

MIECZYSLAW TOMASZEWSKI

WIERSZ GOETHEGO "ÜBER ALLEN GIPFELN"
I JEGO PIĘĆ INTERPRETACJI PIEŚNIOWYCH

"I tak, na transcendencji polegają ostatnie zadania. Muzyka daje nam wyobrażenie o tym pełnym świecie, o którym mówiąc się jękamy. Życie jest muzyką duszy, a Bóg - ludzkiej duszy ostoją i ucieczką. To co tworzymy i budujemy, to łatanina; poprzez świątynię muzyki dążymy ku boskości".

J. W. Goethe w rozmowie z Rudolfem von Beyer¹

1. Okoliczności

Słynny wiersz J. W. Goethego znany może bardziej z incipitu ("Über allen Gipfeln ist Ruh") niż z tytułu (*Wanderers Nachtlied, II*), posiada historię, która ma pozór anegdoty. Wiadomo najdokładniej, kiedy, gdzie i jak został napisany i zapisany²: było to latem 6 września roku 1780, wieczorem w Lesie Turyńskim, na szczycie zwanym Kikkelhahn, koło Ilmenau. Goethe zapisał wiersz na ścianie górskiego szałas. Miał lat 31; w 33 lata później, znowu wędrując po Turynii, zapis ów "odnowił". I jeszcze, po raz trzeci, tuż przed śmiercią, odwiedził bliski mu widać szczyt, by zarazem wzruszyć się własnym wierszem.

Wiersz jest tworem bliźniaczym: istnieje, jak wiadomo, inna wcześniejsza pieśń nocna wędrowca (*Wanderers Nachtlied, I*), zaczynająca się od słów: "Der du von dem Himmel bist" ("Ty, któryś z nieba jest [...] pokoju, zstąp w serce moje")³. Pisząc "Über allen Gipfeln" Goethe ma już wówczas za sobą parę innych wierszy "wędrowniczych": *Wanderers Sturmlied* (1772), *Pilgers Morgenlied* (1772) oraz *Harzreise* (1777). Tworzy topos wędrowki, który niebawem, w swoich licznych odmianach i bogatych odniesieniach symbolicznych stanie się jednym z naczelných toposów pieśni romantycznej⁴.

Tekst zapisany na owej ścianie (z pni jodłowych), zgodny z wszystkimi wydaniem i począwszy od pierwszego z r. 1789, ⁵ brzmi:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

W przekładzie dosłownym, nie poetyckim, znaczy to: "Ponad /wszystkimi/ szczytami jest spokój, na /żadnych wierzchołkach nie wyczuwasz ni trochę powiewu; ptaszęta w lesie milczą. Zaczekaj, rychło spocznieś i ty" ⁶.

Przez wielu "Über allen Gipfeln" uważany jest za "najsłynniejszy wiersz niemieckiego języka" ⁷. W każdym razie ciągle na nowo podejmuje się jego interpretacje; nie daje spokoju krytykom, teoretykom dzieła literackiego, filozofom, również muzykologom ⁸; mimo pozorów absolutnej prostoty zdaje się mieć twarz sfinksa. Według C. Bella, wspólnie z innym ośmiowierszem - z lirykiem H. Heinego pt. "Du bist wie eine Blume" - osiągnął w XIX wieku największą ilość umuzycznień; stwierdzenie to wprawdzie wymaga weryfikacji, ⁹ lecz jest rzeczą niewątpliwą, iż obie pieśni szczególnie często przyciągały kompozytorów.

Tu będzie mowa o pięciu kompozycjach do wiersza Goethego, o pieśniach: C. F. Zeltera (1814), C. Loewego (1817), F. Schuberta (1823/24), F. Liszta (1840-59) i R. Schumanna (1850) ¹⁰. By móc je rozpatrzeć, trzeba się wpierw zastanowić nad samym wierszem; zarysować jeszcze jeden z możliwych syndromów jego właściwości.

2. Wiersz Goethego

Nocną pieśń wędrowca (II) określić można jako wiersz zarazem: liryczny, aforystyczny, swobodny, otwarty, symboliczny, refleksyjny, klasyczny i dydaktyczny. Każdy z ośmiu wymienionych tu charakterów da się w tekście utworu wysłyszeć i odczytać, chociaż nie zawsze wprost i bez trudności.

(1) Charakter liryczny. Wydaje się nie ulegać wątpliwości, iż "Über allen Gipfeln" jest lirykiem czystej wody. Nasuwają się dookreślenia odmiany owego liryzmu podsuwane przez współczesną teorię literatury: monolog liryczny, liryka refleksyjna, inwokacyjna. Czujemy bliskość liryków lozańskich Mickiewicza ¹¹. Ale jawią się też wątpliwości: przecież większą część wiersza stanowi czysty opis, obiektywna relacja określonego stanu rzeczy, ujęta wprawdzie w czasie teraźniejszym, lecz przecież według np. E. Steigera ¹² właśnie dla epickości właściwa jest teraźniejszość, a także przedstawienie obrazowe i oglądowe. Swoją paradoksalną teorię gatunków oparł ten wybitny teoretyk poezji na filozofii M. Heideggera. Właśnie według Heideggera lirycznym jest czas przeszły a nie teraźniejszy, gdyż implikuje uwewnętrznienie (*Er-innerung* = wspomnienie), dramatycznym czas przyszły, gdyż wprowadza napięcie (*Spannung*), epickim zaś czas teraźniejszy - implikujący obrazowe i oglądowe przedstawienie (*Vorstellung*) ¹³.

Intuicja wzbrania się przyjąć dla wiersza, o którym mowa, podobne rozstrzygnięcie. Teoria literatury czasów poety zrazu również nie zdaje się dawać zadawalającej odpowiedzi. Sam Goethe ¹⁴ widział trzy prawdziwie naturalne formy poezji: formę, która w jasny sposób opowiada, formę, która wyraża entuzjastyczne podniecenie i formę, która przedstawia osobiste działanie, tj.: epopeję, lirykę i dramat. Lecz czyż w *Nocnej pieśni wędrowca* może być mowa o "entuzjastycznym podnieceniu"? - Raczej konstatacje wypowiedziane z niewzruszonym spokojem. Goethe widzi jednak ponadto również możliwość nie tylko czystego, odrębnego występowania każdego z trzech poetyckich rodzajów, lecz również - wspólnego. "Często możemy znaleźć wszystkie trzy zarazem - mówi - w najkrótszym wierszu, i właśnie wtedy, skupione na małej przestrzeni osiągają najwspanialsze efekty". Otóż, jeśli by zgodzić się, iż w wierszu "Über allen Gipfeln" występuje skupienie wszystkich trzech

kategorii, to jedynie z tym, iż moment liryczny w zespole tym dominuje. Argument dodatkowy: tytuł utworu - *Pieśń*. Wśród trzech odmian wiersza lirycznego wyróżnionych przez B. Eichenbauma a zastosowanych przez Cz. Zgorzelskiego do monologu lirycznego pierwszą stanowi liryka śpiewna, przez poetów nazywana właśnie najczęściej pieśnią ¹⁵. Z pomocą przychodzą dwa dalsze pojęcia związane z liryzmem (zarazem z pieśnią): ton i nastrój. Słowo "ton" pojawia się u Goethego w dalszej charakterystyce tego, co liryczne. Słowo "nastrój" staje się centralne dla liryczności u Steigera i Heideggera; chodzi o nastrój rozumiany specyficznie, tj. jako zdeterminowane nastrojenie "doświadczenie, które może nam odkryć - bezpośrednio - związek z Bytem bardziej pierwotny niż przedstawienie i pojęcie". Bezpośrednio, to znaczy poza słowami: stwierdzenie czegoś budzi przecież z natroju! Nastrój "wymyka się", "wyslizguje" bezpośrednio ujęciu językowemu. Istnieje jakby między słowami, choć poprzez nie. K. Michalski, który przedstawia poglądy Heideggera przejęte przez Steigera (i egzemplifikowane właśnie na wierszu Goethego) ¹⁶ mówi dalej: "Wiersz liryczny nie jest zatem opisem nastroju, lecz jedynie szyfrem [.] odsyłającym do pewnego nastroju. Właśnie "rozumienie" tego szyfru [...] to przeżycie tego nastroju po prostu". A dla Emila Steigera określenie "liryczny" jest nazwą literackiej manifestacji tej właśnie strony ludzkiej egzystencji którą Heidegger nazywa "nastrojeniem". Poeta staje się wówczas medium, jest "natchniony". Nie ma dystansu między nim, a tym o czym pisze. Jest otwarty, tak jak musi być również otwarty, tj. nastrojony na przyjęcie określonego nastroju - czytelnik czy słuchacz prawdziwie lirycznego wiersza ¹⁷. Słowem wyjściowym dla nastroju wiersza, o którym mowa jest słowo kluczowe wczesnych romantyków: noc ("Wanderers N a c h t lied") ¹⁸, jednakże nie noc w ogóle, lecz jedna z trzech możliwych nocy; nie miłosna i nie upiorna lecz ta, która oddana jest refleksji i rachunkowi sumienia.

(2) Charakter aforystyczny. W aforyzmie, epigramacie, gnomie, w napisie na grobie - słowa winny się jawić nagie, wyraziste, uogólnione, bezprzymiotnikowe, skupione przy tym w jedną, niepodzielną i lapidarną całość. *Nocna pieśń wędrowca* warunki te spełnia. Jego struktura, właściwie niemal jednozdaniowa, to trzy przesłanki i wniosek. Jakże inaczej analogiczny temat może się konkretyzować w wierszu nie-aforystycznym! Nasuwa się porównanie ze znaną strofą J. Słowackiego, z entuzjazmem jego bohatera lirycznego wobec analogicznej chwili przeżytej w górach szwajcarskich,

"gdy się księżyc ma pokazać,
kiedy się wszystkie słowiki uciszą
i wszystkie liście bez szelestu wiszą [...]" ¹⁹

Wszystko staje się tutaj piękne, malarsko szczegółowe i detalicznie konkretne, zarazem miękkie, łagodne, sentymentalne. W *Nocnej pieśni wędrowca* Goethe zrealizował ideę, którą wyłożył w innym wierszu:

"Skupić się musi, kto pragnie wielkości,
W ograniczeniu dopiero znać mistrza [...]" ²⁰

(3) Charakter swobodny. Zacytowany powyżej fragment sonetu kończy się wersem: "I tylko prawo darzy nas swobodą".

Już na pierwszy rzut oka wiersz Goethego wymyka się prawom regularnej wersyfikacji. Ten ośmiowiersz, nie będący oktawą jest jak najdokładniej, wprost krańcowo heterosylabiczny (6 różnych

długości na 8 wersów) ²¹ a także heterotoniczny ²². Mimo - iż ma to być przecież pieśń, i można by ją sobie wyobrazić w jakimś kołysząco-pieśniowym rytmie! ²³. A jednak, odczytując wiersz parokrotnie nie umiemy się obronić wrażeniu, iż jest w nim niewątpliwie forma, nawet bardziej spoista niż w tych licznych utworach, w których słowa wypełniają "gotową", izosylabiczną lub izotoniczną strofę. Wiersz Goethego powstał w okresie *Sturm und Drang*, w czasie, gdy odrzucenie "zewnętrzności" stanowiło jedną z zasad twórczości (teoria entuzjazmu). Według S. Skwarczyńskiej "nie tylko młody Goethe był zgodny z romantycznymi poglądami, że twórczości poetyckiej nie obowiązują reguły ustalone z zewnątrz. [...] Normy wynikają z samej istoty poezji, z wewnętrznych praw ograniczających jej formę". Goethe w utworze widział "duchowy organizm, określony przez jemu tylko właściwą formę wewnętrzną" ²⁴.

Tak więc prawidłowości winno się szukać głębiej, w planie wewnętrznym. W wierszu istnieje np. paralelizm, właściwy myśleniu ludowemu i biblijnemu, korespondencja brzmieniowo-rytmiczna między słowami noszącymi szczególne sensory. Zbliżona przez rym początkowa relacja *Ruh-du* prowadzi np. ku pointowemu połączeniu "*ruhest du /auch/*". Odpowiadające sobie treści wewnątrz wersów mają rytmikę analogiczną, są więc kojarzone, spajane wspólnością zarazem kształtu i sensu. Rytm utajony ale wyrazisty odnaleźć można wsłuchując się w brzmienie samogłosek ²⁵. Otóż ustawiając je w ład wynikający z opozycji jasne - ciemne, otrzymamy rysunek mówiący o wyraźnym choć ukrytym rytmie brzmieniowym wiersza; przy odchyłaniu się ku obu biegunom jasności trwa on na kotwicy stałego, uporczywego brzmienia samogłoski "a".

Jednemu jedynemu wierszowi nadał Goethe rytm jasno i łatwo uchwytny (zewnętrzny): "*Die Vögelein schweigen im Walde*". W interpretacji Georgiadesa ²⁶ rytm tego wersu (U - U / - U / U - U) ewokuje sferę tego, co ludowo-pieśniowe, zgodne z konotacją słów tej frazy. Ale zarazem wers ten kontrastuje wyraziście z resztą wiersza, w którym nie to, co śpiewne, lecz to co mowne i nie to co pogodne i niefrasobliwe, lecz co raczej mroczne - ma głos.

(4) Charakter otwarty. Zauważmy: Goethe mówi: szczyty, nie dopowiadając: szczyty g ó r; mówi wierzchołki, nie dopowiadając: wierzchołki d r z e w; mówi ni trochę powiewu, nie dopowiadając: powiewu w i a t r u. Ani góry, ani drzewa, ani wiatr, ani ptaki nie mają swoich nazw własnych - to nie "noc pod Wysoką", ani "jodły na gór szczycie", nie słowiki ani nie puchacze. Zupełnie brak również przymiotników: kształtów, "woni, barw i blasków" konkretyzujących ukazane przedmioty. Osoba, do której zwraca się na koniec podmiot liryczny - nie jest również sprecyzowana. Każde góry, drzewa, wiatry, ptaki można tu wpisać i każdy się może sam wpisać jako adresat końcowej apostrofy. Słowa więc mamy ogólne (nie - szczegółowe), niedopowiedziane i niedookreślone, uniwersalne, otwarte.

I znowu, jakże inaczej niż np. u Słowackiego ²⁷ w jego pięknym, ale dookreślonym, "polskim" wierszu: "Gdy noc głęboka wszystko uspi i oniem [...] Pode mną noc i smutek - albo sen na ziemi / A tam już gdzieś nad Polską świeci zorzy pręga [...]"

Wracając do Goethego: a więc słowa niedopowiedziane, lecz również: niewymówione ²⁸. Wierszem tym, krańcowo eufemistycznym jak gdyby rządziło jakieś tabu: nie wypowiedane są w nim słowa najważniejsze, kluczowe. Poza tekstem, jedynie w tytule padają słowa tak bardzo znaczące jak n o c i w ę d r ó w k a. Przemilczana jest m a r t w o ś ć przyrody, n i e p o k ó j czło-

wieka, k o n i e c drogi pielgrzymiej, ś m i e r ć. A przecież właśnie to co przemilczane, co nie wymówione *expressis verbis* przenika cały utwór.

Pisząc o Heideggerze Krzysztof Michalski zauważa mimochodem, że jest to jedna z istotnych cech stylu biblijnego.

(5) Charakter symboliczny. Wiersz posiada, co oczywiste, swoją warstwę powierzchniową: można go odczytać dosłownie, *a la lettre*. Otrzymujemy wówczas wierszyk o naturze udającej się na spoczynek i człowieku idącym jej śladem. W studium o poecie H. -G. Gadamer ²⁰ przypomina znane powiedzenie Goethego: "wszystko jest symbolem", inaczej: "każda rzecz wskazuje na jakąś inną rzecz", dodając, iż teza ta stanowi najszerszą formułę myśli hermeneutycznej. Nie trzeba zresztą chyba takiej podpory teoretycznej, by czytając wiersz zyskać prawo do spojrzenia w głąb słów i zdań. Oprócz ich denotacji istnieją oczywiście konotacje. Słowo *Ruh* (spokój, spoczynek, odpoczynek) nasuwa przecież skojarzenia z *ewigen Ruh* lub *zur letzten Ruh* (wieczny odpoczynek, ostatni spoczynek); słowo *Hauch* (powiew) zarazem łączy się słownikowo z *bis zum letzten Hauch, den letzten Hauch geben* (do ostatniego tchu, oddać ostatnie tchnienie). W tym kontekście nawet np. *schweigen* może przywołać: *er schweigt wie das Grab* i tą drogą wyobraźnia podąży, w momencie odkrycia "drugiego dna" wiersza, konstytuując w ten sposób głębszy sens utworu: ²⁰ moment uciszenia się przyrody, ujranej jakby poza czasem, w chwili zatrzymania się jej w biegu - wywołujący refleksję o człowieka sprawach granicznych, ostatecznych.

Pascal pisał: ²¹ "Czy nie jestem skazany na śmierć?", dodając: "czy można unicestwić wieczność, odwracając od niej swą myśl?" Goethe jest dyskretniejszy w stawianiu pytań, nie kładzie kropki nad "i".

(6) Charakter refleksyjny. Goethe skłania (natomiast) człowieka myślącego - do refleksji. Może iść ona w stronę rozwiązań przyrodniczych, filozoficznych, metafizycznych, religijnych. Z licznych "punktów wyjścia" dla refleksji obecnych w wierszu warto wymienić te, które w pieśniowych interpretacjach w jakiś sposób dochodzą wyraźniej do głosu:

- spokój natury i niepokój człowieka,
- światło dnia i mrok nocy,
- relacja tego co żywe wobec tego co martwe,
- bycie w świecie i zagubienie w nim,
- trwanie i chwila, wieczność i kruchość istnienia.

Punkty wyjścia dla refleksji, dla "wyższego poznania" - romantycy nazywali tę czynność "czuciem"; czuciem natury, czuciem istoty. Charakteryzując istotę pieśni pisał Pociąg: ²² "I jeżeli mówimy, iż istotą i celem pieśni jest także wyspiewać niewysłowione i wyrazić niewyraźne, to myślimy nie tyle o treści i znaczeniu śpiewanego słowa, ile o tym, czego ono nie może powiedzieć, przekazać, a co może być wyrażone jedynie tym, co muzyczne: dźwiękiem, melodią, brzmieniem; myślimy o metafizycznym dośpiewaniu słowa".

Czy mamy prawo odchodzić tak daleko od wierszowego punktu wyjścia? F. Blume w studium na temat relacji Goethego wobec muzyki przypomniał słowa poety: "Muzyka daje nam pewne wyobrażenie o tym pełnym świecie, o którym mówiąc się jåkamy" ²³.

(7) Charakter klasyczny. Wiersz zrodził się w latach "Burzy i naporu", pół wieku później stał się sztandarowym tekstem romanty-

ków. Można by go podpisać pod niejedną obraz Caspara Davida Friedricha, z takich jak: *Medytacja na szczycie* czy *U wrót cmentarza*. Antycypuje też w jakimś stopniu myślenie symbolistów. A jednak przede wszystkim wydaje się klasyczny. Syndrom klasyczności skonstruowany przez W. Tatarkiewicza, ³⁴ akcentujący m. in. takie cechy jak naśladowanie starożytności, zgodność z przepisami, typowość - wyraźnie nie może być tu wzięty pod uwagę. Bardziej - kryteria T. S. Eliota: ³⁵ uniwersalność i dojrzałość. Fritz Strich w pracy o klasyczności i romantyczności niemieckiej ³⁶ dowodzi porównawczo, iż to co dla klasycyzmu Goethego specyficzne, to "wyjęcie z czasu jego zawartości", widzenie świata jak gdyby "z nieruchomego punktu widzenia ducha, dla którego wszystko jest w równej mierze dalekie i minione".

Ów spokój stanięcia n a p r z e c i w rzeczy, oglądania i pojmowania świata bez uzewnętrznionych emocji, bez egzaltacji, w postawie pozornie "niezaangażowanego obserwatora" (Husserl), wszystko to narzuca się szczególnie wówczas, gdy ma się przed sobą *Nocną pieśń wędrowca*.

(8) Charakter dydaktyczny. A jednak chodzi rzeczywiście o jedynie pozorny brak zaangażowania. Wiersz kończy się przecież ostrzeżeniem: *Warte nur, balde [...]*

Wśród interpretacji uprawnionych znaleźć się może np. jego wykładnia panteistyczna (u M. Karłowicza będzie to ostateczne "roztopienie się we wszechistnieniu") lub stoicka (u G. Mahlera, w ostatniej części *Lied von der Erde*: elegijna antycypacja idei *Abschied'u*, pożegnania ze światem). Możliwe jest jednak, i to raczej na pierwszym miejscu, odczytanie wiersza jako *memento*; jako wezwania do tak lub inaczej rozumianego rachunku z życia. Wezwanie do kogo skierowane? Przede wszystkim do siebie samego, chociaż apostrofa odnosi się do każdego. Według K. Kaspera i D. Wuckela ³⁷ apostrofa ta działa niewątpliwie zarazem w stronę podmiotu lirycznego jak i adresata: może być rozumiana i za przemowę (*Anrede*) i za monolog wewnętrzny (*Selbstaussprache*).

Rodzące się wątpliwości może zmniejszyć Goethe. W wypowiedzi na temat poezji dydaktycznej, ³⁸ której zresztą odmawia prawa do istnienia jako odrębnego gatunku, mówi *expressis verbis*: "W s z e - l a k a poezja winna być pouczająca, lecz pouczająca w sposób n i e d o s t r z e g a l n y; powinna człowiekowi z w r a c a ć u w a g ę na sprawy, z którymi warto się zapoznać, a l e o n s a m musi wyciągnąć z nich naukę, jak z życia".

3. Pięć pieśniowych interpretacji

(1) ZELTER

Sam o swoich pieśniach: "nie jestem o nich najlepszego zdania; ten rodzaj kompozycji nigdy mi się wystarczająco nie udawał. Pisałem je najczęściej pod wpływem przyjaciół i szczególnych okoliczności. Bez wewnętrznego nakazu" ³⁹. Ale zdanie zmienił, gdy w późnych swych latach pojął za żonę młodą śpiewaczkę (Julianę Pappitz) i zbliżył się do Goethego. Powstało 400 małych pieśni w stylu nazywanym stylem II szkoły berlińskiej. Wśród nich, w 1814, pieśń zatytułowana *Ruhe (Spokój)*. Znamy dwie wypowiedzi poety, obie w pełni zadowolone; pierwszą wyrażoną tuż po skomponowaniu utworu: "Pieśń *Spokój* jest boska. Nasz tenor śpiewa bardzo dobrze i w tych niespokojnych czasach daje nam wiele błogości". I drugą wypowiedź, wysłaną do kompozytora po owych późnych odwiedzinach miejsca

narodzin tekstu. Poeta dziękuje kompozytorowi, iż "na skrzydłach jego muzyki" wiersz popłynął na cały świat. Muzyki - tak miło "uspokajającej" ("lieblich beruhigend")⁴⁰.

Mamy prawo sądzić, iż dla Goethego pieśń C. F. Zeltera stanowiła ideał umuzycznienia jego wiersza, że kompozytor nadał pieśni właśnie ten wyraz, o jaki poecie chodziło. Pisz do Zeltera (w 1820): "przecież chodzi o to, by słuchacza wprowadzić w ten nastrój (*Stimmung*), który podaje wiersz; w oparciu o niego tworzą się dopiero w wyobraźni obrazy sugerowane tekstem"⁴¹. Th. Georgiades czynność u Zeltera nazywa (z dezaprobatą) "funkcją wehikularną" muzyki: pieśń cofnęła się tu przed zostaniem muzyką⁴². Kompozytor daje jedynie "wiersz jako wiersz". W. Wiora dla podobnych pieśni ma nazwę "neutralnej formy muzycznej" i zalicza do tzw. *Kunstlied* (bezzartystyczna pieśń artystyczna)⁴³. Według M. Bristigera "Zelter pojął wiersz Goethego do s ł o w n i e i jakże naiwnie! [...] Pieśń nosi także znamienity tytuł "Ruhe" i wyraża rzeczywiście harmonię człowieka z naturą, spokój, niemal wypoczynek"⁴⁴. Dalej mowa nawet o nucie niemal bukolicznej, o przeniesieniu utworu poety w inny wymiar.

Można by nieco, niedużo, lecz jednak trochę - spróbować bronić Zeltera. Pisz w stylu swego czasu i kręgu tj. sentymentalizmu, z jego nastrojowością pierwotną, w szkole wywodzącej się jeszcze z teorii naśladownictwa (*Nachahmungs Theorie*). Komponuje 15-taktowy utwór będący przykładem nieco zmodyfikowanej budowy okresowej. Wstępny, mały okres, czysto instrumentalny wprowadza w nastrój ciszy nocnej (*Stil und nächtlich*) ruchem triolowym i regularnością przebiegu *continuum* harmonicznego - zainspirowanymi być może przez triole pierwszej części beethovenowskiej *Sonaty* zwanej *Księżycową* (1801). Tekst, wypełniający poszerzony okres - interpretowany jest z pewnością nieco naiwnie, lecz z prostotą i gracją przysługującą stylowi. Pójście za słowem, niemal madrygalistyczne,⁴⁵ widać w każdym takcie. Zelter stara się dać przede wszystkim iluzję spokoju: czyni to przez dłuższe trwanie lub też repetowanie dźwięków stale na jednej wysokości (uporczywe zawieszania na kwincie) oraz przez inicjalny pedał toniczny. Ale zarazem, już od początku - i konsekwentnie przez całą pieśń odbywa się zatrzymywanie ruchu, jego przerywanie przez pauzy i fermaty. Można powiedzieć: Zelter chce, by w pauzach między frazami śpiewu usłyszeć ciszę, "ciszę gór i lasu", o której mowa w tekście. Włec naiwna ikoniczność? Najbardziej wyraźna w momencie gdy pada na koniec słowo *r u h e s t du auch* (*niebawem s p o c z n i e s z i ty*), podane w zupełnej ciszy, bez akompaniamentu. Otóż, być może mimo woli, Zelter obok owych zabiegów mimetycznych, przekazał zarazem coś z owego odczucia kruchości, rwania się wątku - zawartych w głębszej warstwie tekstu. O interpretacji w duchu niezupełnie jednak bukolicznym, mogłoby świadczyć ponadto kończenie wszystkich zdań (z wyjątkiem sekwencji "ptasiej") w dolnym rejestrze głosu; właściwie pieśń staje się "wprawką na opadanie głosu ku dołowi", wprawką na *melos descendens* posiadający określone konotacje. Lekki "nalot" taneczny pochodzi z metrum na 12/8, czyli z siciliany, najbardziej kołyszącego (tutaj: do snu) z wszystkich tańców.

Ton podstawowy tej pieśni można by określić jako: *Nachtlied* - nokturn. Oczywiście przed-romantyczny i sentymentalny, nokturn przed nokturnem.

(2) LOEWE

Pieśń napisana w trzy lata po pieśni Zeltera, w roku 1817, przez kompozytora, który w historii muzyki zapisał się, jak wiadomo, raczej jako twórca pieśni balladowych.

Koncepcja tej 17 taktowej (1 + 16) miniatury lirycznej jest wyraźnie swoista, z paru względów. Wydaje się być raczej fragmentem, częścią cyklu - choć nią nie jest; swoją jednorodnością przypomina konstrukcje preludiowe. Twór ściśle homofoniczny: coraz bardziej drobnoodcinkowa i przerywana pauzami melodia rozgrywa się, dążąc ku wygaśnięciu czy zawieszeniu (na tercji toniki), na jednolitym *continuum* harmonicznym. *Continuum* rozwija się wg zasady ruchu minimalnego, z niezakłóconą niczym rytmicznością: zmiany funkcji harmonicznymi następują z reguły na mocnej części taktu ⁴⁶ i w nieruchomości tej trwają do taktu następnego. Są utrzymane w jednolitej artykulacji (bez jednego wyjątku), jak *non legato*, *con pedale e sordino*, z dynamiką zróżnicowaną jedynie w partii końcowej. Głos podaje tekst na zniżeniu (*sotto voce*), poprzez melodię rozpiętą wahadłowo między kotwicznymi dźwiękami dwu podstawowych funkcji w tonacji F-dur, później, w alternującej z nią tonacji paralelnej (d-moll). Melodią zaczyna się i kończy zwrotem modalnym (tzw. lidyjskie "h" w F-dur); ma przy tym parę dalszych właściwości szczególnych: obfituje w zwrot retoryczny znany jako *cercar la note*, a więc w motyw "poszukujący" dźwięku finalnego oraz w motyw rytmiczny tzw. dobiegający: na końcu każdego motywu i frazy następuje nagle zatrzymanie się ruchu. Wreszcie - utrzymana jest w nie najczęściej spotykanej (poza muzyką o proveniencji ludowej) trójtaktowości, oraz w "kroczącym" metrum na 3/2, przywodzącym na myśl sarabandę, więc taniec oparty na zasadzie regularnego zatrzymywania się (na drugiej części taktu).

Pieśń Loewego - mimo swej monotonii nie przynosi nic z tego, co by mówiło o spokoju. Zdaje się realizować raczej dialog dwu nierównych sił: tej co trwa niewzruszenie (homofoniczne *continuum* harmoniczne) z tą co jawi się i znika: z rwącą się linią melodii. Melodia ta pojawia się ponadto parokrotnie w wyrazistej dysharmonii wobec instrumentalnego *continuum*: np. w miejscach eksponowanych, głos śpiewa "h" (kwarta lidyjska) przy równoczesnym "b" fortepianu (septyma dominanty), na mocnej części taktu. Te i parę innych tarc brzmi jako *quasi-memento*. Jeśli spokój, to w każdym razie pozorny. Kompozytor każe śpiewać pieśń z określoną ekspresją: *sehnsüchtig klagend und getragen* ("z tęskną skargą i wyraziście"). Dodajmy, że tonacja d-moll, w której przebiegają znaczące partie pieśni, od Mozarta, co najmniej po Schuberta wiązana była z toposem *memento mori*.



Ton podstawowy tej pieśni można by określić jako *Klagelied*, jako wczesnoromantyczne, nieco egzaltowane *lamento*. Nad czym? - może nad kruchością ludzkiej egzystencji i niewzruszalną trwałością przyrody.

(3) SCHUBERT

Od prób, chciałoby się powiedzieć niemal bez znaczenia (choć w historycznej perspektywie ciekawych) przechodzimy do arcydzieła, arcydzieła skromnego i nieefektownego, lecz niewątpliwego. Takiego zdania są m.in. D. Fischer-Dieskau, Th. Georgiades, A. Einstein. Craig Bell pisze wprost: "te 14 taktów jest cudem spokojnej piękności" ⁴⁷.

Jak ów spokój jest u Schuberta realizowany, spokój niemal

namacalny, opisuje Georgiades na pierwszych stronach swej słynnej monografii liryki wokalne Schuberta ⁴⁸. O celnej szczegółowości tej interpretacji niech zaświadczy np. rozumowanie Georgiadesa na temat wstępnej frazy głosu: przy zmianie harmonii towarzyszącej czasownikowi "ist" (w zwrocie: *ist Ruh*), Schubert stosuje wprawdzie dominantę, bo chodzi bądź co bądź, o czasownik, więc o aktywność, ale ponieważ czasownik ten ma postać minimalnie aktywną (strona bierna), więc Schubert neutralizuje jej działanie przez równoczesne wprowadzanie pedału tónicznego. To co można wynieść z analizy Georgiadesa, zgadzając się z nią całkowicie, to przekonanie, że nie znajdziemy u Schuberta jednego dźwięku zbędnego, jednego który by można zmienić. Rzuca się w oczy absolutna celowość i absolutna oszczędność - by nie powiedzieć ascetyczność - środków. Budowanie napięcia krok po kroku, idące za poszczególnym słowem - "ucieleśniające" je w dźwięku - adekwatnym rytmicznie, melodycznie, harmonicznie - ale zarazem wspierające wielką strukturę tekstu - strukturą czysto muzyczną. Kulminacja po powolnym dojściu od b¹ przez c², des² i es², do górnego f², zatrzymanego fermatą i zejście z powrotem, podparte zamykającym konstrukcję ostatecznie oczywistym krokiem f¹ - b¹ (dominanta-tonika). Oszczędny na ogół Georgiades partię końcową towarzyszącą słowom *du auch* nazywa (metaforycznie) "przywaleniem kamienia grobowego" ⁴⁹.

Bo nie ma wątpliwości, że pieśń interpretowana jest przez Schuberta na tej właśnie płaszczyźnie odczytania tekstu. Daktyliczny rytm fortepianu chorałowo otwierający pieśń jest dobrze znany z jego pieśni i innych utworów; rytm ten, według niektórych jedna z odmian rytmu pawany - bywa najczęściej nazywany motywem lub leitmotywem śmierci ⁵⁰. Głos wchodzi z rodzajem tonu psalmowego, później przebija się dalej w godnym spokoju, najczęściej z maksymalną oszczędnością ruchów (jak na kotwicy opierając się na dolnym "f"). Z wyjątkiem dwu taktów mówiących o ptaszętach w lesie (taktów istniejących w pieśni na zasadzie ludowo-pieśniowego intermedium) całość pieśni zbudowana jest jakby z dwu jedynie motywów skontrastowanych ze sobą, będących w opozycji i zwarcium. Pierwszy z nich  harmonicznie kadencjonujący, melodycznie zamykający (3 2 V 1 Iub 2 VII 1), rytmicznie statyczny chciałoby się nazwać motywem spokoju, ciszy i odprężenia. Pojawia się na słowach *ist Ruh*, i *ruhest du auch*. to właśnie ów wspomniany już motyw pawany (motyw śmierci). Drugi , progresyjny harmonicznie, otwarty melodycznie (struktura gradacyjna, sekundowa), rytmicznie dynamiczny, chciałoby się nazwać motywem zarazem oczekiwania i niepokoju, motywem napięcia. Antycypowany wcześniej pojawia się w znaczący sposób na słowach ostrzeżenia: *warte nur, balde!* Można by go nazwać motywem obawy - choć nie strachu - przed śmiercią. Pieśń, a może raczej "śpiew" Schuberta - określić można jako dzieje zmagania, w którym motyw niepokoju ulega motywowi spokoju.

Kompozytor nie określa na początku utworu szczegółowej ekspresji, poza oznaczeniem tempa: powoli (*langsam*). Chciałoby się dodać: w skupieniu, w najwyższym skupieniu. Ale to już wynika z muzyki. Śpiew Schuberta przebiegający bez najmniejszej egzaltacji - jakby z pewnym dystansem - ma charakter *Betraachtungslied*, głębokiej i skupionej pieśniowej kontemplacji nad sprawami życia i śmierci.

(4) LISZT

Jakże inny świat, przy pozornym podobieństwie! Pieśń pochodzi z roku 1840, późniejsza minimalnie odmieniona wersja z 1860. Jest

efektowna, estradowa, znacznie rozbudowana, może robić wrażenie.

Jak u Schuberta, pieśń Liszta zaczyna się i kończy quasi-choralem, ale tej struktury nie można by określić jako skupioną (taką była struktura Schuberta). Model harmoniczny u Liszta, to wprowadzie wielka siedmioakordowa kadencja w E-dur o następstwie: T Tp S Sp (S) (do S, która nie następuje) D⁷ i T, ale ów nadmiar funkcji dolnej dominanty (z podwójną włącznie) oraz akordów zastępczych - wprowadza pewną dziwność, obcość w "naturalnym", dur-mollowym kontekście tonalnym. Okazuje się, że ów ciąg, który powtórzy się jeszcze dwukrotnie w samym zakończeniu pieśni, stanowi harmonizację kompletu stopni skali kościelnej tzw. doryckiej (od E). Ciągowi akordów towarzyszy opadająca konsekwentnie linia basu - opadająca tercjowo w dół: e cis a fis d h i e. Lukę między akordami ostatnimi (h i e) - wypełni nowy (poza D-dur, tj. subdominantą subdominanty) akord tonalnie obcy: G-dur. Stanie się to już w samej kadencji i sprowadzi na *penultimie* nieco dziwne jej brzmienie. P. Rummenköller, w pracy o harmonice pieśni Liszta ⁵¹ nazywa kadencję z pieśni "Über allen Gipfeln" - "kadencją wyobcowaną" (*Verfremdeter-Kadenz*), a jej pojawienie się, później zauważone także w innych utworach kompozytora - motywuje interpretacją tekstu (nieodwołalne schodzenie w dół). Co dalej ważne, inicjalny ciąg opadających w basie tercji - zostaje w pieśni powtórzony - z niewielkimi zmianami - w planie makro tj. w wielkim planie tonalnym pieśni. Dokona się w nim parokrotny przeplot tonacji krzyżykowych i bemolowych (E-dur, cis-moll, As-dur i f-moll, fis-moll, d-moll, B-dur, H-dur i E-dur), na zasadzie podstawień enharmonicznych (np. gis (As) i przesunięć semitonicznych. Można przyjąć nawet interpretację, że pieśń dzieje się jakby równoległe a na zmianę w E-dur i As-dur - w dwu mediantowych odniesieniach do "nieobecnej" tonacji C-dur. Odczuwalny efekt brzmieniowy wynikający ze zmian dziejących się w pieśni może być interpretowany jako przechodzenie z sfery światła (♯) do sfery cienia (b) ⁵².

W rezultacie - trudno tu mówić o formie zwartej, mamy raczej luźny ciąg sekwencji. Najbardziej wyeksponowana, doprowadzona do wielkiej gradacji dynamicznej towarzyszy słowom ostrzeżenia: *warte nur, balde*. Nie ulega wątpliwości, że jest to ostrzeżenie skierowane nie tyle do siebie, co do innych. Ostrzeżenie dramatyczne, by nie powiedzieć oratorskie, wypowiedane *forte* i *rinforzato*, efektownie długo wytrzymywane przed stopniowym rozpięciem się i uciszeniem w dolnej oktawie. Zakończenie pieśni ma charakter epilogu, w którym głos osiąga najniższy, nie eksponowany jeszcze, dźwięk skali (małe h), a partia fortepianu w *pianissimo* rozchodzi się: basowe tercje, konsekwentnie przez dwie oktawy schodzą w dół zaś akordy sopranu - pną ku najwyższej górnej, tzn. trzykreślnej oktawie.

Trudno w pieśni Liszta, twórcy poematu symfonicznego "Preludia" (do wieczności), pominąć możliwość istnienia założeń symboliki muzycznej. Zbyt tu wiele faktów, które trudno by było wytłumaczyć prawami muzyki czystej, zbyt wiele momentów symbolicznych wprost antycypujących język mistyczny Messiaen'a. Wydaje się, iż Liszt wyszedłszy wprowadzie od tekstu Goethego - idzie dalej nieco na własną rękę. Jego pieśń rozgrywa się między nastrojem ekspresywnego *memento* - a nastrojem mistycznej konsolacji, chciałoby się powiedzieć między strachem a pokorą. Między *Mahnungslied* a *Tröstungslied*.

(5) SCHUMANN

Późna pieśń kompozytora, napisana w trudnych już latach (1850), daleko poza szczęśliwym Rokiem Pieśni (1840), zresztą tylko rzadko dająca się słyszeć. Wydaje się istotnie być odległą tak od "przesyconej światłem" *Nocy księżycowej* (*Mondnacht*), jak i od pieśni *In der Fremde* - ze zwrotem bliźniaczym wobec Goethego ⁵³.

Wie bald, wie bald
Kommt die stille Zeit,
Da ruhe ich auch [...]

Ta *Pieśń nocy* (Schumann nazwał ją *Nachtlied*), jest również godna uwagi; brzmi jak dokument szczególnie osobisty. Po pierwsze: potwierdza znaną tezę, iż pieśni autora *Dichterliebe* rodzą się z fortepianu. Fortepian jest w pieśni obecny bez jednej, najmniejszej choćby pauzy. Snuje swoje motywy i frazy eksponowane, rozwijane i powtarzane sekwencyjnie. Już wydaje się, że któraś z nich zostanie "zamknięta" kadencją, gdy dzieje się tak tylko na jeden, nieuchwytny moment. W następnym - następuje zmiana funkcji, jej dopowiedzenie czy harmoniczne przekształcenie i fortepianowa "wędrówka" akordów - przez częste kadencje zwodnicze i przy stałym użyciu akordów wtrąconych (z małą noną) - postępuje dalej, wkraczając w coraz to nowe obszary mediantowych, paralelnych i zastępczych światów brzmieniowych ⁵⁴. Tylko w niektórych miejscach wydaje się, iż zawiązuje się dialog między głosem a fortepianem, ale natychmiast ich drogi jakby się rozchodzą; to znaczy: fortepian idzie dalej swoją, pozostawiając głos na końcowym okrzyku: *du auch!* (Schumann dodaje w nutach wykrzyknik, którego brak u poety). A partia głosu wchodzi w grę jak gdyby nie zauważona, *pianissimo*, snując swą rzecz niekiedy w heterofonicznym wobec fortepianu dystansie. Jej wątek snuty na tle nie zatrzymującego się "conductusu" fortepianu - urywa się coraz częściej i coraz bardziej zapada w milczenie (pauzy by na koniec stopniowo od górnego f² zejść do dolnego c¹ najniższy dźwięk skali głosu). Ostatnie cztery takty schodzi powoli stopniami w dół, aż do wspomnianej końcowej eksklamacji ⁵⁵.

Zastanawiające są jeszcze dwa momenty. Pierwszy: zróżnicowana linia basu (jak gdyby dalekie "wspomnienie" groundu) pojawia się w dwu planach: niskim (na początku pieśni), i głębokim (na jej końcu, zaś znika w partii dotyczącej "ptaków zamkniętych w lesie". Nie można nie odczuć owego stopniowego schodzenia w coraz to niższe, bardziej głuche i ciemne rejony instrumentu. I drugi moment: przez pierwszych 11 taktów (a pieśń rozwija się bardzo powoli: *sehr langsam*) trwa uporczywie w fortepianie nuta stała (dominantowa), odbierana jako tensja, napięcie. W sferze znaczeń - jako antycypacja lub *memento*. Lecz u Schumanna wszystko to, co mogłoby służyć interpretacji końcowej apostrofy tekstu: "warte nur, balde" kieruje wyłącznie w stronę rozumienia pieśni jako monologu wewnętrznego. Głos jest tu - by tak rzec - diametralnie inaczej niż to się dzieje u Liszta - zajęty sobą. *Nachtlied* Schumanna chciałoby się określić jako *Selbstgespräch* lub *Selbstgesang*, tj. *Soliloquium*, rozmowa z samym sobą.

Georgiades pisząc o tej pieśni ⁵⁶ podkreśla jej intymny charakter i nastrojowość. Można się z nim zgodzić: owó łagodne przepływanie z jednej płaszczyzny tonalnej w drugą, tak różne od "twardego łączenia" (*harte Fügung*) w pieśni Schuberta - ma w sobie coś onirycznego, jakąś pół-obecność w realnym świecie. Bristiger zauważa również, iż pieśń ta "cała jest skierowana do wewnątrz", ale dalej dodaje, iż słyszy w niej wprost "rozdarcie między

podmiotem i przedmiotem, duchem i naturą" ⁵⁷.

Wolę określić pieśń jak to uczyniłem: *Soliloquium* - rozmowa z samym sobą, być może - rozdwojonym.

4. Próba wniosków

Pięć pieśni powstałych do jednego tekstu na przestrzeni niewielkiej (zaledwie 35 lat czasu) - a każda z pieśni jest jakoś na swój sposób odmienna. Powstały wprawdzie w ramach jednej epoki, lecz u jej progu i końca, a ponadto w różnych nurtach, z różnym zapleczem estetycznym:

- Zeltera *Nachtlied* (*notturmo*) została skomponowana w estetyce naśladownictwa (jeszcze 18-wiecznej);
- Loewego *Klagelied* (*lamento*) - w przed-romantycznej estetyce afektów (również rodem z 18. wieku);
- Schuberta *Betrachtungslied* (*contemplatio*) - we wczesno-romantycznej estetyce wyrazu;
- Liszta *Mahnungs-; Tröstungslied* (*memento i consolatio*) - we wczesnej fazie estetyki programowo-symbolicznej; wreszcie
- Schumanna *Selbstgesprächslied* (*soliloquio*) - u progu późnoromantycznej estetyki wyrazu.

I to wydaje się być pierwszą przyczyną różnic. Drugą: skala talentu, choćby różnica między Zelterem a Schubertem.

Ale najważniejsze różnice zdają się wynikać z rodzaju i stopnia wrażliwości kompozytora. Jak mówi Heidegger, tylko to możemy odebrać (on mówi "napotkać"), na co jesteśmy wrażliwi. Inaczej mówiąc od rodzaju naszego nastrojenia - tj. rodzaju wrażliwości na to co jest - zależy to, czy napotkamy na swojej drodze jakąś wartość. Otóż jest oczywiste, że nie każdy z kompozytorów tu przedstawionych odebrał wszystkie wartości niesione przez tekst poety; to raczej - każdy odebrał jakiś inny ich zestaw, na jakąś wartość zareagował silniej, niż na inne, niektóre zaś - przez brak nastrojenia w określonej tonacji - zostały poza nim. Niekiedy - myślę o Zelterze, Loewem i Liszcie - dodawał własne.

Ale nie tylko to: określiłem wiersz jako otwarty, więc niedopowiedziany, niedookreślony, przemilczający. Słowem: wieloznaczny. R. Jakobson przypomina: "wieloznaczność (*l'ambiguité*) jest wypowiedzi poetyckiej cechą konstytutywną" ⁵⁸. W. Empson ⁵⁹ zwraca uwagę na "konflikt logiczny pomiędzy denotacyjnym a konotacyjnym znaczeniem wyrazów". H. -G. Gadamer wprowadza bliskie nam pojęcie "aliquotów słów" ⁶⁰, więc możliwości odbioru ich szerszego lub węższego, głębokiego lub płytkiego pasma znaczeń i sensów.

Tak więc: (a) wieloznaczny tekst poety, z którego (b) jedynie określone wartości zostały przejęte przez kompozytora - zależnie od rodzaju jego wrażliwości, jego nastrojenia, (c) umuzyczniony z wielkim lub z małym talentem, (d) w jednej z możliwych konwencji stylistyczno-estetycznych. Przeliczmy - ile sytuacja tego rodzaju daje możliwych wariantów ostatecznego efektu.

Siła inspiracyjna wiersza Goethego musiała być potężna, jeśli w tym, co słyszeliśmy możemy znaleźć - mimo to wszystko - znaczny stopień pokrewieństwa. Nie stylu więc, nie talentu, te różnią. Pokrewieństwa w reagowaniu na poszczególne momenty wiersza. Parę przykładów.

Wszyscy podejmują moment spokoju, jakkolwiek każdy inaczej i w innym stopniu. Zelter spokój natury pragnie przedstawić mimetycznie jako ciszę między powstrzymywanymi dźwiękami; Schubert eksponuje

spokój w starciu z wewnętrznym niepokojem poprzez grę (czy walkę) motywów.

Wszyscy podejmują dialektyczny moment trwania względnie rwania się wątku, jego kruchości: dając szanse - lub nie dla ukonstytuowania się problematyki egzystencjonalnej i eschatologicznej. Zelter eksponuje ów moment obiektywnie, Loewe egzaltowanie, Schubert w sposób świadomie opanowany, Liszt niemal histerycznie, Schumann jakgdyby onirycznie.

U każdego znajdziemy np. reakcję na chwilowe zawieszenie narracji, na słowach "kaum einen Hauch" ⁶¹. Otóż w miejscu tym, u wszystkich następuje momentowe zawieszenie ruchu harmonicznego przez kadencję stającą u progu jakiejś odmiennej płaszczyzny tonalnej,

u Zeltera znajdujemy ciąg S D₁ D T utwierdzający na moment H-dur (w E);

u Loewego - S₁₁ D⁷ T w C-dur (przy tonacji głównej F-dur);

u Schuberta - momentową tonikalizację dźwięku D przez dominantę wtrąconą z małą noną;

u Liszta - przejście na płaszczyznę paraleli;

u Schumanna - przejście (przez T_p S⁷₁₁ D⁷) na płaszczyznę przeciw-paraleli.

U każdego jakaś reakcja pojawiła się wobec *memento* poety zawartego w dwu ostatnich wersach. Schubert, Schumann i Liszt - wprowadzili quasi chorałowe *exordia* i *conclusia*, "nalot" tonacji kościelnych, rytmy lub tonacje związane z toposem śmierci, ciągi akordów w stylu *conductus*. Wszyscy silniej lub słabiej wydobywają ton ostrzeżenia, choć w odmienne strony je kierują: Liszt ku innym, Schumann ku sobie, pozostali zarazem ku sobie i ku innym.

Lecz zostawmy porównania, które można by ciągnąć dalej. Wszystkie miałyby umocnić w przekonaniu o tym, że za każdą pieśnią niewątpliwie stoi wiersz Goethego, nie jako pretekst, przyjęty do dowolnego wykorzystania, lecz jako tekst, który działa przez utajoną w sobie energię ⁶².

Zakończę dwoma cytatai. Pierwszy z G. Bachelarda ⁶³ przedstawiającego dwa rodzaje reakcji na dzieło: odbicie i oddźwięk: "Odbicia rozpoznają się na różnych płaszczyznach naszego życia w świecie, oddźwięk każe nam pogłębić własne istnienie".

I drugi - z H. -G. Gadamera, ⁶⁴ rymujący się w moim odczuciu tak z tezą poety, jak i z przesłaniem wiersza o którym tu mowa: "W porównaniu do innych przekazów językowych i niejęzykowych dzieło sztuki jest absolutną terażniejszością dla każdej terażniejszości, a zarazem ma gotowe słowa na każdą przyszłość. W dziele sztuki stykamy się z czymś bliskim, a jednocześnie to zetknięcie w zagadkowy sposób nas porusza i burzy zwyczajność. W radości, czy w strasznej grozie dzieło sztuki oznajmia: To jesteś ty - ale mówi także: Musisz zmienić swoje życie" ⁶⁵.

Coraz bardziej dochodzę do przekonania, iż warto wchodzić w kontakt z dziełami sztuki, o których to właśnie można by powiedzieć.

P r z y p i s y

¹ Cytuję za: F. Blume. *Goethe und die Musik*. W: *Syntagma Musicologum*. Kassel 1963 s. 806.

² Por. przypisy źródłowe H. Greiner-Mai i H. J. Krausego w edycji: J. W. Goethe. *Gedichte*. Berlin 1982.

³ Wiersz powstał w 1776, w okolicznościach nieznanych. W opinii powszechnej nie dorównuje *Über allen Gipfeln* ani jako wiersz, ani przez swoje umuzycznienia (C. F. Zelter, J. F. Reichardt, F. Schubert, F. Liszt, H. Wolf i in.).

⁴ Por. B. P o c i e j. *Romantyzm a muzyka. (2) Wędrowka*. "Ruch Muzyczny" 12: 1968 nr 14 s. 7-8.

⁵ Wiersz został przez Goethego w wydaniu tym zatytułowany "Ein Gleiches", gdyż następował po *Wanderers Nachtlied (I)*.

⁶ Istnieje szereg polskich przekładów poetyckich, niektóre bardzo piękne; żaden nie zachowuje pełnej wierności tekstowi poety.

⁷ Por. C. B e l l. *The Songs of Schubert*. London 1964 s. 57.

⁸ Wśród interpretujących znajdują się m. in. Emil Steiger, René Wellek, Martin Heidegger, Thrasybulos Georgiades i Michał Bristiger.

⁹ Twierdzenie C. Bella jest obecnie jeszcze trudne do sprawdzenia mimo katalogu H. J. Mosera, niezbyt kompletnego.

¹⁰ Ze znaczniejszych kompozytorów pieśni do *Wanderers Nachtlied II* skomponowali ponadto m. in. F. Hiller, F. Kuhlau, T. Kirchner, F. Marchner, K. F. Rungenhagen, T. Fröhlich, H. Bellermann, M. Reger, M. Madther, Ch. Ives i E. Pepping (1946). Adam Neuer zwrócił mi uwagę na wczesnoromantyczną pieśń Aleksandra Warłamowa napisaną do przekładu M. Lermontowa.

¹¹ Szczególnie: *Polały się łązy i Nad wodą wielką i czystą*; wyczuwalne jest podobieństwo charakteru (refleksyjność "obrachunkowa") i struktury (szczególna lapidarność).

¹² E. S t e i g e r. *Grundbegriffe der Poetik*. Zürich 1946 s. 67.

¹³ Poglądy M. Heideggera relacjonują za: S t e i g e r. *Grundbegriffe*.

¹⁴ J. W. G o e t h e. *Naturformen der Dichtung*. Stuttgart 1819; pol. przekład O. Dobijanki. *Naturalne formy poezji*. W: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze*. Warszawa 1959 s. 105.

¹⁵ Cz. Z g o r z e l s k i. *Uwagi o trzech typach monologu lirycznego*. W: *Od oświecenia do romantyzmu i współczesności*. Kraków 1978 s. 30 n. Pozostałe dwa rodzaje monologu lirycznego: deklamacyjno-retoryczny i kolokwialny. Na dobrą sprawę w *Über allen Gipfeln* pierwsze 5 wersów nosi charakter liryki kolokwialnej (naturalność, zwykłość), wers 6-ty liryki śpiewnej (krańcowa rytmizacja), a wersy 7- i 8 - deklamacyjno-retorycznej (zwrot apostroficzny).

¹⁶ K. M i c h a l s k i. *Uczucie i fenomenologia*. "Teksty" 1974 nr 2 s. 116.

¹⁷ By sprawa nie wydała się już zbyt prosta: Thrasybulos G e o r g i a d e s, wybitny teoretyk pieśni jest zdania, iż nastrój jest tym, co raczej pieśń osłabia niż konstryuuje (Schubert. *Musik und Lyrik*. Göttingen 1976 s. 38). Chodzi oczywiście o inne, nie Heideggerowskie rozumienie słów nastrój i nastrojenie.

¹⁸ Por. dowartościowanie nocy przez hymny Novalisa, nokturny Chopina oraz niezliczoną ilość pieśni podejmujących temat nastroju wieczoru i nocy w całym XIX wieku (*Abendlied* Schuberta, *Mondnacht* Schumanna, *Abenddämmerung* Brahmsa. *Um Mitternacht* Mahlera itp.). H. G. Gadamer zwraca uwagę, iż "chrześcijańska myśl Novalisa dostrzega w nocy prawdę przewyższającą pogodną jasność dnia. Novalis wielbi noc, ponieważ w nocy ginie wszystko, co nieistotne [...]" (*Hölderlin i rzeczy przyszłe*. W: *Rozum, słowo, dzieje*. Warszawa 1979 s. 146).

¹⁹ Juliusz Słowacki z poematu *W Szwajcarii*.

²⁰ J. W. G o e t h e. *Natur und Kunst*, sonet w przekładzie Leopolda Staffa.

²¹ Ciąg liczbowy sylab w wersie: 6 2 5 3 4 9 5 4.

²² Liczba akcentów w poszczególnych wersach: 3 1 2 2 2 3 2 2. Trudno byłoby znaleźć prawidłowość próbując interpretować wiersz metrycznie: można jedynie rozpoznać pojedyncze stopy i przeploty trocheiczne, jambiczne, daktyliczne, amfibrachiczne; trafia się ostro wyodrębniony peon (*die Vögelein*), kretyk (*spürest du*), chorijamb. (*ruhest du auch*); absolutna różnorodność.

²³ Jeden z tłumaczy polskich tak właśnie wiersz "usłyszał": Cisza w wyżynie, / Ze szczytów drzew / Żaden nie płynie / Ku tobie wiew; / Wśród sennej mgły / Ptactwo w gęstwinie przycichło. / Zaczekaj, rychło / Spocznieś i ty" (Gabriel Karski w edycji PWM: F. S c h u b e r t. *Pieśni wybrane*. T. 2. Kraków 1955). Wiersz pięknie regularny, bardzo "pieśniowy", lecz Goethe z niego uleciał, pozostał Asnyk lub Konopnicka.

²⁴ S. S k w a r c z y ń s k a. *Kierunki w badaniach literackich*. Warszawa 1984 s. 18.

²⁵ F. G. R y d e r. (*Vowels and Consonants as Features of Style*, 1967) stwierdził obliczeniowo wyraźny nadmiar samogłosek nad spółgłoskami w wierszu Goethego wobec normy języka niemieckiego. Stwierdził również przesunięcie brzmień samogłosek w kierunku barw ciemnych, niskich. Podają za M. B r i s t i g e r. *Związki muzyki ze słowem*. Kraków 1986 s. 63-64.

²⁶ G e o r g i a d e s. *Schubert* s. 18 i 19.

²⁷ Sonet J. Słowackiego z r. 1848 o incipicie *Gdy noc głęboka*.

²⁸ Por.: C. K. N o r w i d. *Milczenie W: t e n 2 e. Białe kwiaty*. Warszawa 1974. Zob. też S. S k w a r c z y ń s k a. *Przemilczenie jako element struktury dzieła literackiego*. W: *Z teorii literatury*. Łódź 1947.

²⁹ H.-G. G a d a m e r. *Rozum, słowo, dzieje*. Warszawa 1979 s. 127.

³⁰ Listę słów i zwrotów o odniesieniach symbolicznych można by kontynuować. Wśród znaczących znajduje się np. symbolika relacji góra-dół, wyraźnie obecna w wierszu i w jego umuzykalnieniach. Wymiar pionowy (kairologiczny) ma podstawowe znaczenie przy konotacjach problematyki eschatologicznej (por. choćby studia M. Eliade).

³¹ B. P a s c a l. *Myśli*. Przekł. T. Boya-Żeleńskiego. Warszawa b.r. s. 331 i 334.

³² B. P o c i e j. *Istota pieśni*. W: *Zeszyt Naukowy nr 2 Akademii Muzycznej*. Poznań 1982 s. 33.

³³ Por. przypis nr 1, dotyczący motta.

³⁴ W. T a t a r k i e w i c z. *O znaczeniu terminu klasycyzm*. W: *Muzeum i twórca*. Red. S. Lorentz. Warszawa 1969.

³⁵ T. S. E l i o t. *What is a Classic?* London 1945.

³⁶ E. S t r i c h. *Deutsche Klassik und Romantik* s. 206. Cytuję za: R. I n g a r d e n. *O dziele literackim*. Warszawa 1960 s. 266.

³⁷ K. K a s p e r, D. W u c k e l. *Grundbegriffe der Literaturanalyse*. Leipzig 1982 s. 213.

³⁸ J. W. G o e t h e. *Über das Lehrgedicht*. "Kunst und Altertum" 6: 1827 z. 1. Podkr. - M. T.

³⁹ C. F. Zelter do J. P. Eckermanna. Cytuję za: H. J. M o s e r. *Goethe und die Musik*. Leipzig 1949 s. 80.

⁴⁰ J. W. Goethe do C. F. Zeltera 22.4.1814 (po odbiorze manuskryptu pieśni) oraz 4.9.1831. Cytuję za: G e o r g i a d e s, jw. s. 33.

⁴¹ J. W. Goethe do C. F. Zeltera w liście z 2.5.1820.

- ⁴² G e o r g i a d e s, jw. s. 32-34.
- ⁴³ W. W i o r a. *Das deutsche Lied*. Wolfenbüttel 1971 s. 105.
- ⁴⁴ B r i s t i g e r, jw. s. 273.
- ⁴⁵ Np. Mały malizmat dźwiękonaśladowczy na zwrocie "kaum einen Hauch". Jest to pogląd M o s e r a, jw. s. 86.
- ⁴⁶ Dwa wyjątki na całą pieśń.
- ⁴⁷ D. F i s c h e r - D i e s k a u. *Auf die Spuren der Schubertslieder. Werden, Wesen, Wirkung*. Wiesbaden 1971 s. 215; G e o r g i a d e s, jw. s. 25, B e i l, jw. s. 57.
- ⁴⁸ G e o r g i a d e s, jw. s. 19-31.
- ⁴⁹ "wie der unverrückbare Grabstein, der auf dem Ruhenden liegt" (s. 29).
- ⁵⁰ Por. A. A b e r t. *Beiträge zur Motivik von Mozarts Spätoperen*. "Mozart Jahrbuch" 1967 i F i s c h e r - D i e s k a u, jw. s. 215.
- ⁵¹ P. R u m m e n k ö l l e r. *Zur Harmonik in Franz Liszt Liedern*. "Musica" 1983 nr 3 s. 232-234.
- ⁵² Interpretacja tonacji krzyżykowych jako "jasnych" a bemolowych jako "ciemnych" - częsta wobec muzyki XIX. wieku; sprawdza się w wielu pieśniach, pozwalających na tematyczną identyfikację.
- ⁵³ Słowa J. Eichendorffa, u którego często pojawiają się motywy pokrewne wobec *Über allen Gipfeln*; do słów poety pisze R. Strauss trzy z "testamentowych" *Vier letzte Gesänge*.
- ⁵⁴ Ogólny przebieg: C, e, d, g, a, d, C.
- ⁵⁵ Nagły skok septymy w górę, w miejsce oczekiwanego zejścia na c (tj. na prymę tonacji), po ciągu: g f e d. Ów skok stanowi szczególnie ostre podkreślenie słów: *ty także!*, zarazem wnosi poprzez ostrą zmianę kierunku rodzaj "protestu" wobec porządku reprezentowanego przez bezbłędne opadanie do tej chwili gamy w dół.
- ⁵⁶ G e o r g i a d e s, jw. s. 36.
- ⁵⁷ B r i s t i g e r, jw. s. 273.
- ⁵⁸ R. J a k o b s o n. *Poetyka w świetle językoznawstwa*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Kraków 1976.
- ⁵⁹ W. E n y s s o n. *Siedem typów wieloznaczności* (1930), W: *Teoria badań literackich za granicą*. T. 4. Kraków 1981 s. 489.
- ⁶⁰ H.-G. G a d a m e r. *Begriffsgeschichte als Philosophie*. W: *Kleine Schriften*. Tübingen 1972.
- ⁶¹ U poety owo zawieszenie narracji zostało oznaczone składniowo (interpunkcyjnie) przez średnik.
- ⁶² O energii wersu (i wiersza) jako określonej jednostki brzmieniowej pisze J. Ł o t m a n. *Struktura tekstu artystycznego*. Warszawa 1984 s. 274.
- ⁶³ G. B a c h e l a r d. *Wstęp do poetyki przestrzeni*. W: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. T. 2. Kraków 1976 s. 351.
- ⁶⁴ H.-G. G a d a m e r. *Estetyka i hermeneutyka*. W: *Rozum, słowo, dzieje*. Warszawa 1979 s. 127.
- ⁶⁵ Gadamer cytuje w tym miejscu pointę słynnego wiersza *Archaischer Torso Apollos* - R. M. Rilke ze zbioru *Neue Gedichte* (1907).

GOETHE'S POEM "ÜBER ALLEN GIPFELN" AND FIVE MUSICAL
INTERPRETATIONS OF IT

S u m m a r y

A famous poem by J. W. Goethe, perhaps better known by its incipit ("Über allen Gipfeln") than by its title (Wanderers Nachtlied, II), can be equally well described as lyrical, aphoristic, liberal, open, symbolical, reflective, classical and didactic. Each of the mentioned characteristics can be heard and read into the poem's text, though not always directly, and not always without difficulty.

The five songs selected and analyzed, which were composed to this poem by C. F. Zelter (1814), C. Loewe (1817), F. Schubert (1823-24), F. Liszt (1840-59) and R. Schumann (1850), were written within a comparatively short period of time, that is within some 35 years, but each one of them is different. They came into being during the same epoch, but at the beginning and end of the era; moreover, they all represent different tendencies and different aesthetic traditions:

- "Nachtlied" by Zelter (notturmo) had been composed using the aesthetics of imitation, characteristic of XVIIIth century songs;
- "Klagelied" by Loewe (lamento) - is imitation of the pre-romantic epoch of the XVIIIth century;
- "Betrachtungslied" by Schubert (contemplatio) - was composed using an early romantic aesthetics;
- "Mahnungs - and Tröstungslied" by Liszt (memento and consolatio) - here we have an early romantic aesthetics;
- and finally "Selbstgesprächslied" by Schumann (soliloquio) - was composed at the beginning of the late-romantic aesthetic phase.