intymność wyrazu, odbierając tym samym koronny argument wspomnianym wcześniej przeciwnikom gatunku pieśni orkiestrowej. Można powiedzieć, że Mahler był tym, któremu udało się pogodzić nowy gatunek pieśni orkiestrowej z tradycją XIX wiecznej pieśni lirycznej. Swoim dążeniom dał również wyraz poprzez wykonywanie swych pieśni w zredukowanym składzie orkiestry, dzięki czemu jego pieśni mogły na powrót zaistnieć również w mniejszych salach koncertowych. Kameralny charakter nie dotyczy jedynie samej orkiestry, lecz także partii wokalne, o charakterze jakby instrumentalnym, która splata się z partiami zwłaszcza instrumentów dętych, nie będąc już tym samym tak silnie wyeksponowaną. Nastąpiło poniekąd zrównanie ważności głosu (stał się on instrumentalną częścią wielogłosowego modelu melodycznego) z pozostałymi

³⁴ Bracht H.J., *Nietzsches Theorie...*, op. cit., s. 97.

³⁵ Bracht H.J., *Nietzsches Theorie...*, op. cit., s. 97.

instrumentami orkiestry, podniesionymi do rangi instrumentów solowych. Sposób traktowania orkiestry wynika tu potrzeby dialogu, który idąc za Bohdanem Pociem jest sednem muzyki Mahlera. „Dialog w przestrzeni orkiestrowej: to pojęcie wydaje się najwłaściwszym kluczem do problematyki pieśni orkiestrowej (symfonicznej) Mahlera. Dlaczego dialog? Pojęcie to zakłada równorzędność partnerów, uczestników rozmowy. Rozmawia głos ludzki z instrumentami, instrumenty dialogują między sobą. A dzieje się to w przestrzeni, moment ten podkreślmy, rozległej, skupionej, dzielonej. Partia orkiestrowa – podobnie jak w dramatach Wagnera – jest samoistnym utworem, którego sens ostateczny odsłania się dopiero w połączeniu z partią wokalną. (...) Wszystko, co dla pieśni nowe, niezwykle, odkrywcze, Mahlerowskie, rozwija się w tle. Dopiero tutaj urzeczywistnia się możliwość dialogu. Dialog wyłania się z tła orkiestrowego. Mahlerowskie tło zawiera niewyczerpane możliwości form dialogu. (...) Mahlerowskie tło orkiestrowe odznacza się niezwykle silną dynamiką rozwoju, dąży do przekraczania własnych granic, do zmiany własnego statusu: staje się również pierwszym planem. Tło staje się środowiskiem głosu, przestrzenią orkiestrową, w której rozwija się linia wokalna.”³⁶

Swoje niewątpliwe nowatorstwo Mahler łączy jednak w jakimś stopniu z pewnymi elementami tradycyjnymi dla formy pieśni, jak np. zwrotkowość. Co jednak fascynujące, nawet w tym co tradycyjne znaleźć można bardzo indywidualne i nowatorskie podejście kompozytora. Podział zwrotek nie będzie więc już tak widoczny i oczywisty. Po zmianie funkcji orkiestry nie można już też oczekiwać, że jej solowe partie (bez udziału wokalisty) będą automatycznie oznaczały oddzielenie między poszczególnymi zwrotkami. Zwrotki są tu oddzielone często w sposób zakamuflowany i niewidoczny.

Następuje zdecydowane odejście od dotychczasowego rozdziału funkcji w pieśni, na głos wokalny i instrumenty mu akompaniujące, co jest zresztą charakterystyczne nie tylko dla Mahlera, ale choćby i Richarda Straussa. Jednak całkowicie inne podejście do *w pełni uduchowionego współbrzmienia orkiestry* stawia obu kompozytorów na dość przeciwnych biegunach. Choć jak sam Mahler pisał, „*Strauss i ja kopujemy z przeciwnych stron tej samej góry. Z pewnością w końcu się spotkamy.*”³⁷ U Straussa droga wiedzie przez pełne i homogeniczne brzmienie orkiestry, z którym głos wokalny ma się złączyć w jedno. Mahler jedności tej poszukuje przez nadanie orkiestrze tej samej funkcji, którą ma śpiewak.

³⁶ Pociem B., *Mahler...*, op. cit., s. 148-150.

³⁷ Mahler A., *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1940, s. 122.

E. Mary Dargie zwraca uwagę na szczególną więź łączącą Mahlera z Rückertem. W jednym z listów do swojej żony Almy napisał „Nadzwyczajne, jak blisko w odczuciach są Fechner (Gustav Theodor Fechner, niemiecki fizyk, i filozof natury) i Rückert: oni są dwójką blisko związanych ze sobą ludzi, a jedna strona mojej natury jest tym trzecim.”³⁸

Reinhard Gerlach określa pojawienie się tych pieśni jak również piątej symfonii, „nową epoką” w twórczości Gustava Mahlera, która przypadła na początek nowego stulecia. W gatunku pieśni, po doświadczeniach z tekstami *Des Knaben Wunderhorn*, po cyklu *Lieder eines fahrenden Gesellen* do tekstu własnego kompozytora, Gustav Mahler sięga po poezję Rückerta.

Wiek XIX w literaturze, muzyce, poezji jest z jednej strony okresem, w którym twórcy bardzo koncentrowali się na tym co indywidualne, ludzkie, nazwijmy to *ja* – *empirycznym*, z drugiej strony, pociągające było dla nich zwracanie się ku doświadczeniom transcendencji. Łącząc te dwa, wydawać by się mogło odmienne kierunki, poszukiwano idei *Universum*, która miała ogarniać zarówno to co realne i doświadczalne, jak i to co przez rozum niepojmowalne.

Ideą tą zafascynowany był również Gustav Mahler, czemu wyraz dał w swoich symfoniach oraz właśnie w pieśniach do tekstów Rückerta.

Duch czasów Mahlera, poszukując owego *Universum*, odnajduje się w idei symetrii i matematycznej poprawności. Idea ta doprowadziła do dość szczególnej relacji między formą a treścią, jako elementów ściśle ze sobą powiązanych. Reinhard Gerlach w swoim eseju zatytułowanym *Strophen von Leben, Traum und Tod* przywołuje obraz, który relację tę przedstawia w bardzo charakterystyczny sposób, gdzie forma i treść są jak dzban i wino. Owa metafora wypełnionego naczynia charakteryzuje dzieło zgodnie z zasadą symetrii. Zasada ta dąży do zrównania, a może raczej równouprawnienia przeciwieństw. „Mahler komponował tak w równie wielkim formacie radość jak i smutek: wymarzone szczęście jak i boleść świata. Wtedy wymiar zostaje wypełniony. Samowolny ruch dźwięków poruszał się nie tylko po krawędzi wyznaczonej przez formę, ale też oddziaływał na nią do wewnątrz. A kiedy dzban się rozbił, wylała się treść do świata realnego. (...) To co los przeznaczył Mahlerowi, zawarł on w pieśniach do słów Rückerta: Wszechmoc i niemoc indywiduum oraz wzlot ku temu co ponadludzkie.”³⁹

³⁸ Dargie E.M., *Music and...*, op. cit., s. 269.

³⁹ Gerlach R., *Strophen von...*, op. cit., s. 26-27.

W sposobie wyboru tekstów do pieśni Mahlera można wyróżnić dwie nadrzędne cechy: wierność raz wybranemu poecie – teksty ograniczają się w zasadzie do zbioru *des Knaben Wunderhorn*, Friedricha Rückerta, a także własnych tekstów, oraz wyjątkowa staranność i ostrożność przy podejmowanym wyborze – kompozytor musiał być całkowicie przekonany, że dany tekst będzie mu w procesie kompozycji odpowiadał. Do tekstów Rückerta powstały dwa zbiory pieśni: cykl *Kindertotenlieder* oraz zbiór funkcjonujący pod nazwą *Rückertlieder*, który nie był cyklem w zamyśle kompozytora.

Pozostając chwilę przy Friedrichu Rückercie. Ważna w kontekście poprzednich rozważań jest w jego poezji idea miłości. Ale nie rozumiana w sposób trywialny, lecz w sposób bardziej pogłębiony i uniwersalny. Miłość jest elementem scalającym świat, „miłość jednoczy świat, świat zjednoczony poprzez język pieśni miłości: „Moje kochanie spogląda na moją pieśń, i mój śpiew patrzy na moją miłość. Tak spoglądają na siebie bezustannie, jak gdyby do tego były stworzone. Tak widzą się błogo, jedno drugiemu równie piękne; (...).”⁴⁰

Owo zjednoczenie świata w miłości, jest też poparte jego deklaracją jedności myśli (poglądów) i dzieła. Jego bardzo zdecydowany manifest brzmi:

*Ich denke nie ohne zu dichten
Und dichte nie ohne zu denken*⁴¹

*Nigdy nie myślę, nie tworząc poezji zarazem
I nigdy nie tworzę poezji nie myśląc*

„Liryka u Rückerta wyłania się tam, gdzie czas zapatrzony w swój wieczny powrót zostaje zniesiony, w kontemplacji idei. W tej idei przegląda się „große Ich” (wielkie ja), przygląda się miłości, wokół której krążą wszystkie światy.”⁴²

2.3.1 Blicke mir nicht in die Lieder! (Nie podglądaj moich pieśni!)

*Blicke mir nicht in die Lieder!
Meine Augen schlag' ich nieder,
Wie ertappt auf böser Tat;
Selber darf ich nicht getrauen,
Ihrem Wachsen zuzuschauen:
Deine Neugier ist Verrat.*

*Nie podglądaj moich pieśni!
Spuszczam swój wzrok,
Niczym przyłapany na złym uczynku;
Nawet ja sam nie mogę się odważyć,
aby przyglądać się im jak dorastają:
Twoja ciekawość jest zdradą.*

⁴⁰ Ibidem, s. 32.

⁴¹ Rückert F., *Gesammelte Poetische Werke*, t. VII, Sauerländer Verlag, Frankfurt a. M. 1868-1869, s. 159.

⁴² Gerlach R., *Strophen von...*, op. cit., s. 38.

*Bienen, wenn sie Zellen bauen,
Lassen auch nicht zu sich schauen,
Schauen selbst sich auch nicht zu.
Wenn die reifen Honigwaben
Sie zu Tag gefördert haben,
Dann vor allen nasche du!*

*Pszczoły, kiedy budują ul,
Też nie pozwalają sobie podglądać,
Same siebie także nie podpatrują.
Kiedy dojrzałe plastry miodu
Będą już gotowe,
Wtedy będziesz pierwszą, co ich posmakuje!*

Natalie Bauer-Lechner wyraziła opinię, że „tekst *Blicke mir nicht in die Lieder* (*Nie podglądaj moich pieśni!*) jest wyjątkowo charakterystyczny dla Mahlera, tak jakby przez niego samego napisany.”⁴³ Była to najprawdopodobniej pierwsza pieśń, którą skomponował on do tekstu Rückerta. Tytuł tego wiersza u Rückerta brzmi *Verbotener Blick* (*Zakazane spojrzenie*). Opowiada on o tworzącym artyście oraz o niestosowności obserwowania, podglądania go w tej czynności, zanim dzieło nie zostanie w pełni ukończone. „Jest to idea bliska uczuciom Mahlera, (...) który nienawidził, gdy przeszkadzano mu w pracy i nigdy nie pokazywał swoich nowych kompozycji, nawet swoim najbliższym, dopóki nie zostały ukończone.”⁴⁴

Dargie w sposób bardzo trafiony ukazuje intymny, wręcz osobisty charakter tej pieśni. Według niej, kiedy mowa o spuszczeniu wzroku, jest to niczym dziecięca reakcja, jakby uczyniło się coś złego. Tym złem jest oczywiście ciekawość, która zostaje zaraz określona wręcz mianem zdrady. Mimo to, na końcu pada zapewnienie o pierwszeństwie w poznaniu (posmakowaniu) finalnego dzieła. Według niej, zarówno Rückert jak Mahler zwracają się tu w sposób oczywisty do swoich żon. Wiersz ten jest więc formą szczególnej dedykacji, sposobem wyrażenia miłości nieco odmiennym od tych najczęściej spotykanych w romantycznej i nie tylko, poezji. Przed zapewnieniem o stałości uczuć artystów do swoich żon, zawartym w zapewnieniu pierwszeństwa ujrzenia dzieła po jego zakończeniu, pojawia się wpierw błaganie o spokój i zrozumienie potrzebne dla pracy. W apelu tym nie sposób jednak nie dostrzec ogromnej dawki humoru i dystansu do samego siebie.

Wiersz ten ma bardzo staranną konstrukcję. Pierwszej strofie, opowiadającej o pracy poety, odpowiada adekwatny obraz natury w strofie drugiej. Mahler w swojej muzycznej wizji, od samego początku pieśni odwołuje się do drugiej zwrotki, przedstawiając niczym perpetuum mobile, motoryczny, permanentny ruch

⁴³ Bauer-Lechner N., *Erinnerungen an Gustav Mahler*, E.P. Tal & Co. Verlag, Leipzig – Wien – Zürich 1923, s. 166.

⁴⁴ Dargie E.M., *Music and...*, op. cit., s. 270.

akompaniamentu, przywołujący na myśl rój pszczół w bezustannym ferworze pracy, „stworzony z nieregularnych wariacji dźwięków i dynamiki ich bzyczenia, oraz okazjonalnych, nieprzewidywalnych akcentów.”⁴⁵ Ciekawie układa się melodyka głosu. Odnosi się wrażenie, iż Mahler skomponował partię wokalną w taki sposób, że jej poszczególne frazy brzmią jakby niedokończone, nagle urwane. Sam koniec pieśni niejako zaskakuje, przychodzi całkiem zniechęca. Żadna ze zwrotek nie posiada zakończenia o charakterze kadencyjnym, sprawiając wrażenie, że dąży gdzieś dalej. Samo zakończenie nie jest wynikiem, konkluzją, a raczej przerwaniem, zakłóceniem owego perpetuum mobile. Tę przypadkowość uwypatnia Mahler poprzez zabiegi, które osłabiają regularność formy tej pieśni. W pierwszej zwrotce powtarza pierwszy wers, bezpośrednio przed nadejściem ostatniego. W drugiej zwrotce, powtórzony zostaje wers ostatni, dodatkowo za drugim razem powtórzone zostaje jeszcze ostatnie zawołanie *nasche Du*. Wygląda to więc na pewien zamierzony brak konsekwencji.

Wielu muzykologów uważa tę pieśń za odstającą poziomem od pozostałych pieśni Mahlera. Deryck Cooke w swojej pozycji *Gustav Mahler 1860-1911* określa ją jako „jedyną banalną pieśń spośród całej dojrzałej twórczości Mahlera”.⁴⁶ Sam kompozytor również uważał ją za „najmniej znaczącą” spośród wszystkich skomponowanych owego lata, ale co ciekawe, spodziewał się jednocześnie, że będzie ona zarazem najbardziej ze wszystkich popularna.⁴⁷ E. Mary Dargie podaje dwie przyczyny, które mogły zaważyć i wpłynąć na ostateczny kształt tej kompozycji. Była to pierwsza próba konfrontacji Mahlera z tekstem Rückerta, który znacznie się różni od tych, z których korzystał kompozytor do tej pory. Nowy język literacki wymagał więc nowego języka muzycznego, który musiał Mahler dopiero ukształtować. Drugi powód, być może nawet bardziej znaczący, to subiektywny stosunek zarówno poety jak i kompozytora do tego tekstu, a wręcz pewna z nim identyfikacja, która stoi w sprzeczności z nadrzędną ideą uniwersum, uniwersalnego podmiotu lirycznego, która to tak wyraźna jest w pozostałych pieśniach z tego zbioru. „Pieśń dopasowuje się do zewnętrznej struktury słów, dopasowuje dźwięki i atmosferę – ale nie wnika głębiej”.⁴⁸

Wydaje się jednak, że i w tej pieśni można odszukać pewną głębszą myśl, niż tylko apel do żony o spokój przy pracy. Wskazuje na to dość osobliwe porównanie tworzącego

⁴⁵ Ibidem, s. 271.

⁴⁶ Ibidem, s. 274.

⁴⁷ Bauer-Lechner N., *Erinnerungen...*, op. cit., s. 166.

⁴⁸ Dargie E.M., *Music and...*, op. cit., s. 274.

artysty do pracujących pszczół. Pieśni Mahlera to zestawienie dwóch świadomości: egzystencji poetyckiej Rückerta i kompozytorskiej Mahlera. Rückert stojący u schyłku swojej epoki zderza się z kompozytorem nowatorem. Mahler określa jednak swoją rolę z wielką skromnością i pokorą. „Określa przeznaczenie swojego pokolenia jako los Epigonów: *Nie mają łatwego zadania, późno urodzeni, Epigoni tak wielkich duchów jak Beethoven czy Wagner. Gdyż żniwa już się zakończyły, zostały jedynie jeszcze gdzieś pojedyncze kłosa do zebrania.*”⁴⁹ Opisuując swój proces kompozycji, porównuje się Mahler do budowniczego, układającego kamienne bloki, według porządku i praw od niego niezależnych, stojących jakby ponad nim. Jest to zdecydowane nawiązanie do filozofii romantycznego „große Ich”, jako jednostki stojącej w pokorze wobec rzeczywistości transcendentnej. Zgodnie z tą myślą, stawia się Mahler nie na pozycji twórcy, ale odtwórcy, a może raczej odkrywcy. „Panuje najbardziej wysublimowana wesołość, wiecznie promienny dzień, tylko jednak dla bogów, nie dla ludzi, dla których jest ona przerażającym ogromem”.⁵⁰ Widać pewną analogię słów Mahlera o budowniczym z kamieni oraz pszczół pracujących przy budowie ula. Może więc w tej pozornej dosłowności i braku „drugiego dna” kryje się właśnie owo głębsze znaczenie tej pieśni, mówiące o pokorze artysty i potrzebie dystansu względem własnej sztuki.

2.3.2 Ich atmet' einen linden Duft (Wdychałem łagodny zapach!)

<i>Ich atmet' einen linden Duft!</i>	<i>Wdychałem łagodny zapach!</i>
<i>Im Zimmer stand ein Zweig der Linde,</i>	<i>W pokoju stała gałązka lipy,</i>
<i>Ein Angebinde von lieber Hand.</i>	<i>Podarowała mi ją dłoń ukochanej,</i>
<i>Wie lieblich war der Lindenduft!</i>	<i>Jakże przyjemny był ten lipowy zapach!</i>
<i>Wie lieblich ist der Lindenduft,</i>	<i>Jakże przyjemny jest ten zapach lipy,</i>
<i>Das Lindenreis brachst du gelinde!</i>	<i>Gałązkę lipy zerwałaś łagodnie!</i>
<i>Ich atmet' leis im Duft der Linde</i>	<i>Wdychałem cicho zapach lipy</i>
<i>Der Liebe linden Duft.</i>	<i>łagodny zapach ukochanej.</i>

Pieśń ta doskonale obrazuje, jak wspaniale rozumiał Gustav Mahler poezję Friedricha Rückerta. Tekst jest przykładem niezwykle chętnie stosowanej przez poetę permutacji. Ma ona jednak w tym przypadku charakter szczególny. Zbudowana jest z dwóch w zasadzie jednakowo brzmiących pojęć: *Linde* (jako rzeczownik - lipa) oraz *lind* i

⁴⁹ Gerlach R., *Strophen von...*, op. cit., s. 49.

⁵⁰ Gerlach R., *Strophen von...*, op. cit., s. 50.

gelinde (jako przymiotniki – łagodnie). Zachodzi tu pewna gra słów, przez co ich konkretne znaczenie ulega zatarciu. Ich częsta powtarzalność (*Linde* – *lind* – *gelinde*), sprawia, że znaczenie poszczególnych traci na znaczeniu, zlewając się w jedno. Odbiorcy trudno będzie wychwycić w którym momencie z jakim pojęciem ma do czynienia. I jest to z całą pewnością efekt świadomie założony przez poetę. Mamy więc zestawione ze sobą *linden Duft* (łagodny zapach) oraz *Lindenduft* (zapach lipy), *Zweig der Linde* (gałązkę lipy) zerwaną *gelinde* (łagodnie).

Nie znaczy to oczywiście, że tekst pod względem znaczenia jest tu zupełnie nieistotny. „Zapach gałązek lipy jest tu symbolem doskonałym: natura, roślina, człowiek, sztuka łączą się w jedno w eterycznym pojęciu miłości”⁵¹ E. Mary Dargie pisze również o istotnym brzmieniowym pierwiastku tego tekstu, gdzie bardzo częsta powtarzalność miękkich spółgłosek, jak np. „l” (*Lind* – *linde gelinde* – *lieblich* – *leis*, itd.) znacząco wpływa na charakter utworu.

Pieśń ta opowiada o miłości, lecz nie o miłości pełnej pasji i namiętności, a o uczuciu spełnionym, spokojnym i pełnym bezpieczeństwa. Ten spokój wypływa z każdego zdania i każdej frazy, nie generując żadnego dynamizmu.

Mahler dokonuje dwóch zmian w tekście Rückerta. Ostatni wers, który oryginalnie brzmi *Der Herzensfreundschaft linden Duft*, gdzie słowo *Herzensfreundschaft* tłumaczyć można jako *bliską przyjaźń*, zastępuje kompozytor *Der Liebe linden Duft*. Słowo *Liebe* wydaje się być pod względem wokalnym zgrabniejsze od *Herzensfreundschaft*, a także wpisuje się dobrze w ciąg słów zawierających owe miękkie „l”. Kolejna zmiana, to zmiana układu wersów w pierwszej zwrotce:

oryginalnie:

Im Zimmer stand

Ein Angebinde

Von lieber Hand

Ein Zweig der Linde.

u Mahlera:

Im Zimmer stand

Ein Zweig der Linde,

Ein Angebinde

Von lieber Hand.

Według Dargie zmiana ta, co prawda zaburza nieco oryginalny układ metryczny oraz układ rymów, sprawia jednak, że „słowo-klucz” tej pieśni zostaje przesunięte na początek, dzięki czemu owa gra słów jest dla odbiorcy dużo czytelniejsza. Mahler

⁵¹ Ibidem, s. 42.

podkreśla ją jeszcze dodatkowo harmonicznie. W takcie dziewiątym wraz ze słowem *Linde* po raz pierwszy osiągamy tonikę (akord D-dur). Wers *Von lieber Hand* zostaje przesunięty o jedno miejsce dalej, stając się tym samym kulminacyjnym punktem pierwszej zwrotki. Druga zwrotka odpowie analogicznie słowami *Der Liebe linden Duft*, przez co „miłość/ukochana” stają się celem do którego dążą obie zwrotki, zgodnie z panującą zasadą symetrii. Wers ten zresztą można tłumaczyć dwojako. *Der Liebe linden Duft*, może oznaczać zarówno łagodny zapach miłości, albo łagodny zapach ukochanej. Oba tłumaczenia wydają się pasować w kontekście całości, jednakże zwłaszcza w takim zestawieniu jakiego dokonał Mahler, bardziej przekonujące wydaje się to drugie. Mamy wtedy wyraźny pomost łączący pierwszą i drugą zwrotkę, którym jest owo zwrócenie się ku ukochanej, co u Rückerta nie jest aż tak oczywiste.

Dochodzimy tu do zasadniczej różnicy, o której była mowa w przypadku poprzedniej pieśni *Blicke mir nicht in die Lieder*. Biorąc tekst, który nie jest niczym innym niż czystą grą słów, kompozytor podporządkowuje go jakby muzyce. Melodyka tej pieśni sprawia wrażenie, jak pisze Dargie, że to muzyka dyktuje tekst. Literackie efekty, które w przypadku Rückerta wydają się wręcz być celem samym w sobie, u Mahlera służą ewidentnie jako środek ku osiągnięciu głębszej treści.

W pieśni tej można wyróżnić trzy punkty najistotniejsze dla przebiegu muzycznego oraz formy. Pierwszym takim momentem jest takt dziewiąty i pierwsze pojawienie się toniki wraz ze słowem *Linde*. Jest to pierwsza prezentacja „słowa-klucz” – *Linde*. Poprzedzający fragment ewidentnie dąży do tego miejsca, w nim też znajdując harmoniczne i intencjonalne rozwiązanie, punkt ten jest też zarazem początkiem nowej frazy. W takcie 13 pojawia się po raz pierwszy oznaczenie *crescendo* na słowie *Hand* – może wydawać się dziwna taka ekscytacja słowa, które zupełnie jej nie uzasadnia. Należy więc odnieść ją do następującego po niej punktu kulminacyjnego, który przypada wraz z drugą połową taktu 14 wraz ze słowami *Wie lieblich*. Zdaje się więc oczywistym, iż ów lipowy zapach swoją wyjątkowość zawdzięcza cudownej dłoni ukochanej, która ową gałązkę przyniosła.

Zakończenie pierwszej zwrotki łączy się ze stopniowym wzrastaniem znaczenia orkiestry. W takcie 15, ósemkowa partia skrzypiec po raz pierwszy wznosi się ponad partię wokalną, jakby skrzypce miały przejąć rolę śpiewaka, którego słowa *der Lindenduft* kończące tę zwrotkę mają charakter zdecydowanie bardziej deklamacyjny. Owo wzajemne przenikanie melodyczne poszczególnych głosów orkiestrowych z głosem wokalnym

określa Bracht mianem *Pendantphänomen* (fenomen równoczesności). W takcie 17 wraz ze słowem *Duft* pojawia się co prawda znów tonika, jednak na bardzo krótko. Jeszcze w tym samym takcie nowy motyw rozpoczyna obój. Temat ten wydaje się wręcz istotniejszy od tematu w śpiewie rozpoczynającego drugą zwrotkę. Nowy materiał melodyczny pojawia się wraz z wersem *Ich atme leis im Duft der Linde*. Rozpoczęty w dynamice *pianissimo* motyw ten przygotowuje nadejście ostatniego punktu kulminacyjnego, poprzedzonego drugim *crescendem* w takcie 31. Ta ostatnia kulminacja jest jednak zaskakującym słuchacza powrotem do dynamiki *pianissimo*, przychodzącym zaraz po owym *crescendzie*, powracając do „słowa-klucza” tej pieśni *linden* w takcie 32.

Osobną uwagę warto zwrócić na nową myśl tematyczną, jaka pojawia się w takcie 17. Jest to doskonały przykład tego, jak Mahler nawiązywał do tradycji pieśni, podchodząc do niej zarazem w sposób bardzo indywidualny i nowatorski. Z tego powodu należy poświęcić chwilę uwagi na problematykę zwrotkowości w pieśniach Mahlera, która odnosi się również do teorii Friedricha Nietzschego.

Pieśń jest w znaczeniu pierwotnym, gatunkiem literackim, wcale niepowiązanym z muzyką – występującym już w średniowieczu. Pieśń jako gatunek muzyczny pojawiła się dużo później. Pierwotnym modelem pieśni była pieśń zwrotkowa, która bazuje na pewnej cykliczności i powtarzalności. Tekst układa się w strofy, strofy w rymy. Już u Schuberta możemy zaobserwować powolne i bardzo ostrożne odchodzenie od pierwotnego modelu. Nie następuje u niego zdecydowany odwrót od modelu zwrotkowego, raczej stopniowe rozluźnianie formy. Gustav Mahler w swoich pieśniach odnosi się do „pra-modelu” pieśni, poddając go jednak rewolucyjnym zmianom. Najważniejszym nowatorstwem jakie czyni, to uniezależnienie zwrotkowości tekstu od melodyki. Zwrotkowość warstwy muzycznej nie jest u niego tożsama z układem zwrotek w tekście. Kompozytor traktuje obie płaszczyzny w sposób bardzo niezależny, stosując technikę powtarzalnych modułów melodycznych, które nie układają się jednak w sposób tak przewidywalny jak to miało miejsce do tej pory. *Ich atmet' einen Linden Duft* jest tego doskonałym przykładem. Pieśń przedstawiająca obraz stojącej gałązki lipy, która pachnie, roznosząc po pokoju błogość miłości, staje się idealnym gruntem eksperymentu z formą zwrotkową. Idea ta głosi, iż moduły melodyczne zwrotki pierwszej wcale nie muszą powtórzyć się dokładnie kolejno po sobie w zwrotce drugiej, lecz pojawiają się bardzo dowolnie, wręcz przypadkowo. Sam fakt jednak, że występują one w zwrotce drugiej sprawia, że śmiało możemy stwierdzić, iż w dalszym ciągu mamy tu do czynienia z jakąś formą pieśni zwrotkowej. Gerlach

zwrotkowość tej pieśni widzi w sposób przedstawiony poniżej, gdzie cyfry w nawiasach symbolizują przyporządkowanie modułu melodycznego zwrotki drugiej do zwrotki pierwszej:

zwrotka pierwsza:

1. *Ich atmet' einen linden Duft*
2. *Im Zimmer stand ein Zweig der Linde,*
3. *Ein Angebinde von lieber Hand.*
4. *Wie lieblich war der Lindenduft.*

zwrotka druga:

1. (2) *Wie lieblich ist der Lindenduft*
2. (3) *Das Lindenreis brachst du gelinde!*
3. (x) *Ich atme leis im Duft der Linde*
4. (4) *Der Liebe linden Duft.*

Widać wyraźnie, że pierwszy wers pierwszej zwrotki pozostaje bez pary. Jest on jakby introdukcją tej pieśni, stojąc odseparowanym od reszty. Muzycznie więc pierwsza zwrotka zaczyna się wraz z nadejściem drugiego wersu, który melodycznie identyczny jest z pierwszym wersem zwrotki drugiej. Druga zwrotka rozpoczyna się dokładnie taką samą melodią, jaką mamy w drugim wersie zwrotki pierwszej, ale z towarzyszeniem nowego motywu, który pojawia się realizowany przez obój i klarnet (takt 17). Zestawienie melodyczne wersów obydwu zwrotek może się wydać dość dowolne. Według Gerlacha jest to zamierzone przez kompozytora ścieranie się dwóch modeli pieśni: pierwotnego (zwrotkowego) i indywidualnego. Nie następuje tu zerwanie z dotychczasową formą, a raczej próba jej zdefiniowania na nowo, poprzez rozluźnienie sztywnych ram, stwarzając miejsce nowym, innowacyjnym pomysłom kompozytora. W kontekście tych przemysłów, pojawienie się owego nowego motywu melodycznego w takcie 17 wydaje się być nie tylko logiczne, ale i konieczne, skoro pierwszy wers pierwszej zwrotki został niejako wyłączony poza jej muzyczne ramy, tak i w zwrotce drugiej, jeden wers musiał pozostać bez melodycznego odbicia w zwrotce pierwszej.

Idąc dalej za Reinhardem Gerlachem, konieczne jest poruszenie jeszcze jednego aspektu dotyczącego pieśni Mahlera do słów Rückerta, który dotyczy relacji między światem występującym i opisanym w pieśni a rzeczywistością. O ile u Schuberta pomiędzy płaszczyznami jawy a snu, realności a złudzeń, przebiega zawsze wyraźna granica, w *Ich atmet' einen linden Duft*, granica ta już nie występuje. „Schubert buduje liryczno-mistyczny obraz niebiańskiego wytchnienia w oddali od doczesności, u Mahlera to wytchnienie ulotnego zapachu wypełnia miłosnym marzeniem jego własny gabinet. Również realna poezja Rückerta jest dla Mahlera sennym marzeniem. Zmieniał on brzmienie słów, struktury zdań. I miał w tym błogosławieństwo, a wszelka skarga,

wniesiona przeciw niemu z tego powodu, byłaby niesprawiedliwością.”⁵² Przy czym oznaczać to może zarówno urealnienie świata pieśni Mahlera, jak i próbę odrealnienia rzeczywistości, w której żył kompozytor.

2.3.3 **Liebst du um Schönheit (Jeśli kochasz piękno)**

*Liebst du um Schönheit,
O nicht mich liebe!
Liebe die Sonne,
Sie trägt ein gold'nes Haar.*

*Jeśli kochasz piękno,
Nie kochaj mnie!
Kochaj słońce,
które posiada złoty włos.*

*Liebst du um Jugend,
O nicht mich liebe!
Liebe den Frühling,
Der jung ist jedes Jahr.*

*Jeśli kochasz młodość,
Nie kochaj mnie!
Kochaj wiosnę,
Która jest równie młoda każdego roku.*

*Liebst du um Schätze,
O nicht mich liebe!
Liebe die Meerfrau,
Die hat viel Perlen klar.*

*Jeśli kochasz bogactwo,
Nie kochaj mnie!
Kochaj syrenę,
Ona posiada wiele szlachetnych pereł.*

*Liebst du um Liebe,
O ja mich liebe!
Liebe mich immer,
Dich lieb' ich immerdar.*

*Jeśli kochasz miłość,
O tak, kochaj mnie!
Kochaj mnie zawsze,
Ciebie i ja kocham na zawsze.*

Charakter tekstu tej pieśni wydaje się dość podobny do minionej epoki pieśni Mahlera, czyli epoki *Des Knaben Wunderhorn*. Bardzo prosty w wymowie i w formie, wydaje się nie wymagać szczególnego zgłębnienia. Warto zwrócić uwagę, że kompozytor napisał tę pieśń niedługo po swoim ślubie z Alną w 1902 roku. Wydaje się więc być wielce prawdopodobne, że jest ona dedykowana jego młodej żonie. W jego „poważnych” pieśniach, czyli po *Wunderhorn Lieder*, jest to w zasadzie jedyna pieśń o tematyce miłosnej. Trudno w niej doszukiwać się też jakiegś wyjątkowo oryginalnej koncepcji kompozycji. Trzem pierwszym zwrotkom, odwołującym się do tego co mniej lub bardziej realnie występuje w naturze, przeciwstawiona jest zwrotka czwarta, w kontekście której, wszystko o czym była mowa wcześniej ulega pewnemu zrelatywizowaniu. Piękno

⁵² Ibidem, s. 73.

słonecznego promienia (które samo w sobie może być dyskusyjnym), młodość zawsze powracającej wiosny, czy bogactwo ustrojonej w perły syreny morskiej, wydają się być nagle nierealne. Przymioty te leżą co prawda jakże często w obszarze ludzkich poszukiwań i pragnień; któż bowiem nie pragnie piękna, młodości i bogactwa? Mamy tu więc zgrabne pod względem literackim połączenie realności z nierealnością. Według Rückerta miłość, która trwa wiecznie jest tym, co prawdziwe i osiągalne.. Owa wieczność została w sposób doskonały przedstawiona przez Mahlera. Ostatnia zwrotka została wyraźnie wydłużona w czasie. Wystarczy porównać odpowiadające sobie fragmenty z pierwszych zwrotek; *O nicht mich liebe* z *O ja mich liebe* w zwrotce ostatniej. O ile w pierwszych zwrotkach na słowo *liebe* przypadają dwie ćwierćnuty, to *liebe* w zwrotce ostatniej trwa aż dwa takty. Podobnie ma się sprawa z kończącymi tę pieśń słowami *immer* (zmiana z metrum trójdzielnego na 4/4 – takt 28) oraz *immer, immerdar* (takty 29-30) które w melizmatycznym pochodzie, kontynuowanym następnie przez orkiestrę wydają się być rzeczywistym obrazem wiecznej miłości. Wrażenie to wzmacnia dodatkowo ostatni dźwięk *a* w głosie, który w żaden sposób nie jest mocnym zakończeniem dla tonacji C-dur, a także zastosowanie appoggiatury w ostatnim takcie orkiestry.

Przy dość wiernej powtarzalności modelu zwrotkowego trzech pierwszych, interesująca jest zmiana w zwrotce drugiej trybu z durowego na molowy, akurat tam gdzie mowa jest o młodości. E. Mary Dargie wskazuje na fakt, iż 42. letni kompozytor zapewne nie czuł się już szczególnie młodo, zwłaszcza obok 19 lat od siebie młodszej Almy.

2.3.4 Um Mitternacht (O północy)

Um Mitternacht

hab' Ich gewacht

und aufgeblickt zum Himmel;

kein Stern vom Sterngewimmel

hat mir gelacht

um Mitternacht.

O północy

czuwałem

i wzniosłem wzrok ku niebu;

żadna z roju gwiazd

nie uśmiechała się ku mnie

o północy.

*Um Mitternacht
hab' ich gedacht
hinaus in dunkle Schranken.*

*Um Mitternacht.
Es hat kein Lichtgedanken
mir Trost gebracht
um Mitternacht.*

*Um Mitternacht
nahm ich in Acht
die Schläge meines Herzens;
ein einz'ger Puls des Schmerzens
war angefacht
um Mitternacht.*

*Um Mitternacht
kämpft' ich die Schlacht,
o Menschheit, deiner Leiden;
nicht konnt' ich sie entscheiden
mit meiner Macht
um Mitternacht.*

*Um Mitternacht
hab ich die Macht
in deine Hand gegeben;
Herr!
Herr über Tod und Leben,
Du hältst die Wacht,
Du hältst die Wacht,
Du!
Du hältst die Wacht
um Mitternacht!*

*O północy
zwróciłem me myśli
poza ciemne granice.
O północy.
Żadna świetlana myśl
nie przyniosła mi otuchy
o północy.*

*O północy
moją uwagę skupilem
na uderzeniach mego serca;
pojedynczy puls bólu
został wzniecony
o północy.*

*O północy
toczyłem bitwę,
ludzkości, o twoje cierpienie;
nie mogłem jej rozstrzygnąć
własną mocą
o północy.*

*O północy,
Swoją moc
złożyłem w Twoje ręce;
Panie!
Panie śmierci i życia
Ty trwasz czuwając,
Ty trwasz czuwając,
Ty!
Ty trwasz czuwając
O północy!*

Język jako byt, jest odzwierciedleniem harmonii świata, ściśle połączony z myślą. Tak wyłoniły się wspomniane już wcześniej dwa elementy nadrzędne w poezji Rückerta, którymi są miłość i mowa. Elementem, który zaburza u Rückerta ową doskonałość Universum jest śmierć, której poeta doświadczył tak dotkliwie w momencie utraty dwojga

swoich dzieci. Ten los jeszcze bardziej połączył los Gustava Mahlera z jego ulubionym poetą w roku 1907, dwa lata po prawykonaniu *Kindertoten Lieder*, kiedy to utracił Mahler swoją córkę.

Śmierć dzieci Rückerta była tak silnym wstrząsem, że jego światopogląd, a co za tym idzie, także jego poezja, uległy znacznemu przemodelowaniu. „W swojej wczesnej poezji Rückert inkarnuje Ideę miłości. Rückert wyznawał wiarę, że człowiek został stworzony do ponadczasowego, wiecznego szczęścia. (...) Potem nastąpiła ciemność, słońce w świecie Rückerta, idea ponadczasowej miłości, załamała się, sens uległ odwróceniu. Mowa przestała się zgadzać: co było wyniesione, upadło, co było wieczne, okazało się śmiertelne, co było błogie, stało się koszmarnym.”⁵³

Rückert doświadczony wielkim cierpieniem, ukojenie odnajdywał w poezji. Napisał ponad czterysta wierszy należących do zbioru *Kindertotenlieder*, chociaż za jego życia żaden nie ukazał się drukiem. Pisanie ich towarzyszyło mu do końca. W poezji odnajdywał utraconą harmonię życia. Potwierdzeniem tego może być wiersz *Um Mitternacht*, w którym cierpienie przeradza się w modlitwę.

*O północy,
czuwałem, i wzniosłem wzrok ku niebu;
żadna z roju gwiazd, nie uśmiechała się ku mnie,
o północy.*

...

*O północy,
Swoją moc złożyłem w Twoje ręce:
Pana śmierci i życia,
Ty trwasz czuwając,
O północy.*

Jest to jakże piękna ilustracja, przedstawiająca człowieka osamotnionego w swoim cierpieniu, bezsilnego, na darmo oczekującego odpowiedzi od otaczającego go świata, który odnajduje w końcu ukojenie zdając się na łaskę Bożej opatrności. Co kryje za sobą owo zawołanie? - *Swoją moc złożyłem w Twoje ręce*. Z jednej strony może być to proste i ufne zawierzenie Bogu, z drugiej zauważalne podobieństwo do ostatniego zawołania

⁵³ Ibidem, s. 46.

Jezusa na krzyżu może oznaczać też pragnienie śmierci. Interpretacji jest wiele i problem ten zdaje się trzeba pozostawić nierozstrzygniętym.

Interesująca jest forma tej pieśni, w której zaobserwować można kolejne eksperymenty, jakich kompozytor dokonuje na formie pieśni zwrotkowej. To, co czyni Mahler, to ujęcie tej zwrotkowej formy tekstu w muzyczną, osobliwą i indywidualną formę, która nie jest może całkowitym zerwaniem ani też zaprzeczeniem zwrotkowej formy pieśni, jednak w sposób bardzo wyraźny moduluje w stronę form symfonicznych. O ile w *Ich bin der Welt abhanden gekommen* Reinhard Gerlach wyróżnia jeszcze pozostałość trzyczęściowej klasycznej formy pieśni, o tyle w *Um Mitternacht* następuje już całkowite od niej odejście. Według niego mamy tu więc przykład formy, która bardziej wskazywałaby na wokarno-instrumentalną część symfonii, niż na pieśń. I nie same budowa i układ zwrotek są tu najbardziej znamienne, ale idea rozwoju myśli muzycznej na przestrzeni trwania całego utworu, jakże charakterystyczna właśnie dla symfoniki epoki romantyzmu. Mahler zmienia więc model jednakowości i powtarzalności melodycznej pieśni zwrotkowej, na rzecz budowania formy z mniejszych modułów, które pozornie występują i powtarzają się w sposób dość nieprzewidywalny, zdecydowanie nieregularny. Gerlach porównuje je do kamiennych bloków budowlanych, z których powstaje ów melodyczny model. „Niektóre mają nawet swoją określoną tożsamość. Inne zmieniają swą postać nieprzerwanie. Powstała z nich melodia zwrotki nigdy się nie powtórzy, niczym puzzle, których nigdy nie uda się złożyć.”⁵⁴ Szczególnie wyraźnie zaobserwować to można w pierwszych czterech zwrotkach.

Ostatnia zwrotka kieruje się ku transcendencji, ku romantycznemu „große ich”. Przez zastosowane środki (np. powtórzenia tekstu, które nie występują w wierszu Rückerta), odnosi się wrażenie, że kompozytor zrywa z kanonem pieśni, gdzie muzyka akompaniuje tekstowi. Staje się wręcz na odwrót, to tekst musi się tu jakby dostosować do języka muzycznego, który ową transcendencję najlepiej będzie w stanie wyrazić. Początek ostatniej zwrotki nie zapowiada jednak tego co ma nastąpić. Rozpoczyna się dokładnie tak, jak wszystkie poprzednie, zaskakując wręcz diametralną zmianą charakteru podczas słów *hab’ ich die Macht in deine Hand gegeben!* Ogromne *crescendo*, którego kulminacja na powtórzonym słowie *Herr!* Po czterech zwrotkach utrzymanych w podobnym, dość stonowanym klimacie, jest niczym eksplozja. Ostatnia zwrotka, którą Dargie opisuje jako afirmację triumfu, zostaje na chwilę zaburzona w takcie 88 poprzez mocno dysonansowy

⁵⁴ Ibidem, s. 91.

w charakterze akord dis-fis-ais-cizis przypadający na słowo *Du (Ty)*. Może jest to symbol zwątpienia, a może wyraz błagalnej prośby do Boga, który jest jedyną nadzieją.

Struktura harmoniczna ostatniej zwrotki przypomina nieco harmonikę Wagnera, gdzie dominującą jest rezygnacja z kadencyjności oraz wyraźne osłabienie tonacji głównej poprzez niekończący się pochód harmoniczny, który nie ugruntowuje nas zdecydowanie w nowej tonacji H-dur. Harmonika towarzysząca obu zawołaniom *Du (Ty)*, poza dysonansowym brzmieniem, jest również częścią długiej drogi zmierzającej do finalnego akordu H-dur kończącego pieśń.

Z interpretacyjnego punktu widzenia istotne są dwa wcześniejsze momenty, dla których ostatnia zwrotka jest jakby rozstrzygnięciem: bardzo mocno podkreślone przez kompozytora słowo *hinaus* w takcie 24-25; wypatrując poza owe granice ciemności odnajduję Boga, który trwa czuwając. Bolesna wręcz emfaza towarzyszy słowu *entscheiden* (takty 57-59); moja moc okazała się niemocą, którą z ufnością i nadzieją złożyłem w Twoje ręce.

2.3.5 Ich bin der Welt abhanden gekommen (Zginąłem dla Świata)

<i>Ich bin der Welt abhanden gekommen,</i>	<i>Zginąłem dla Świata</i>
<i>Mit der ich sonst viele Zeit verdorben.</i>	<i>Dla którego tak wiele czasu straciłem.</i>
<i>Sie hat solange von mir nichts vernommen,</i>	<i>Już długo nie usłyszała ona nic ode mnie,</i>
<i>Sie mag wohl glauben, ich sei gestorben.</i>	<i>Może śmiało uwierzyć, że umarłem.</i>
<i>Es ist mir auch gar nichts daran gelegen,</i>	<i>Nie ma też dla mnie znaczenia,</i>
<i>Ob sie mich für gestorben hält.</i>	<i>Czy ona uważa mnie za umarłego.</i>
<i>Ich kann auch gar nicht sagen dagegen,</i>	<i>Nie mogę też temu zaprzeczyć,</i>
<i>Denn wirklich bin ich gestorben der Welt.</i>	<i>Że rzeczywiście umarłem dla świata.</i>
<i>Ich bin gestorben dem Weltgetümmel,</i>	<i>Jestem umarły dla zgiełku tego świata,</i>
<i>Und ruh' in einem stillen Gebiet.</i>	<i>I odpoczywam w pewnym cichym miejscu.</i>
<i>Ich leb' allein in meinem Himmel,</i>	<i>Żyję sam w moim niebie,</i>
<i>In meinem Lieben, in meinem Lieb.</i>	<i>W mojej miłości, w mojej pieśni.</i>

Od czysto poetyckiej strony pieśń ta nie wydaje się może szczególnym arcydziełem. Brak w tekście wyraźnego pulsu, przez co wydaje się on bliższy prozie niż poezji. Formalnie jest on skonstruowany według ściśle przestrzegane schematu. Trzy zwrotki, każda zwrotka ma po cztery wersy. Każda składa się z dwóch zdań, z których

każde zbudowane jest z dwóch wersów. Tekst ten charakteryzuje też zdecydowana powściągliwość w środki poetyckie.

Nie wydaje się jednak, iż trzeba być aż tak surowym w ocenie tego dzieła Rückerta, jak na przykład czyni to E. Mary Dargie. Pisze ona iż „główną słabością tego tekstu jest to, iż jego rzeczywisty styl nie pozwala oddać żadnego wyrazistego nastroju”.⁵⁵ Wydaje się jednak, że nie miał takowych zastrzeżeń Gustav Mahler. W sposób doskonały uchwycił on to, co może nie do końca w słowach wypowiedziane. Czy to, iż Rückert odbiorcy swego wiersza nie narzuca jednoznacznie emocji, musi być konieczną wadą? Poza tym wydaje się, że pieśń Mahlera jest jednak dowodem na to, iż stworzenie wyrazistego nastroju jest tu absolutnie możliwe, nawet jeśli konieczna była do tego jego muzyczna ingerencja.

E. Mary Dargie podkreśla silny związek pomiędzy tą pieśnią, a Adagiettem z V symfonii Mahlera, nie tyle poprzez cytaty melodyczne, co przez bardzo podobne środki kompozytorskie – częste stosowanie appoggiatury, akompaniament triolowy harfy. Oba utwory powstały mniej więcej w tym samym okresie. Oba są też utrzymane w niemal identycznym nastroju. Autorka *Music and Poetry in the Songs of Gustav Mahler* zauważyła też trudność, jaką może przynieść próba opisanie tej pieśni, którą kompozytor sam określał mianem „bardzo osobistej”.⁵⁶ Natalie Bauer-Lechner z kolei w swoich pamiętnikach przytacza wypowiedź samego Mahlera, który charakter i sposób przekazu treści, jaki zawarł w tym utworze, porównał do „uczuć, które zmierzają do ust, ale ich nie przekraczają”.⁵⁷ E. Mary Dargie używa chyba najtrafniejszego określenia tej pieśni, jakim jest „powściągliwość” w najgłębszym tego słowa znaczeniu, podkreślając zarazem brak jakichkolwiek gwałtownych wybuchów, przyporządkowując różnice dynamiczne i agogiczne naturalnej dynamice języka.

Również w tej pieśni wyraźnie możemy zaobserwować wspomniany przy okazji *Ich atmet' einen linden Duft* charakterystyczny dla Mahlera *Pendantphänomen*. Przykładem może być fragment zaczynający się od słów *Denn wirklich...* w takcie 35, gdzie głos przejmuje niejako funkcję akompaniującą w stosunku do linii melodycznej pierwszych skrzypiec.

Pierwsze dwie zwrotki mówią: umarłem dla świata, umarłem dla niej. To zerwanie więzi z doczesnością, także z doczesną miłością, nie kryje jednak w sobie ani złości ani

⁵⁵ Dargie E.M., *Music and...*, op. cit., s. 282.

⁵⁶ Ibidem, s. 283

⁵⁷ Bauer-Lechner N., *Erinnerungen...*, op. cit., s. 167.

rozpaczy. To, co doczesne zamknięte zostało w sferze nieistotności. Być poza „zgiełkiem tego świata” to wznieść się ponad przyziemność. *I odpoczywam w pewnym cichym miejscu*, które jest moim niebem, miłością, poezją, pieśnią... Znalezienie własnego nieba, własnej harmonii daje ukojenie zmęczonemu życiu. To niebo jest miejscem wypełnionym miłością i pieśnią. Należy zaznaczyć, że w tym przypadku słowo „pieśń” wcale nie musi oznaczać gatunku muzycznego. W tym czasie pojęcia *Lied* oraz *Gedicht*, czyli *Pieśń* oraz *Wiersz* używane były często wymiennie. Wydaje się więc logicznym, że dla Rückerta niebo, raj, wypełnią elementy będące meritum jego poezji i jego myśli filozoficznej. Miłość i poezja: to w nich poeta znajdzie ukojenie. Czy właśnie ta myśl stworzyła tak silną więź między Rückertem a Mahlerem? Wydaje się, że właśnie w tych dwóch pojęciach odnaleźli oni wspólną definicję uniwersum, które umożliwiło tak ścisłe połączenie ich sztuk. I „właśnie tak być powinno; w kontekście piękna muzyki tej pieśni, słowo to otrzymuje nową głębię wymowy, którą ilustruje doskonała konkluzja orkiestrowego zakończenia.”⁵⁸

Można powiedzieć, że Rückert był spóźnionym romantykiem. Romantyzm w poezji w tym czasie już przeminał. Napisał on:

*Zostałem zapomniany; mógłbym i ja zapomnieć,
Zapomnieć świat, który zapomniał o mnie!*⁵⁹

Rückert z nadzieją oczekiwał śmierci, która zastała go w roku 1866 w wieku 78 lat. Cztery lata wcześniej na świat przyszedł kompozytor, który ze wszystkich pozostałych najlepiej będzie potrafił zrozumieć jego poezję i wyrazić ją językiem muzyki.

Jego symfonie i pieśni są uzewnętrznieniem jego uczuć, przeżyć: „To jak człowiek muzykuje, stanowi jego całe człowieczeństwo (człowieczeństwo czującego, myślącego, oddychającego, cierpiącego)”.⁶⁰

W przypadku *Des Knaben Wunderhorn* Mahler starał się stworzyć dzieło zgodne z naturą. Uważał, że dzieło bezpośrednio czerpiące z twórczości ludowej, jest jako „produkt natury” najdoskonalsze i człowiekowi najbliższe. Niezbyt dobre przyjęcie jego pieśni z *Zaczarowanego Rogu Chłopca* sprawiło, że zarzucił on tę ideę, odnajdując zarazem zupełnie nowe możliwości wyrazu w poezji Rückerta. Uwolnione od obowiązku owej

⁵⁸ Dargie E.M., *Music and...*, op. cit., s. 285.

⁵⁹ Rückert F., *Gesammelte Poetische...*, op. cit., s. 477.

⁶⁰ Gerlach R., *Strophen von...*, op. cit., s. 51.

zgodności z „Naturą” ukierunkowane zostały bardziej na elementy czysto artystyczne. „Ich melodie są wewnętrznie zrośnięte z tekstem, (...) są poruszane ostrymi, wewnętrznymi kontrastami, bardziej rozwinięte, chromatycznie bogatsze.”⁶¹

W porównaniu z nimi, pieśni z *Des Knaben Wunderhorn* wydają się dość proste i naiwne, utrzymując możliwie najprostszą symbolikę brzmień oraz taneczny charakter tematów. W *Des Knaben Wunderhorn* indywiduum jako takie pozostaje poza obszarem zainteresowań. W tym kontekście pieśni do słów Rückerta są ich całkowitym przeciwieństwem. Tu każda z pieśni utrzymana jest, jak to określa Reinhard Gerlach w „tonie ja”. Celem kompozytora było poszukiwanie wspólnej płaszczyzny dla *ja* indywidualnego i *ja transcendentnego*.

Dla Mahlera niezwykle ważne było, aby jego pieśni nie były tylko zestawieniem tekstu i instrumentalnej melodii, ale żeby dochodziło do swoistego rodzaju interakcji, gdzie żaden z tych elementów nie będzie miał funkcji nadrzędnej. W ten sposób dochodzi kompozytor do zespolenia tekstu z muzyką, którą będzie nazywał „tożsamością dźwięku i słowa”.

⁶¹ Ibidem, s. 52.

3. Analiza porównawcza wersji fortepianowej i orkiestrowej pieśni oraz wskazówki wykonawcze dla pianisty

Dla znalezienia płaszczyzny porównawczej dla wersji na głos z towarzyszeniem orkiestry oraz na głos z towarzyszeniem fortepianu niezbędne jest określenie parametrów, pod kątem których prowadzona będzie ta analiza. Żeby to porównanie miało sens, muszą one być możliwe do zastosowania w praktyce wykonawczej, a rezultatem tych poszukiwań powinien być zbiór wskazówek dla pianisty, któremu przyjdzie się z tymi pieśniami zmierzyć. Inspiracja wersją orkiestrową ma ostatecznie doprowadzić do zwiększenia możliwości barwowych fortepianu.

Wydaje się być logicznym, iż parametrami tymi będą wybrane elementy dzieła muzycznego. Autor zdecydował się na następujący wybór:

- Agogika
- Artykulacja
- Kolorystyka

Pozostałe, czyli melodyka, rytmika i harmonia, wydają się stać w całkowitej niezależności od wyboru wersji. Pozostaje jeszcze dynamika, której aspekt będzie brany przez autora pod uwagę tylko i wyłącznie w kontekście zagadnień kolorystycznych i artykulacyjnych. Autor korzystał z następujących wydań:

- Wagner – Wesendonck Lieder: Edition Schott ED 835 (wersja fortepianowa), Edition Eulenburg No. 1707 (partytura)
- Mahler – Urlicht: Universal Edition UE 1692b (wersja fortepianowa), Universal Edition Ue 34131 (partytura)
- Mahler – Rückertlieder: C.F. Kahnt CFK 7614 (wersja fortepianowa), C.F. Kahnt CFK 9254 (wersja fortepianowa), Universal Edition UE 34122 (partytura)

Analiza została przeprowadzona w tonacjach oryginalnych pieśni. Nie jest to do końca zbieżne z nagraniem, na którym pieśni Mahlera są nagrane w tonacjach oryginalnych. Wesendonck Lieder Wagnera zostały jednak zarejestrowane w tonacjach niższych.

13

Fl.

Ob.

Cl. (Bb)

Fg.

Cor. (F)

Voc.

VI. Solo

VI. I.

VI. II.

Vlc.

Vcl. I.

Vcl. II.

Pf.

son-ne, dass, wo hang ein Herz in Sor-gens-schmach tet vor der Welt ver-hor-gen, dass, wo tritt es will ver-blü-

p getragen

pp

dim.

1. Solo (senza sord.)

EE 6696

O nieco pełniejsze brzmienie można się pokusić w takcie 10, gdzie faktura w wersji orkiestrowej jest wyraźnie gęstsza, zwiększa się też znacząco rozpiętość rejestrów, zwłaszcza w górę. W wersji orkiestrowej w takcie 11 pojawia się solo skrzypiec, co może zasugerować wyeksponowanie nieco górnych dźwięków w akordach w prawej ręce. Należy jednak cały czas pozostać w kolorystyce łagodnie brzmiących instrumentów smyczkowych. Zdecydowana zmiana barwy nadchodzi wraz z taktem 14, gdzie sekcja instrumentów smyczkowych ustępuje całkowicie sekcji instrumentów dętych drewnianych oraz waltorni. Brzmienie orkiestry poprzez wykorzystanie instrumentów w ich stosunkowo

niskim rejestrze nie jest ostre, ale w zestawieniu z poprzedzającym je homogenicznym dźwiękiem smyczków, wydaje się być dużo bardziej klarowne.

Pojawienie się części środkowej B (takty 14-22) jest poprzedzone króciutkim motywem $d \rightarrow b \rightarrow a$ w lewej ręce, granym w wersji orkiestrowej przez wiolonczele. Oprócz ważności, jaką nadał mu w swojej orkiestracji Felix Mottl, ma on też ważną funkcję harmoniczną, poprzedzając i przygotowując zmianę na tryb molłowy (patrz: **Ryc. 2**).

Ważnym jest motyw pojawiający się w części środkowej grany przez wiolonczelę solo w jej górnym rejestrze, pojawiający się w taktach 16, 19, oraz 23. Ponieważ motyw ten powróci w pieśni *Träume*, stając się zarazem motywem przewodnim tej pieśni, autor będzie go określał mianem *motywu snu*. Również akompaniament złożony z powtarzających się akordów przywodzi nieco na myśl ten z ostatniej pieśni w cyklu (chronologicznie drugiej). Akordy te są jednak w przypadku *der Engel* o nieco innym charakterze, co potwierdza również inna instrumentacja. Felix Mottl zdecydował się na zastosowanie w tym miejscu instrumentów dętych drewnianych (klarnety, oboje, fagoty), uzyskując brzmienie dość suche i bardzo klarowne. Najbliższe ideału wydaje się zastosowanie w tym miejscu przerywanej artykulacji, dość łagodnej, przy oszczędnym użyciu pedału, tak aby akordy brzmiały dość selektywnie, zwłaszcza tam gdzie następują zmiany harmoniczne. Autor radzi więc użycie niepełnego pedału, bardzo często zmienianego, nie naciskając go do końca.

W powrocie części A, czyli od taktu 23, już na samym początku pojawiają się dwa miejsca, które są dla wokalisty z pewnością najtrudniejszymi w tej pieśni. Mowa tu o taktach 24-25 i skoku $d \rightarrow g$ na słowie *nieder*, gdzie dźwięk *d*, poprzedzający ów skok, trzymany jest stosunkowo długo. Należałoby, aby śpiewak dalej pozostał w dynamice *piano*. Nie wszystkim się to udaje, nie mniej jednak tym co próbują pianista może znacząco pomóc. Po pierwsze minimalnie przyspieszając tempo w trakcie trwania długiej nuty *d*, nie unikając minimalnego *crescenda*, jakie towarzyszyć będzie naturalnemu „rozśpiewaniu” tego dźwięku. Po drugie jakby powstrzymując zarówno tempo jak i dynamiczny rozwój frazy tuż przed samym skokiem na dźwięk *g*, tak jakby owo *piano* na górnym dźwięku *g* miało nadejść z zaskoczenia. Często jeszcze większe trudności wokalne sprawiają kolejne takty 26-28 oraz pochod gamowy od *a* do *f* na słowach *und es sanft gen Himmel hebt*. Tu dynamika *piano* na słowie *hebt* wydaje się być już koniecznością. Także i tu można nieco wspomóc wokalistę, eksponując motyw w lewej ręce, stojący jakby w

opozycji do głosu (takt 27), przez co śpiewak w sposób naturalny będzie mógł się oprzeć na początkowym dźwięku owego pochodu, na słowie *sanft*. Motyw ten w wersji orkiestrowej grany jest przez wiolonczele oraz waltornie, brzmiąc z jednej strony bardzo łagodnie, ale i intensywnie zarazem, pozostając dla słuchaczy wyraźnie słyszalnym.

Ryc. 3

8

EE 6696

Od słów *Ja, es stieg auch mir ein Engel nieder* następuje stopniowa intensyfikacja i od taktu 33 brzmi już cała orkiestra. Z tego powodu, mimo iż w takcie tym *crescendo* dopiero się rozpoczyna, można śmiało pokusić się o nieco pełniejsze brzmienie już od jego

początku. Należy też unikać zwalniania tempa w tym miejscu (zwłaszcza w taktach 35-36), w całym tym fragmencie utrzymując zdecydowanie płynny charakter. Szczególną uwagę warto zwrócić na zakończenie tej pieśni. Sięgnięcie do partytury również i w tym fragmencie może być bardzo pomocne. Po największej dla tej pieśni kulminacji w takcie 41 następuje nie tylko stopniowe wyciszenie, ale też wyraźne zredukowanie wykonujących instrumentów. W dwóch ostatnich taktach pozostają jedynie skrzypce i altówki, zakończenie pozostaje zatem bez żadnej podpory basowej. Do podobnego efektu należy też dążyć na fortepianie. Szczególnej uwagi wymaga tu pedalizacja, tak, aby dzięki jej umiejętnemu zastosowaniu zanikanie poszczególnych instrumentów/głosów, następowało jakby niezauważalnie (patrz: **Ryc. 3**).

Jeszcze jedna ważna uwaga dotycząca tempa tej pieśni. Wsłuchując się w rozmaite nagrania, zwłaszcza te z towarzyszeniem orkiestry, można zaobserwować sporą rozpiętość między poszczególnymi wykonaniami. Tempo często bywa wręcz ekstremalnie wolne, co w przypadku, gdy mamy do czynienia z wykonaniem orkiestrowym i z wokalistą/wokalistką dysponującym/ą odpowiednio długim oddechem może być piękne i przekonujące. Nieco inaczej ma się jednak rzecz podczas wykonania z akompaniamentem fortepianowym, gdzie fortepian jako instrument nie ma możliwości uzyskania takiej ciągłości brzmienia jak ma to miejsce w przypadku orkiestry. Autor proponuje więc zastosowanie tempa dość płynnego będąc przekonanym, że nawet w przypadku śpiewaczek dysponujących bardzo dużymi głosami wpłynie ono pozytywnie na walory brzmieniowe, podnosząc zarazem komfort wykonania zarówno dla wokalisty, jak i pianisty.

3.1.2 Stehe still

Orkiestracja tej pieśni wspaniale podkreśla jej niezwykle dynamiczny charakter. Rola poszczególnych sekcji instrumentów (smyczkowych oraz dętych), jest w tym przypadku równie ważna co w przypadku wcześniej omawianych pieśni. Nie ma tu jednak owej konfrontacji, która najbardziej widoczna będzie w pieśni *Schmerzen*. Tu obie grupy współdziałają jednocześnie, z wyraźnym określeniem ich przeznaczenia. Falujące pochody gamowe wykonywane są przez skrzypce. Są one zawsze poprzedzone szesnastkową pauzą na mocnej części taktu, po której każdemu towarzyszy gwałtowne crescendo. Opierają się na pochodach akordowych w lewej ręce, które znacznie zwiększając ich ekspresję. Pochody akordowe w orkiestrze wykonywane są przez waltornie (we wstępie: takty 1-2),

następnie przez klarnety (takty 3-9) po czym znów przez waltornie wspomagane przez drugie skrzypce (takty 11-14). Instrumentom dętym towarzyszą w tym pochodzie pizzicata kontrabasów, wiolonczel, altówek i drugich skrzypiec, podążających wymiennie do kulminacji od najniższego rejestru ku najwyższemu. Wzmaga to jeszcze bardziej efekt tajemniczości. Efekt ten można spróbować uzyskać na fortepianie poprzez minimalne jakby akcenty poszczególnych akordów, ale tak żeby nie zakłócić przebiegu linii frazy (patrz: Ryc. 4).

Ryc. 4

Stehe still 9

Orch. Felix Mottl

Bewegt

EE 6696

Warto też zwrócić uwagę, iż od taktu 11 wiolonczele i kontrabasy grają dalej smyczkiem, zaś altówki i drugie skrzypce przechodzą z pizzicata na grę *tremolo*. Efekt pochodów gamowych pierwszych skrzypiec, granych na fortepianie w prawej ręce, można najlepiej osiągnąć poprzez maksymalne, wręcz przesadzone palcowe legato. Przy zastosowaniu dodatkowo dość oszczędnego pedału, będzie możliwe jeszcze lepsze zróżnicowanie artykulacyjne i barwowe pomiędzy partiami prawej ręki a lewej. Ważne jest, aby każdy motyw w prawej ręce był crescendowany, zawsze jakby wychodząc od piana. Jest to o tyle trudne, iż partia lewej ręki w sposób naturalny prowokuje do akcentu na początku motywu w drugiej połowie taktu, co jednak psuje zamierzony efekt falowania. W tym sensie partie obu rąk muszą jakby pozostać od siebie niezależne.

Do nagłej zmiany nastroju dochodzi w takcie 32, wraz z nadejściem słów *dass in selig süssem Vergessen* (patrz: **Ryc. 5**). Ustają pochody gamowe w skrzypcach. Pozostaje jedynie akompaniament na bazie powtarzających się akordów w instrumentach smyczkowych. Z początku pozostaje on jeszcze co prawda jakby wspomnieniem nerwowości pierwszej części, jednak wszystko zmierza zdecydowanie do uspokojenia. Smyczki grają tu powtarzane akordy w stosunkowo niskim rejestrze. Do tego zastosowanie artykulacji sprawia, że są one ledwo od siebie oddzielane (prawie *legato*). W tym braku klarowności pozostaje jednak silne wrażenie jakby ich pulsowania. Na tym tle krótki temat grany przez obój (takty 34-38) brzmi bardzo transparentnie, będąc zarazem dopełnieniem tematu w głosie. Można powiedzieć, że pełni on rolę łącznika między dwoma członami zdania: *dass in selig süssem Vergessen ...*(temat oboju)...*ich mög' alle Wonne ermessen!* Brzmienie fortepianu znacznie wzbogaci niewielkie wyeksponowanie w taktach 37-38 górnego głosu prawej ręki *g → gis*, co jest bardzo ciekawym dopełnieniem partii wokalne, w orkiestrze granym przez waltornie.

30

Fl.

Ob.

Cl. (Bb)

Fg.

Cur. (F)

Voice

VI. I

VI. II

Via.

Vc.

Cb.

Pf.

2a

EE 6696

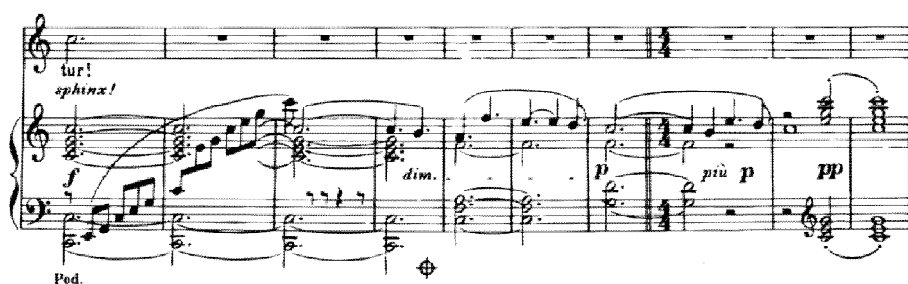
Od taktu 40 powtarzające się akordy zostają przeniesione do sekcji dętej. Przechodząc pomiędzy poszczególnymi grupami (najpierw waltornie – takty 41-45, później klarnety i fagoty – takty 46-53) stopniowo zanikają, przeplatane krótkimi motywami wiolonczeli-solo. Warto dokonać zróżnicowania barwy i artykulacji między owymi motywami wiolonczeli – grając je bardzo *legato*, miękką artykulacją, choć w sposób czytelnie wyeksponowany, a akordowym akompaniamentem – granym selektywnie i klarownie, zwłaszcza od taktu 46 (klarnety i fagoty). W taktach od 46-53 głos wokalny zostaje zdwojony w partii oboju – instrumentu o charakterystycznym i wyraźnym

brzmieniu. Autor odradza jednak eksponowanie tego głosu na fortepianie, gdyż nie przyniesie to dobrego efektu brzmieniowego. Zdecydowanie korzystniejsza będzie ekspozycja pozostałych składników akordów, a zwłaszcza motywów solowych wiolonczeli w lewej ręce (takty 46, 48, 50 i 52). W całym tym fragmencie pedalizacja oznaczona przez Wagnera może się wydać dość obfita. Można wedle uznania posłużyć się środkowym pedałem, którego użycie w dalszej części byłoby wręcz wskazane. Mowa tu przede wszystkim o dwutaktowych pochodach w prawej ręce (takty 54-55 oraz 58-59). Zaproponowana przez kompozytora pedalizacja (dwa takty na jednym pedale) sugeruje życzenie kompozytora do zachowania ciągłości brzmienia harmonii (akord początkowy połączony z dalszą partią lewej ręki). Zastosowanie pedału środkowego pozwoli na osiągnięcie tego celu, przy jednoczesnym zachowaniu klarowności i czystości brzmienia tematu w prawej ręce.

Od taktu 54 następuje zwolnienie tempa. Solowe motywy wiolonczeli do tej pory grane smyczkiem, od taktu 54 grane są pizzicato, przez co brzmią one na tle orkiestry zdecydowanie bardziej selektywnie. Jednak w wersji fortepianowej Wagnera nie ma tu żadnych oznaczeń sugerujących jakąkolwiek zmianę. Wydaje się też, że zmiana tempa już sama w sobie wpłynie na zwiększenie selektywności tych motywów. Można zaryzykować nieco wyrazistszą artykulację w tym miejscu, co oczywiście dotyczy jedynie owych motywów wiolonczel, a nie całej partii fortepianu. Należy jednak pamiętać, że w tym fragmencie (takty 54-61) postępuje cały czas stopniowe wyciszanie, którego celem jest takt 62, w którym to zapanowuje zupełne uspokojenie trwające aż do taktu 70. W takcie tym ostatnie przeprowadzenia wcześniejszego motywu wiolonczeli, granego następnie przez klarnety (t. 62), flety (t. 64) oraz wiolonczele z fletami (t. 66-69) odnajdują swój finał na akordzie A⁷ w dynamice *pianissimo*, zagranym przez same smyczki. Po tym akordzie orkiestra zamiera. Biorąc pod uwagę obsadę wszystkich smyczków grających ów akord, również na fortepianie należy, pomimo dynamiki *pianissimo* postarać się o barwę pełną i nasyconą. Po kilku następnych taktach wstrzymania oddechu ten sam akord zabrzmiał ponownie, choć już zupełnie inaczej. Co prawda utrzymany w tej samej dynamice, ale przeniesiony ze smyczków do instrumentów dętych drewnianych (flety, oboje, fagoty) staje się on zapowiedzią czegoś nowego. Również na fortepianie zmiana artykulacji w tym miejscu na nieco ostrzejszą, wywołuje doskonały efekt, dając impuls do rozpoczęcia finalnego pochodu zmierzającego do największej kulminacji tej pieśni. Oczywiście w następującym fragmencie nie sposób uzyskać na fortepianie pełny efekt, jaki udało się

osiągnąć Felixowi Mottl w jego orkiestracji. Autor sugeruje jednak w pierwszych taktach grać akordy niezbyt ciężko, pozostając przy lekko ostrawej barwie dętych drewnianych (takty 76-79), aby od taktu 80, gdzie do dętych dołączają smyczki, każdy kolejny akord nie tylko był coraz głośniejszy, ale również o coraz gęstszym i intensywnym brzmieniu. Akord C-dur w 88 takcie jest z punktu widzenia muzycznego, a także dramaturgii tekstu zdecydowanie największą kulminacją tej pieśni. Ową pełnię brzmienia tego akordu jaka uzyskana została w wersji orkiestrowej możemy osiągnąć także na fortepianie. W tym celu autor zaleca następujący zabieg. Na drugą połowę 88 taktu należy wziąć pedał środkowy razem z dźwiękiem c w lewej ręce, na którym po zagranie go kciukiem należy podmienić palec na piąty, grając dalej lewą ręką aż do c¹ na raz w takcie 89, przytrzymując wszystkie zagrane dźwięki owego pasażu. Pochód ten należy dalej kontynuować prawą ręką aż do końca, po czym w takcie 90 wrócić na akord, który powinien być trzymany według zapisu nutowego (akord C-dur w oktawie razkreślnej) tak, aby naciskając klawisze nie uderzyć ponownie młoteczkami w struny. Cały czas trzymając akord C-dur w oktawie małej w lewej ręce można zmienić pedał (nie puszczając środkowego), dzięki czemu pozostaniemy z niezwykle bogato brzmiącym akordem, wykorzystując wszystkie jego składniki poczynawszy od C do c². Tak brzmiący akord wywoła bardzo dobry efekt kontrastu względem następującego po nim motywu (*Wenn Aug' in Auge wonnig trinken*) od taktu 92 (patrz: Ryc. 6).

Ryc. 6



Należy również zastanowić się nad metrum w takcie 95. Pomimo, iż metrum jakie obowiązuje od tego taktu do końca pieśni jest 4/4, autor sugeruje jednak potraktowanie go raczej jako *alla breve*. Pozwoli to na dalsze pozostanie w metrum dwudzielnym. W tym wypadku długość taktu po zmianie metrum powinna pozostać taka sama. Można się wtedy pokusić o niewielkie zwolnienie w takcie 93, co nie zaburzy ogólnej potoczności całości. Przy zastosowaniu metrum 4/4, tempo końcówki będzie oczywiście dwa razy wolniejsze

niż przy zastosowaniu *alla breve*, co w opinii autora nie pasuje do ogólnie dynamicznego charakteru tej pieśni, zbyt rozciągając jej zakończenie.

3.1.3 Im Treibhaus

Prawdziwym wyzwaniem dla pianisty jest ta najbardziej posępna w charakterze z całego cyklu pieśń. Zwłaszcza mając w pamięci doskonałą orkiestrację Felixa Mottla niezmiernie trudno jest odnaleźć na fortepianie choćby zbliżoną intensywność i głębię brzmienia jaką dysponuje orkiestra. Cały pięciotaktowy wstęp należy do instrumentów smyczkowych. W pierwszych dwóch taktach, w których następuje prezentacja przewodniego motywu tej pieśni $e \rightarrow f \rightarrow g \rightarrow a$ obecne są jedynie altówki, wiolonczele i kontrabasy, przy czym sam motyw grają wiolonczele (patrz: **Ryc. 7**).

Określenia sposobu grania „w głąb klawiatury” oraz „jakby ciężką artykulacją” nie są dla pianisty zbyt abstrakcyjne. Właśnie tak należałoby wyznaczyć drogę poszukiwań odpowiedniej barwy fortepianu dla tej pieśni. Autor sugeruje rozdzielenie akordu decymowego w lewej ręce ($g-d-b$) tak aby lewa grała jedynie kwintę, a dźwięk b przejęła prawa. Dużo łatwiej w ten sposób zapanować zarówno nad barwą, jak i dynamiką, która pomimo „ciężkości artykulacji” powinna pozostać *piano*. Mroczny spokój, jaki towarzyszy tej pieśni powinien być absolutnie niezakłócony, dlatego niezmiernie ważne jest umiejętne gospodarowanie czasem. We wstępie należy zwrócić uwagę, aby ów akord decymowy, następując po motywie przewodnim pieśni, nie pojawiał się zbyt wcześnie. Inaczej może to stworzyć efekt, w którym ostatnia nuta a owego przewodniego motywu będzie brzmiała niczym nuta przedtaktowa do owego akordu, co zupełnie kłóci się z charakterem pieśni, a także z oznaczeniem łuków przez kompozytora. Motywy te jako całość, rozpoczynające się od owego akordu, po którym następuje ów pochod $e \rightarrow f \rightarrow g \rightarrow a$, powinny pojawiać się niezależnie, zawsze jakby na nowo, nie łącząc się z kolejno następującymi. Pochód tercjowy skrzypiec w 3 takcie powinien być zagrany z maksymalnym spokojem, jakby bez żadnych emocji, zwracając uwagę na precyzyjne zdjęcie oktawy w lewej ręce, tam gdzie życzy sobie tego kompozytor. Motyw ten po wejściu śpiewaka powinien być kontynuowany w sposób niewzruszony, jakby niezależny od wokalisty.

Jest tu w sposób genialny oddana istota tragizmu przedstawionej sytuacji. Liście, jako najbardziej „żywotna” część drzew i roślin, nie tylko poprzez swój kolor, ale poprzez jakby wieczny ruch spowodowany wiatrem, tutaj są zastygłe w bezruchu, martwe.

Im Treibhaus
Studie zu Tristan und Isolde
(Study for Tristan and Isolde)

Orch. Felix Mottl

Langsam und schwer

EE 6696

Wraz ze słowami *Kinder ihr aus fernen Zonen* w takcie 8 rozpoczyna się solo skrzypiec, oznaczone przez kompozytora dodatkowo *ausdruckvoll* (z wyrazem), któremu towarzyszą jedynie klarnety. Pomimo tej ekspresji, należy jednak pozostać w owej dusznej atmosferze całości. Dobrze jest wyeksponować *crescendo* w takcie 10 oraz gwałtowny powrót po nim do *piano*. Należy to jednak przeprowadzić ściśle razem ze śpiewakiem. Analogiczne do początku miejsce pojawia się następnie w taktach 12-15.

W takcie 16 rozpoczyna się dość trudna dla wokalisty fraza, którą, pozostając cały czas w wysokim rejestrze, musi zakończyć w dynamice *piano* na dźwięku *fis*. Pianista może mu w tym pomóc, nieco bardziej eksponując górny głos fortepianu, w orkiestrze grany przez flety, również oznaczony przez Wagnera *ausdruckvoll*. Niezwykle ważne jest tu wyraźne zrealizowanie *crescenda* prowadzącego do połowy taktu 18. Z racji zupełnej zmiany rejestru w tym miejscu, barwa fortepianu zmieni się niejako w sposób automatyczny (w orkiestrze są to flety i oboje). Można jednak dodatkowo wspomóc się niewielkim zaostreniem artykulacji (podobnie zresztą w taktach 8-12) (patrz: **Ryc. 8**).

Ryc. 8

28

Fl. *ausdruckvoll* *pp*

Ob. *pp*

Cl. (Bb) *pp*

Fg. *pp*

Voc. Lull, und der Lai - den alum mer Zcu - ge, stel - get auf - wärts süs - ser Duft. Weit in

VI. I *pp*

VI. II *pp*

Via. *pp*

Vc.

Cb.

Pf. *ausdruckvoll* *pp*

EE 6696

Posępna i ciężka barwa powraca znów w takcie 21 (instrumenty smyczkowe oraz fagoty). Następujący fragment nie jest jednak już tak statyczny. Następuje *crescendo* prowadzące do *forte* w takcie 24, po którym należy stosunkowo szybko powrócić do dynamiki *piano*, gdyż od taktu 26 śpiewak znajduje się w bardzo niskim rejestrze, i zachowanie dobrego balansu dynamicznego wymusza tu dynamikę *piano* w partii fortepianu.

Ryc. 9

The image shows a musical score for measures 21 to 29. The instruments listed on the left are: Ob. (Oboe), Fa. (Fagot), Cor. (F) (Kornet F), Voc. (Śpiewak), Vi. I (Wiolonczela I), Vi. II (Wiolonczela II), Vla. (Wiblowa), Vc. (Kontrabas), Cb. (Kontrabas), and Pf. (Fortepian). The vocal line includes German lyrics: "schu cke tei - len wir, ob um - strahlt von Licht und Glan - ze, uns - re Heim - at ist nicht". The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *pp*, *molto*, and *dim*. The piano part at the bottom shows a *crescendo* leading to *forte* in measure 24, followed by a return to *piano* in measure 26.

Nieco sprzeczną informację otrzymujemy w takcie 28 w nutach wydawnictwa Schott, gdzie jednocześnie występuje włoskie oznaczenie *poco rall*, ponad którym widnieje niemieckie oznaczenie *streng im Takt*, nakazujące pozostanie w tempie. Autor skłania się zdecydowanie w stronę niewielkiego zwolnienia, tak aby dać śpiewakowi czas na swobodne wyśpiewanie figury w drugiej połowie taktu 28 – *Leere nicht'gen Graus*. W wydawnictwie Eulenburg zresztą niemieckie oznaczenie nie występuje w ogóle. W całym tym fragmencie (takty 21-29) dominują smyczki (z dętych obecny jest jedynie fagot). Obowiązuje więc, pomimo dynamicznych różnic, artykulacja zbliżona do tej ze wstępu. W taktach 30-33 śpiewak pozostaje w zasadzie sam. Jedynie z początku towarzyszą mu bardzo pasywnie długie akordy w smyczkach, po których w takcie 33 orkiestra milknie zupełnie. Następujący potem fragment, dość nagle (w czasie trwania zaledwie dwóch taktów) z owego pasywnego *piana* doprowadza do *forte*. Owo doprowadzenie na bazie akordów wydaje się zdecydowanie łatwiejsze do zrealizowania na instrumentach

smyczkowych, aniżeli na fortepianie, jednak gra maksymalnie legato, starając się z każdym kolejnym akordem uzyskać nie tylko coraz głośniejsze brzmienie, co przede wszystkim coraz bardziej pełne i intensywne, może przynieść doskonały efekt (patrz: **Ryc. 9**).

Warto też, w występujących zaraz po tej kulminacji akordach, zmienić artykulację na nieco ostrzejszą i lżejszą zarazem (druga połowa taktu 36 oraz takt 37). Są one w orkiestrze rozpisane na oboje, fagoty i waltornie. Owo zróżnicowanie stanowić będzie bardzo dobry kontrast rozdzielający kulminację poprzedzającego fragmentu oraz posępność nadchodzącego.

Tak dochodzimy do najbardziej mrocznej części tej pieśni, gdzie motyw przewodni przechodzi do basu, grany przez kontrabasy, wiolonczele i fagoty (takty 38-45). Idąc za wskazówką kompozytora, najlepiej jak można określić sposób gry w tym miejscu, zwłaszcza artykulację lewej ręki, to ciężko – *schwer*. Warto przy tym dopilnować, aby wszystkie składniki akordów w prawej ręce były bardzo wyrównane (patrz: **Ryc. 10**).

Ryc. 10

The image shows a musical score for measures 38-45. The score is in German and includes parts for Flute (Fl.), Voice (Voc.), Trumpet (T.), Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), Contrabass (Cb.), and Piano (Pf.). The music is marked 'p' (piano) and 'schwer' (heavy). The lyrics are: 'hier! Und wie froh die Sonne scheint von des Tages letzten Schein, hül lei'.

Cały ten fragment prowadzi do taktu 46, brzmiąc coraz posępniej i mroczniej, co wynika choćby ze stopniowego schodzenia do coraz niższego rejestru. Ważne jest więc, aby w takcie tym (t. 46), pomimo *pianissima*, oktawa *d* w lewej ręce zabrzmiała w sposób pełny. Wraz z nią w prawej ręce pojawia się tremolo, grane w orkiestrze przez altówki i skrzypce w niskim rejestrze. Tremola należy realizować niezbyt szybko, starając się

zawsze oba jego składniki grać jak najrówniejszą dynamiką i artykulacją. Powinno ono wprowadzić atmosferę tajemniczości i niepokoju. W taktach 46-52 powinny być one regularnymi 32-kami, właściwe tremolo zaczynając od taktu 53. W opinii autora, precyzja wykonania dokładnie 32-jek nie jest w tym miejscu najistotniejsza, jednak warto zaznaczyć ową minimalną różnicę, jaka nadchodzi wraz z taktem 53. W całym tym fragmencie niezwykle ważne jest, aby zachować ową ciężkość artykulacyjną lewej ręki.

Czerpiąc inspirację płynącą z partytury należy zwrócić uwagę na wyeksponowanie partii waltorni w taktach 49-52. Zawodzący motyw półtonowy *es* → *d*, występujący dwukrotnie, który jest kolejnym nawiązaniem do *motywu snu* z pieśni *Träume*, warto pokazać również i na fortepianie. Zwłaszcza za pierwszym razem, kiedy to fortepian jest sam. Motyw ten znajduje się w górnym głosie prawej ręki (patrz: **Ryc. 11**).

Ryc. 11

The image shows a musical score for measures 49-52. The staves are labeled: Cor. (F), Voice, VI, Vla, Cb., and Pf. The lyrics are: "ein säu - seind We - ben iuf let hang den dun - klen". The score includes various musical notations such as "sul pont.", "ppp", and "trem.". The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a common time signature.

W takcie 54 po raz ostatni pojawia się temat, który wcześniej prezentowany był przez altówkę (takty 8-12) i skrzypce (takty 16-20). Tym razem pojawia się grany przez wiolonczelę solo. Podczas jego ostatniej ekspozycji Wagner rezygnuje z oznaczenia *ausdruckvoll*, tak jakby i ten temat miał zostać ogarnięty przez nastrój rezygnacji i beznadziei. Ciekawy jest też efekt wynikający z połączenia wiolonczeli i fagotów, które mają tu funkcję akompaniującą. Zachowując coś z klarowności poprzednio używanych do tego tematu instrumentów, brzmi on jednak zdecydowanie ciemniej, bardziej tajemniczo. Wydaje się, że łagodna artykulacja i „wyśpiewanie” maksymalnie *legato* tematu

wiolonczeli będą w tym miejscu najlepszą propozycją, zwłaszcza mając w perspektywie nadchodzące dość nietypowe zakończenie (patrz: **Ryc. 12**).

Ryc. 12

The image shows a musical score for measures 54 to 57. The staves are arranged vertically: Cl. (Bb), Fg., V. ce, Vl. I, Vl. II, Sola Vle., Ch. alt., and Pf. The music is in a minor key and 3/4 time. The vocal line (V. ce) has lyrics: "Raum: schwe re Trop fen seh' ich schwe ben an der Blat ter glü - nem Saum." The piano part (Pf.) features a complex texture with various dynamics like pp, p, and dim, and includes a prominent melodic line in the right hand. The score is marked with "54" at the beginning and "57" at the end of the first system.

W takcie 57 pojawiają się w prawej ręce natarczywie wręcz brzmiące sekundy najpierw *d-es*, następnie *d-e*, które niczym owe *ciężkie krople* zawarte w tekście pieśni, przygotowują nadejście zakończenia niemal identycznego ze wstępem (powyższy przykład nutowy). Owe sekundy grane w orkiestrze przez klarnety oraz jako pizzicata w wiolonczelach, brzmią w tej pieśni bardzo przenikliwie. Na fortepianie, poza bardzo wyrazistą artykulacją (pomimo *piano*), ważny jest ładunek energetyczny, co dla autora oznacza, iż początek brzmienia każdej z tych sekund musi być równie zdecydowany jak i jej zakończenie. Autor sugeruje jakby „zerwanie” ich w ostatniej chwili przed nadejściem pauzy.

Posępne zakończenie, zagrane analogicznie do wstępu, należy zakończyć jakby beznamietnie. W akordach kończących tę pieśń (ostatnie trzy takty) dobrze jest uniknąć jakiegokolwiek zwolnienia, grając je z zachowaniem dokładnego tempa i długości ich trwania, pozwalając tej pieśni przeminąć w jej smętnym marszu.

3.1.4 Schmerzen

Niezwykle bogata i różnorodna jest instrumentacja tej pieśni autorstwa Felixa Mottla. Charakterystyczne jest tu nieustanne konfrontowanie grupy instrumentów

Ryc. 13

EE 6698

71

jedynie *forte*. Należy raczej dążyć do tego, aby brzmienie fortepianu było pełne i soczyste, dbając o możliwie wyrównany balans brzmienia wszystkich składników akordu oraz jak najściślejsze legato zdwojonej oktawowo linii melodycznej w górnym głosie. Często przyjęte przez pianistów założenie, iż najważniejsze jest brzmienie skrajnych głosów, czyli basu i linii melodycznej, w przypadku repertuaru pieśni, zwłaszcza takich jak te o silnie orkiestrowym zabarwieniu partii fortepianu, zupełnie się nie sprawdza. Autor zachęca więc do poszukiwań możliwie jak najpełniejszego brzmienia fortepianu, co absolutnie nie jest jednoznaczne z graniem głośno. Nie ma to więc z pojęciem dynamiki jako elementu dzieła muzycznego nic wspólnego. Owa intensywność jest tak samo potrzebna w dynamice *forte* jak i *piano* i możemy ją osiągnąć m.in. przez pełnię brzmienia wszystkich składników akordu.

W pierwszych taktach od wejścia głosu akompaniują tylko instrumenty smyczkowe. Barwa zmienia się diametralnie w takcie 6, kiedy to dochodzi do zamiany – smyczki milkną i akompaniament przejmują instrumenty dęte (oboje, klarnety, fagoty i waltornie). Następnie od taktu 8 znów same smyczki, do których począwszy od taktu 10 stopniowo dołączane zostają dęte, prowadząc ku ogromnej kulminacji w tutti w takcie 13. Wykonując tę pieśń na fortepianie, nawet jeśli te jakże klarowne zmiany barwowe partii orkiestry nie wynikają bezpośrednio z zapisu nutowego wersji fortepianowej, warto się nad nimi zastanowić i – na ile pozwolą możliwości instrumentu – spróbować je zrealizować. O ile więc akompaniament towarzyszący pierwszemu wejściu wokalisty (takty 3-5) powinien brzmieć bardzo łagodnie, to w taktach 6-7 warto pokusić się o nieco ostrzejszą artykulację, zwłaszcza partii basowej w lewej ręce (dość charakterystycznie brzmiącej w wersji orkiestrowej, granej przez fagoty). Pozwoli to osiągnąć doskonały efekt kontrastu w takcie 8, kiedy to powracają smyczki w akompaniamencie zbudowanym na powtarzających się akordach (znów przypominających jakby nieco te z *Träume*). Kontynuując dalszą część łagodną i miękką artykulacją, można od drugiej połowy 11 taktu, kiedy to znów bardzo wyraźnie do głosu dochodzi sekcja dęta, zaostrzyć artykulację, co pozwoli nam lepiej przygotować zbliżającą się kulminację, a także czytelniej pokazać zmiany harmoniczne w tym miejscu. Kulminacja zakończona zostaje motywem brzmiącym niczym fanfara (przełom taktów 13/14) – w orkiestrze granym przez wszystkie instrumenty dęte, z najbardziej charakterystyczną i słyszalną partią trąbek (patrz: **Ryc. 14**).

36

10

Fl.

Ob.

Cl. (Bb)

Fg.

Cor (F)

Tr. (C)

Voc.

Vl. I

Vl. II

Vla.

Vc.

Cb.

Pf.

EE 6696

Aby uzyskać takie brzmienie na fortepianie ważne jest, aby nie odebrać ważności akordowi będącemu szesnastkowym przedtaktem do taktu 14. Wszystkie te trzy akordy muszą zabrzmieć jednakową artykulacją i dynamiką, pomimo różnej długości trwania. Nieco inaczej rzecz się będzie miała na końcu pieśni. Jednak i tam, mimo iż motyw ten oznaczony *diminuendem* zostanie wyciszony, zasada jedności artykulacyjnej pozostanie dalej niezmienną.

Od drugiej połowy 14 taktu rozpoczyna się druga zwrotka pieśni. Tym razem jednak najpierw z akompaniamentem instrumentów dętych, do których od taktu 16 stopniowo zaczynają dołączać smyczki. Można tu poszukać bardziej klarownego brzmienia fortepianu, o większej przejrzystości poszczególnych głosów – zaowocuje to zróżnicowaniem barwowym poszczególnych zwrotek pieśni. Ciekawa rzecz ma miejsce w kolejnym fragmencie. Temat pieśni przejmuje orkiestra, najpierw we fletach (od drugiej połowy taktu 16), później obojach (takt 18) a na końcu w smyczkach, począwszy od drugich skrzypiec i altówek w takcie 19, do których dołączają pierwsze skrzypce w takcie 20. Melodycznie głos śpiewaka przejmuje tu jakby rolę akompaniującą. Widać tu znakomitą orkiestrację Mottla, który najłagodniejsze brzmienie orkiestry wprowadza tam, gdzie wokalista schodzi do dość niskiego rejestru (*Und gebieret Tod nur Leben*) – temat w smyczkach. Sugestią autora jest więc nieco ostrzejsza artykulacja dwóch pierwszych przeprowadzeń tego motywu, w taktach 16-18, po czym zdecydowane złagodnienie brzmienia, co dodatkowo znakomicie podkreśli efektywność *crescenda* od taktu 21, prowadzącego do kolejnej kulminacji przypadającej na drugą połowę taktu 22.

Pełnego brzmienia orkiestrowego potrzeba również w zakończeniu, gdzie permanentne falowanie dynamiczne odbywa się przy udziale całej orkiestry. Tu już nie ma przeciwstawiania sobie poszczególnych grup instrumentów. Jedynym momentem, gdzie faktura ulega rozrzedzeniu jest takt 28. Następuje tu najcichszy punkt całego zakończenia, przygotowujący finalne *fortissimo* w przedostatnim takcie pieśni. W takcie 28, idąc za orkiestrą instrumentacją, pomimo zejścia do piana można zastosować nieco klarowniejszą artykulację. Następuje tu bowiem rezygnacja z większości instrumentów smyczkowych orkiestry, pozostawiając brzmienie charakterystyczne zwłaszcza dla dętych drewnianych.

3.1.5 Träume

Powtarzające się akordy w sekcji instrumentów smyczkowych są podstawowym budulcem tworzącym akompaniament w tej pieśni. Niełatwo uchwycić jest na fortepianie odpowiedni nastrój tego monotonnego ruchu. Dużo łatwiejsze jest to w wykonaniu orkiestrowym, gdzie owe akordy grane jakby „leniwym” ruchem smyczka, stwarzają wrażenie niebywałego spokoju, odrealnienia, zapomnienia. Ważne jest, aby pianista dostosował odpowiednio artykulację (bardzo miękką, łagodną) oraz pedalizację, która z jednej strony nie powinna być zbyt oszczędna, pomagając w stworzeniu owej sennej

atmosfery, z drugiej nie może przeszkadzać w czytelnym pokazaniu wszelkich zmian harmoniczych. Sugestią autora jest też bardzo równe traktowanie poszczególnych składników akordów, tak aby żaden z nich nie wysuwał się na plan pierwszy. Powinno pomóc to w osiągnięciu zamierzonego efektu barwowego, sprawić, że zmiany harmoniczne w akompaniamencie będą czytelniejsze, a także stworzy lepszy kontrast do pojawiających się następnie *motywów snu*, które choć utrzymane w tym samym charakterze, brzmią jednak w instrumentach dętych zdecydowanie bardziej klarownie (klarnety, fagoty i waltornie – takty 5-6, 7-8, 9-10, 11-12 itd.). Spoglądając na partyturę, widać też wyraźnie, że ów *motyw snu* pojawia się wraz z całym akordem w sekcji dętej (patrz: **Ryc. 15**).

Autor sugeruje nie tylko wyeksponowanie górnego głosu w powtarzających się akordach, nawet jeśli jest on tematycznie najważniejszy, lecz podkreślenie brzmienia całego akordu, przypadającego razem z pierwszym dźwiękiem *motywu snu*. *Motyw snu* za każdym kolejnym razem powinien dynamicznie narastać aż do taktu 12, zaś w wewnętrznej strukturze tego motywu wpisane jest nieodłącznie *diminuendo*. W ten sposób owe powtarzające się akordy mogą brać udział w procesie narastania dynamicznego przy jednoczesnym zachowaniu owego *diminuenda* wewnątrz dwutaktowych *motywów snu*.

Kulminacyjnym punktem wstępu jest pojawienie się *motywu snu* w takcie 11, do którego to doprowadza narastanie motywów poprzedzających. Po nim korzystne wydaje się dość znaczące ściszenie, poprzedzające nadejście kolejnego motywu w takcie 13. Także w wersji orkiestrowej owo ściszenie odbywa się w sposób dość zdecydowany, nie tylko poprzez zmianę rejestru (przeniesienie motywu o oktawę niżej), ale także przez ograniczenie obsady wykonawczej (rezygnacja z klarnetów oraz grupy pierwszych skrzypiec). Autor doradza, celem podkreślenia tego efektu, niewielką cezurę przypadającą dokładnie między taktami 12 a 13. Potem jednak należy utrzymać tempo i jak najpłynniej, jak najdelikatniej przejść do taktu 17, w którym pojawia się głos, stwarzając klimat, który niczym miękki dywan dźwięków przygotowuje nadejście pierwszych słów śpiewaka.

Oдноśnie tempa, ważne są dwa miejsca, w których kompozytor za pierwszym razem podaje adnotację *belebt* (od taktu 41), a następnie *bewegt* (od taktu 49). Ożywienie tempa w obu tych fragmentach musi być wyraźne, co w połączeniu z punktowanym rytmem stwarza dość euforyczny charakter. Frazy te zostają przedzielone jednak dwoma taktami, w których powinien nastąpić powrót do tempa pierwotnego, tam gdzie padają słowa *Allvergessen, Eingedenken!* (takty 46-47). Jest to w dodatku pierwsze miejsce, gdzie

Ryc. 15

76

51

Cl. (Bb)

Fg.

Cor. (F)

Voce

in die Gruft.

Vi. S.

VI.

II.

Vla.

Vc.

Pf.

EE 6496

W takcie 54 kompozytor najpierw podaje oznaczenie *nachlassend*, następnie w takcie 58 – *immer mehr nachlassend*, a w takcie 65 pojawia się jeszcze dodatkowo *morendo*. Autor zaleca ostrożność i powściągliwość przed zbyt wczesnym zwalnianiem w tym fragmencie. Oznaczenia te należy raczej potraktować w kategorii uspokojenia nastroju, tak aby w takcie 61 mniej więcej powrócić do *tempo primo*, zostawiając miejsce na zwolnienie w taktach 65-67, czyli dopiero tam, gdzie mamy owo *morendo*. Bardzo ostrożnym należy być z akordem w takcie 68, który przypada wraz z ostatnim słowem *Gruft*, kończącym całą frazę. Z jednej więc strony powinien on zabrzmieć jak najbardziej

piano, z drugiej strony, powracający wraz z nim *motyw snu* powinien być zaznaczony i wyraźnie słyszalny. W tym wypadku autor sugeruje wyjątkowo podkreślenie jedynie górnego głosu, pozostawiając wszystkie pozostałe składniki akordu w dynamice *pianissimo*. Dobrze też dać sobie dużo czasu w tym miejscu, aby po pierwsze wokalista mógł spokojnie wypowiedzieć słowo *Gruft* – dwie spółgłoski poprzedzające samogłoskę muszą być wypowiedziane przed uderzeniem akordu, który powinien zabrzmieć dokładnie razem z samogłoską, w tym wypadku *u*. Drugim powodem jest ciekawie brzmiący pochod półtonowy $g \rightarrow ges \rightarrow f$, będący przedtaktem do tego ostatniego słowa pieśni. W partii fortepianu jest on umieszczony w głosie środkowym, natomiast w wersji orkiestrowej jest grany przez grupę pierwszych skrzypiec, co dobitnie świadczy o jego ważności. Jego „wydeklamowanie”, tak aby efekt brzmieniowy został czytelnie odebrany, wymaga z pewnością nieco więcej czasu (patrz: **Ryc. 16**).

Autor nie zaleca zwolnienia pod koniec pieśni. Dokładne zastosowanie się do wskazówek kompozytora zarówno w zakresie dynamiki, jak i należyta realizacja oznaczeń rytmicznych, zwłaszcza pauz, same w sobie doprowadzą do całkowitego uspokojenia, pozostawiając zarazem wrażenie harmonijnej prostoty wyrazu.

3.2 Gustav Mahler – Urlicht

Czwarta część II Symfonii Mahlera rozpoczyna się niezwykle delikatnie, wręcz intymnie brzmiącym zawołaniem *O Röschen rot!*, któremu towarzyszą instrumenty smyczkowe z tłumikami. Konieczne jest, aby pianista w tych dwóch pierwszych taktach uzyskał barwę jak najbardziej łagodną i ciepłą, oraz aby pomimo dynamiki *piano pianissimo* dążył do intensywnego i nasyczonego brzmienia akordów. W takcie trzecim Mahler dokonuje zmiany instrumentacji – w taktach 3-14 gra tylko sekcja dęta – waltornie, trąbki i fagot, do których w takcie 12 dołącza również kontrafagot (patrz: **Ryc. 17**).

Tę diametralną zmianę barwy orkiestry na fortepianie można uzyskać przez maksymalnie klarowną artykulację, zdecydowanie bardziej wyrazistą niż w pierwszych dwóch taktach pieśni. Konieczne jest jednak pozostanie w dynamice *pianissimo*. Trzeba też zwrócić szczególną uwagę na utrzymanie tempa, co jest tu niezmiernie ważne dla czytelnego ukształtowania frazy. Być może takie zagrożenie widział w tym miejscu i sam kompozytor, dodając dodatkowo oznaczenie *Nicht schleppen* (*nie zwalniać*).

Urlicht

**Sehr feierlich, aber schlicht
choralmäßig**

1.2. Kleine Flöte
(auch 1.2. Flöte)

1.2. Oboe
2. auch Englischhorn

1.2. Klarinette in B

1. Fagott
Kontrafagott
(auch 2. Fagott)

1.2.
Horn in F

3.4.
1.2. Trompete in F

Glocke

Harfe

Singstimme

durchaus gut
ppp
O Roschen rot

**Sehr feierlich, aber schlicht
choralmäßig**

I
Violine

II
Viola

Violoncello

Kontrabass

ppp

Wraz z wejściem głosu (takt 15) następuje kolejna zmiana w instrumentacji – powrót do smyczków. W wersji fortepianowej barwa i artykulacja zbliżone więc będą do tej z dwóch pierwszych taktów pieśni. Kolejny krótki fragment grany przez samą orkiestrę (takty 20-22) to pojawienie się trąbek. Warto podkreślić na fortepianie ich partię (dwa górne głosy w prawej ręce) przez ostrzejszą artykulację, a także nieco większą dynamikę. Od taktu 24 akompaniują znów same smyczki, do których w takcie 27 dołącza obój, podkreślając dodatkowo ekspresję powtórzonego zawołania *je lieber möcht' ich im*

Himmel sein! Od taktu 30 instrument ten kontynuuje linię tematu śpiewu. Szczególnie wyraziste wyeksponowanie tego głosu na fortepianie wydaje się konieczne.

Całkowita zmiana nastroju następuje wraz z taktem 36, w którym rozpoczyna się część druga pieśni. W pierwszych czterech taktach (36-39) partia orkiestry opiera się na powtarzającym się motywie triolowym granym przez klawiry (w wersji fortepianowej jest to środkowy głos – w prawej ręce). Pozostałe instrumenty (obój, waltornie, dzwony rurowe oraz harfa) grają całe nuty składające się na akord b-moll, powtarzając je co takt, za każdym razem z akcentem. Artykulacja tych akordów w wersji fortepianowej, powinna być zatem wyrazista, bardzo selektywna, tak aby brzmiała kontrastująco do łagodnie granych motywów triolowych w głosie środkowym. Niezmiernie ważna jest odpowiednia realizacja przecinków, jakimi kompozytor oddziela od siebie poszczególne takty. Autor sugeruje minimalną cezurę przed rozpoczęciem każdego kolejnego taktu w tym fragmencie. Ważna jest przy tym odpowiednia realizacja partii basowej (w orkiestrze granej przez harfę). Za każdym razem ósemka *f* na *cztery-i* w taktie, która prowokuje do potraktowania jej jako dźwięku przedtaktowego do taktu kolejnego, powinna być zdecydowanie od niego oddzielona, tj. cezura oddzielająca takty, powinna nadejść po owej ósemce w basie (patrz:).

Ryc. 18

16 Etwas bewegter

1. Ob. *p*

1. Kl. *p* *deville's*

2. Kl. *p*

1.2. Hr. *pp*

Glck. *p*

Hr. *p*

Sgsl. *p* Da kam ich auf ei-nen brei-ten Weg.

1. Solo-Vi. *p* *expres*

1. Kl Fl.

2.

1. 2. Ob.

1. Kl

2.

1. 2. Fg.

1 Hr.

Glek.

Hf.

Sgst.

1. Solo-Vl.

2.

1. Vl.

2. Vl.

Va.

Vc.

Kb.

Da kam ein Engel und will nach ab -

o Dpt

pp

p

f

fpppp

fus

fpppp

fus

fpppp

W takcie 40 pojawia się solo skrzypiec, z opisaną we wcześniejszej części pracy dziecięcą melodią, którą należy na fortepianie wykonać możliwie najprościej, łagodną i bardzo śpiewną artykulacją zarazem. Pod względem harmonii ważna jest zmiana w takcie 43, gdzie waltornia w sposób wyraźnie słyszalny przechodzi z dźwięku *f* na dźwięk *ges* (przejście od akordu b-moll do Ges⁷). Wyeksponowanie tych dźwięków na fortepianie (głos środkowy – lewa ręka) da doskonały efekt brzmieniowy, będący jakby zapowiedzią czegoś zupełnie nowego, nieoczekiwanego. Tym czymś nieoczekiwanym jest pojawienie się anioła w kolejnym fragmencie pieśni (od taktu 44), gdzie temat dziecięcej melodii,

grany teraz przez flet i klarnet, staje się jakby kontrapunktem do tematu w głosie wokalnym. Na fortepianie powinien on brzmieć możliwie lekko (jasną barwą) i klarownie. Przeciwwstawiona mu partia lewej ręki z triolowo-ósemkowym akompaniamentem (w orkiestrze granym przez smyczki) powinna być grana łagodnie i miękko, zdecydowanie pozostając na drugim planie w stosunku do tematu (patrz: **Ryc. 19**).

Ożywienie nadchodzi wraz ze słowami *Ach nein, ich ließ mich nicht abweisen* (takt 50). Pierwszy akord z *arpeggiem* to w orkiestrze *arpeggio* harfy, wzmocnione *pizzicatem* wiolonczel i kontrabasów, od którego altówki oraz II skrzypce rozpoczynają swoje tremolo (na fortepianie grane w lewej ręce), a oboje swój temat grany w interwale tercji (partia prawej). Należy więc dokonać wyraźnego zróżnicowania artykulacyjnego lewej i prawej ręki, eksponując zdecydowanie partię prawej, w lewej zaś pilnując, aby ów *tryl* na dźwiękach *h-cis*, następnie *h-d* oraz *b-d-e*, nie był grany zbyt szybko, za to w sposób możliwie najbardziej wyrównany. Ważne też, aby jego przejście przez prawą rękę w takcie 54 było dla słuchacza niesłyszalne.

Dynamizm tej części wzrasta jeszcze bardziej od taktu 56, realizowany głównie przez smyczki, do których w takcie 58 dołączają też oboje. Niezmiernie ważna jest realizacja dynamiki, której permanentne falowanie pozwoli lepiej oddać charakter tego pochod. Niezwykle silna gradacja emocji oraz towarzyszące jej *crescendo* od taktu 57 zostają przerwane pojawieniem się *subito piano* w takcie 59. Autor sugeruje w tym miejscu niewielką zmianę w tekście nutowym, która lepiej będzie korespondować z wersją orkiestrową, pozwoli też uzyskać lepszy efekt brzmieniowy. Oktawę *as* w lewej ręce, przypadającą na raz w takcie 59 można zagrać minimalnie wcześniej, tuż przed nadejściem raz w takcie 59, tak aby ów tryl II skrzypiec i altówek grany także lewą ręką, brzmiał cały czas jakby nieprzerwanie.

W takcie 60 w akordzie na raz można uzyskać ciekawy efekt brzmieniowy poprzez minimalne podkreślenie dysonansowo brzmiącego dźwięku *fes* w prawej ręce, w orkiestrze granego przez altówki. Od tego taktu grają znów same smyczki, co sugeruje pianiście znów miękką i łagodną artykulację. W takcie 62 warto wyeksponować nieco górny głos w prawej ręce (partia skrzypiec). Do tej pory dubluje on śpiew, a od tego taktu prowadzony jest w stosunku do głosu wokalnego w interwale tercji. W taktach 63-64 po raz ostatni pojawia się grupa instrumentów dętych, z najważniejszą partią klarnetów, w wersji fortepianowej rozpisaną w prawej ręce. Ponieważ jednak ich partia pokrywa się z melodią śpiewu, autor nie zaleca dodatkowych, specjalnych zmian artykulacyjnych, czy

barwowych, zwłaszcza, że w charakterze fragment ten zmierza już ku uspokojeniu. Można jednak triolowe pasaże w lewej ręce (takty 63, 64, 65 oraz 67) zbliżyć do brzmienia harfy, której ich wykonanie powierzył Mahler w wersji orkiestrowej. W tym celu należy grać je stosunkowo krótką artykulacją, ale bardzo delikatnie zarazem, przy jednoczesnym użyciu pedału. Artykulacja i barwa akordów w ostatnich taktach tej pieśni powinna być coraz łagodniejsza, dynamika coraz cichsza, co wynika również z ostatniego oznaczenia kompozytora w przedostatnim takcie *gänzlich ersterbend*, nie zapominając mimo wszystko o graniu nasyconym dźwiękiem.

3.3 Gustav Mahler – Rückert Lieder

3.3.1 Blicke mir nicht in die Lieder!

Ruchliwy akompaniament tej pieśni, imitujący odgłos bzyczących pszczół to niczym *perpetuum mobile*. Niezwykle ciekawy jest sposób jego realizacji, w którym Mahler posłużył się niemal wszystkimi instrumentami orkiestry, tak iż temat ten przechodzi nieustannie między poszczególnymi grupami. Rozpoczyna się on w partii klarnetu i wiolonczel, następnie grany jest przez fagot, altówki, skrzypce, zmieniając ciągle poszczególne instrumenty aż do taktu 65, w którym dochodzi do nagłego, całkiem zaskakującego zakończenia. Owo przechodzenie pomiędzy instrumentami może mieć także wymiar symboliczny, w którym orkiestrę jako zespół porównać można do roju pszczół, gdzie każdy wykonuje swoją pracę indywidualnie, będąc jednocześnie elementem całości.

Owe zmiany barwowe wynikające z tego przechodzenia pomiędzy instrumentami, są wyjątkowo subtelne, czego powodem jest z pewnością dynamika tej pieśni, utrzymana w całości, poza krótkimi i raczej nagłymi porywami, w dynamice piano. Wykonując tę pieśń z towarzyszeniem fortepianu, nadrzędnym celem dla pianisty powinno być dążenie do osiągnięcia owego wrażenia ruchliwości. Owo *perpetuum mobile* to jakby jeden wielki ruch dźwięków, którego dążeniu nie sposób przypisać jakiegokolwiek kierunku. Skojarzenie z pszczołami latającymi wokół ula wydaje się tu niezwykle sugestywne. We wstępie wersji orkiestrowej, w partii wiolonczel w każdym takcie pojawia się akcent przypadający w połowie taktu, który nie występuje w nutach wersji fortepianowej. Autor sugeruje jednak zastosowanie go także na fortepianie, nie tyle jako zaakcentowanie jednej ósemki, a raczej jako punkt energetyczny, do którego dąży pierwsza połowa taktu, a po którym w drugiej połowie następuje wyciszenie.

Lieder nach Texten von Friedrich Rückert

für Singstimme und Orchester (1901–1905)

Gustav Mahler
(1860–1911)

Blicke mir nicht in die Lieder!

Sehr lebhaft
Molto vivo

Flauto

Oboe

Clarinetto in $\begin{Bmatrix} B \\ Sib \end{Bmatrix}$

Fagotto

Corno in $\begin{Bmatrix} F \\ Fa \end{Bmatrix}$

Arpa

Voce

Violino I con sord.

Violino II con sord.

Viola con sord.

Violoncello con sord.

Powtarzając taki schemat dynamiczny w całym wstępie, realizując te zmiany mimo wszystko w ramach dynamiki *piano*, uzyskany zostanie właśnie ów efekt doskonale imitujący ruch pszczół wokół ula. Autor proponuje dla ósemkowego pochodzą możliwie najściślejsze palcowe legato przez cały czas trwania pieśni. Należy oszczędnie obchodzić się z pedałem, tak aby całość była bardzo przejrzysta, a wszelkie artykulacyjne niuanse bardzo czytelne. Już na samym początku w taktach 2-3 w prawej ręce pojawia się dwukrotnie dźwięk *c* z przednutką *d*, w orkiestrze grany przez flet i obój, co prawda w dynamice *pianissimo*, ale z akcentem, który w połączeniu z charakterystycznym

brzmieniem właściwym dla tych instrumentów sprawia, że na tle dyskretnie granych dźwięków wiolonczel i fagotu brzmi on bardzo transparentnie. Należy więc zdecydowanie wyróżnić go artykulacyjnie także i na fortepianie, grając pomimo piana jakby ostrzej. W takcie 4 włączają się ze swoim motywem skrzypce (w wersji fortepianowej grany prawą ręką). Ponieważ w wersji orkiestrowej obój i flet także i w tym takcie powtarzają ów dźwięk *c* z przednutką *d* z taktów 2-3, czego w wersji fortepianowej już brak, autor sugeruje pozostawienie artykulacji prawej ręki z poprzednich taktów (patrz: **Ryc. 20**).

Zapis w taktach 5 i 6 różni się nieznacznie pomiędzy obiema wersjami, co dotyczy motywów *c* → *des*, a następnie *c* → *e* w prawej ręce. W wersji fortepianowej jedynie na dźwięk *e* w takcie 6 przypada akcent. W partyturze akcentowane są dźwięki zarówno *des* w takcie 5, jak i *e* w takcie 6, który jest oznaczony *sforzatem*. Istotne jest więc aby nastąpiła tu czytelna dynamiczna gradacja (patrz: **Ryc. 21**).

Ryc. 21

Palcowe legato jest także konieczne w kolejnym fragmencie (od taktu 8), w którym to pojawia się śpiew, a motoryczny motyw z lewej ręki przechodzi do prawej. Od tego miejsca lewa ręka realizuje dźwięki grane *pizzicato* przez wiolonczele. Konieczna jest więc bardzo krótka artykulacja, co wyklucza zastosowanie pedału. Połączenie zaś ścisłego

legata w prawej ręce, z bardzo lekkim w charakterze staccatem w lewej, przyniesie doskonały efekt brzmieniowy.

Ryc. 22

The image displays two staves of a musical score, labeled 6 and 7.
 Staff 6 includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. (F)), Arpeggiator (Arp.), Voice (Voc.), Violin I (Vl. I), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The vocal line has the lyrics: "Wenn die rei - chen Ho - nig - wa - ben sie zu Tag be -".
 Staff 7 includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (F)), Voice (Voc.), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), and Violoncello (Vlc.). The vocal line has the lyrics: "för - dert ha - ben, dann vor al - len na - sche".
 The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *pp*, and *sforzato* (*sf*). Measure numbers 45 and 50 are indicated at the bottom of the staves.

W takcie 17 rozpoczyna się kanon, w którym głos dialoguje ze skrzypcami. Warto w tym fragmencie, pomimo *sforzat*, zastosować nieco łagodniejszą i śpiewniejszą artykulację, bardziej odpowiadającą brzmieniu skrzypiec. W taktach 22-23 motywy $c \rightarrow g \rightarrow as$ oraz $g \rightarrow h$, grane przez flet i obój, dodatkowo wspomagane trylem w I skrzypcach, wymagają zdecydowanie bardziej wyrazistej artykulacji. Analogicznie należy

podejść do taktów 27-28, jeszcze silniej eksponując owe motywy niż w taktach 22-23, aby wystąpiła czytelna gradacja dynamiczna. O zróżnicowanie artykulacyjne prawej od lewej ręki można się też pokusić w kolejnym fragmencie (takty 29-30), gdzie ciąg interwałów w prawej, grany w orkiestrze przez flet, obój i waltornię kontrastuje z delikatnie akompaniującą partią wiolonczel.

Kolejne solo fortepianu (takty 33-34) to krótki motyw grany w I skrzypcach, dla którego partia fletu i oboju jest niczym kontrapunkt. Można więc podkreślić nie tylko melodię graną w prawej ręce, ale także motyw $as \rightarrow f \rightarrow g \rightarrow as \rightarrow a$, będący jakby głosem środkowym (w lewej ręce).

Analogiczne do taktów 29-30 brzmienie ciągu interwałów w prawej ręce na fortepianie (tym razem są to flet i klarnet, wzmocnione przez I i II skrzypce) należy uzyskać w taktach 38-39. Imitacyjny fragment od taktu 44 do 48 to niczym kanon, w którym ważne jest zrealizowanie akcentów na początkach taktów: takt 44 – I skrzypce, 45 – śpiew, 46 – flet i obój, 47 – wiolonczele i altówki, 48 – śpiew i I skrzypce. W takcie 47 brakuje akcentu w wersji fortepianowej. Autor sugeruje jednak, aby i w tym miejscu zaznaczyć nieco dolny głos w lewej ręce, co przyniesie ciekawy efekt brzmieniowy (patrz: **Ryc. 22**).

W zakończeniu od taktu 60, niezwykle ważna jest precyzyjna realizacja akcentów i *sforzat* – zwłaszcza tam gdzie są one przypisane partii tylko jednej ręki (takty 60, 61), aby nie pojawił się automatycznie w tym miejscu akcent w ręce drugiej. Pomimo bardzo żywego charakteru, należy też pozostać w całym zakończeniu w ramach dynamiki *piano*.

3.3.2 Ich atmet' einen linden Duft

Jest to chyba najbardziej kameralna w charakterze pieśń spośród wszystkich omawianych w tej pracy. W zasadzie nie ma w niej fragmentów wykonywanych przez tutti orkiestry. Poszczególne grupy instrumentów mieszają się i wymieniają, prowadząc dialog z głosem wokalnym, a także między sobą. Ciekawy jest również dobór instrumentów na jaki zdecydował się Mahler, zwłaszcza rezygnacja ze sporej części smyczków – brak wiolonczel oraz kontrabasów. Kompozytor użył tylko altówek i jednej grupy skrzypiec, którym powierzył realizację ósemkowego pochodu, tworzącego dyskretny akompaniament nieprzerwanie trwający przez całą pieśń. Skrzypce i altówki wykonują go naprzemiennie, prawie nigdy nie grając jednocześnie. Pierwszy wers *Ich atmet' einen linden Duft* jest jakby wyłączony z tego ósemkowego pochodu. Jest niczym zawołanie, które zastępuje

wstęp. Mamy już jednak zapowiedź owego skrzypcowo-altówkowego akompaniamentu. Pierwsza figura od której rozpoczną skrzypce w takcie 4 pojawia się dwukrotnie w partii klarnetów w takcie 1 i 3. Jest ona poprzedzona *arpeggiem* czelesty i harfy. Bardzo ważne jest, aby grając na fortepianie, zróżnicować artykulacyjnie i barwowo owo *arpeggio* od następującego po nim motywu klarnetów. Warto więc spróbować na fortepianie przeciwstawić nieco bardziej wyraziste i bardziej selektywne brzmienie czelesty łagodnie i miękko brzmiącym klarnetom (patrz: **Ryc. 23**).

Ryc. 23

Ich atmet' einen linden Duft

Sehr zart und innig; langsam
Lento con molta tenerezza e fervore

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom:

- Flauto**: Flute part, mostly rests.
- Oboe**: Oboe part, playing a melody with *ppp* dynamics.
- Clarinetto in [A]**: Clarinet in A part, playing a melody with *pp* dynamics.
- Fagotti**: Bassoon part, playing a melody with *pp* dynamics.
- Corni in [F]**: Horn in F part, playing a melody with *pp* dynamics.
- Celesta**: Celesta part, playing a melody with *pp* dynamics.
- Arpa**: Harp part, playing a melody with *ppp* dynamics.
- Voce**: Voice part, singing the lyrics "Ich atmet' einen linden Duft!".
- Violino mit Dämpfer con sord.**: Violin with mutes and sostenuto pedal.
- Viola ohne Dämpfer senza sord.**: Viola without mutes and sostenuto pedal.

Na tle owego akompaniamentu skrzypiec na przemian z altówkami, niezwykle ważne jest odpowiednie wyeksponowanie partii instrumentów dętych. Ich pojawianie się, niekiedy z bardzo krótkimi motywami (czasem złożonymi jedynie z dwóch nut) jest w wykonaniu orkiestrowym bardzo wyraźnie słyszalne. Już motyw sekundowy w takcie 4 a następnie 5, grany przez fagoty wymaga nadania mu w przypadku wykonania fortepianowego odrębnej artykulacji i barwy, tak jakby miał on być kontrastem dla miękko i bardzo legato grającej prawej ręki. W takcie 9 w niektórych wydaniach w lewej ręce pojawia się jako opcja dodatkowo kwinta *d-a* (wydanie C.F. Kahnt z 1984 roku – CFK 9254). Autor zdecydował się na niepomijanie jej, zwłaszcza że jest ona wyraźnie słyszalna w wersji orkiestrowej. Istnieje tu jednak dowolność wyboru (patrz: **Ryc. 24**).

Ryc. 24

Nieco łagodniej, ale także wyraźnie powinien zabrzmieć motyw w lewej ręce w taktach 12-13, grany w orkiestrze przez waltornie. Ważne jest także wyeksponowanie partii altówki w taktach 14-15, stojącej jakby w opozycji do melodii śpiewu. W takcie 17 swój temat zaczyna obój, grając go w dość wysokim rejestrze. Pomimo oznaczenia *zart* (*delikatnie*), można śmiało pokusić się o wyrazistszą, bardziej transparentną artykulację. Autor sugeruje w tym fragmencie (takty 17-24) nieco głośniejszą dynamikę, dzięki czemu efekt *pianissima* nadchodzącego w takcie 25 będzie jeszcze bardziej wyrazisty. Przykład nutowy pokazuje jak równorzędnie traktuje Mahler głosy orkiestry (w tym przypadku obój) z wokalnym (patrz: **Ryc. 25**).

We fragmencie *Ich atme leis' im Duft der Linde* jak najcichsza dynamika oraz jak najdelikatniejsza artykulacja są koniecznością. W takcie 25 temat rozpoczynają waltornie, brzmiąc zdecydowanie łagodniej niż wcześniejszy obój. Dodatkowo kompozytor sugeruje w tym miejscu grę *weich und ausdrucksvoll* (międko i z wyrazem). Następnie rozpoczyna się dość znaczące *crescendo* w takcie 31, po którym wraz ze słowem *linden* w takcie 32 nagle powraca znów *pianissimo*. Autor sugeruje niewielką cezurę przed tą jakże zaskakującą zmianą dynamiczną, a także jakby powstrzymanie tempa, celem bardzo spokojnego wyśpiewania ostatnich słów *linden Duft*. W zakończeniu po raz ostatni powraca temat z taktu 17, grany wcześniej przez obój, tym razem zaprezentowany przez flet (jest to też jedyny fragment fletu w tej pieśni). Dla pianisty może to sugerować nieco łagodniejsze brzmienie niż wcześniejsze obojowe. Autor proponuje również brak zwolnienia, które powinno nastąpić dopiero w przedostatnim takcie, już po zakończeniu sola fletu, jedynie na ostatnim pasażu, granym przez harfę, a także niewielką cezurę przed *arpeggiem* w ostatnim takcie, tak jak i na początku granym przez czeleste.

3.3.3 Liebst du um Schönheit

Analiza instrumentacji wersji orkiestrowej tej pieśni prowadzi do wniosku, iż rola sekcji instrumentów dętych jest tu zdecydowanie większa niż smyczków, które pełnią funkcję dopełnienia brzmienia całości. Świadomość ogromnej różnorodności, wynikającej nie tyle z ilości użytych instrumentów, co raczej z potraktowania ich przez kompozytora bardzo solistycznie (mowa tu przede wszystkim o sekcji dętej), ma szczególne znaczenie dla pianisty. Próba realizacji tych różnic na fortepianie będzie nie lada wyzwaniem, którego podjęcie jednak – w przekonaniu autora – przyniesie doskonałe rezultaty. Może to być zatem doskonała sposobność ku rozwijaniu brzmieniowych możliwości pianisty.

Pieśń tę rozpoczyna motyw grany przez obój, któremu towarzyszą klarnety i fagot. Motyw ów na fortepianie grany prawą ręką śmiało można zagrać wyrazistszą artykulacją, tak jednak aby pozostać w dynamice *piano* i w intymnym charakterze jaki zaleca kompozytor (*Innig*). Bardzo pomocny w uzyskaniu odpowiedniego brzmienia może być akcent obecny na pierwszej nucie (akcent ten jest także w wersji orkiestrowej), który ułatwi także realizację *diminuenda* w tym takcie. Próba wyobrażenia sobie brzmienia oboju w tym fragmencie, może być dla pianisty inspirująca i bardzo pomocna.

Pojawienie się smyczków w takcie 4 i co znamienne, dokładnie wraz z nadejściem słowa *Schönheit* (*piękno*), zdecydowanie łagodzi i ociepla brzmienie orkiestry. Barwa ta obowiązuje do taktu 6, przy czym ważna jest realizacja falowań dynamicznych, które wynikają z naturalnej dynamiki słów. W drugiej połowie 6 taktu pojawiają się znów oboje, po czym od taktu 7 milkną zupełnie smyczki i znów pozostają same instrumenty dęte.

Ryc. 26

The image shows a musical score for a symphony orchestra and voice. The staves are arranged vertically: Cor. ingl., Cl. (B), Fg., Cor. (F), Voca, Vl. I, Vl. II, Vla., Vlc., and Cb. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes lyrics in German: 'Jahr! Liebst du um Schätze, o nicht mich lie-be!'. The score is marked with a '2' in a box at the top. The bottom of the page shows the page number '15'.

Analogicznie przebiega druga zwrotka, przy czym o ile w pierwszej na słowo *Sonne* w 6 takcie przypada kulminacja, o tyle w zwrotce drugiej, wraz ze słowem *Frühling* w takcie 12 pojawia się *subito piano*. Realizacja tej nagłej zmiany dynamicznej wymaga pewnej swobody czasowej, w czym akord w prawej ręce grany *arpeggio* może być bardzo pomocny. Do znacznej i dość gwałtownej zmiany zarówno dynamicznej jak i barwowej dochodzi na przełomie 14 i 15 taktu, gdzie po *crescendzie* w dętych pojawiają się nagle w dynamice *piano* smyczki, które rozpoczynają dwutaktowe solo orkiestry. Autor sugeruje

rozpocząć owo solo artykulacją bardzo miękką i łagodną, w dynamice *piano*. Jednak już w następnym takcie (16), kiedy do smyczków dołączają klarnety i fagoty, można śmiało powrócić do nieco bardziej wyrazistej artykulacji. *Crescendo* w takcie 15 pomoże przygotować tę zmianę, a akcent na raz w takcie 16 wyraźnie ją zaznaczy (patrz: **Ryc. 26**).

Ryc. 27

The image displays a page of a musical score, specifically measures 30 through 33 of a symphony. The instruments listed on the left are Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. ingl.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), Bassoon (Fg.), Cor in F (Cor. (F)), Piano (Arp.), Voice (Voce), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The vocal part has the lyrics 'mer im-mer-dar!'. The score shows a crescendo leading into measure 30, where the woodwinds and strings enter with a more pronounced articulation. The page number '30' is visible at the bottom left of the score.

Na nieco inny wariant instrumentalny zdecydował się Mahler w zwrotce trzeciej. W takcie 21 inaczej niż w poprzednich zwrotkach, tym razem sekcja dęta ustępuje smyczkom. Mylące mogą być różnice w oznaczeniach do ostatniej zwrotki w zależności od wydania.

Niekiedy w takcie 23 pojawia się *Steigernd* (Universal Edition), dodatkowo tłumaczone jako *Stringendo*, innym razem w tym samym takcie pojawia się *Allargando* (C.F. Kahnt). Wydaje się więc, iż niemieckie *Steigernd* należy w tym przypadku potraktować bardziej w kategorii dynamiki aniżeli agogiki. O ile więc tempo całej pieśni jest dość płynne, autor sugeruje wręcz zwolnienie tempa tej zwrotki. Przemawia za tym zarówno tekst, który wymaga szczególnej uwagi (ta zwrotka jest konkluzją całej pieśni) jak i pojawiające się w niej *subito piano* (takty 25 oraz 29), którego realizacja wymaga czasu. Owo wzmacnianie (*Steigernd*) powinno odbywać się we fragmentach poprzedzających nadejście *subito piano*, tym bardziej wzmacniając jego efekt.

Zakończenie od taktu 31 to znów solo sekcji dętej i to w dość bogatym składzie – rożek angielski, 2 klarnety, 2 fagoty i 4 waltornie. Autor sugeruje więc poza bardziej wyrazistą artykulacją także minimalne zwiększenie poziomu dynamicznego, łagodząc brzmienie na samym końcu, kiedy to w przedostatnim takcie do dętych dołączają smyczki w dynamice *piano*, prowadząc do ostatniego akordu (patrz: **Ryc. 27**).

Jeszcze jedna uwaga dotycząca ogólnego tempa analizowanej pieśni. Przesłuchując nagrania różnych śpiewaków zarówno z towarzyszeniem fortepianu jak i orkiestry, można zaobserwować bardzo dużą różnorodność co do wyboru tempa – od bardzo wolnego po bardzo płynne. Mimo iż autor zwraca się raczej ku tempu bardziej potoczystemu, niemniej jednak problem ten musi pozostać do rozstrzygnięcia dla każdego wykonawcy, pod kątem jego możliwości, indywidualnych preferencji. Mimo iż oznaczenie kompozytora *Innig* nie odnosi się w sposób bezpośredni do tempa, powinno być jednak wskazówką do poszukiwań takiego, w którym najlepiej będzie można uzyskać ową intymność wyrazu.

3.3.4 Um Mitternacht

Niezwykle oryginalna jest orkiestracja tej pieśni, w której Mahler zupełnie zrezygnował z instrumentów smyczkowych. Jest za to bardzo rozbudowana obsada instrumentów dętych: 2 flety, obój d'amore, 2 klarnety, 2 fagoty, kontrafagot, 4 waltornie, 2 trąbki, 3 puzony, tuba basowa. Brzmienie dętych jest też uzupełnione przez kotły, harfy i fortepian. Porównanie wersji fortepianowej z orkiestrą od samego początku pieśni jest bardzo inspirujące. Analizując partyturę, można odnieść wrażenie niezwykle nowatorskiego podejścia do wielogłosowości, która wręcz determinuje w tej pieśni kształtowanie się formy. Niezwykła jest przy tym funkcja, jaką kompozytor nadał poszczególnym grupom instrumentów. W zasadzie nie ma tu partii wiodących ani

akompaniujących. Całość przypomina bardziej formę układanki, gdzie niczym w puzzle, każdy instrument wnosi małą część, krótki motyw, z których później powstaje całość (patrz: Ryc. 28).

Ryc. 28

The image displays a musical score for a piece, likely from a film or stage production, characterized by a collage-like structure. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes parts for Oboe (Ob.), Cor Anglais (Cor. ingl.), Clarinet in B-flat (Cl. (B)), and Fagot (Fg.). The second system includes parts for Cor Anglais in F (Cor. (F)), Arpa (Arp.), Voice (Voce), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The vocal part features the lyrics "mer im-mer-dar!". The score is marked with a piano (p) dynamic and includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. A page number "30" is visible at the bottom left of the score.

Niezwykłe wyrażna jest w tej pieśni zasada „motywu przewodniego”, o której pisze Bohdan Pocięj. Określa go jako „inicjalny gest umiejscowienia, określenia miejsca w przestrzeni orkiestrowej, punktu wyjścia, początku wędrówki. Jest to ekspozycja motywu przewodniego pieśni, z którym koresponduje partia głosu – linia wokalna. Motyw taki jest

hasłem, kluczem, a równocześnie uwidocznieniem i konkretyzacją zasady spajającej formę pieśni; na nim wspiera się cała pieśń. (...) Motyw wędruje przez partyturę, pojawia się w różnych miejscach przestrzeni orkiestrowej. On właśnie wyznacza podstawową płaszczyznę dialogu: między głosem ludzkim a instrumentami.”⁶²

Chodzi tu oczywiście o punktowany motyw $e \rightarrow f \rightarrow e$, na którym zbudowany będzie też nieustannie powracający motyw w głosie z tytułowym zawołaniem *Um Mitternacht*, rozpoczynający i kończący każdą zwrotkę. Bohdan Pociąg opisuje go jako „adagiowe ostinato tragicznego ciężenia (...) obsesyjne, grawitacyjne, mroczne”.⁶³ Jako że pojawia się on zawsze ze słowami *um Mitternacht*, autor określał go będzie mianem *motywu północy*. Warto jednak zwrócić uwagę na drugi motyw – opadający pochod gamowy, po raz pierwszy pojawiający się w drugim takcie (od dźwięku *e*). Pierwszy motyw występuje często z dodanym drugim głosem w lustrzanym odbiciu (w takcie 1 $c \rightarrow a \rightarrow c$). Owe dwa motywy przewijają się bezustannie przez całą pieśń, grane przez coraz to inne instrumenty.

Motyw północy we wstępie grany jest przez klarnety (takty 1, 3 i 4), a także przez flet w takcie 2 oraz obój d’amore w takcie 4. Choćby przez częstą powtarzalność konieczne jest jego zróżnicowanie w wykonaniu fortepianowym. Autor proponuje tam, gdzie grają klarnety, zastosować artykulację łagodniejszą, bardziej miękką, a tam gdzie flet i obój bardziej wyrazistą, wręcz nieco ostrzejszą. Dobrze jest też za każdym razem oprzeć się nieco na pierwszym dźwięku tego motywu, minimalnie lżej grając dwa pozostałe. Motyw gamowy po raz pierwszy grany jest przez waltornie (takt 2), następnie flety (takt 5 z przedtaktem) oraz w takcie 6 fagot z kontrafagotem. Warto więc i w tym motywie postarać się o barwowe zróżnicowanie. Wydaje się, że spośród tych trzech grup instrumentów, najłagodniejsza w brzmieniu jest waltornia. Flet będzie jakby nieco bardziej przenikliwy (należy jednak unikać zbyt ostrej artykulacji, która pojawi się w późniejszych fragmentach wraz z dodatkowymi akcentami), fagot w unisonie z kontrafagotem będą brzmiały z pewnością nieco bardziej wyraziście niż waltornia pomimo ich niskiego rejestru. W taktach 7-10 orkiestra akompaniuje w sposób bardzo oszczędny. Na tle długich nut w basie granych przez fagot i kontrafagot, funkcja delikatnego dopełnienia harmonicznego zostaje powierzona jedynie waltorniom.

⁶² Pociąg B., *Mahler...*, op. cit., s. 150.

⁶³ Ibidem, s. 150.

W takcie 11 dźwięk *e* na raz grany jest przez flet i obój, przez co brzmi bardzo wyraziście. Śmiało można go wręcz zaakcentować, co będzie też dobrym impulsem dla śpiewaka, dla którego dźwięk ten jest początkiem motywu gamowego, który on następnie kontynuuje (*kein Stern vom Sternengewimmel*). Motyw ten przejmuję w następnym takcie fagot. Ważne aby zagrać go w taki sposób, żeby nie kończąc frazy prowadził do drugiej części zdania *hat mir gelacht*. W międzyczasie w takcie 12 pojawia się znów motyw północy grany przez waltornie.

Ryc. 29

Tercja *d-f* w prawej ręce w takcie 15 może być zagrana zdecydowanie głośniej i jakby z akcentem. W orkiestrze grana jest przez fagoty w wysokim rejestrze oraz flety, co prawda w bardzo niskim rejestrze, za to w dynamice forte. Zaakcentowanie tej tercji na fortepianie będzie dobrze korespondowało z *crescendem* w śpiewie. W takcie 16 powraca motyw północy grany przez klarnety, po którym następuje jakby gwałtowny wybuch w takcie 17, czyli akord sforzato w prawej ręce, grany w orkiestrze przenikliwie i zdecydowanie przez obój i klarnety w ich wysokich rejestrach. Owo sforzato w fortepianie powinno więc zabrzmieć głośniej niż następujące po nim *forte* w takcie 17, zwłaszcza, że w wersji fortepianowej kompozytor dodatkowo oznacza je słowem *grell* (krzycząco). Dźwięk *a* na raz, grany jest co prawda w orkiestrze *forte*, ale też tylko przez obój i klarnety, za to w bardzo niskim rejestrze, a następujący zaraz pochód gamowy w waltorni jest już w dynamice piano, chociaż *espressivo*. Autor proponuje więc dynamikę *forte*, ale o niezbyt ostrej artykulacji, oraz takie rozplanowanie *diminuenda* w lewej ręce, jak to jest zapisane w wersji fortepianowej. Pochód gamowy waltorni przejmują następnie fagot i

kontrafagot, dążąc do uspokojenia, po czym znów w klarnetach powraca *motyw północy* (takty 20-21) (patrz: **Ryc. 29**).

W takcie 23 tryb zmienia się na durowy, ożywia się też wyraźnie tempo (*Fließend*), zmienia się charakter partii orkiestry/fortepianu na bardziej akompaniujący. Zanika chwilowo pojawianie się motywów z pierwszej części pieśni. Klarnety, fagoty, kontrafagot i waltornie budują akordowy akompaniament, w którym waltornia dubluje partię głosu. Nie należy jednak jej eksponować w wersji z fortepianem (górny głos prawej ręki), a raczej starać się uzyskać jak najbardziej wyrównany balans między wszystkimi głosami. Dobrze jednak wyeksponować partię oboju d'amore (górny głos w taktach 27-34), który swym charakterystycznym brzmieniem dialoguje ze śpiewem, doskonale go uzupełniając (patrz: **Ryc. 30**).

Ryc. 30

The image shows a musical score for Ryc. 30. It features four staves: Ob. d'am., Fg., Cor. (Es), and Voice. The score includes tempo markings 'Zart, aber sehr ausdrucksuoll' and 'Tenero, ma molto espress.', and performance instructions 'Nicht schleppen' and 'Non stentare'. The lyrics 'Um Mit - ter - nacht. 30 Es hat kein' are visible at the bottom.

W takcie 35 powracają motywy pierwszej części, analogicznie grane przez klarnety (motyw północy) oraz waltornie (pochód gamowy). Wraz ze słowami *die Schläge meines Herzens* następuje gradacja napięcia, po której w dość ostrym brzmieniu pojawia się znów motyw gamowy, grany przez obój d'amore w dynamice *forte*. W wersji fortepianowej każda nuta pochodząca jest akcentem, co z jednej strony koresponduje z brzmieniem oboju w tym fragmencie, z drugiej daje jakby efekt pulsowania, doskonale nawiązując do tekstu (*ein einz'ger Puls des Schmerzens*). Znów następuje uspokojenie i powrót *motywu północy*, po którym od słów *kämpft ich die Schlacht* (takt 51) rozpoczyna się stopniowe doprowadzenie do pierwszej dużej kulminacji tej pieśni na słowie *entscheiden* (takty 57-58). W takcie 54 do samotnie grających waltorni i fagotów dołączają

nagle obój i klarnety, wyraźnie zmieniając brzmienie orkiestry oraz wzmacniając je. Podkreślenie akordu na słowie *Leiden* w tym takcie jest więc bardzo uzasadnione. Od taktu 56 następuje zdecydowane ożywienie tempa. W takcie 58 pomimo dynamiki *pianissimo*, autor sugeruje zagranie akordu dość pełnym brzmieniem. Śpiewak jest w tym miejscu cały czas jeszcze w dynamice *forte* i intensywnie brzmiący akord wydaje się w tym miejscu koniecznością. Niezwykle ważne jest, aby pochod gamowy w taktach 59-60, grany tym razem na odwrót, najpierw przez fagot i kontrafagot, a następnie przez waltornie, cały czas pozostał utrzymany w dość zwawym tempie. Konieczne jest bowiem połączenie dwóch części zdania w jedną frazę – *nicht konnt' ich sie entscheiden* → *mit meiner Macht*.

W takcie 65 dochodzi do wybuchu dynamicznego, analogicznego do taktu 17. Dobrze jest w miarę możliwości do tego miejsca utrzymać szybsze tempo (rozpoczęte w takcie 56 – *Fließend*), do tempa pierwotnego powracając dopiero wraz z pochodem gamowym w taktach 66-67, grany tym razem przez waltornie, a kontynuowanym przez tubę basową, co jest zapowiedzią nadchodzącego finału, będącego zarazem największą kulminacją tej pieśni.

W takcie 74 pojawiają się trąbki z fanfarrowo brzmiącymi oktawami, które następnie przejmują waltornie w takcie 76. Autor sugeruje bardzo ostrą artykulację oktaw, oraz akordów. W akordach niezwykle ważne jest bardzo wyrównane brzmienie ich wszystkich składników, poczynsz od akordów towarzyszących słowom *Hand gegeben* w taktach 75-76, aż do samego końca. Instrumentacja w zakończeniu jest najbardziej monumentalna nie tylko w ramach tej konkretnej pieśni, ale i dla wszystkich z całego tego zbioru. Szczególnie intensywne wykorzystanie dętych blaszanych jest tu bardzo znamienne. Puzony, tuba basowa, a także trąbki nie występują w żadnej z pozostałych czterech pieśni. Wyjątkowe jest też użycie fortepianu, który wspomaga brzmienie harf w finałowych pasażach, dodając mocy do potężnego brzmienia dętych. Takiego brzmienia w zakończeniu, w wersji fortepianowej powinien też szukać pianista – monumentalnego i dostojnego. Szczególnej uwagi wymagają też zmiany tempa finału. O wyraźnym przyspieszeniu sygnalizuje kompozytor trzykrotnie – w takcie 75 (*Mit mächtigem Aufschwung*), 76 (*Piu mosso*) oraz 78 (*sehr drängend*). Realizacja tego przyspieszenia jest bardzo ważna w kontekście dalszego zakończenia, w którym poczynsz od powrotu do *Tempo primo* w takcie 86 następuje sukcesywne jego rozszerzanie aż do samego końca. Pojawiają się więc oznaczenia kolejno *zurückhalten* (takt 88), *Breit* (takt 91), po czym

następuje *ritardando* w takcie 92, prowadzące do finalnego *Largo* w dwóch ostatnich taktach.

3.3.5 Ich bin der Welt abhanden gekommen

Niezwykłe intymny charakter tej pieśni przejawia się także w wyjątkowej instrumentacji Mahlera, który zestawiając na rozmaite sposoby poszczególne grupy instrumentów uzyskał rozmaite odcienie brzmienia orkiestry, doskonale dopasowując je do sensu wynikającego z tekstu, ujętego w jego genialnej myśli muzycznej.

Ryc. 31

Ich bin der Welt abhanden gekommen

Äußerst langsam und zurückhaltend
Molto lento e ritenuto

Oboe

Corno inglese

Clarineti in $\begin{matrix} B \\ Sib \end{matrix}$

Fagotti

Corni in $\begin{matrix} Es \\ Mib \end{matrix}$

Arpa

Voce

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Contrabasso

5

Początek pieśni, to jakby powstawanie z niczego, gdzie pierwsze dźwięki sola rożka angielskiego poprzedza jedynie delikatny dźwięk b na raz, grany przez harfę. Do nich pod koniec taktu dołączają altówki grając *pianissimo* tercję g-b. W kolejnym takcie pojawia się fagot, a w takcie trzecim także waltornia. Solo rożka angielskiego w pierwszych dwóch taktach wydaje się jakby tylko zapowiedzią tematu, który rozpoczyna się w zasadzie dopiero w takcie trzecim. Cały wstęp jawi się jako proces budzenia się do życia natury, świata, który na przekór jakby tytułowi pieśni trwa nieprzerwanie – niezależnie od chwilowej kondycji człowieka (patrz: **Ryc. 31**).

W pierwszych czterech taktach pianista powinien pomimo maksymalnego piana czytelnie wyeksponować górny głos (solo rożka ang.), stosując dość obfitą pedalizację, z wyjątkiem taktu 4, w którym to kompozytor wyraźnie życzy sobie grę *senza Pedale*. W taktach 5-6 ważne są różnice barwy pomiędzy akordami (granymi w orkiestrze przez rożek, fagoty i waltornię), a pasażami triolowymi w lewej ręce (granymi przez harfę). Autor proponuje skonstruowanie nieco pełniejszych w brzmieniu akordów z bardzo delikatnie granymi pasażami. W celu uzyskania brzmienia bardziej zbliżonego do harfy, można je zagrać krótką artykulacją (ale nie ostrą), prawie staccatową, przy jednocześnie wciśniętym pedale. W taktach 7-8 ważne jest pokazanie obydwu głosów w prawej ręce – dwa równoległe tematy rożka angielskiego i klarnetu. W przedtacie do taktu 9, po raz pierwszy w tej pieśni (nie licząc znikomego wręcz pojawienia się altówek w pierwszym takcie) pojawiają się smyczki. Jako pierwsze, wiolonczele i kontrabasy swoim krótkim motywem kończą wstęp, prowadząc ponownie do motywu z początku pieśni, tym razem granego przez skrzypce. Ów jednotaktowy motyw wiolonczel i kontrabasów, w wersji fortepianowej umieszczony w dolnym głosie lewej ręki, sugeruje bardzo miękką artykulację i stosunkowo intensywne, gęste brzmienie, pomimo *piana*.

Wraz z pojawieniem się śpiewu zanikają na chwilę instrumenty dęte. W taktach 12-13 pianista powinien starać się uzyskać barwę łagodnie i miękko brzmiących smyczków, aby zmienić ją znów wraz z powrotem dętych w przedtacie do taktu 14. Razem z rożkiem angielskim, fagotem i waltornią pojawia się w tym miejscu także harfa ze swymi triolowymi pasażami. Autor sugeruje więc w taktach 14-15 podobne zróżnicowanie jakie miało miejsce na początku w taktach 5-6.

W taktach 15-17 następuje zwolnienie tempa, w którym znów instrumenty dęte ustępują smyczkom. Efekt można dość dobrze przedstawić na fortepianie poprzez miękką, ale i jakby cięższą artykulację, szczególnie lewej ręki. W tym fragmencie spośród grupy

dętej pozostaje obecny fagot, trzymając nutę *es*, po której pod koniec taktu 17 następuje półtonowym pochód w dół do dźwięku *c* w takcie 18. W akompaniamencie fortepianowym, ów półtonowy pochód zaznaczony jest akcentami. W taktach 18-19, wraz z powrotem tempa zanika sekcja smyczkowa. Pozostają jedynie fagoty, do których dopiero po dwóch taktach dołącza ze swym sołem obój. To wyjątkowe brzmienie wynikające z bardzo oszczędnej instrumentacji w tym krótkim 4. taktowym fragmencie można uzyskać w wersji fortepianowej przez znikomą pedalizację. W takcie 21 solo oboju przejmuje rożek angielski, łagodząc nieco brzmienie tematu, przygotowując za pomocą *ritardanda* powrót początkowego motywu w takcie 22. Ów solowy motyw oboju, a następnie rożka angielskiego można w wersji fortepianowej z początku grać nieco wyrazistszą artykulacją, realizując dokładnie oznaczenia dynamiczne (*crescenda i diminuenda*) aby pod koniec w takcie 21 stopniowo wraz z uspokojeniem tempa złagodzić także i barwę.

W taktach 24-27 akompaniament w orkiestrze przejmują waltornie i fagot. Przy czym ważna jest partia II waltorni, która począwszy już od taktu 23 realizuje kontrapunktujący do śpiewu temat. Najbardziej słyszalny i ważny wydaje się on być jednak w taktach 26-27. Jego wyeksponowanie na fortepianie (dolny głos) należy jednak dopasować do wolumenu głosu śpiewaka w tym miejscu (patrz: **Ryc. 32**).

Ryc. 32

The image shows a musical score for measures 24-27. It includes parts for Cor. ingl., Fg., Cor. (Es), and Voce. The score features dynamic markings such as *p* and *pp*, and performance instructions like "Nicht eilen! Non affrettare!". The vocal line includes the lyrics "sie mag wohl glauben. Ich sei ge-stor-ben!". The page number 25 is centered below the score.

Wraz z taktem 28 rozpoczyna się nowa część tej pieśni, a także nieco odmienny sposób realizacji akompaniamentu w orkiestrze. Akordy rozpisane w triolowych pasażach granych przez harfę, na fortepianie w partii lewej ręki, należy grać jak najdelikatniej, przy dość obfitym użyciu pedału. Pedał pozwoli też na osiągnięcie nieco innej barwy motywom

w prawej ręce (w orkiestrze – sekcja smyczkowa oraz waltornie, takty 29-32), będącym imitacją tematu w śpiewie. W drugiej połowie 32 taktu zanikają smyczki, zastępują je dęte, z solem oboju (takty 32-33), które warto dość mocno wyeksponować na fortepianie – zarówno dynamicznie jak i artykulacyjnie. W takcie 35 dęte znów ustępują miejsca smyczkom, powraca też harfowy akompaniament, który zamilkł na chwilę w takcie 34. Cała ta część o charakterze *fugato* kończy się w takcie 38 wraz z nadejściem sola skrzypiec, z motywem granym wcześniej przez obój w taktach 24-25. Dobrze, żeby zabrzmiał on śpiewniej i łagodniej niż poprzednio, może przy nieco intensywniejszym użyciu pedału.

W takcie 40 znów pojawia się motyw początkowy grany przez róg angielski, który przygotowuje najbardziej dyskretny i intymny fragment pieśni, rozpoczynający się w takcie 43 – *Ich bin gestorben*. Zanika w nim sekcja dęta pozostawiając jedynie niezwykle delikatnie akompaniujące smyczki, z ich długimi, kładzionymi akordami. Konieczne wydaje się więc zastosowanie przez pianistę bardzo miękkiej i ciepło brzmiącej artykulacji, dynamiki możliwie najcichszej, ale o bardzo nasyconym dźwięku, przede wszystkim w basie.

W takcie 48 znów pojawia się harfa ze swym delikatnym triolowym akompaniamentem, który wprowadza pewne ożywienie, po poprzedzającym, niezwykle statecznym fragmencie. Na jej tle klarnety grają swój temat (w partii fortepianu grany w prawej ręce). Autor sugeruje selektywną artykulację prawej ręki, tak aby temat ten brzmiał jakby zwiewnie oraz dość intensywną pedalizację.

W następującym fragmencie autor proponuje delikatną i miękką artykulację (temat głosu wokalnego dublowany jest tu przez I skrzypce, pozostałe instrumenty są w tym miejscu bardzo pasywne). Dopiero w takcie 55 dobrze jest nieco bardziej wyeksponować temat w górnym głosie prawej ręki poprzez bardziej wyrazistą artykulację (temat grany przez obój), a także nieco większą intensywność dynamiczną akordów, co pomoże śpiewakowi w jego wejściu w takcie 55 *in meinem Lieben*, które jest z pewnością jednym z najbardziej niewygodnych w tej pieśni. W takcie 56 warto więcej wyeksponować głos środkowy w fortepianie (*es → b → g → f → es*) – grany przez grupę I skrzypiec. Głos górny, mimo iż wyraźnie słyszalny w partii oboju dubluje jedynie temat śpiewu, eksponowanie go na fortepianie nie jest zbyt interesujące.

W dwóch pierwszych taktach zakończenia (59-60) autor proponuje przekazanie głosu środkowego do prawej ręki. Pozwoli to na zmiany pedalizacji bez utraty ciągłości brzmienia basu (patrz: **Ryc. 33**).

Ryc. 33

Figure 33 shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the upper staff, with lyrics: "Lie - ben, in mei-nem Lied. / love's sake, whose life is song." The piano accompaniment is in the lower staff, featuring a complex texture with many sixteenth and thirty-second notes. The score includes dynamic markings such as *(pp)*, *espress.*, and *pp*. The tempo is marked *morendo* in the lower staff.

Ryc. 34

Figure 34 shows a musical score for an orchestral piece. The score includes parts for Cor angl, Arp, VI I, VI II, Vla, Vlc, and Cb. The VI I and VI II parts have lyrics: "verk ar con ben i ud ne". The score includes dynamic markings such as *pp*, *dim*, *fff*, and *morendo*. The tempo is marked *morendo* in the VI I part. The score ends with a measure number of 65.

Autor proponuje również zróżnicowanie barwowe tematu w górnym głosie w prawej ręce. W taktach 59-61 jest on grany przez róg angielski, po czym od taktu 62 kontynuowany przez I skrzypce. Dobrze jest w tych pierwszych trzech taktach zakończenia

grać go nieco wyraziściej, nie przesadzając też z nadmiernym *piano*, tak aby wraz z przejściem do skrzypiec, które zbiega się dodatkowo z oznaczeniem *morendo*, była jeszcze możliwość dalszego stopniowego wyciszenia. Od taktu 62, po zakończeniu sola rożka angielskiego pozostają jedynie smyczki i harfa. Ważne jest więc wyraźne zaznaczenie zaakcentowanej nuty *c* w lewej ręce w przedostatnim takcie, kiedy to znów po raz ostatni odzywa się rożek angielski (patrz: **Ryc. 34**).

Podsumowanie

Opisując problem, któremu poświęcona została niniejsza praca, autor miał świadomość pewnych ograniczeń, które wynikają z jakże odmiennej specyfiki instrumentu jakim jest fortepian oraz właściwości orkiestry. Niezwykle ubogi okazuje się również język, który nie jest w stanie odpowiednio wyrazić niuansów różniących choćby barwę poszczególnych instrumentów orkiestry. Obiektywne opisanie słowami brzmienia klarnetu czy oboju, tak aby jeszcze dało się ten opis przełożyć na sposób uzyskania tego brzmienia na fortepianie, wydaje się być zadaniem karkołomnym. Niemniej jednak, głównym celem, jaki postawił sobie autor tej pracy, nie było dostarczenie czytelnikowi gotowych recept do zastosowania, ale raczej próba zachęcenia do innego spojrzenia na materiał nutowy, próba zachęcenia do sięgania do partytury orkiestrowej, jako do czynnika stymulującego pogłębienie interpretacji dzieła. Oczywiście warto na zakończenie jeszcze raz zadać sobie pytanie, czy w ogóle jest sens, aby taki wysiłek, jakim jest próba uzyskania brzmienia orkiestrowego na fortepianie, podejmować. Autor jest przekonany, że tak.

Na zakończenie warto przywołać myśl Bohdana Pocięja, która co prawda poświęcona jest Gustavowi Mahlerowi, ale można ją śmiało odnieść do repertuaru pieśni orkiestrowej również innych kompozytorów, a także do całej twórczości orkiestrowej, granej na fortepianie: „Wszystkie pieśni Mahlera pomyślane były również i wydawane fortepianowo (w postaci wyciągów); a w przypadku *Pieśni wędrowca* wersja fortepianowa była wcześniejsza od orkiestrowej. I dzisiaj wykonuje się je czasem oraz nagrywa z fortepianem, co – gdy chodzi o artystów klasy Leonarda Bernsteina – daje efekty fascynujące. Jednak tylko dlatego, że pianista zbliża się maksymalnie do partytury orkiestrowej, jakby imituje wielobarwność orkiestry, dźwiękiem fortepianu (uderzenie, artykulacja) stara się oddać orkiestrowy dialog barw.”⁶⁴ Widać tu wyraźnie, że starania te nie pozostaną niezauważone. Nawet jeśli osiągnięcie orkiestrowego brzmienia na fortepianie wydaje się obiektywnie niemożliwe, to sama próba takowego zbliżenia, w sposób znaczący wpłynie na jakość brzmienia fortepianu, czyniąc jego partię dużo bardziej interesującą.

Autor żywi głęboką nadzieję, iż praca ta i zawarte w niej sugestie wykonawcze, będą ważnym impulsem dla pianistów ku poszukiwaniu i odkrywaniu coraz to nowych przestrzeni brzmieniowych ukrytych w fortepianie.

⁶⁴ Ibidem, s. 152.

Bibliografia

- Aufenanger J., *Richard Wagner und Mathilde Wesendonck*, Patmos, Düsseldorf 2007.
- Bauer-Lechner N., *Erinnerungen an Gustav Mahler*, E.P. Tal & Co. Verlag, Leipzig – Wien – Zürich 1923.
- Bracht H.J., *Nietzsches Theorie der Lyrik und das Orchesterlied – Ästhetische und analytische Studien zu Orchesterliedern von Richard Strauss, Gustav Mahler und Arnold Schönberg*, Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel 1993.
- Dargie E.M., *Music and Poetry in the Songs of Gustav Mahler*, Peter Lang Ltd., Bern – Frankfurt a. M. – Las Vegas 1981.
- Gerlach R., *Strophen von Leben, Traum und Tod. Ein Essay über Rückert-Lieder von Gustav Mahler*, Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven – Heinrichshofen 1983.
- Mahler A., *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*, Amsterdam 1940.
- Mahler G., *Briefe* (hrsg. Von Herta Blaukopf), Paul Zsolnay Verlag, Wien 1996.
- Müller-Blattau J., *Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik*, Stuttgart 1952, s. 31.
- Pocij B., *Mahler*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 1992.
- Rückert F., *Gesammelte Poetische Werke*, t. VII, Sauerländer Verlag, Frankfurt a. M. 1868-1869.
- Schad M., *“Meine erste und einzige Liebe” Richard Wagner und Mathilde Wesendonck*, Langen Müller, München 2002.