

Między „narracją” a „psychologią”. Obecność *Boskiej Komedii* Dantego oraz *Fausta* Goethego w języku muzycznym Liszta

I połowa XIX wieku to czas m.in. wirtuozów i ich kultu, artystów zbuntowanych i świadomych: swej indywidualności, potęgi sztuki, jak i roli powierzonej artyście przez Los. To epoka, w której rozmaite interakcje między sztukami były zjawiskiem powszechnym. Jest to również czas wielkich batalii o istotę i funkcję muzyki. Jedną z najzagorzalszych „bitew” dotyczyła kwestii, czy ma być ona tylko grą dźwięków, jak to rozumiał Hanslick, czy może przekazywać treści pozamuzyczne, często etyczne. W omawianym okresie w świadomości twórców i odbiorców istniały tendencje do szukania analogii i wzajemnych inspiracji pomiędzy różnymi sztukami. Taki stan rzeczy wynikał m.in. z następujących przyczyn: literackiego spojrzenia na sztukę oraz sposobów jej opisywania. Zagadnienie to trafnie ujął Enrico Fubini: „Wspólną właściwością całej estetyki muzycznej pierwszej połowy XIX wieku jest zatem parzenie na muzykę raczej oczami literata aniżeli kompozytora”¹. Metaforyczny charakter języka ówczesnej krytyki przyczynił się do mieszania terminologii pochodzącej z różnych sztuk. Utwierdzało to twórców i ich odbiorców w przekonaniu o wzajemnym przenikaniu się sztuk. Wielu artystów znało tajniki kilku jej dziedzin (Delacroix, Ingres, Gautier, Hoffmann). Równie ważne były przyjacielskie relacje między artystami (Delacroix–Chopin, Liszt–Ingres, Delacroix–Baudelaire²), które często działały inspirująco na tematykę dzieł. Wzajemne zapożyczanie tematów było też sposobem spojrzenia na swoją dyscyplinę z innej perspektywy, niekiedy nawet próbowano przenosić techniki lub środki wyrazu pomiędzy sztukami. Jak stwierdza R. Schumann: „Istnieje

¹ E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przekł. Z. Skowron, Kraków 2002, s. 278. Por.: „Przedstawiając muzykę jako medium, krytycy często pomijali bądź spychali na dalszy plan w swoich komentarzach fizyczne właściwości dzieła. Jak gdyby bezpośrednio słuchały tylko dusza i serce, zostawiając na boku – trochę wstydlive – uszy”. (I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk*. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid, Kraków 2008, s. 34).

² Por.: „Jedni i drudzy zdali sobie sprawę, że należą do tego samego świata, że odmiennymi środkami dążą do tych samych celów”. (G. Lanson, P. Tuffrau, *Historia literatury francuskiej w zarysie*, przekł. W. Bieńkowska, Warszawa 1971, s. 446).

jedna estetyka dla wszystkich sztuk, a tylko materiał ich jest odmienny³. Idea syntezy sztuk, mająca swe źródła w operze, przyczyniła się do powstania takiego światopoglądu estetycznego, w którym treści literackie zaczęły przenikać do muzyki instrumentalnej mającej być nośnikiem treści muzycznych i pozamuzycznych, jakie kompozytor chciał przekazać.

Franz Liszt to artysta w pełni romantyczny: pianista-wirtuoz, krytyk, buntownik, który zmienił dotychczasowe zasady panujące w świecie muzyki. Wiele czytał, interesował się filozofią i sztukami plastycznymi. Kompozytor nieustannie poszerzał swoją wiedzę i żywo interesował się najnowszymi odkryciami naukowymi. Wszystkie pasje naukowe i artystyczne wpłynęły na uformowanie się osobowości twórcy oraz na jego muzykę. Inspiracje pozamuzyczne, refleksje i interpretacje, zaważyły na ukształtowaniu indywidualnego języka muzycznego kompozytora (od budowy motywu, przez tonalność, artykulację, dynamikę czy też instrumentację, po konstrukcję makroformy), co w rezultacie otworzyło nowe drogi rozwoju w muzyce.

W życiu Liszta literatura miała wyjątkowo duże znaczenie, a o niezwykłych pasjach literackich kompozytora świadczą jego bogate zbiory biblioteczne w Weimarze i Budapeszcie, oraz korespondencja, która pełna jest komentarzy do przeczytanych dzieł (ponad 240 tytułów, w kilku językach⁴). Pośród tej imponującej liczby lektur niezwykle ważną rolę odegrały m.in. *Boska Komedia* i *Faust* Goethego, do których Liszt wracał przez całe życie. W wybranych dziełach – *Après une lecture de Dante, fantasia quasi sonata* oraz *Eine Faust-Symphonie. In drei Charakterbildern nach Goethe* – widoczne są dwa odmienne sposoby istnienia dzieła literackiego w utworze muzycznym: przyczynowo-skutkowy oraz psychologiczny obraz postaci. Zaobserwować można również muzyczne konsekwencje tego stanu rzeczy.

***Boska Komedia* – wędrówka przez trzy światy**

Après une lecture de Dante jest utworem bardzo złożonym, silnie odwołującym się do *Boskiej Komedii* Dantego. Dla niniejszych rozważań najważniejsza jest inspiracja dziełem Florentczyka, gdyż spowodowała ona, że kompozytor zaczął szukać nowych rozwiązań muzycznych. Stały się one zapowiedzią tendencji, które zaistnieją w muzyce dopiero w następnym stuleciu. Pierwsze *Szki-cce dantejskie*⁵ powstają już w 1839 roku, a więc w czasie największych triumfów

³ E. Fubini, *op. cit.*, s. 296.

⁴ Por. B. Arnold, *Liszt as Reader, Intellectual, and Musician*, [w:] *Analecta Lisztiana I: Liszt and His World*, pod red. M. Saffle'a, Stuyvesant–New York 1998, s. 37–60.

⁵ Utwór pierwotnie został zaplanowany jako *Fantazja symfoniczna* na fortepian, jednak kompozytor stwierdził, że dosłowne przeniesienie arcydzieła Dantego na fortepian jest niemożliwe. Podkreśla to zapożyczony z wiersza V. Hugo tytuł: *Après une lecture de Dante* (1836, *Les voix intérieures*). Por. S. Gut, *Liszt*, Editions de Fallois, Artigues-pres-Bordeaux 1989, s. 316–317;

estradowych kompozytora. W tym okresie twórca nie sprecyzował jeszcze własnej idei muzyki programowej, czego wynikiem, w omawianym utworze, jest narracyjność mająca miejscami cechy ilustracyjne. Pozwala to wskazać konkretne zdarzenia z dzieła Dantego w Lisztowskiej partyturze. Kilka tych epizodów, oraz ogólna atmosfera mijanych światów, zostanie przedstawiona poniżej. Są to ilustracje tego, jak lektura dzieła literackiego może wpłynąć na ukształtowanie języka brzmieniowego i konstrukcji formalnej utworu muzycznego.

Początek i koniec *Sonaty*⁶ to najbardziej oczywiste i jednoznaczne fragmenty dzieła. Wędrówka rozpoczyna się w kojarzonej z bólem i nieszczęściem, żałobnej tonacji *d-moll*. Symboliczne zejście do piekieł kompozytor obrazuje, wykorzystując opadający tryton (średniowieczny *diabolus in musica*). Sięga do tradycyjnych kodów muzycznych również z późniejszych epok oraz do technik retorycznych wywodzących się z renesansowej *dramma per musica*. Kierunek melodii oraz specyficzny rytm (półnuty poprzedzone krótkimi przednutkami) oddają gwałtowność uczuć i poczucie beznadziejności sytuacji (przykł. 1). W ostatniej fazie utworu tonacja *d-moll* zostaje zastąpiona tonacją *D-dur*, która wedle katalogów tonacji muzycznych była przeznaczona do wyrażania: „triumfu, alleluja, krzyku wojny czy radości zwycięstwa”⁷. W końcowej frazie utworu, podobnej motywicznie do tej otwierającej dzieło, tryton zostaje zastąpiony kwintą czystą, będącą symbolem boskiej doskonałości: „La victoire du ciel sur l'enfer ne peut être mieux symbolisée: le morceau débute par le motif [du triton – M.G.] et se termine par sa variante de signification opposée”⁸.

Innym przykładem obecności dzieła poety w omawianym utworze jest piekło, w którym nie ma już obrazowania konkretnych zdarzeń z *Boskiej Komedii*. Jest natomiast odtworzona atmosfera dantejskiego „Inferno: strange tongues, horrible cries, words of pain, and tones of anger”⁹, co tworzy emocjonalny chaos, choć uporządkowany wedle prawideł muzycznej okresowości. Wszystko to kompozytor przedstawia przy pomocy przesuniętej metrycznie, chromatycznie opadającej i wznoszącej się frazy, w której dźwięki melodii rozdzielane są pauzami (*sospiracje*) (przykł. 2). W dalszym toku rozwoju tej fazy pojawiają się gwałtowne zmiany rejestrów fortepianu i faktury, nagłe zerwania narracji oraz częste modulacje i przesunięcia modulacyjne potęgujące niestabilność tonalną, co jest dodatkowo wzmacniane przez tempo *presto agitato*.

A. Walker, *Liszt. The Virtuoso Years 1811-1847*, London–Boston 1989, s. 275; S. Winkhofer, *Liszt, Marie d'Agoult, and the "Dante" Sonata*, „19th-Century Music” 1977, vol. 1 nr 1, University of California Press, s. 15–32.

⁶ Utwór ten funkcjonuje również pod tytułem *Dante-Sonata*, stąd, aby nie powtarzać całości tytułu, będę go nazywać w skrócie *Sonata*.

⁷ Katalog tonacji muzycznych wg Schubarta; cyt. za: J. Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII-XIX wieku*, Toruń 2000, s. 39.

⁸ S. Gut, *op. cit.*, s. 318.

⁹ A. Walker, *op. cit.*, s. 275.

Kolejnym etapem wędrówki jest czyściec, czyli faza druga utworu (*andante*). Na początku wspinaczki na górę czyścową Dante spotyka przyjaciela z młodości, trubadura Casellę, którego prosi o wykonanie jednej ze swych słynnych *Canzonieri*. Liszt, ukazując to spotkanie, imituje (tworzy wedle własnego wyobrażenia o sztuce trubadurów) średniowieczną pieśń z towarzyszeniem instrumentalnym. Osiąga to, używając do tego kantylenowej melodii z prosty akompaniamentem naśladowującym instrument strunowy – wprowadza w ten sposób specyficzny typ faktury fortepianowej tzw. fakturę pieśniową (przykł. 3). Warto podkreślić w tym miejscu, iż temat ten jest „kontrafakturą semantyczną”¹⁰ – ta sama struktura w różnym opracowaniu fakturalnym, artykulacyjnym, dynamicznym, tonalnym czy agogicznym pojawia się w kilku miejscach utworu, pełniąc różne funkcje wyrazowe: zamykając fazę pierwszą, jest emocjonalną kulminacją w momencie, kiedy Dante widzi Lucyfera; na początku części trzeciej służy ukazaniu raju (przykł. 4). Sytuacja ta wynika także z muzycznych prawideł rozwoju formy sonatowej (procesy przetworzeniowe).

Między drugą i trzecią częścią utworu kompozytor zastosował pauzę generalną, która z muzycznego punktu widzenia pełni funkcję zatrzymania akcji lub zastępuje konieczność wprowadzenia akordu przygotowującego wejście kolejnej tonacji. Część ta została zamknięta kadencją w tonacji *A-dur* i, mimo iż *A-dur* jest dominantą w *D-dur*, ze względu na zastosowaną pauzę generalną nie ma tu powiązania dominantowo-tonicznego. Jest to zabieg bardzo rzadko spotykany w formie sonatowej, gdzie relacje tonalne są jedną z podstaw kształtowania formalnego utworu. Po pauzie kolejna partia dzieła zaczyna się niemal jak nowy utwór lub wyraźnie oddzielona część cyklu, w *D-dur*. Taki układ przywołuje skojarzenia z symbolicznym przejściem z Raju Ziemskiego do Raju Niebiańskiego oraz obmyciem się w oczyszczających wodach Lety i Eunoe.

Liszt na początku fazy trzeciej wyraźnie pokazuje kolejny świat przemierzany przez włoskiego poetę. Raj Niebiański przedstawia przy pomocy m.in.: arpeggiowanego chorału (Lisztowski sposób ukazywania świata pozaziemskiego¹¹), zapisanego w bardzo wysokim rejestrze fortepianu z tremolem akompaniującym melodii; dynamiki *pp* (podobne eksperymenty brzmieniowe podejmie twórca impresjonizmu Claude Debussy ponad pół wieku później) oraz tempa *andante*. Jest to swego rodzaju imitacja anielskiego śpiewu oraz kontemplacyjnej atmosfery Dantejskiego raju (przykł. 4). Pojawiają się tu również

¹⁰ W terminologii muzykologicznej brakuje terminu umożliwiającego opisanie stosowanej przez Liszta techniki wariantowego (funkcyjnie i wyrazowo) wykorzystania jednego materiału tematycznego. Stąd propozycja wprowadzenia nowego terminu.

¹¹ Por. np. transkrypcję pieśni *Erlkönig* Schuberta, gdzie fragmenty śpiewane przez Erlköniga Liszt wzmacnia wyrazowo arpeggiowanymi akordami w dynamice *pp* lub *ppp*.

potężne akordy opadające lub wznoszące się podkreślające triumf nad siłami zła. Lisztowski Raj, jak dwie poprzednie części, ma różne oblicza jednak dominują dwa elementy – triumf i kontemplacja.

Kompozytor, by przedstawić wielkie dzieło Dantego, miejscami wykracza poza XIX-wieczną konwencję języka muzycznego poprzez zastosowanie m.in.: gęstej chromatyki zaburzającej odczucie tonalne, miejscowo stosuje centralizację trytonu, momentami zanikają powiązania funkcyjne oraz stabilność tonalna, można wręcz mówić o miejscowej atonalności (1839!). Liszt odwołuje się do utrwalonych przez tradycję kodów muzycznych – średniowiecznej symboliki trytonu i kwinty oraz XVIII-wiecznych do katalogów znaczeń tonacji. Wpływa to na zmianę klasycznego porządku tonalnego formy sonatowej. Poprzez zastosowanie retorycznych środków wyrazu (akt prelokucji¹²) kompozytor oddziałuje na słuchacza, prowadzi go. Myślenie „retoryczne” determinuje sposób kształtowania materii muzycznej – wpływa na mistrzowskie przekształcania wyrazowe tematów, użycia określonych rejestrów instrumentu, dynamiki, czy też oznaczeń wykonawczych itp. Konstrukcja utworu koresponduje z budową *Boskiej Komedii*: trzy fazy Lisztowskiego dzieła odwołują się do budowy formy sonatowej (ekspozycja – Piekło; przetworzenie – Czyściec, Raj Ziemski; reprzyza – Raj Niebiański). Natomiast dodatkowy wewnętrzny podział fazy drugiej na dwa zróżnicowane agogicznie odcinki koresponduje z czteroczęściową budową cyklu sonatowego. Powstaje w ten sposób hybryda formalna – nałożenie konstrukcji cyklu i formy sonatowej, ale to jest *fantazja quasi sonata*. Jak trafnie zauważyła Jagna Dankowska: „Muzyka romantyczna nadaje duchowej treści taką formę, w jakiej treść ta nabiera życia w sferze podmiotowej”¹³.

Na tych kilku przykładach widać wyraźnie, jakie zmiany w zastanym języku muzycznym wprowadził kompozytor zainspirowany dziełem literackim. *Dante-Sonata* jest również kolejnym etapem w historii ewolucji formy sonatowej i cyklu sonatowego. Świadomość inspiracji pozamuzycznej pozwala lepiej zrozumieć procesy, które doprowadziły do omówionych wcześniej przemian. Marta Grabócz podsumowuje to zagadnienie następująco: „Liszt lui-même dans ses écrits attire maintes fois notre attention sur la question de la détermination de la forme par le contenu”¹⁴.

¹² W rozumieniu renesansowo-barokowej retoryki muzycznej.

¹³ J. Dankowska, *Oblicze muzyki fortepianowej w „Doktorze Faustusie” Tomasza Manna*, „Muzyka Fortepianowa” 2007, nr XIII, Gdańsk, s. 25.

¹⁴ M. Grabócz, *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt. Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, Paryż 1996, s. 14.

Faust – trzy postacie dramatu

Eine Faust-Symphonie (1854–1861¹⁵) pochodzi z dojrzałego okresu twórczości kompozytora, a więc z czasu, kiedy to Lisztowska idea muzyki programowej została już skryształizowana i wyartykułowana¹⁶. Symfonia ta jest przykładem odmiennego funkcjonowania dzieła literackiego w muzyce. Historia powstania utworu jest dość długa (już od początku lat 40. kompozytor próbował napisać muzykę do *Fausta*¹⁷) i skomplikowana, powiązana z postaciami ze świata literackiego. W latach 50. powstał projekt stworzenia opery, którego inicjatorem był Gérard de Nerval – miał on napisać libretto wspólnie z Aleksandrem Dumas ojcem¹⁸. Z planów operowych nic nie wyszło, ale powstało jedno z największych arcydzieł muzyki symfonicznej – *Symfonia Faustowska*. Sprzęgły się w niej: „najpiękniejsze cechy twórcy i człowieka: niezwykle napięcie inwencji, plastyczność, świeżość i żywość pomysłów muzycznych, głębia ekspresji i charakterystyki dźwiękowej, odrębność i nowatorska śmiałość formy i mistrzostwo faktury”¹⁹, jak ją podsumował jeden z uczniów kompozytora, Emil Sauer. Nie ma w tym utworze akcji, nie można doszukiwać się konkretnych odzwierciedleń dzieła literackiego w świecie dźwięków, jak to miało miejsce w *Sonacie dantejskiej*. Są za to trzy portrety psychologiczne zainspirowane postaciami z dramatu Goethego: „le prétexte initial passe à travers le prisme de la personnalité de Liszt qui soumet le poème dramatique de Goethe à une synthèse psychologique et lyrique”²⁰. Liszt, ukazując różne osobowości, przekształca ówczesne formy muzyczne oraz język brzmieniowy. Konstrukcja oraz ilość funkcjonujących w utworze tematów służy w rzeczywistości interpretacji *Fausta*, a pewne odniesienia semantyczne mają charakter przykładowy, którego zadaniem jest ukazanie, jak zainspirowana dziełem literackim kompozytorska wyobraźnia szuka nowych rozwiązań technicznych.

Cz. 1: Faust: Według Carla Dahlhausa część poświęcona postaci Fausta jest „ideałem nastroju duchowego”²¹, kompozytor osiąga ten ideał w różnoki sposób. Początkowo wolno (*lento*) wprowadza trzy myśli tematyczne, z których dwie można potraktować jako główne, jedną – poboczną. Temat pierwszy (przykł. 5) grają instrumenty smyczkowe (wiolonczele, altówki) *con sordino*

¹⁵ Por. A. Walker, *Liszt. The Weimar Years 1848-1861*, London–Boston 1989, s. 335.

¹⁶ W 1855 r. Liszt publikuje artykuł *Berlioz und seine Harold-Symphonie*, w którym wyjaśnia swój sposób rozumienia muzyki programowej. Por. R.D. Golianek, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań 1998, s. 36.

¹⁷ Wynikiem tych prób jest m.in. pieśń *Es war ein König von Thule* (1842).

¹⁸ Por. E.F. Jensen, *Liszt, Nerval, and "Faust"*, „19th-Century Music” 1982, vol. 6, nr 2, University of California Press, s. 151–158.

¹⁹ E. Sauer, *Testament Franciszka Liszta*, „Muzyka” 1938, nr 1–2, s. 14.

²⁰ C. Rostand, *Liszt*, Paryż 1977, s. 144.

²¹ C. Dahlhaus, *Tezy o muzyce programowej*, [w:] *idem, Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przekł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 225.

i *unisono*. Charakteryzują go: niestabilność tonalna, rozchwieianie rytmiczne (rytm punktowany przeplatany z regularnym), zaburzenia metryczne – zapisane metrum 4/4 jest zdeformowane poprzez podział grup rytmicznych na 3/8, bardzo szybkie przejście od dynamiki *forte fortissimo* do *piano* (wywołanie wstrząsu u słuchacza). Melodia zbudowana jest z opadających chromatycznie akordów zwiększonych²² wykorzystujących dwanaście różnych dźwięków (prawie seria dodekafoniczna!). Nie jest najważniejsze, jakie cechy osobowości Fausta są reprezentowane w analizowanym fragmencie utworu, ale to, w jaki sposób wpłynęły one na jego ukształtowanie. Temat drugi pokazywany jest bezpośrednio po pierwszym, niemal jak *comes* w fudze. Zajmuje on miejsce klasycznego łącznika, który, w tradycyjnie skonstruowanej formie sonatowej, prowadzi do tematu drugiego. Nieregularną rytmicznie melodię prowadzi obój. Cechą charakterystyczną tego tematu jest rozpoczynający go skok o septymę wielką w dół oraz o sekstę wielką w górę na zakończenie, jak też długie wartości rytmiczne kontrastujące z rytmiką tematu poprzedniego. Kompozytor utrzymuje dynamikę *piano*, a określenie wykonawcze *dolente* odsyła do cierpienia Fausta (przykł. 5). Jednogłosowy początek nie jest typową praktyką kompozytorską w utworach symfonicznych. Ta „jednogłosowość” sugerująca fugę w miejscu *allegro* sonatowego jest zupełnie nowym sposobem prezentacji tematu w ekspozycji formy sonatowej. Fuga jest najbardziej matematyczną formą wymagającą od kompozytora wielkiej biegłości warsztatowej i ścisłego, logicznego myślenia, jest to najbardziej „intelektualna” forma w muzyce.

Szybka część ekspozycji, *Allegro agitato ed appassionato assai*, przynosi kolejne, zróżnicowane wyrazowo tematy. Temat czwarty grany jest przez instrumenty smyczkowe: po ćwierćnucie szesnastki, repetowane dźwięki z przewagą ruchu sekundowego w pierwszej części. W drugiej pojawiają się ósemki oraz skoki sekstowe i septymowe łągodozone ruchem sekundowym. Całości konstrukcji tematycznej towarzyszy dynamika *forte* i *sforzata*, co potęguje jego gwałtowność. Część pierwsza tego tematu nawiązuje do barokowych technik retoryczno-ilustracyjnych (burza), jednak użyty język harmoniczny – interwały zmniejszone, antycypuje XX wiek, jak to podkreśla Alan Walker: „This is not the first time that Liszt cheated history by stealing from the future of music”²³. Następnie, po łączniku, pojawia się spokojny agogicznie i melodycznie (dominacja opadającego ruchu sekundowego) temat piąty. Ostatnim faustowskim tematem jest grany przez instrumenty dęte z akompaniamentem całej orkiestry w dynamice *fff* fanfarny motyw *grandioso*. Z punktu widzenia harmoniki ciekawym rozwiązaniem jest tu zastosowanie równoległe przesu-

²² Por.: „d'accords de quinte augmentée, formule tout à fait inouïe pour l'époque, et qui constitue un des apports les plus spectaculaires de Franz Liszt à l'évolution du langage musical”. V. Arlettaz, *L'influence de Liszt sur Wagner*, „Revue musicale de Suisse Romande” 2001, nr 54/3, s. 2.

²³ A. Walker, *Liszt, op. cit.*, s. 331.

niętych kwint na tle brzmiącego w orkiestrze akordu *E-dur*. W klasycznej harmonii równoległe kwinty są zabronione ze względu na ich „puste, prymitywne” brzmienie. W muzyce są kojarzone z ludowością (od XVIII w.) lub też, stosowane pojedynczo, symbolizują boską doskonałość (średniowiecze) – co powoduje tu semantyczną niejednoznaczność.

Uwzględniając zasady konstrukcji formy muzycznej, należy podkreślić rolę wprowadzonych do kompozycji dzieła sześciu tematów w miejscu tradycyjnych dwóch. Charakter tych tematów spowodował zastosowanie pewnych nowych rozwiązań agogicznych i formalnych. Dwuczęściowa ekspozycja jest bardzo rzadko stosowana przez kompozytorów. Zmiany klasycznego układu tonalnego, zwiększenie ilości tematów oraz brak wyraźnych wydzielonych granic między ekspozycją i przetworzeniem powodują trudności w analizie formalnej tej części. Największe autorytety w dziedzinie analizy muzycznej i jednocześnie „Lisztolodzy”, tacy jak: Serge Gut i Alan Walker nie są zgodni co do podziału – Gut proponuje podział na dwie części, Walker na trzy. Tu należy podkreślić, iż te dylematy badaczy ukazują mistrzostwo kompozytora, a także złożoność jego inwencji twórczej. Wskazują jednocześnie, jak Liszt rozumiał i interpretował postać Fausta – nie był to dla niego bohater jednoznaczny, dający się ująć w klasyczny schemat dzieła symfonicznego. Jest on ciągle poszukującym intelektualistą, tak jak ta część *Symfonii* stanowi nieustające wyzwanie dla badaczy.

Cz. 2: Małgorzata: Część wolna (*andante*) cyklu, kameralna z licznymi *solówkami* instrumentów dętych (indywidualizacja aparatu orkiestrowego, wprowadzona przez Beethovena²⁴, doprowadzona do mistrzostwa przez Liszta), dominuje tutaj dynamika *pp* i ruch sekundowy w płynącej szesnastkami, przeplatany ćwierćnutami, śpiewnej melodii. Utwór o prostej budowie (ABA₁), delikatny (dynamika od *pp* do *mf*), utrzymany jest w konwencji pastorałnej (instrumentacja). Temat Małgorzaty jest prowadzony przez obój, *semplice, dolce*, dookreślony *soave* (przykł. 6). Jego klasyczna budowa, *à la Mozart*, daje wrażenie archaizacji. Część środkowa jest fragmentem przetworzeniowym o zwiększonej dynamice, w której pojawiają się temat czwarty i drugi części faustowskiej. Ten ostatni mocno zmieniony wyrazowo: z pierwotnego *dolente* przeistacza się w *soave con amore*. Cennym wkładem Liszta w rozwój symfonii jest integracja makroformy utworu poprzez wprowadzenie tematu pierwszego ogniwa do części drugiej. Zastosowanie tego zabiegu w części B wynika ze spotkania Fausta z Małgorzatą. Jej przekształcony temat w części A₁ sugeruje pewne zmiany w psychice postaci.

²⁴ Wcześniej kompozytorzy, tj. Haydn czy Mozart, stosowali solowe fragmenty instrumentalne, jednak było to dość rzadkie. Powszechne użycie solowych partii instrumentalnych to dopiero Beethoven, a po nim Berlioz.

Cz. 3: Mefistofeles: w tej części Liszt pokazuje, jak muzycznie przedstawić siłę, która niszczy, neguje i nie tworzy nic poza złudą. Nie powierza jej żadnego indywidualnego tematu. Postać Mefista to krótkie urywane motywy, często odwołujące się do „piekielnej” symboliki muzycznej (trytony, pochody chromatyczne, niskie rejestry instrumentów, nieregularność rytmiczna) (przykł. 7). Obecność diabła widoczna jest również w sarkastycznych przekształceniach tematów Fausta (drugi i szósty), w których kompozytor odwołuje się do idei ironii romantycznej (deformujące przesunięcia metryczne, rozbicie na małe motywy, akcentacja *sf*, *pizzicato*, duże, nagłe skoki interwałowe i dynamiczne) (przykł. 8). Ukazany „w krzywym zwierciadle” faustowski temat drugi posłużył Lisztowi jako *dux* fugi w części środkowej *Mefistofeles*a. Powraca również temat Małgorzaty, który pozostaje bez zmian – bowiem do niej szatan nie ma dostępu. Jego klasyczna budowa, kameralność i cechy pastoralne silnie kontrastują z niemal XX-wieczną motorycznością całej części trzeciej.

Mefisto to karykatura Fausta, a w *Eine Faust-Symphonie* część trzecia jest parodią pierwszej. Jest ona oparta na ogólnych założeniach konstrukcyjnych *allegra* sonatowego, jednak w ekspozycji nie ma tematów, które byłyby podstawą materiałową dla przetworzenia. Należy tutaj stwierdzić występowanie sześciu motywów mefistofelicznych, które są zaprzeczeniem konstrukcji tematycznej. Część ta posiada natomiast klasyczne przetworzenie, ale oparte na tematach z poprzednich ogniw. Zabieg ten wzmacnia integrację całości makroformy i podkreśla jednorodność inspiracji. Dopiero patrząc na trzyczęściowy układ *Mefistofeles*a, zauważając w nim karykaturalne odbicie *Fausta*, można określić konstrukcję części pierwszej tej symfonii jako trójdzielną. Próba pokazania roli Mefistofeles a w życiu Fausta zaowocowała niezwykle finałową konstrukcyjną symfonią. Zamknięcie utworu stanowi *Chorus Mysticus*, który z punktu widzenia omawianych zagadnień nie wnosi nowych rozwiązań.

* * *

Konstatując ten krótki wywód dotyczący problematyki istnienia dzieła literackiego w utworach muzycznych, należy zauważyć, że różne typy obecności dzieła literackiego w muzyce dały podobne efekty. Przekształcenie tradycyjnego języka muzycznego i technik kompozytorskich, które prowadzi aż do atonalności, centralizacji brzmieniowych, dodekafonii czy impresjonizmu, jak również otwiera drogę ku formom nieograniczonym apriorycznym schematem. Program literacki, co należy podkreślić, jest tylko kolejnym wymiarem dzieła, które może być rozpatrywane również jako tzw. muzyka absolutna. Nawiązując do wspomnianej we wstępie batalii o istotę muzyki, warto podkreślić, że znaczenia czysto muzyczne (absolutne) i pozamuzyczne (program) wzajemnie dopełniają się w dziele. Jest to konsekwencją Lisztowskiego sposobu rozumienia muzyki programowej – „jako »kontynuację twórczości poetyckiej« środkami muzyki symfonicznej, jako twórcze nawiązanie do postaci

mityczno-literackich, takich jak Prometeusz czy Orfeusz, Hamlet czy Faust²⁵. Należy również podkreślić fakt, że kompozytor widział szansę odnowy tradycyjnych form muzycznych i samej muzyki przez literaturę.

Te dwa różne spojrzenia ukazują mechanizm przekształcania inspiracji literackiej w konkretną realizację dźwiękową przy użyciu tradycyjnych i stworzonych pod wpływem literatury technik kompozytorskich. W omówionych dziełach Liszta można zaobserwować również przyczyny tego zjawiska, takie jak: chęć przeniesienia idei pozamuzycznych do świata dźwięków, próba nadania znaczenia strukturom muzycznym (tak, by słuchacz mógł właściwie odebrać przesłanie twórcy), sterowanie uwagą słuchacza czy wspomniana już odnowa form muzycznych. Obecność dzieł literackich w muzyce jest również konsekwencją estetyki epoki oraz wrażliwości i formacji intelektualnej kompozytora. Nie bez powodu Baudelaire w apostrofie do Liszta pisał: „śpiewaku wielkiej Rozkoszy i wiecznego Lęku, filozofie, poeto i artyście!”²⁶.

ANEKS

Anfaute maestoso

poco rit.

Przykład 1. F. Liszt, *Après une lecture de Dante*²⁷, *Pieńko* temat 1.

²⁵ C. Dahlhaus, *Autonomia i funkcja kształcenia kultury*, [w:] *idem, Idea muzyki absolutnej...*, *op. cit.*, s. 400.

²⁶ Ch. Baudelaire, *Paryski spleen*, 1864; cyt. za: J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk*, Warszawa 1965, s. 166.

²⁷ F. Liszt, *Œuvres complètes*, Könemann Music, Budapeszt, 1976.

Presto agitato assai

p *lamentoso*

This musical score is for a piano piece titled 'Après une lecture de Dante, Piekło temat 2.' It is marked 'Presto agitato assai' and begins with a piano (*p*) dynamic and a 'lamentoso' (lamenting) character. The score is written for piano and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes.

Przykład 2. *Après une lecture de Dante, Piekło* temat 2.

Andante
bien marqué il canto

This musical score is for a piano piece titled 'Après une lecture de Dante, Czyściec.' It is marked 'Andante' and 'bien marqué il canto' (well marked the song). The score is written for piano and features a more melodic and lyrical style with a clear vocal line in the right hand.

Przykład 3. *Après une lecture de Dante, Czyściec.*

Andante
Stren.

ppp *pp*

marcato poco riten.

This musical score is for a piano piece titled 'Après une lecture de Dante, Czyściec, Raj.' It is marked 'Andante' and 'Stren.' (strenuous). The score is written for piano and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. It includes dynamic markings *ppp* and *pp*, and a section marked 'marcato poco riten.' (marked, slightly ritardando).

Przykład 4. *Après une lecture de Dante, Czyściec, Raj.*

Allegro vivace ironico.

p *pp* *ag.*

Flauto
Oboc.
Clar.

Flautn.
Oboc.
Clar.

Fag.

Celli.
Bass.

Triangle.
Hörn.

Trümpf.
Becken.

This musical score is for a piece titled 'Eine Faust-Symphonie, motywy Mefistofelesa.' It is marked 'Allegro vivace ironico.' and begins with a piano (*p*) dynamic. The score is written for piano and features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. It includes dynamic markings *pp* and *ag.* (accelerando). The score is for a full orchestra, with instruments listed: Flauto, Oboc., Clar., Flautn., Oboc., Clar., Fag., Celli., Bass., Triangle., Hörn., Trümpf., and Becken.

Przykład 5. *Eine Faust-Symphonie, motywy Mefistofelesa.*

Example 6 shows a musical score for the first two themes of Faustus. The tempo is marked "Lento assai." The piano part is marked "p" and "Str. con ucc." The string parts include Violin (Vnl.), Viola, and Clarinet (Clar.).

Przykład 6. *Eine Faust-Symphonie*²⁸, tematy Fausta 1 i 2.

Example 7 shows a musical score for the theme of Malgorzata. The tempo is marked "poco rall." The piano part is marked "poco rall." and "sempre." The woodwind parts include Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Oboe (Oboe), and Bassoon (B.). The piano part is marked "sempre dolce" and "sempre dolcemente".

Przykład 7. *Eine Faust-Symphonie*, temat Małgorzaty.

Example 8 shows a musical score for the second distorted theme of Faustus. The tempo is marked "rinfrescando" and "dim." The piano part is marked "p" and "rinfrescando" and "dim." The string parts include Cello (C.), Double Bass (Fag.), Clarinet (Clar.), and Violin (Viol.). The piano part is marked "Pucko." and "Phalco."

Przykład 8. *Eine Faust-Symphonie*, „zmfistelizowany”²⁹ drugi temat Fausta.

²⁸ Ze względu na ograniczone miejsce fragmenty tej symfonii są zacytowane z transkrypcji fortepianowej.

²⁹ Pojęcie to wprowadził C. Rostand, *op. cit.*, s. 145.

Between “narration” and “psychology”. The presence of *The Divine Comedy* by Dante and *Faust* by Goethe in Liszt’s musical language

SUMMARY

Franz Liszt was a Romantic musician: a virtuoso pianist, music critic, an admirer of literature and philosophy, and a rebel, who could not accept the ways of the world. As a composer he took a lot from the richness of the music, the literature, the fine arts, and the philosophy of the 19th century. In his compositions he transformed his ideas into a new musical language (using all compositional means, such as the construction of a musical motive, tonality, instrumentation, articulation, volume or musical form) and opened new ways for the development of music. Literature was very important in Liszt’s life, as evidenced by his collections of books in Weimar and Budapest and by his letters, in which he commented on the works he had read. Throughout his life Liszt read a lot, but some of the great number (more than 240 titles) of the works he was familiar with were more important than the other. The books which had the greatest influence on his work include *The Divine Comedy* by Dante and *Faust* by J.W. Goethe. Two of Liszt’s works (*Après une lecture de Dante*, fantasia quasi sonata and *Eine Faust-Symphonie*) show two aspects of the influence literature can have on music: “narration” and “psychology”. Both works show how dominant literary themes may become in music, especially by a composer who saw literature as a source of a revival of music. An analysis of these works may help us see how Liszt changed the contemporary language of music, introducing such phenomena as atonality, impressionism or hybrid forms. It should be emphasized that Liszt understood a programme as an inspiration influencing the entire work, rather than a literary pretext for music – an accusation often made against works representing the idea of programme music, such as those by Hanslick or Brahms. The programme is considered another dimension of a musical work, which can be analysed in terms of absolute music. The changes in Liszt’s musical language are rooted in literature and agree with the Romantic idea of the correspondence of arts, understood as intertwining and mutual inspiration of the arts.