

KU UNIWERSALIZMOWI SZTUK – FRANCISZEK LISZT
Lata pielgrzymki. Rok drugi. Włochy

Wojciech Nowik

WARSZAWA

Pamięci mego Jedynego Syna Bartosza Rocha Nowika

Przedmiotem wglądu analitycznego oraz interpretacji z perspektywy intertekstualnej będą tu utwory fortepianowe Franciszka Liszta ujęte w cykl zatytułowany: *Années de Pèlerinage. Deuxième Année – Italie*¹. Tytuł cyklu nawiązuje do idei *homo viator* – człowieka wędrowca, który wśród trudności, niespodzianek, radości, niepowodzeń poszukuje swego miejsca, podąża drogą życia ku przeznaczeniu: w pesymistycznym ujęciu – ku śmierci, w deistycznym – ku zbawieniu, w scjentystycznym – ku poznaniu, w narodowym – ku dalekiej ojczyźnie. Ta idea była w „czasach paryskich” Liszta żywa m.in. w twórczości Mickiewicza: *Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego* jako poetycka narracja (będąca rodzajem broszury publicystycznej) wydane zostały w Paryżu w 1832 roku, a periodyk *Pielgrzym Polski* ukazywał się tamże w latach 1832–1833². Wyraźnie eksponowana jest owa idea również w pisarstwie George Sand, w jej *Lettres d’un voyageur* (1834–1837), czy epistolografii: *A un poète voyageur. AM George Sand* (1837)³. Koncepcja ta uobecniła się u Liszta już wcześniej – przybra-

¹ Niniejszy tekst – prezentowany wcześniej jako referat multimedialny ograniczony w czasie wymogami konferencji – zredukowany został do przedstawienia jedynie trzech pierwszych utworów cyklu oraz związanych z nimi inspiracji plastycznych, muzycznych i literackich. Z uwagi na wymogi prawne i względy techniczne wyeliminowane zostały z tekstu przygotowanego do druku przykłady plastyczne i muzyczne. Dociekliwy czytelnik może jednak dotrzeć do nich np. poprzez internet i dopełnić sygnalizowane braki.

² ALINA WITKOWSKA, RYSZARD PRZYBYLSKI, *Romantyzm*, Warszawa 2003, s. 289–292.

³ JEAN-JACQUES EIGELDINGER, „Anch’io son pittore”. Liszt jako kompozytor „Sposalizio” i „Penseroso”, „Muzyka” 1997 nr 1 (164), s. 94.

ła postać apologi natury w cyklu *Album d'un voyageur*, na który składają się trzy zeszyty poświęcone głównie „impresjom szwajcarskim”. Podobnie jak cykl później rozwinięty o pokrewnej tematyce: *Années de Pèlerinage. Première Année – Suisse*, który zdaje się zapowiadać – rozpowszechniony w literaturze przez Flauberta, Goncourtów czy Zolę – naturalizm. O ile jednak we wzmiankowanych cyklach trzon tematyczny stanowił człowiek i natura, to w analizowanym, obejmującym drugi rok pielgrzymki po Włoszech, tematyka skoncentrowana została wokół człowieka i sztuki.

Należy podkreślić, że oprócz tytułu cyklu myśl przewodnia *homo viator* została wyrażona zaakcentowana przez kompozytora w najpóźniej włączonej do zbioru *Piosence Salvatora Rosy* (1849 r), utworze ważkim w swym przesłaniu filozoficzno-poetyckim, choć pozornie błahym muzycznie. Obecna jest ona również w najwcześniejszej skomponowanej, tworzącej niezwykle zakończenie cyklu *Fantazji – Sonacie. Po lekturze Dantego*, ukazującej drogę poety przez piekło, czyściec ku Elizjum.

Z historycznego, dokumentalnego obowiązku trzeba podać, że koncepcja cyklu rodziła się z wolna, a kompozycje były doń włączane sukcesywnie w różnych latach. Pierwsze szkice powstały w 1837 roku; zmiany koncepcji i poliwersyjność szeregu utworów sprawiła, że cykl wydany został dopiero w 1858 roku⁴. Przyczyną tego i zarazem kanwą twórczych działań była niewątpliwie *voyage d'amour* Liszta i Marii d'Agoult po Włoszech. Jej poszczególne etapy wyznaczały miejsca niezwykle, ujmujące swym naturalnym pięknem – jak jezioro Como, gdzie w Bellagio czytano Dantego i Petrarke, dalej miasta ze wspinałą kulturą i historią – jak Mediolan, Rzym, Wenecja czy Florencja, gdzie podziwiano i kontemplowano dzieła sztuki włoskiej.

Zasmakowaliśmy w rzeźbie i malarstwie – pisała Maria d'Agoult do A. Pieteta – Franz uwielbia Perugina, ja pozbyłam się mych uprzedzeń do Rafaela! Często chodzimy, by usiąść w kaplicy Medyceuszów i oglądać piękne rzeźby Michała Anioła. Czy przypomina Pan sobie jego Penseroso [..]? Myślę, że to *Hamlet* Szekspira⁵.

Zapewne zachwyty oraz zniewalające zauroczenie arcydziełami przerosło się u Liszta w imperatyw twórczy, który domagał się rezonansu, re-

⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (ed. Stanley Sadie) vol. 11, London 1980, Humphrey Searle w haśle *Liszt Franz* podaje lata 1837–1849, s. 58; natomiast w drugim wydaniu, vol.14, London 2001, Maria Eckhardt i Rena Charum Mueller, w opracowaniu katalogu twórczości Liszta (s. 794) podają inne lata kompozycji cyklu 1838–1861.

⁵ Jean-Jacques Eigeldinger, op. cit. s.109, list z 26.11.1838 roku.

alizacji, stanowił dla kompozytora wyzwanie. W istocie było to wyzwanie szczególne, bo inspirowane przez dzieła różnych dyscyplin sztuki o rozmaitej tematyce. Zasadę Horacego *ut pictura poesis*, Liszt zdaje się tutaj wydatnie poszerzać i zamykać w formule: *ut sculptura, pictura et poesis musica*. Pod wpływem arcydzieł tworzy cykl, na który składa się siedem utworów: *Zaślubiny*, *Myśliciel*, wspomniana już *Piosenka Salvatora Rosy*, dalej trzy *Sonety według Petrarki*⁶ oraz *Fantazja – Sonata. Po lekturze Dantego*..

Otwierające cykl *Zaślubiny* zainspirowane zostały dziełem Rafaela z 1504 roku *Lo Sposalizio della Vergine*⁷, Rafael zaś wzorował się na malowidle swego nauczyciela – Perugina⁸. Oba obrazy mają szereg cech wspólnych np. świątynię wg Tempietta Bramante'go wyznaczającą oś symetrii, szeroką perspektywę ukazującą kolejne plany z postaciami, wreszcie centralnie usytuowanego kapłana, który łączy Marię i Józefa węzłem małżeńskim w pierwszym planie obrazu, dopełnionym grupami kobiet i mężczyzn. Charakterystyczne jest również to, że Perugino – w odróżnieniu od Rafaela – stosuje izokefalię, tj. zasadę jednego poziomu głów postaci pierwszego planu, nawiązując do tradycji sztuki starożytności i bizantyjskiej. Zarówno Maria jak i Józef pozbawieni zostali w obu obrazach aureoli znamionujących świętość, która na innych rekompensowała z nadatkiem ubóstwo i niedostatki ich ubrań (Józef bosy) kontrastujących tu z wysmakowanymi strojami otoczenia. Przedstawione wydarzenie biblijne mogłoby być zatem odczytane jako scena rodzajowa charakterystyczna dla miejsca i czasu działania obu twórców. Do lokalnych zwyczajów można byłoby również zaliczyć trzymane przez mężczyzn gałązki, przez młodych – łamane na udzie bądź kolanie. Dla właściwego odczytania całości oraz symboliki elementów potrzebny jest zatem „klucz” otwierający odniesienia biblijne. Odnajdujemy go we fresku *Orszak Weselny* namalowanym przez Giotto di Bondone dwieście lat przed wymienionymi obrazami⁹.

⁶ Sonety Liszta z omawianego cyklu szczegółowo przedstawiłem w pracy *Petrarch's Sonnets' by Liszt*, „Interdisciplinary Studies in Musicology” nr 13, Poznań 2013, s. 37–47.

⁷ Obraz Rafaela od 1806 roku jest w Pinacoteca di Brera. Por. EDWARD McCURDY, *Raphael Santi*, wyd. Hodder and Stroughton (1917) Princeton University 2010, s. 89–90, (edycja w formie cyfrowej).

⁸ Perugino malował obraz w latach 1499–1503(1504). Obecnie znajduje się on w Musée des Beaux Arts w Caen. Wokół autorstwa obrazu oraz współuczestnictwa uczniów, min Rafaela, jest szereg niejasności. Por. EDWARD McCURDY, op. cit.

⁹ Giotto di Bondone stworzył w latach 1303–1305 w kaplicy Scrovegnich w Padwie cykl 40 fresków przedstawiających sceny z życia Marii, jej rodziców oraz Chrystusa. Por. MARIA SKUBISZEWSKA, *Malarstwo Italii w latach 1250–1400*, Warszawa 1980.

Wspaniałość i maestria artystyczna fresku skłaniają do ogólnego bodaj wskazania jego cech szczególnych, które znamionują geniusz Giotta. Podobnie jak wymienieni peruginie, tak i tu mistrz wyznacza centralnie oś symetrii fresku. Tę oś stanowi pionowa ściana boczna świątyni, która dzieli obraz na dwie równe części. W odróżnieniu jednak od Perugina i Rafaela przesuwa on z centrum w prawo główną grupę postaci przełamując w ten sposób banalne konsekwencje narzucającej się tu symetrii. To cudowne zachwianie rytmu malarskiej przestrzeni wzbogacone zostało hieratycznym ujęciem całej sceny. O ile u Perugina, szczególnie zaś u Rafaela, postaci uczestniczące w pełnej życia scenie zdawały się jedynie przez moment uchwycony przenikliwym okiem malarza powstrzymać swój ekspansywny ruch i pełną ekspresji gestykę, by za chwilę żywo działać dalej, o tyle posągowe postaci Giotta, zastygłe w patetycznym bezruchu i hieratycznym geście zdają się trwać wiecznie. Mistrz naznacza Marię i Józefa symbolami świętości, tj. aureolami oraz rozkwitłą gałązką i gołębicą. Przypomina w ten sposób widzom proroctwo arcykapłana, że: „wszyscy niezłonaci mężczyźni z domu i z rodu Dawida, odpowiedni do małżeństwa, mają złożyć swoje różdżki na ołtarzu. Czyja zaś różdżka po złożeniu zakwitnie, a na końcu jej ukaże się Duch Pański w postaci gołębic, temu Dziewica powinna być powierzona i przez tego poślubiona”¹⁰. To malowidło Giotta, wraz z innymi należącymi do cyklu jego fresków poświęconych życiu Marii i Chrystusa, odczytywane jest jako *biblia pauperum*, tj. „ubogich duchem”, którzy poznają wydarzenia biblijne jedynie poprzez obrazy i związane komentarze.

Należy podkreślić, że temat zaślubin Marii i Józefa był również obecny w dziewiętnastowiecznym malarstwie. Łączy się z nim także wątek polski. Związany jest z zamówieniem Atanazego Raczyńskiego złożonym u Johanna Friedricha von Overbecka – malarza niemieckiego z grupy nazareńczyków, nawiązujących właśnie do Rafaela i Perugina. Raczyński zamówił w Rzymie w 1828 roku *Zaślubiny Marii Panny*, obraz zaś ukończony został 1836 roku¹¹. Jest on niezwykle oryginalny i interesujący. Overbeck bowiem „teatralizuje” wydarzenie biblijne; redukuje liczbę osób do trojga protago-

¹⁰ Por. *Apokryfy Nowego Testamentu*, red. ks. Marek Starowieyski, t.1, *Ewangelie apokryficzne. Opowiadanie o Jezusie, Maryi, Józefie i Janie Chrzycielu*, Kraków 2003, s. 336–337; także: STEFAN SZYMIK, *Józef Oblubieniec*, w: *Encyklopedia Katolicka*, t. VIII, Lublin 2000, s.124–125.

¹¹ *Zaślubiny Marii Panny* Overbecka – własność fundacji Raczyńskich, znajdują się – wraz z całą korespondencją związaną z obrazem – w Muzeum Narodowym w Poznaniu. Por. TADEUSZ J. ŻUCHOWSKI, *Patriotyczne mity i topoty. Malarstwo niemieckie 1800–1848*, Poznań 1991.

nistów: Marii, arcykapłana i Józefa, którzy zajmują centralne miejsce na proscenium przed świątynią. Istotne są tu również szczegóły: wyróżniono aureolą jedynie Marię, Józefa zaś, z zakwitającą gałązką, przedstawiono nie jako dojrzałego mężczyznę, lecz jako starca. Ramę tego wydarzenia tworzą nieobecne dotąd na innych obrazach anielice, już to grające na lutni i violi da braccio, już to przedstawione jako chórzystki śpiewające z nut, czy też zwiędzające u góry całość girlandami kwiatów. Nadają one wydarzeniu ziemskiemu charakter niebiański, przenoszą w sferę sacrum.

Liszt wybrał jednak obraz Rafaela jako inspirację dla swych *Zaślubin*. Wydaje się, że bardziej niż deifikacja i sakralizacja całej sceny, dominująca w malarstwie związanym z tą tematyką, jego wyobraźnię ujęło przesłanie humanistyczne dzieła Rafaela, szczególnie zaś – pierwiastki psychologiczne wynikające z sugerowanych tu ruchem i gestem przeżyć oraz zachowań osób biorących udział w uroczystości. W tej perspektywie zastanawiająca jest sytuacja w jakiej znaleźli się Maria i Józef. Oto Maria – wychowywana od dziecka przy świątyni przez kapłanów oraz sługi Boże, pokorna i milcząca – zostaje „nawiedzona przez Ducha Świętego”, i jako czternastoletnia „Służebnica Pańska” ma być poślubiona przez Józefa. Józef zaś – skromny cieśla, wdowiec obarczony dziećmi¹² – ma przyjąć pod swój dach nowe dziecko i opiekować się Marią – nową żoną; Maria rozpoczyna tym aktem nowe życie; Józef – drugie życie. Obydwoje stają zarazem przed dopełnieniem się tajemnicy prorocstwa. Ma się ono dokonać nie mimo nich, lecz przez nich. To właśnie rodzi niepokoje, rozterki, dylematy, może zarazem stanowić źródło nadziei i radości. Te wątki zdają się przede wszystkim interesować Liszta. Tworzy on utwór trzyczęściowy. Część pierwsza *Andante* 6/4 E-dur oparta została na trojakim materiale: bardzo prostej melodyce, składającej się z naprzemiennych kroków kwintowo-sekundowych, opartych na pentatonice; ta monofonicznie prowadzona melodyka, okazjonalnie wzmocniona oktawowo, zdaje się symbolizować prostotę (sekunda), naiwność (pentatonizm), czystość (kwinta); przerywana jest ona akordyką zawieszoną na dominancie (bifunkcji dominantowo-tonicznej), sugerującą pytanie, które domaga się odpowiedzi. Trzeci rodzaj materiału – to wyraziste akordy o budowie tercjowej rozbrzmiewające na głównych częściach taktu, które podlegając dyspersji, „rozsypują” się w przestrzeni jako ósemkowa, monochroniczna ich figuracja. Te akordy wykazują bardzo wątle związki funkcyjne, są raczej impresjonistycznymi asocjacjami sekundowych lub tercjowych następstw. Kontekst silnie jest integrowany bardzo

¹² Ewangelści i bibliści nie są zgodni co do wieku Józefa i liczby posiadanych przez niego dzieci. Patrz przypis nr 9.

regularną składnią oraz jednorodnym materiałem, a w dalszym rozwinięciu został zespolony poprzez akordy wraz figuracjami, które wspierają się na owej prostej, opisanej już melodyce. Całość rozwijana jest *dolce, quietly*, z kulminacją w końcowej fazie, eksponującej monofonicznie (w oktawie) podstawową melodykę.

Część druga *Piu lento* G-dur – to rodzaj pastorałe, nawiązującego w swych podstawach konstrukcyjnych i środkach technicznych do klasycznych wzorców¹³. Powolna, ociążała narracja akordowa wsparta głównie na antybakcheju i daktylu, rozwija się przede wszystkim poprzez powtórzenia toniki oraz bifunkcji toniczo-dominantowej, opartych trwale na kwintowym burdonie, sugerującym charakterystyczne dla pastorałe dudy. Dalszy tok tej zwięzłej części nosi charakter ewolucji tonacyjnej, którą zwiastuje przejście z G-dur poprzez akordy mediantowe i wieloprowadzące do rodzaju *arrêt*. Powstrzymuje ono na akordzie dominanty nonowej Cis (bez primy – ta pojawia się w dwu ostatnich taktach), wspartym na nucie stałej H, dalsze przemiany harmoniki przez sześć taktów. Kompensacją stagnacji żywych dotąd przemian harmoniki jest tu wzmoczenie ruchu w przestrzeni poprzez rozwinięcie opóźnień i przenoszenie ich powtórzeń w coraz wyższe rejestry. Tego rodzaju powstrzymanie przemian harmoniki na rzecz intensyfikacji ruchu w przestrzeni może mieć charakter symbolicznego odniesienia do kluczowego wydarzenia biblijnego, znamionującego ożywienie tego, co pozornie martwe, przepełnienie uczuciem tego, co pozornie obojętne. Owo *arrêt* prowadzi ku części trzeciej *Quasi allegretto mosso* E-dur będącej rodzajem radosnej jubilacji. Stanowi ona połączenie *dolce armonioso* materiału obu części, przy czym melodyczna podstawa pierwszej staje się tu figuracją monochroniczną rozwijaną wokół harmoniki zaczerpniętej z pastorałe, wprowadzającą w dalszym toku nowe wątki melodyczne. Przydaje ona wigoru poprzez przemierzanie odległych rejestrów i oktawowo wzmocnienie.

Utwór wieńczy koda z niezwykle oryginalną kadencją końcowa, wymykającą się stereotypom. Nie tworzy jej bowiem tradycyjny porządek dominantowo-toniczny, lecz zamyka całość następstwo paraleli i toniki,

¹³ Por. *Pastorale* wg JOHANN MATTHESON, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1839; także WOJCIECH NOWIK, *Józef Haydn – klasyk, romantyk, konstruktywista w sonatach fortepianowych dedykowanych Esterhazym*, w: *Händel, Haydn i idea uniwersalizmu muzyki*, Poznań 2010, s. 84, pastorałe z *I Sonaty G-dur* Haydna z 1784 roku dedykowanej księżnej Esterhazy. MAŁGORZATA GAMRAT w swej książce *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835–55 w kontekście idei correspondance des arts*, Warszawa 2014, s. 244 błędnie określa zarówno tonację, partykulację formy, jak też odniesienie gatunkowe części; pisze: „Część druga (t. 38–109) przynosi chorałowy temat w tonacji jednoimiennej, e-moll.”

nabierające tu pewności i spokoju w wyciszonym, trzykrotnym powtórzeniu, symbolizującym jedność pierwiastka kobiecego i męskiego. W tym miejscu należy wspomnieć o szczególnej predylekcji Liszta do poliwersyjności utworów. *Sposalizio* zostało opracowane przez kompozytora w 1883 roku na głos żeński i organy jako *Zur Trauung. Vermählungsmusik*¹⁴.



PRZYKŁAD 1: Franciszek Liszt, *Sposalizio* – (kadencja końcowa – t. 129–133)

* * *

Następny utwór cyklu – *Myśliciel* zainspirowany został rzeźbą Michała Anioła *Il Penseroso* z nagrobka Lorenzo di Piero kaplicy Medyceuszy w mediolańskim kościele San Lorenzo¹⁵. Tę kaplicę zaprojektował i wykonał Michał Anioł w latach 1520–1534. Interesujący nas tu *Myśliciel* jest centralną postacią pomieszczoną w niszy ponad figurami kobiety i mężczyzny spoczywającymi na rodzaju tympanonu. W sposobie prezentacji postaci nagrobek nawiązuje do sztuki antycznej, w swej poetyce jest alegorią życia człowieka, *Myśliciel* bowiem, w stroju rzymskiego żołnierza, zdaje się być pogrążony w rozmyślaniach – co sugeruje kongenialny sposób przedstawienia jego postaci. Podobnie kobieta, jako alegoria *Zmierzchu*, o kształtach bogini, zdaje się układać na posłaniu, by pogrążyć się we śnie; mężczyzna – przypominający greckiego herosa – jako alegoria *Świt* – zdaje się unosić na posłaniu w chwili przebudzenia. *Myśliciel* nie jest jednak w

¹⁴ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, op. cit. s. 53.

¹⁵ *Il Penseroso* – nagrobek Lorenzo II w kaplicy Medich jest umieszczony vis á vis bliźniaczej tumbi jego stryja Giuliano. Por. GIORGIO VASARI, *Żywoty najslawniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przekł. Karol Estraicher, Warszawa–Kraków 1985–1990. Analogiczne formy obu nagrobków są przyczyną nieporozumień, min. pierwszych wydań cyklu Liszta z winietą postaci symbolizującej Giuliano zamiast Lorenzo na stronie tytułowej *Penseroso*. Także we wspomnianych edycjach Grove’a autorki drugiego wydania podają błędnie, że inspiracją *Penseroso* Liszta jest „...Michelangelo’s statue for Giuliano de’ Medici’s tomb” (s. 794).

cechach fizycznych podobizną Lorenza II. Michał Anioł posłużył się symboliką odnoszącą się do jego osobowości i nadziei politycznych, jakie z nim łączono. Lorenzo bowiem uważany był min. przez Nicolo Machiavellego, który dedykował mu swego *Księcia*, za jedyne go zdolnego do zjednoczenia włoskich księstw i miast – republik¹⁶. Życie człowiecze w swej istocie jest wypełnione realizacją planów; bardzo często plany ulegają zmianom pod wpływem okoliczności, niszczone są także przez targające nami namiętności. Lorenzo umiera na syfilis w dwudziestym siódmym roku życia¹⁷.

Niezwykłym antecedensem *Myśliciela* pod względem koncepcji artystycznej oraz symboliki przesłania jest miedzioryt *Melencolia I* Albrechta Dürera, powstały w 1514 roku¹⁸. Siedzący tu wśród rozgardiaszu rozlicznych przedmiotów, zamyślony demiurg-geniusz, wsparty – podobnie jak Lorenzo - na lewym przedramieniu, z cyrklem w prawej ręce, zdaje się przenikać niewidzącym wzrokiem niedostępne nam tajnie i sekrety. Z przedmiotów, roślin, zwierząt o symbolicznym znaczeniu można dostrzec tu m.in.: laur - wieńczący skroń geniusza, lampę – symbolizującą światło, klepsydrę – czas, wagę – sprawiedliwość, drabinę – wywyższenie, psa - wierność, tablicę magiczną, z „zaszyfrowanym” rokiem powstania dzieła.

Ta nieświadomiona tęsknota za geniuszem uobecniającym się w człowieku była również żywa w XIX wieku. Oto Rodin w 1880 roku tworzy *Myśliciela* – alegorię intelektu i poezji, który z wyżyn „Bramy piekieł” spogląda na przekraczających ją śmiertelników. Rzeźbiarz nawiązuje tu w sposób czytelny i jednoznaczny do Michała Anioła w „antyczo-heroicznym” ujęciu postaci i do Dantego *Boskiej komedii* – w głównej idei¹⁹.

¹⁶ W powszechnej świadomości funkcjonuje do dziś zaczerpnięty z *Księcia* Machiaveli'ego cytat: „cel uświęca środki”, który – wyrwany z kontekstu – sugeruje cynizm autora i rozpowszechnianie niemoralnych zasad. Pomija się wszelako jego doświadczenia historyczne, społeczne i polityczne oraz szerokie propagowanie cnoty – „virtu” jako fundamentu człowieczeństwa. Por. KONSTANTY GRZYBOWSKI, [komentarz] *Niccolo Machiavelli. Książę*, Wrocław 1970, s. 80–83.

¹⁷ Z Lorenzo II di Piero łączy się także wątek polski. Pozostawił on bowiem jedyne dziecko z „prawego łoża”, (nieślubny syn Alessandro został księciem Florencji), trzymiesięczną w chwili jego śmierci Kasię, która później, jako królowa Francji – Katarzyna Medycejska, zapisała się trwale na kartach historii. Znana była z przebiegłości, intryg i trucicielstwa; współinicjowała rzeź hugenotów podczas „Nocy św. Bartłomieja”. Ona to była matką pierwszego „elekcyjnego” króla Polski – Henryka Walezjusza. Por. STANISŁAW GRZYBOWSKI, *Henryk Walezy*, Wrocław 1985.

¹⁸ *Melencolia* Albrechta Dürera znajduje się w Galerii Albertina we Wiedniu. Jej opis przytacza również WALDEMAR ŁYSIAK, *Wyspy bezлюдne*, Kraków 1987.

¹⁹ *Myśliciel* Augusta Rodina – symbol filozofii, zadumy - jako rzeźba autonomiczna eksponowany jest w wielu krajach. Jego pierwowzór znajduje się w Muzeum Ro-

Liszt skupia się na *Il Penseroso* Michała Anioła. Nie bez znaczenia w dokonaniu wyboru miała zapewne historia postaci spoczywających w kaplicy Medyceuszy, w której – jak podaje w cytowanym liście hrabina d. Agoult – „lubiono oglądać rzeźby Michała Anioła” i oddawano się rozmyślaniom. Lorenzo di Piero – w przeciwieństwie do kuzyna Giuliano (leżącego *vis à vis* w bliźniaczym nagrobku), którego zasztylowali podstępnie Pazzi we florenckiej katedrze – nie został „wyrwany gwałtem” z życia. Jego śmierć postępowała podstępnie, powolnie. Poszczególne jej fazy mogły budzić nadzieję życia, stać się zarazem kanwą refleksji egzystencjalnej i eschatologicznej. Jednakże „zatruta miłość” przenikała jego członki, degradowała fizycznie i kruszyła mentalnie. Wydaje się, że piękno, uroki życia zostały w sztuce Michała Anioła i Franciszka Liszta zderzone z fatalizmem naszej egzystencji – przemieniającej się w niebyt.

Nie sposób pominąć tu symboliki kluczowej dla następstwa poszczególnych ogniw cyklu: *Zaślubiny* kończy epitryt III, jako apoteoza związku kobiety i mężczyzny, nowego życia i osiągniętego szczęścia. *Mysłiciela* zaś rozpoczyna i całkowicie przenika epitryt II, który jest retrogresją poprzedniego. Tak więc symbolicznie: po życiu następuje jego odwrotność – śmierć, niebyt.

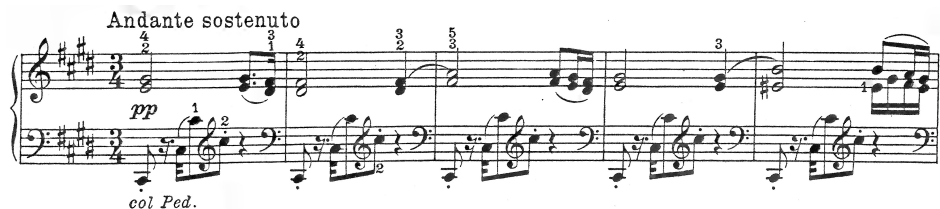
Mysłiciel, *Lento* 4/4 cis-moll jest utworem niezwykle, nowatorskim, skupiającym odkrywcze środki techniczne - techniki kompozytorskie generujące nieznanе dotąd rodzaje wyrazu muzycznego i szeroką skalę ekspresji. Jak wspomniano, kompozycja oparta jest niemal w całości na epitrycie II (z anakruzą w kolejnych wejściach i epiforą w zakończeniu) „wybijanym” uparcie jako osnowa „minimalistycznej” melodyki, perkusyjnej w swej naturze, opartej na powtarzaniu jednego dźwięku (wzmocnionego oktawą), obniżonego o sekundę (2) w zakończeniach zdań. Harmonika, obecna w pierwszej części jedynie na słabych częściach taktu, rozwijana jest nie liniowo, lecz strukturalnie poprzez związki mediantowe, chromatykę i enharmonię (cis, a, a6, [a5>6] = Gis9 [1] cis [3]). Co więcej, „kadencje” zdań są „rozwiązane” nie na akordach tonicznych, lecz na ich substytutach kwintowo-kwartowych (bez tercji), jako rodzaj „principium ante principium” à rebour²⁰. Cały utwór osadzony jest w niskim (i średnim) rejestrze (Cis – f), co przydaje ciemnego, posępnego wręcz charakteru rozwijanym tu narracjom muzycznym. Część pierwsza zmajoryzowana została przez owo powtarzane po wielokroć złowieszcze fatum. Wszelkie próby

dina w Paryżu. Por. MIECZYSLAW WALLIS, *Secesja*, Warszawa 1974; także – <https://pl.wikipedia.org/wiki/Mysliciel> (dostęp 2015-12-21).

²⁰ Interesujące uwagi dotyczące funkcji *principium ante principium* podaje JÓZEF M. CHOMIŃSKI w: *Historii harmonii i kontrapunktu*, t.1, Kraków 1958, s. 91.

poszukiwania dróg prowadzących do wyzwolenia się spod jego dominacji (nowe plany tonalne powtarzanych zdań, nowe związki akordowe, w tym akordy symetryczne: wielko- i małowercyjne) skazane są na porażkę, rodzą ostatecznie rozpacz i desperację.

To fatum ma swą niezwykle piękną antecedencję w *Sonacie B-dur* Franciszka Schuberta D. 960, ostatniej, skomponowanej cztery miesiące przed śmiercią kompozytora. W drugim ogniwie *Sonaty* – *Andante sostenuto* 3/4 cis-moll Schubert stosuje nutę stałą, z jej multiplikacją oktawową ujętą w epitryt II, która zdaje się przenikać nostalgiczną narrację od jej podstaw po krańce, by ostatecznie wyznaczyć granice lirycznej zadumy, odcienie smutku.



PRZYKŁAD 2: Franciszek Schubert, *Sonata B-dur* D. 960, *Andante sostenuto* (t. 1–5)

Towarzyszy ona nieprzerwanie rozwinięciu (całej trzyczęściowej) formy, (przy czym w części II pojawia się incydentalnie w innej postaci). Natomiast w części III owo fatum (zmodyfikowane) dopełnione zostało przez Schuberta „motywy losu”, analogicznym do Beethovenowskiego z V *Symfonii*. Zarówno stopa metryczna nuty stałej, przenikającej *Andante* Schuberta, tonacja cis-moll, jak też przyczyna zgonu kompozytora (syfilis)²¹ są faktami, które mogą być uznane za przypadkową koincydencję; jednak tutaj zdają się być istotnym impulsem, świadomą, przemyślaną inspiracją, adaptowaną i twórczo przez Liszta rozwiniętą w jego *Penseroso*.

Część druga *Myśliwieca* zdaje się pogłębiać nastroje pierwszej. O ile pierwszą część rozwijał Liszt poprzez ewolucję tonalną powtórzeń, zakończonych progresją sekundową akordów durowych z ich mutacjami molowymi, to część drugą rozwija wariacyjnie, ale niekonwencjonalnie. W pierwszej fazie wprowadza technikę *ground bass* w sposób absolutnie nowy. Na „minimalistycznej”, krańcowo indywidualnej konstrukcji me-

²¹ Przyczyny śmierci Schuberta nie są rozstrzygnięte; nie wyklucza się również gruźlica, tyfusu brzuszego, a kuracja antysyfilityczna z dawkami rtęci mogła być bardziej zgubna w swych skutkach niż choroba. Por. ERNST HILMAR (red.), *Schubert durch die Brille. Mitteilungen des Internationalen Franz Schubert Instituts*, Wien-Tutzing 1988–2003.

lodycznej linii basu, składającej się wyłącznie z kroków sekundowych w monochronicznym rytmie ósemkowym, osadza akordykę zaczerpniętą z pierwszej części, ujętą w ramę oktawy, wybijającą epitryt II. *Ground bass* – jako podstawa konstrukcji i zarazem nośnik ekspresji – wymaga tu wnikliwego wglądu. Nie mieści się on bowiem w typach figur melodyki opisywanych przez ówczesnych teoretyków²². Przede wszystkim izomorfizm kroków melicznych i ruchu sprawia, że substancja dominuje nad kształtem. Jego jednotaktowy wzorzec rozwijany jest wielorako: przez powtórzenie sekwencyjne, retrogresję kroków a nie wzorca oraz multiplikację segmentów. Dwie ostatnie transformacje, tu dominujące, nie mieszczą się w dotychczas stosowanych opracowaniach tematu. *Ground bass* w swym rozwinięciu przypomina powolne, bezkształtne rozprzestrzenianie się substancji już to cofającej się, już to pełzającej niepowstrzymanie coraz dalej i głębiej. Rozbudowany na jej podstawach triumfalistyczny pochód akordowy tragicznego fatum zdaje się wieścić zwycięstwo śmierci nad życiem. Dalej bowiem, już na nowym *ground bass*, rozwija się *lamentatio lugubris*, które nawiązuje – zarówno w swej retoryce (tu emfatyczna *potopoj*), jak też środkach technicznych – do najpiękniejszych wzorów muzyki przeszłości. Szczególne analogie wykazuje z *Lamentem Dydony* z opery Henry Purcell'a *Dido and Aeneas*, rozpoczynającym się od słów: „When I'am laid in earth...”²³. U Liszta, po lamencie, przywołany zostaje jeszcze dwukrotnie motyw śmiertelnego fatum, a w końcowej kadencji – o romantyczna ironio! – jego retrogresja, tj. motyw życia (zob. przykład 3).

W nawiązaniu do poliwersyjności obecnej w twórczości Liszta przypomnimy, że *Penseroso* stał się zaczynem (I częścią i materiałem III) *La Notte*²⁴ pomieszczonej w *Trois Odes Funebres* na chór i orkiestrę, która ma swą wer-

²² Zarówno na gruncie niemieckojęzycznej refleksji teoretycznej reprezentowanej min. przez H. Ch. Kocha *Versuch einer Anleitung zur Composition* (t.1–3, lata 1782–1793), z niezwykle szczegółowym opisem typów melodyki, jak i francuskojęzycznej, pióra nauczyciela Liszta – A. Reichy *Traité de mélodie*, Paris 1814, tłumaczonej przez Carla Czernego we Wiedniu, brak jest wzmianek wykraczających poza standardowe typy, determinowane w swym kształcie regułami składni.

²³ Lament Dydony kończący operę jest oparty na technice wariacyjnej *ground bass*, której podstawowa formuła wsparta na opadającej półtonowo melodycepowtórzona została jedenastokrotnie. Ponadto słowa Dydony „Remember me !”, jako dramatyczne *exclamatio* osiągnięte po nagłym *abruptio* i powtarzane wielokrotnie na tym samym dźwięku, są emfatycznymi zwrotami, kluczowymi dla budowania ekspresji. Te czynniki – obok *ground bass* – mogły być inspiracją dla nowego zastosowania tych technik i figur ekspresyjnych w *Penseroso*.

²⁴ *La Notte* ma u Michała Anioła swe dwa wcielenia: jako rzeźba z nagrobka Giuliano de Medici i jako sonet wypowiedziany przez tę rzeźbę. Mamy tu więc do czynienia nie tylko z animizacją, ale także z hipertekstualnością.

sotto voce pesante
ere - scen - do
sf
dim.
p espressivo
rinfor.
p
rit.
pp

PRZYKŁAD 3: Franciszek Liszt, *Il Penseroso* (t. 20–47, cz. II)

się fortepianową. Ważne jest również to, że był on inspiracją *Fantazji C-dur* op.14 Karola Szymanowskiego²⁵.

* * *

Kolejnym utworem cyklu jest *Canzonetta del Salvator Rosa*. Tytuł sugeruje, że to transkrypcja fortepianowa pieśni – owoc szczególnego temperamentu twórczego Liszta, tu jednak wyrażającego się w sposób bliski konceptualnej formacji intelektualnej. Kompozytor „bierze na warsztat” Giovanniego Bononciniego pieśń z akompaniamentem klawesynu, która nie wyróżnia się pod względem muzycznym. Rodzą się zatem pytania o przyczyny i cel tego wyboru. Odpowiedź nie jest prosta. Jedna z nich odnosi się do bliskiego podobieństwa fizycznego i duchowego obu twórców, tj, Liszta i Rosy²⁶. Autoportret Rosy zdaje się je potwierdzać. Zamieszczoną w dole portretu dewizę: „milcz, lub mów ciszej”, można uznać zarówno za osobistą przestrożę, wyniesioną z doświadczeń własnych, jak też za pouczenie powszechne, uniwersalną myśl kierowaną do rodzaju ludzkiego, dla którego język jest podstawową formą komunikacji oraz ekspresji. Kluczowy dla dokonania wyboru stał się jednak poetycki tekst pieśni *Vado ben spesso....*, przeniesiony – jako niezwykle ważny w swych treściach – do fortepianowej partytury Liszta:

*Idę więc zmieniając często miejsce,
nie mogę jednak zmienić swych pragnień.
Zawsze to samo będzie moim celem,
zawsze będę taki sam, ale też taki samotny.*

Niesie on przesłanie mówiące o namiętnościach i życiowych pasjach, do których prowadzą drogi poprzez pogłębiającą się samotność. Tak więc idea człowieka – wędrowca, przenikająca Lisztowski cykl, przemienia się

²⁵ W polemice z Teresą Chylińską MARCIN GMYŚ podaje w swej książce *Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk*, Poznań 2012, s. 508–510 szereg bardzo ważkich racji oraz przesłanek ukazujących inspirującą rolę *La Notte* Liszta i Michała Anioła dla *Fantazji C-dur* op.14 Karola Szymanowskiego.

²⁶ Salvator Rosa – to włoski malarz uznawany za prekursora romantyzmu i zarazem szeroko znany poeta. Jego teksty były bardzo często opracowywane muzycznie przez wybitnych kompozytorów tego czasu. Cięte satyry Rosy piętnujące słabości człowieka zjednały mu zarówno wielbicieli jak i zaciekle wrogów. Tajemnice jego życia i gwałtownych w nim zwrotów stały się tematem szeregu wierszy oraz scenariuszy filmowych. Jego prace znalazły się także w orbicie zainteresowań wybitnych polskich poetów: Cypriana Kamila Norwida („Spółcześni”) oraz Czesława Miłosza „O! Salvator Rosa (1615–1673) Pejzaż z postaciami...”

w *homo viator et solus*. Problem w tym, że przytoczony tekst jest adresowany w partyturze do wykonawcy a nie do słuchaczy. Zatem bikodalny przekaz ma tu inny sens niż analogiczny semantycznie, słowno-muzyczny tekst pieśni. Kompozytor chce, aby wykonawca w sposób dyskursywny uchwycił zamieszczone pośród nut strofy wiersza i właściwie zinterpretował relacje pomiędzy poezją a muzyką, ideą a dźwiękiem. Niezwykle zatem ważna dla muzycznej interpretacji znaczeń poetyckich jest konstrukcja utworu i stworzone tu środki techniczne, wybiegające daleko poza pierwotny wzór.

Liszt dla ukierunkowania znaczeń i asocjacji tworzy marsz, tj. *Andante marziale* 4/4 A-dur. Jego podstawą staje się daktyl, którego stała obecność sugeruje niespożytą energię ciągłego ruchu. Ponadto rytmiczne punkowane przydają przebiegom lekkości i wigoru. Wśród oszczędnie stosowanych oznaczeń wyrazowych dominują: *energico* i *marcato*, które podkreślają jednoznacznie ekspresję zdecydowanej, żywej narracji. Niezwykle ważna, wręcz symboliczna jest tu forma utworu – to rondo refreniczne, uporczywie ponawiające, niejako „toczące” w różnych rejestrach i tonacjach główną ideę muzyczną²⁷. Owa idea realizowana poprzez nowe, stratomorficzne faktury jawi się w rozmaitych ujęciach oraz rejestrach już to sukcesywnie, już to symultanicznie. W ten sposób Liszt „symfonizuje” utwór, zwiększa masę brzmieniową, poszerza przestrzeń szukając nowych dróg. Stosuje także rodzaj muzycznej onomatopeji: oto główny motyw, „motyw wędrowca” podąża od niskiego rejestru poprzez kolejne oktawy oddalając się ku najwyższemu, aby tu, w zamierających powtórzeniach zniknąć.

* * *

Na zakończenie trzeba przytoczyć niezwykle ważny, wręcz fundamentalny dla określenia postawy twórczej Liszta oraz idei przyświecającej ówczesnym działaniom kompozytora fragment korespondencji, sięgający głębi przesłania sztuki, jej istoty, poszukujący rozwiązania problemów powszechnego jej funkcjonowania i rozumienia. Liszt pisał do Berlioza z Włoch:

Piękno tego błogosławionego skrawka ziemi ukazało mi się w jego najbardziej czystych i wzniosłych formach. Moim zdumionym oczom sztuka objawiła się w całej swej wspólniałości i odsłoniła swą uniwersalność i jed-

²⁷ MAŁGORZATA GAMRAT, op. cit., s.246, określa utwór jako „rodzaj wesołego marsza [...] budowa AA1”.

n o ś ć. Gdy się w nią wczuwałem i rozmyślałem, dzień każdy umacniał we mnie ś wiadomość ukrytego pokrewieństwa wszystkich dzieł, które są tworam i d u c h a. [podkr. WN] Rafael i Michał Anioł pomogli mi zrozumieć Mozarta i Beethovena; Jan z Pizy, Fra Beato i Francia objaśnili mi Allegriego, Marcella, Palestrinę; Tycjan i Rossini zdali mi się gwiazdami zbliżonymi. *Colosseum* i *Campo Santo* nie są tak odległe, jak można sądzić, od *Symfonii heroicznej* i *Requiem*. Dante znalazł swój artystyczny wyraz w Orgagni i Michale Aniele; może pewnego dnia znajdzie muzyczne odbicie poprzez Beethovena przyszłości²⁸.

Przytoczony fragment listu zawiera także bardzo ważne konstatacje odnoszące się do estetycznych poglądów Liszta, zadań i celów sztuki, sposobów jej percepcji i recepcji, pośrednio – funkcjonowania w kulturze.

Obcując ze sztuką w sposób pełny, totalny, Liszt doznał poznawczego i zarazem estetycznego „olśnienia”, w którym sztuka objawiła mu się jako uniwersum zespolone w jednię. Nie chodzi tu jednak li tylko – jak w „korespondencji sztuk” – o przenikanie się wzajemne ducha i zmysłów – co sugeruje w swym sonecie *Correspondance* Charles Baudelaire. To objawienie uwarunkowane było głęboką empatią Liszta wobec twórców, bohaterów ich dzieł, towarzyszących okoliczności, psychologicznych determinant, które składają się na głębokie i dojrzałe przesłanie humanistyczne sztuki; było ono również uwarunkowane przemyślaną i zarazem przenikliwą refleksją nad dziełami, refleksją, która rodzi zrozumienie i prowadzi do odkrycia ich głębokich sensów, pozwala czerpać satysfakcję nie tylko estetyczną, czy sensualistyczną, ale także – poznawczą. Liszt ma również świadomość potrzeby dostosowania języka muzyki do wyrażania ekspresji i treści zawartych w innych rodzajach sztuk, dla odsłonięcia ich „ukrytego pokrewieństwa”. Oznacza to potrzebę przemian tego języka, stworzenia nowych środków wyrazu. W analizowanym cyklu kompozytor nie sięgnął po nową retorykę by formalizować ją i spetryfikować dalej w jej „figurach”, lecz podjął działania kompleksowe, obejmujące zarówno transformacje poszczególnych czynników muzycznych, jak też tworzenie nowych ich korelacji. W ten sposób pomnożył środki wyrazu i poszerzył niezwykle efektywnie skalę ekspresji. Sięgnął także po symbole przedstawione w teoretycznych podstawach literatury, muzyki, malarstwa oraz przewijające się poprzez ich historię, jak również starał się odkryć ich znaczenia zmodyfikowane zmieniającą się stylistyką.

Liszt podjął dialog ze sztuką wielką, której piękno objawiło mu się w „najbardziej czystych i wzniosłych formach”. W istocie wartości tej sztu-

²⁸ Cyt. wg STANISŁAW SZENIC, *Franciszek Liszt*, Warszawa 1969, s.120–121.

ki wyznaczone są poprzez harmonijne zespolenie tematyki i formy, precyzję środków technicznych w sposobie ujęcia i przekazania treści, które są ciągle aktualne w swym przesłaniu, nadają status arcydzieła, sytuują poza czasem.

SUMMARY

This article is devoted to the problems of intertextuality in the works of Liszt *Sposalizio*, *Penseroso*, *Canzonetta del Salvatore Rosa* from his cycle *Années de Pèlerinage. Deuxième Année – Italie*. Liszt in his correspondence emphasizes that art is a unity, and must be hidden kinship units discover. Use this knowledge, content, ideas and symbolism carried by arts becomes clear. Composer believes that music through its universality is able to express the hidden content, ideas and emotions of other units, if the author is able “to listen to” the message, understand its content and expression. Liszt shows there convincingly by his new technical means, that his music gives us a new way to hidden kinship of arts.

SŁOWA KLUCZOWE: Franz Liszt, *Années de Pèlerinage*, Włochy, *Sposalizio*, *Penseroso*, *Canzonetta del Salvatore Rosa*, intertekstualność

KEYWORDS: Franz Liszt, *Années de Pèlerinage*, Italy, *Sposalizio*, *Penseroso*, *Canzonetta del Salvatore Rosa*, intertextuality