

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne

Xiongjie Wu

Analiza oraz studium śpiewu cyklu pieśni Franza Schuberta

Winterreise

Opis dzieła artystycznego

Praca doktorska pod kierunkiem:

ad. dr hab. Agnieszki Kurowskiej-Janeckiej

Warszawa 2025

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data..... Podpis promotora pracy.....

Oświadczenie autora pracy

Świadom/a odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „...Analiza oraz studium śpiewu cyklu pieśni Franza Schuberta *Winterreise* ...” została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data..... Podpis autora pracy.....

Spis treści

WSTĘP	7
-------------	---

Rozdział I

Kształtowanie się i rozkwit wczesnoniemieckiej muzyki romantycznej i pieśni artystycznych ...	9
---	---

1.1: Niemiecka muzyka wczesnoromantyczna i styl kulturowy.....	9
--	---

1.2: Kształtowanie się i rozkwit niemieckiej i austriackiej pieśni artystycznej.....	12
--	----

Rozdział II

Schubert i tragedia Winterreise.....	16
--------------------------------------	----

2.1: Franz Schubert- życie i twórczość.....	16
---	----

2.2: Elementy tragiczne w poezji Winterreise.....	18
---	----

2.2.1: Termin tragedia.....	18
-----------------------------	----

2.2.2: Konotacje poetyckie.....	21
---------------------------------	----

2.2.3: Atrybuty postaci.....	21
------------------------------	----

2.2.4: Temat tragiczny.....	22
-----------------------------	----

2.2.5: Czynniki tragiczne w języku muzycznym.....	23
---	----

2.2.6: Kierunek melodii.....	24
------------------------------	----

Rozdział III

Analiza wokalna cyklu Winterreise.....	26
--	----

Pieśń 1 .Gute Nacht (Dobranoc)	26
--------------------------------------	----

Pieśń 2. Die Wetterfahne (Chorągiewka)	31
--	----

Pieśń 3. Gefrorne Tränen (Zamarznięte łzy)	36
--	----

Pieśń 4. Erstarrung (Odrętwienie)	39
---	----

Pieśń 5. Der Lindenbaum (Lipa)	41
Pieśń 6. Wasserflut (Odwilż)	46
Pieśń 7. Auf dem Flusse (Na rzece)	49
Pieśń 8. Rückblick (Spojrzenie wstecz)	54
Pieśń 9. Irrlicht (Błądny ogień)	57
Pieśń 10. Rast (Postój)	61
Pieśń 11. Frühlingstraum (Sen o wiosnie)	63
Pieśń 12. Einsamkeit (Samotność)	67
Pieśń 13. Die Post (Poczta)	69
Pieśń 14. Der greise Kopf (Siwa głowa)	72
Pieśń 15. Die Krähe (Wrona)	74
Pieśń 16. Letzte Hoffnung (Ostatnia nadzieja)	77
Pieśń 17. Im Dorfe (Na wsi)	80
Pieśń 18. Der stürmische Morgen (Burzliwy poranek)	84
Pieśń 19. Täuschung (Ułuda)	87
Pieśń 20. Der Wegweiser (Drogowskaz)	90
Pieśń 21. Das Wirtshaus (Gospoda)	95
Pieśń 22. Mut (Odwaga)	97
Pieśń 23. Die Nebensonnen (Trzy słońca)	99
Pieśń 24. Der Leiermann (Lirnik)	103
Podsumowanie analizy Winterreise.....	106

Rozdział IV:

Wpływ pieśni Franza Schuberta na chińskie pieśni artystyczne.....	112
4.1: Charakterystyka chińskiej pieśni artystycznej.....	112
4.2: Cechy wspólne twórczości pieśni artystycznych Huang Zi i Schuberta.....	114
4.3: Wpływ strony literackiej cyklu Winterreise na chińskie pieśni artystyczne.....	115
4.4: Wpływ muzycznej formy pieśni Schuberta na chińską pieśń artystyczną.....	116

Rozdział V:

Wykorzystanie cyklu Winterreise Franza Schuberta w uniwersyteckich studiach wokalnych...	119
5.1: Propozycja doboru i wykorzystania poszczególnych pieśni z cyklu Winterreise w procesie kształcenia na wydziałach wokalnych w Chinach.	120
5.2: Korzyści z włączenia cyklu pieśni Winterreise Franza Schuberta w do procesu kształcenia wokalnego młodych śpiewaków.	124
5.2.1: Rozwijanie zainteresowania studentów nauką nieznaną literatury wokalne.....	124
5.2.2: Praca nad elementami techniki wokalne z wykorzystaniem pieśni z cyklu Winterreise Schuberta.....	125
ZAKOŃCZENIE	128
Wykaz wykonań cyklu pieśni Winterreise Franza Schuberta w Chinach w XXI wieku.....	130
Stan publikacji płyt CD Winterreise Franza Schuberta w Chinach.....	133
Publikacje nut Winterreise Franza Schuberta w Chinach.....	136
BIBLIOGRAFIA	139



Wilhelm August Rieder (1797-1828) Portret Franza Schuberta 1875.

Wstęp

Muzyka wokalna jest rodzajem sztuki, przejawem kultury i romantycznym wyrazem ludzkiego życia. Sztuka wokalna powstająca w różnych czasach nie tylko odzwierciedla nurty intelektualne i sytuację społeczną danego okresu, ale także wyraża osobiste dążenia i stanowi ekspresję estetyczną kompozytora.

Pieśni są jedną z odmian sztuki wokalne. Już pod koniec XVIII i na początku XIX wieku pieśń intensywnie rozwijała się w Europie jako szczególny gatunek muzyki kameralnej. Jej wyrafinowana forma i bogata treść wyraźnie odróżniają ją od pokrewnych gatunków muzycznych. Nowatorstwem jest wyrażanie autentycznych emocji zawartych w poezji przez duet równoważnych partnerów: śpiewaka i pianisty. Finezyjna partia fortepianu oraz urzekający i poruszający głos doskonale wspierany przez fortepian stanowią główne cechy pieśni romantycznej. Istnienie pieśni jako formy muzycznej nie tylko wzbogaca życie duchowe ludzi i stanowi dla nich formę rozrywki, lecz także tworzy jedną z wielu warstw pluralistycznej ludzkiej kultury. Pieśń posiada zarówno wartość artystyczną, jak i wartość kulturową.

W historii rozwoju tego gatunku muzycznego, pieśni tworzone przez austriackiego kompozytora Franza Schuberta stanowią typowy przykład pieśni obszaru niemieckojęzycznego. Schubert, będący pionierem nurtu romantycznego, w swoim krótkim, 31-letnim życiu napisał w sumie ponad 1000 utworów, w tym ponad 600 pieśni. Łączył on w nich w całość muzykę wokalną, tekst i partię fortepianu. Został przez potomnych nazwany *Królem pieśni*. Miał wielki wpływ na życie muzyczne swojej epoki i głęboko wpłynął na idee i praktykę muzyczną kolejnych pokoleń.

Schubert zrewolucjonizował prostą formę śpiewu solowego i akompaniamentu w pieśniach artystycznych. W linii melodycznej fortepianu zawarł możliwość zgłębiania poezji i połączył ją z delikatnym i pomysłowym językiem muzycznym. W pieśniach Schuberta ważną rolę odgrywa fortepian. Rola fortepianu wyszła poza zwykłą funkcję akompaniamentu i stał się on ważnym środkiem ukazywania obrazów, tworzenia atmosfery i wyrażania emocji, znacznie podnosząc w ten sposób wartość estetyczną utworów artystycznych.

Cykl *Winterreise* jest jednym z najbardziej reprezentatywnych dzieł Schuberta i odgrywa ważną rolę w historii pieśni. Kompozytor stworzył go rok przed śmiercią. Schubert nadal pogłębiał swój język muzyczny i skupiał się na ukazaniu istoty stylu twórczego. Elastycznie posługując się poezją romantyczną nadał partii fortepianu bardziej muzykalny i

psychologiczny wydzźwięk, a tragiczne wędrówki bohatera wiersza wykorzystał do zintegrowania swojej śmierci z ostatnim etapem życia. Ten cykl jest przykładem najgłębszego ducha tragizmu wśród pieśni Schuberta, a zarazem romantycznej podmiotowości. Muzykolodzy od dawna nieustrudzenie studiują pieśni Schuberta.

Praca podzielona jest na wstęp, 5 rozdziałów, zakończenie

Rozdział I omawia kształtowanie się i rozkwit wczesno-niemieckiej muzyki romantycznej i pieśni. W rozdziale II przedstawiłem postać Franza Schuberta i przebieg dramatyczny cyklu *Winterreise* z perspektywy tekstu i języka muzycznego. W rozdziale III przeanalizowałem cykl *Winterreise* z perspektywy wykonawczej. W rozdziale IV przedstawiłem wpływ pieśni Schuberta na chińskie pieśni artystyczne. W rozdziale V przedstawiłem swoją koncepcję wykorzystanie cyklu *Winterreise* w chińskim wyższym kształceniu wokalnym. Na koniec dołączyłem wykonaną przez siebie kwerendę chińskich wykonań cyklu *Winterreise* w XXI wieku i przykłady wydawnictw płytowych i nutowych.

Rozdział I

Kształtowanie się i rozkwit wczesno-niemieckiej muzyki romantycznej, a w szczególności pieśni.

1.1: Niemiecka muzyka wczesnoromantyczna i styl kulturowy

Zachodni nurt romantyczny narodził się pod koniec XVIII wieku, a swój szczyt osiągnął w pierwszej połowie XIX wieku. Ruch ten miał wpływ na wiele krajów i regionów, a jego istotą była fala myśli społeczno-kulturowej, obejmująca szeroko pojętą literaturę, sztukę, filozofię i politykę. Był on ściśle związany z rewolucją francuską, następującym po niej odrodzeniem feudalizmu i ruchami narodowymi, będąc produktem serii społecznych niepokojów i przemian. Muzyka romantyczna wywodzi się z ruchu literackiego romantyzmu, a wielu twórców muzycznych często czerpało tematy bezpośrednio z romantycznej literatury i poezji. W XIX wieku muzyka i literatura były ze sobą powiązane jak nigdy dotąd, co pozwoliło na wykształcenie się i rozkwit gatunku niemiecko-austriackiej pieśni, będącego jedną z najbardziej romantycznych form wyrazu.

1.1.1. Początki romantyzmu w literaturze niemieckiej

Romantyzm pojawił się w związku z ruchem Oświecenia. Osiemnastowieczny filozof i teoretyk muzyki Jean-Jacques Rousseau wzywał do szacunku dla ludzkiej natury i niezależnej wartości, skutecznie przygotowując grunt pod późniejszy ruch literacki romantyzmu. Jako nurt artystyczny, romantyzm rozwinął się najpierw w literaturze, jednak reakcje na romantyzm literacki w różnych krajach europejskich w zakresie myśli i formy były różne. Wczesna literatura romantyczna w Niemczech różniła się od angielskiej czy francuskiej wyraźnym zabarwieniem filozoficznym, czy nawet mesjanistycznym, co wynikało nie tylko z niemieckiej skłonności do racjonalizmu, lecz także ze skłonności romantyków niemieckich do czerpania inspiracji z filozofii klasycznej. „Niemiecki romantyzm zawsze charakteryzował się niezmiennym podejściem, dzięki czemu był silniejszy i bardziej niezłomny, niż w jakimkolwiek innym kraju, ponieważ Niemcy, w przeciwieństwie do Francuzów, nigdy nie traktowali dogmatów artystycznych jako czegoś świętego i

nienaruszalnego”¹. Nic więc dziwnego, że romantyzm swój pierwszy i największy rozkwit przeżywał w Niemczech, kraju myślicieli i poetów.

Ruch literacki *Sturm und Drang* (*Burza i Napór*) z lat 70. XVIII wieku stał się zaczątkiem niemieckiego romantyzmu². Twórcy tego okresu skupiali się na przedstawianiu wewnętrznego życia duchowego i doświadczeń zmysłowych postaci. Uważali, że geniusz artystyczny nigdy nie może być ograniczony przez formę i że podążanie za własnymi uczuciami jest jedynym, co naprawdę się liczy. To podejście przedstawicieli *Sturm und Drang* zapowiadało nadejście nurtu XIX-wiecznego niemiecko-austriackiego romantyzmu. Twórcy literaccy często wybierali styl narodowy w swojej twórczości, opowiadając się za emocjami, domagając się wolności i wyzwolenia indywidualności. Szalony, wręcz arogancki indywidualizm przenikał atmosferę twórczą tamtego okresu. Jako jeden z przedstawicieli tego ruchu, Johann Wolfgang von Goethe w 1774 roku napisał powieść *Die Leiden des jungen Werther* (*Cierpienia młodego Wertera*), która wywołała silne reakcje. Postać, którą stworzył, pełna pasji i bezpośredniości, konflikt emocjonalny w fabule oraz tragiczny finał, wszystko to odzwierciedlało ducha epoki i ukryty w młodzieży duch buntu przeciw ówczesnemu systemowi społecznemu. W 1789 roku, wraz z narastaniem ruchu Oświecenia, wybuchła Rewolucja Francuska, głosząca hasła *wolności, równości i braterstwa*. Na fali potężnych ruchów narodowowyzwoleńczych w różnych krajach, wywarła ona silny wpływ na gospodarkę, kulturę i inne aspekty życia. Podkreślenie wartości jednostki osiągnęło wówczas swój szczyt.

W okresie przemian ideologicznych, silna indywidualność i naturalność w wyrażaniu emocji stały się kryterium oceny w literaturze romantycznej. Pojawiła się grupa kluczowych postaci niemieckiego romantyzmu, w tym bracia Friedrich i August Wilhelm Schlegel, Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter), Novalis (Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg), E.T.A. Hoffmann (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann) i inni. Bracia Schlegel w 1796 roku w Jenie przedstawili program teorii literackiej i założyli czasopismo *Athenaeum*, które stało się ważnym miejscem wyrażania romantycznych poglądów artystycznych. Starszy, August Wilhelm von Schlegel w swoich wykładach *O sztuce dramatu i literaturze* (1809-1811) przedstawił nowatorskie poglądy i postawę aprecjacji wobec literatury światowej, co stanowiło podsumowanie perspektyw ruchu romantycznego. Sprzeciwiał się tradycyjnym

¹ Lang, P.H.: *Muzyka w cywilizacji zachodniej*, przekład: GuLianli, ZhangHongdao, Yang Yandi i Tang Yating, Guilin, Guangxi Normal University Press, 2014, s. 743.

² Yu Runyang: *Historia ogólna muzyki zachodniej*, Szanghaj, Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 2013, s. 218.

ograniczeniom, opowiadał się za wolnością twórczą i gorąco rekomendował przełamanie granic między różnymi formami artystycznymi, co wywarło ogromny wpływ na kolejne pokolenia. Novalis, niemiecki poeta wczesnoromantyczny, który pokazał *poetycki ideał* w swojej powieści *Heinrich von Ofterdingen* wspomina o poszukiwaniu tajemniczego *błękitnego kwiatu*. Ów *błękitny kwiat* stał się dla wczesnych niemieckich romantyków symbolem dążenia do nieskończonych ideałów, odzwierciedlając istotę i wartość poezji romantycznej i ostatecznie stał się wielkim symbolem niemieckiego wczesnego romantyzmu.

E.T.A. Hoffmann, będący skomplikowaną i niezależną postacią wczesnego romantyzmu tworzył dzieła, w których poetycka narracja splatała się z makabrycznymi opowieściami, stanowiącymi krytykę ułomności ówczesnego społeczeństwa. W swoich utworach realizował koncepcje realistyczne w świecie romantycznym, kształtując późniejszą niemiecką literaturę zarówno romantyczną, jak i realistyczną. Jego wpływ był znaczący i istotny w obu tych nurtach literackich. Wczesna literatura romantyczna skupiała się na podkreśleniu indywidualnej wolności, wyrażając żywiołową wyobraźnię i burzliwe emocje, co nadawało jej pasjonujący charakter. Pisarze romantyczni chętnie sięgali również po średniowieczny folklor niemiecki, a postacie oraz myśli i uczucia, które kreowali w swoich wierszach, stały się inspiracją twórczą dla ówczesnych kompozytorów niemieckich i austriackich³. Romantyczna literatura, podkreślająca subiektywizm i indywidualizm, miała również wpływ na rozwój muzyki romantycznej. Łączenie i integracja różnych form artystycznych stanowiły część koncepcji romantyków, którzy promowali *sztukę totalną*, obejmującą różne dziedziny sztuki. Nurt ten był niezwykle popularny przez niemal całe stulecie⁴. Poeci w swojej twórczości kładli nacisk na muzykalność, muzycy natomiast starali się łączyć ze sobą literaturę, poezję i muzykę. Paul Henry Lang w swojej książce *Music in western civilization* zauważył, że romantyzm był głównie ruchem literackim. Wielu wybitnych kompozytorów i artystów romantycznych, takich jak Hoffmann, Weber, Schumann, Berlioz, Liszt i Wagner, było zarówno literatami, filozofami, jak i muzykami. Wielu z nich posiadało doktoraty z filozofii i wykazywało się szeroką wiedzą literacką. Byli to utalentowani pisarze, krytycy, poeci i dramaturdzy. Romantyczne tendencje literackie manifestowały się przede wszystkim w dominacji elementów lirycznych zarówno w muzyce wokalne, jak i instrumentalnej. Nawet materiał wierszy i sztuk Wagnera był bezpośrednim

³ Yu Runyang: *Historia ogólna muzyki zachodniej*, Szanghaj, Szanghajskie Wydawnictwo Muzyczne, 2013, s. 218.

⁴ Lang, P.H.: *Muzyka w cywilizacji zachodniej*, przekład: Gu Lianli, Zhang Hongdao, Yang Yandi i Tang Yating, Guilin, Guangxi Normal University Press, 2014, s. 738.

rezultatem niemieckiego ruchu literackiego⁵. Świadczy o tym fakt, że wielu kompozytorów we wczesnym okresie podejmowało te same tematy co on. Istotną kwestią w muzyce XIX wieku było połączenie poezji z muzyką. Wcześni romantyczni literaci uważali, że tylko muzyka może w pełni oddać ich poetyckie ideały. Epoka romantyzmu była okresem *poetyzacji*, a zrozumienie *poezji* przenikało do wszystkich dziedzin sztuki romantycznej⁶. Wcześni kompozytorzy romantyczni z regionu niemiecko-austriackiego, czerpiąc z poetyckich ideałów romantyzmu literackiego i praktykując literacką koncepcję muzyki, przyczynili się do rozkwitu XIX-wiecznej pieśni niemieckojęzycznej.

1.2 Kształtowanie się i rozkwit pieśni niemieckich i austriackich.

Pieśń, w szerokim znaczeniu, stanowi gatunek muzyczny, obejmujący pieśni charakteryzujące się pięknymi tekstami, oryginalną linią muzyczną fortepianu i przemyślaną strukturą. W pieśni, poezja i muzyka łączą się ze sobą, nadając temu gatunkowi wymiar wyrażnie literacki, z partiami głosu ludzkiego i fortepianu jako głównymi środkami ekspresji⁷. W Niemczech i Austrii, tego rodzaju utwory z niemieckimi tekstami są często nazywane *Lieder* i stanowią istotny element kultury muzycznej w tych krajach.

Niemiecka i austriacka pieśń przeszła długi i skomplikowany proces rozwojowy, by ostatecznie dojrzeć i rozkwitnąć w wieku XIX. Liryka pieśń w Niemczech sięga swoimi korzeniami średniowiecza. Najstarsze takie utwory pojawiły się wraz z wyodrębnieniem się staroniemieckiego *Althochdeutsch* jako niezależnego języka, odrębnego od innych dialektów germańskich. Proces ten miał miejsce około drugiej połowy VIII wieku i trwał aż do XII wieku, stanowiąc epokę świetności średniowiecznych minnesingerów. To właśnie oni tworzyli dialektowe pieśni miłosne zwane *minnesang*, zapoczątkowując tym samym bogatą tradycję niemieckiej poezji lirycznej. Wiek XIV przyniósł kontynuację tradycji minnesingerów przez meistersingerów⁸. W XV i XVI wieku, pieśń liryczna ewoluowała w kierunku pieśni polifonicznych, co bez wątpienia stanowiło bezpośredni początek rozwoju niemieckiej pieśni *Lied* we współczesnym rozumieniu. Termin *Lied* po raz pierwszy pojawił się około roku 1400. W drugiej połowie XV wieku, istniały już dwie formy wykonywania

⁵ Lang, P.H.: *Muzyka w cywilizacji zachodniej*, przekład: GuLianli, ZhangHongdao, Yang Yandi i Tang Yating, Guilin, Guangxi Normal University Press, 2014, s. 712.

⁶ Sun Guozhong: *Muzyka XIX wieku - tradycja klasyczna i romantyzm*, Huang Zhong, 2016, wyd. 1, s. 18.

⁷ Sun Guozhong: *Schubert - długotrwałe chwile muzyczne*, Miłośnicy Muzyki, 2004, wyd. 8, s. 39

⁸ Qian Yiping, Wang Dandan: *Ewolucja zachodnich gatunków form muzycznych*, Shanghai Conservatory of Music Press, 2003, s. 248.

tych pieśni: jedno- i trzygłosowe. Zostały one udokumentowane w opublikowanej kolekcji pieśni znanej jako *Lochamer-Liederbuch*. W pierwszej połowie XVI wieku *Lied* wykształcił swój własny styl i pojawiły się utwory czterogłosowe.

Na początku XVII wieku solowa forma *Lied* stopniowo zastępowała wielogłosowe, formy polifoniczne w postaci lekkich pieśni lirycznych. Polifoniczne *Lieder*, czyli niemieckie pieśni chóralne, które zaczęły się rozwijać od połowy XVII wieku, znalazły swoją kontynuację w różnych formach wokalnych i kameralnych, jako niemieckie pieśni chóralne⁹. W XVII i na początku XVIII wieku narodził się wyjątkowy gatunek muzyczny: *liedz* towarzyszeniem *basso continuo*. Utwory te miały charakter świecki i były zazwyczaj pisane dla głosu solowego. Choć pojawiały się też kompozycje wielogłosowe, to stanowiły one raczej rzadkość. Charakterystycznym elementem tych kompozycji było towarzyszenie co najmniej dwóch instrumentów (klawesyn, organy, lutnia czy harfa oraz w niskim rejestrze wiolonczela, wiola basowa czy fagot), a harmonia pomiędzy muzyką, a rytmiką poezji była niezwykle starannie dopracowana. Gatunek ten osiągnął szczyt swojej popularności w okresie od lat trzydziestych do siedemdziesiątych XVII wieku, głównie w Niemczech, gdzie dominowała religia protestancka. Po prawie dwóch wiekach swojego rozwoju, zaczął łączyć w sobie melodie wokalne z partiami instrumentalnymi, przy czym w akompaniamencie dominowały instrumenty klawiszowe.

Jeśli istnieje punkt zbieżny w niemieckiej myśli muzycznej poczynając od połowy XVIII wieku, jest nim właśnie koncepcja prymatu formy pieśni. Berlin rozkwitał jako znaczące centrum twórczości *pieśni*, a kulminacyjnym momentem tego rozwoju było wydanie w 1753 roku wpływowej monografii *Von der musikalischen Poesie* autorstwa Christiana Gottlieba Krausego¹⁰. Krause, w swojej pionierskiej pracy, opowiadał się za segmentacją muzyki w pieśniach, gdzie każda strofa poetycka była ubogacona odrębną melodią. Podkreślał również znaczenie unikania powtórzenia słów i nadużywania ozdobników wokalnych, wyznaczając tym samym kierunek ku większej prostocie i klarowności w kompozycji. Praca ta stanowiła kamień milowy w ewolucji *Lied* i miała ogromny wpływ na dalszy rozwój tego gatunku w Berlinie i poza nim. Reprezentowana przez Carla Philippa Emanuela Bacha, szkoła berlińska stworzyła znaczną liczbę pieśni na głos solowy z akompaniamentem klawesynowym. Chociaż większość z nich charakteryzowała się prostotą wykonania, przyczyniły się one do formalnego narodzenia się niemiecko-austriackich pieśni

⁹ Norbert Böker-Heil and David Fallows, *The polyphonic lied, from the entry "Lied"*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd., ed. by Stanley Sadie, Oxford: Oxford University Press, 2001.

¹⁰ Leon Plantinga, przekł. Liu Danni: *Romantyczna muzyka - historia europejskich stylów muzycznych w XIX wieku* Shanghai Music Publishing House, 2016, s. 126.

artystycznych. W ostatnich dziesięcioleciach XVIII wieku pieśnirozkwitały także w Wiedniu. Klasycy wiedeńscy: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeusz Mozart oraz Ludwig van Beethoven subtelnie eksplorowali gatunek pieśni. *Andieferne Geliebte* Beethovena uznawane jest za pierwszy w historii cykl pieśni wokalnych. Ten przełomowy utwór, ze swoją wyjątkową spójnością muzyczną, głęboką strukturą i bogatym wyrazem emocjonalnym, stał się inspiracją dla kompozytorów epoki romantyzmu. Szczególnie wpłynął na Schuberta i jego twórczość w zakresie cykli pieśni wokalnych, otwierając nowe horyzonty w ekspresji muzycznej i emocjonalnej głębi w tej formie artystycznej.

Szkoła berlińska dała początek pieśni niemieckiej i austriackiej, a klasycyzm i romantyzm - impuls do jej rozwoju. W XIX wieku gatunek ten wszedł w erę rozkwitu i dojrzałości. W twórczości kompozytorów romantycznych, niemieckie pieśni rozwinęły się w pełnoprawną formę artystyczną. Muzyczne idee wyrażone w ich słowach znajdowały swoje odzwierciedlenie w partiach wokalnych i fortepianowych, zapewniając jedność formy oraz podkreślenie szczegółów. Literacki i artystyczny grunt oraz artystyczne perspektywy romantyzmu miały ogromny wpływ na twórczość ówczesnych muzyków. Romantycy opowiadali się za *sztuką totalną*, a pieśni znakomicie ucieleśniły ten romantyczny ideał, zgodnie, z którym muzyka wymagała połączenia z poezją.

Popularność fortepianu wpłynęła również na pieśń jako gatunek muzyki kameralnej, integrujący fortepian i śpiew. Zbiory pieśni wydawane były w dużych nakładach, przełamując dotychczasową sytuację, gdy dostępne były jedynie kopie pisane ręcznie lub partytury. Wzrastała systematycznie ilość melomanów, w wyniku czego rozwijały się wydawnictwa i drukarstwo muzyczne. Robert Schumann zwrócił uwagę, że jedynym rodzajem muzyki, w którym od czasów Beethovena dokonał się prawdziwy postęp, była pieśń, co pokazało wkład kompozytorów romantycznych w ten gatunek.

Pieśń *Gretchen am Spinnrade* skomponowana przez Franza Schuberta w 1814 roku zapoczątkowała nową erę pieśni niemieckiej i austriackiej¹¹. W swoich ponad 600 pieśniach Schubert dokonał niespotykanego dotąd postępu w rozwoju tego gatunku. Przewyższały one twórczość współczesnych mu kompozytorów swoją mocną ekspresją, odważnymi harmoniami i subtelnymi skojarzeniami muzyczno-poetyckimi. W szczególności użycie przez niego w partii fortepianu opisowej kreacji scen i obrazów, tworzeniu atmosfery i nadawania charakteru muzyce poprzez różne wzorce rytmiczne znacznie wzbogaciło muzyczną konotację pieśni.

¹¹ Eric Sams and Graham Johnson, *The Romantic Lied*, IV from the entry "Lied", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd., ed. by Stanley Sadie, Oxford: Oxford University Press, 2001.

Muzyka Roberta Schumanna, czerpiąc z dziedzictwa Schuberta, całkowicie nadaje formie pieśniowej romantyczny charakter. Jego utwory są delikatne emocjonalnie i zmienne, dobrze oddają wątki miłosne. *Frauenliebunden* op. 42 i *Dichterliebe* op. 48 to cykle pieśni o cechach wysoce poetyckich i fantastycznych.

Jako wybitny przedstawiciel klasycyzmu w epoce romantyzmu, Johannes Brahms w swojej twórczości mistrzowsko łączył elementy tragizmu z głębokimi refleksjami filozoficznymi. Jego muzyczna podróż, rozpoczynająca się od wczesnych utworów takich jak *Liebestreu* op. 3, nr 1, aż po późniejsze, pełne zadumy *Vierernste Gesänge* op. 121, obejmuje ponad dwieście pieśni, które równomiernie przetykają całą jego bogatą i różnorodną karierę kompozytorską, stanowiąc wyjątkowy testament jego geniuszu muzycznego.

Hugo Wolf, który skomponował ponad dwieście pieśni, był jednym z ważniejszych twórców niemieckich tego gatunku. Większość z ponad osiemdziesięciu utworów, które stworzył przed rokiem 1880, powstała do słów poezji z początków XIX wieku, a w swoim stylu muzycznym często czerpał z dorobku Schuberta¹². Akordy wzmocnione i tonacja progresywna to najważniejsze jego osiągnięcia muzyczne w formie pieśni.

W porównaniu z Wolfem, w pieśniach Gustava Mahlera częściej natomiast pojawia się akompaniament orkiestry symfonicznej. Dzięki wysiłkom wielu wybitnych kompozytorów, niemiecko-austriacka pieśń stała się w XIX wieku jednym z najbardziej wyrazistych muzycznych środków ekspresji poetyckich emocji i indywidualnych romantycznych uczuć.

¹² Leon Plantinga, przekł. Liu Danni: *Romantyczna muzyka - historia europejskich stylów muzycznych w XIX wieku* Shanghai Music Publishing House, 2016, s. 521.

Rozdział II

Franz Schubert i tragedia *Winterreise*

2.1 Franz Schubert- życie i twórczość

Franz Peter Schubert urodził się 31 stycznia 1797 roku w Himmelfortgrund, dzielnicy Wiednia. Pochodził z rodziny o muzycznych tradycjach – jego ojciec, Franz Theodor Schubert, był nauczycielem i sam uczył gry na skrzypcach, a jego starszy brat Ignaz udzielał mu pierwszych lekcji gry na fortepianie¹³.

Schubert od wczesnych lat wykazywał niezwykle talent muzyczny. W wieku 11 lat został przyjęty do cesarskiej kapeli chłopięcej (Kapellknaben) w Wiedniu, gdzie kształcił się w zakresie teorii muzyki, śpiewu i gry na instrumentach. Jego nauczycielem kompozycji był Antonio Salieri, który szybko dostrzegł geniusz młodego ucznia i udzielał mu prywatnych lekcji¹⁴. Mimo talentu i pasji do muzyki, w 1813 roku Schubert musiał przerwać naukę i rozpocząć pracę jako nauczyciel w szkole ojca. Nie porzucił jednak kompozycji – to właśnie w tym okresie zaczął intensywnie tworzyć, komponując swoje pierwsze pieśni oraz kwartety smyczkowe.

Przełomowym w twórczości Schuberta był rok 1814. Wówczas skomponował swoją pierwszą mszę (Missa in F), a także jedną ze swoich najbardziej znanych pieśni – *Gretchen am Spinnrade*, inspirowaną *Faustem* Johanna Wolfganga von Goethe. Był to moment, w którym pieśń artystyczna (Lied) stała się jego najważniejszym gatunkiem twórczym.

W kolejnych latach Schubert komponował niezwykle intensywnie. Aż trudno uwierzyć, że w latach 1815–1816 powstało ponad 150 pieśni, w tym słynne *Erk König*, *Heidenröslein* czy *An die Musik*. Równocześnie tworzył symfonie, muzykę kameralną, utwory fortepianowe oraz msze. Mimo bogatego dorobku, miał trudności z przebicciem się do wiedeńskich elit muzycznych¹⁵.

W 1816 roku Schubert porzucił pracę nauczyciela w szkole ojca i poświęcił się całkowicie kompozycji. Dzięki wsparciu przyjaciół, m.in. poety Franza von Schobera, mógł

¹³Peggy Woodford, tłumaczenie Huang Zhengqiao: *Great Western Musicians Biography Series Schubert*, Jiangsu u People's Publishing House, s .4.

¹⁴Peggy Woodford, tłumaczenie Huang Zhengqiao: *Great Western Musicians Biography Series Schubert*, Jiangsu u People's Publishing House, s .6.

¹⁵Peggy Woodford, tłumaczenie Huang Zhengqiao: *Great Western Musicians Biography Series Schubert*, Jiangsu u People's Publishing House, s .32.

skupić się na twórczości i organizować spotkania muzyczne zwane Schubertiady, podczas których prezentowano jego utwory.

W 1818 roku Schubert podjął pracę jako nauczyciel muzyki u hrabiego Johanna Esterházy'ego w Zseliz (dzisiejsza Słowacja). Był to czas, gdy tworzył liczne utwory fortepianowe oraz cykle pieśni, m.in. *Die schöne Müllerin* (1823) i *Winterreise* (1827), które do dziś uznawane są za szczytowe osiągnięcia liryki wokalne¹⁶.

Mimo intensywnej pracy, jego życie było pełne trudności finansowych i zdrowotnych. W 1822 roku zaczął wykazywać objawy choroby wenerycznej (prawdopodobnie kiły), co znacząco wpłynęło na jego stan psychiczny. W tym samym roku skomponował VIII Symfonię h-moll, znaną jako *Niedokończona*, której tajemnica pozostaje do dziś nierozwiązana – nie wiadomo, dlaczego przerwał jej pisanie. Okres ten był także czasem wielkiego artystycznego dojrzewania. Schubert eksperymentował z formą, harmonią i strukturą utworów. Jego muzyka stawała się coraz bardziej ekspresyjna i dramatyczna, a wpływy klasycyzmu Mozarta i Beethovena ustępowały nowemu, romantycznemu stylowi.

W latach 1825–1827 Schubert zaczął zdobywać większe uznanie. W 1826 roku otrzymał posadę drugiego kapelmistrza na dworze cesarskim, co poprawiło jego sytuację materialną. Jego utwory były coraz częściej publikowane, a wiedeńska publiczność zaczęła doceniać jego twórczość¹⁷.

Mimo to, jego zdrowie gwałtownie się pogarszało. W 1828 roku, zaledwie kilka miesięcy po śmierci Beethovena (którego Schubert podziwiał), stan jego zdrowia drastycznie się pogorszył. Mimo osłabienia, nadal tworzył – w tym czasie powstało *Stabat Mater*, *Messe Es-Dur*, a także X Symfonia, której nie ukończył.

Schubert zmarł 19 listopada 1828 roku w wieku 31 lat. Został pochowany na cmentarzu w Wiedniu, a w 1888 roku jego szczątki przeniesiono do Zentralfriedhof, obok Beethovena.

Obecnie Franz Schubert uważany jest za jednego z najwybitniejszych kompozytorów XIX wieku. Jego pieśni, symfonie, muzyka kameralna i fortepianowa inspirują kolejne pokolenia artystów, a jego wpływ na rozwój romantyzmu w muzyce jest niepodważalny.

¹⁶Peggy Woodford, tłumaczenie Huang Zhengqiao: *Great Western Musicians Biography Series Schubert*, Jiangs u People's Publishing House, s. 62.

¹⁷Peggy Woodford, tłumaczenie Huang Zhengqiao: *Great Western Musicians Biography Series Schubert*, Jiangs u People's Publishing House, s. 116.

2.2 Elementy tragiczne w poezji *Winterreise*.

2.2.1 Termin *tragedia*

obejmuje całość form estetycznych tragedii, zarówno te w realnym życiu, jak i te uwiecznione w dziełach sztuki. Można go również rozumieć jako *smutek* lub *tragizm*, co wpisuje się w estetyczną kategorię pojęcia *tragedii*. W procesie historycznym realizacji własnej wartości życiowej, ludzie nieuchronnie napotykają na przeszkody, ucisk, cierpienie, nieszczęścia, żal, zniszczenie i inne nieuniknione trudności. *Tragedia* może wywołać te emocjonalne reakcje, a *sztuka tragiczna* jest właśnie prezentacją tragiczności życia ludzkiego¹⁸. Kiedy w twórczości muzycznej kompozytora pojawia się *tragizm*, muzyka może nieść ze sobą różne dramatyczne doświadczenia emocjonalne. *Tragizm*, będący sercem ideowym cyklu *Winterreise*, nie tylko katalizuje ewolucję tego muzycznego dzieła, ale także, osadzony w wyrazistości kompozycji, tworzy głęboką symbiozę z językiem muzyki, dodając mu warstwy emocjonalne i ekspresyjne. Podczas analizowania tragicznej treści *Winterreise* nie można ograniczać się jedynie do interpretacji emocjonalnego znaczenia samych tekstów. W rzeczywistości, postać zdesperowanego *Wędrowca* jest projekcją samego Schuberta, a osobiste emocje kompozytora wpłynęły na jego muzyczną kreację tej postaci. Schubert używa języka muzyki do rozwinięcia tragicznej treści, odsłaniając nie tylko tragedię bohatera w utworze, ale także odzwierciedlając swój własny stan ducha. Schubertowska interpretacja *tragizmu* ma nie tylko wyraźny charakter romantyczny, lecz także zawiera w sobie wspólną wrażliwość kulturową Wiedeńczyków.

W *Winterreise* tragiczna esencja muzyki Schuberta nieodłącznie splota się z ponurą i ciężką atmosferą oryginalnych wierszy Wilhelma Müllera. Postać *Wędrowca*, balansującego na granicy między światem realnym a krainą fantazji, nosi w sobie nieuchwytnie, głębokie smutki. Jego wewnętrzna podróż, przechodząc przez labirynt uczuć, stopniowo prowadzi do stanu emocjonalnego odrętwienia, co jest zarówno poruszające, jak i niezwykle wymowne. W zbiorze wierszy nie ma jasnej fabuły, nie ma kontekstu dla mentalnej podróży *Wędrowca*, zamiast tego pojawiają się i znikają sceny, pozostawiając jedynie atmosferę bezcelowości i ulotności, nadając tekstowi *Winterreise* atmosferę smutku i opuszczenia.

Muzyka Franza Schuberta jest jeszcze bardziej ponura, gdyż kompozytor w tym czasie zmagał się z chorobą i był bliski śmierci, a jego stosunek do życia stał się nad wyraz

¹⁸ Ji Rongben: *Zaryse sztetyki tragedii*, Journal of Yangzhou Normal University, wyd. 3, 1992, s. 34.

pesymistyczny. W postaci starego artysty z oryginalnego wiersza, który niemal odrętwiały potrzasał lirą korbową, dostrzegał odzwierciedlenie własnego nieuchronnego losu – zbliżającej się śmierci. Dlatego, w języku muzycznym *Winterreise*, melodia utworu ma nie tylko bardzo miękki i swobodny charakter, ale także subtelną tonację, nierozzerwalnie związaną z treścią językową tekstu. Zmiany tonacji i harmonii tworzą silny dramatyczny efekt muzyczny. Techniki symboliczne i opisowe pojawiające się w partii fortepianu przekazują głębokie i znaczące dźwięki, które mają zarówno charakter muzyczny, jak i psychologiczny. To, co ostatecznie łączy te techniki muzyczne, to tragiczna konotacja, jaką Schubert chce stworzyć. Rezygnuje z zewnętrznego piękna, które można łatwo stworzyć i wkracza w *Winterreise* w obszar nieznany. Tragedia duszy i losu sprawiają, że muzyczne znaczenie, jakie wyraża, wykracza poza konotację wyrażoną w oryginalnym wierszu.

Wilhelm Müller, niemiecki poeta epoki romantyzmu, żyjący w latach 1794-1827, zyskał znaczącą sławę, szczególnie dzięki swojemu dziełu *Lieder der Griechen* (*Pieśni Greków*). To wybitne dzieło nie tylko przewyższyło renomę Byrona w Niemczech, ale również uczyniło Müllera znanym, wzbudzając przy tym głęboką sympatię i zainteresowanie losami Grecji w trakcie wojny, odzwierciedlając jednocześnie szerokie spektrum emocji i humanitarnych dylematów epoki. Jako poeta badający poezję ludową, Müller został doceniony przez Heinricha Heinego za swoją zręczność w naśladowaniu istoty niemieckich pieśni ludowych. W estetycznym świecie Müllera króluje głębokie przywiązanie do naturalności, prawdy i prostoty, które poeta postrzegał jako fundamentalne filary poetyckiego piękna. Był to świadomy wybór, stawiający na pierwszym miejscu autentyczność wyrazu, w opozycji do skomplikowania i przesady¹⁹. Choć Müller nie osiągnął poziomu takich poetów, jak Goethe, Schiller czy Heine, jego twórczość zyskała sobie znaczne uznanie. Charakteryzowała się ona przejrzystością i prostotą, przypominającą niemal prozę, a jego zamiłowanie do motywów natury, lasów, wędrówek i miłości stanowiło echo ducha romantycznego pokolenia. Müller, przez swoją unikalną ekspresję i tematykę, stał się głosem młodych serc, tęskniących za romantyczną swobodą i autentycznością. Poezja *Winterreise* Müllera została napisana po jednej z jego zimowych podróży. Müller, żyjący w tym samym okresie co Schubert, przypomina nam przez to dzieło, że wojny napoleońskie już się zakończyły, a życie w stylu Petera Mayera może być jak zamrożony pokój.

Istnieje pewna ironia w tym, że chociaż Wilhelm Müller słyszał muzykę, którą inni kompozytorzy skomponowali do jego wierszy, nigdy nie miał okazji usłyszeć dwóch znanych

¹⁹ Susan Youens, *Müller, Wilhelm*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd., ed. by Stanley Sadie, Oxford: Oxford University Press, 2001.

cykli pieśni, które Franz Schubert skomponował do jego tekstów: *Die schöne Müllerin* oraz *Winterreise*. Müller zmarł w młodym wieku i nie zdążył odczuć, jak głęboko Schubert wniknął w jego poezję, tworząc dzieła, które stały się klasykami muzyki romantycznej.



Johann Friedrich Schröter - portret Wilhelma Müllera

2.2.2. Konotacje poetyckie

Wilelm Müller w swoim *Winterreise* opisuje historię nieszczęśliwej miłości. Podróż *Wędrowca* jest podróżą filozoficzną, pełną smutku, szaleństwa i śmierci, która przenika cały poemat. Wydarzenia wywołujące te emocje miały miejsce przed rozpoczęciem akcji, a twórczość Müllera charakteryzuje się nieograniczoną tematycznością, niezależnością od fabuły, a nawet postaci. Język poezji przedstawia zaawansowaną świadomość psychiczną i tworzy głęboko tragiczną, urzekającą językową magię. Przy bliższym przyjrzeniu się całemu dziełu Müllera, dostrzec można, że jego styl poetycki charakteryzuje się subtelną autoironią, przepełniony jest samowiedzą i subtelnym, ironicznym podtekstem²⁰. Znajduje to odzwierciedlenie w skrzyżowaniu rzeczywistości i fantazji oraz w różnych szalonych zachowaniach wywołanych pragnieniem śmierci *Wędrowca*. W całym dziele Müllera, od początku do końca, przewija się motyw alienacji, który ma swoje korzenie w opowieści o rozpadzie i oddaleniu się po zakończeniu związku. Ten wyraźny element odczuwalnej obcości jest prekursorem dla wielu późniejszych prac filozoficznych i literackich XX wieku. Już w pierwszym wierszu, *Gute Nacht*, pojawienie się słowa *Fremd* (obcy) nawiązuje do nurtów takich jak *absurdalizm* i *egzystencjalizm*, zapowiadając ich głęboką analizę i eksplorację w literaturze.

2.2.3. Atrybuty postaci

Wędrowiec i motyw wędrówki są kluczowymi elementami niemieckiego romantyzmu, zarówno w literaturze, jak i filozofii. W romantyzmie niemieckim, postać wędrowca często symbolizuje poszukiwanie głębszego sensu życia, duchową podróż i pragnienie zrozumienia świata. *Wędrowiec* symbolizuje dążenie ludzkości do odzyskania pierwotnego stanu jedności, który został utracony dawno temu, poprzez podróż pełną zakrętów i zwrotów akcji, podobną do procesu psychicznego²¹. Wędrówka to także temat, który pasjonował Schuberta. W *Die schöne Müllerin*, opartym na innym zbiorze wierszy Müllera, pierwszą pieśnią jest *Das Wandern*, stanowiąca wyraz fascynacji wędrówką. W *Winterreise* Müllera, samotny *Wędrowiec* przedstawiony jest jako znużony człowiek, brnący przez śnieżny krajobraz,

²⁰ Paul Robinson, przekł. Zhou Binbin, Yang Yandi: *Koncepcja opery*, East China Normal University Press, 2008, s. 66.

²¹ Barbara Turchin, *The Nineteenth-century Wanderlieder Cycle*, *The Journal of Musicology*, Vol.5, No.4 (Autumn., 1987), p. 499.

ogarnięty smutkiem z powodu utraconej miłości. Chociaż nie znamy imienia, wyglądu, miejsca urodzenia, zawodu ani historii życia tej postaci, jej uniwersalne doświadczenie i emocje czynią ją ikoniczną. Jednak głębokie uczucia miłości i bólu są wyraźnie widoczne w jego poezji. Czytelnicy są poruszeni trudnym losem *Wędrowca*, jego uczuciami głębokiej miłości i bólu. W utworach tych *Wędrowiec* mówi sam do siebie, bez udziału narratora, co pozwala czytelnikowi bezpośrednio wejść w jego wewnętrzny świat. To bezpośrednie przedstawienie wewnętrznych przeżyć bohatera stanowi kluczowy element w przekazywaniu emocjonalnego wpływu poezji Müllera.

Müller, kreując postać *Wędrowca*, nadał jej wewnętrznie sprzeczne cechy psychiczne. Na początku wędrówki jest on realistą, skłonny do filozoficznych rozważań. Jest świadomy, że jego bolesna sytuacja nie może być złagodzona przez sen czy fantazję. Krótki odpoczynek we śnie lub marzeniach, a następnie powrót do samotności i wyobcowania, jest dla niego bolesnym doświadczeniem. Ta skomplikowana psychika postaci podkreśla głębię i złożoność wewnętrznych doświadczeń *Wędrowca* w poezji Müllera. Choć *Wędrowiec* potępia fantazję, w swej rozpacz nie może się jej oprzeć. Müller dwukrotnie używa metafory *blasku* czy *złego światła*, aby sprowadzić *Wędrowca* na manowce, w duchową otchłań w wierszu *Irrlicht* i o krok od szaleństwa w *Täuschung*. Choć wiedział, że migoczące światło jest iluzją, to jednak za nim podążył. Kontrast między fantazją a rzeczywistością przenika postać *Wędrowca* w poezji Müllera, który choć wyobcowany z otaczającego go świata, posiada wewnętrzny świat pełen wrażliwości i sprzeczności. Ta dynamika podkreśla złożoność emocjonalną bohatera, który jest rozdarty między marzeniami a surową rzeczywistością swojego życia. *Winterreise* to opowieść o *Wędrowcu*, którego rozczarowanie miłością prowadzi przez psychiczne zawirowania aż do pragnienia śmierci. Jego mroźna wędrówka, przekraczająca granice młodzieńczego niepokoju, stopniowo przeradza się w obsesyjne szaleństwo.

2.2.4. Temat tragiczny

Głównym tematem *Winterreise* jest niezdolność nieszczęsnego *Wędrowca* do uwolnienia się od ograniczeń własnego umysłu. Fabule brak jaśniejszej logiki, głównym obrazem jest zaś zimowa sceneria oglądana oczami *Wędrowca*. Odzwierciedla ona stan ludzkiego ducha. Choć pełna frustracji wędrówka miała swoje źródło w odrzuceniu miłosnym, jej pierwotna przyczyna coraz bardziej się zaciera. Pragnienie *Wędrowca* ucieczki od świata i tęsknota za śmiercią może wynikać po prostu z jego wewnętrznej paranoi.

W *Winterreise*, każde wydarzenie symbolizuje etap podróży wewnętrznej bohatera. W początkowych utworach cyklu dominuje nostalgiczna tęsknota za przeszłą miłością, przeplatana świadomością złudności wspomnień. *Wędrowiec*, żegnając się z dawnym życiem, napotyka na swej drodze sceny pełne emocjonalnego napięcia: gniew na widok poruszanej wiatrem flagi, paraliżujący smutek, marzenia o roztopieniu lodu łzami, które okazują się nierealne i przemijające wizje wiosny, pogłębiające jego żal.

W drugiej połowie *Winterreise*, symbolizm staje się bardziej intensywny: śnieg i mróz przywodzą na myśl siwiznę, pojedynczy liść staje się obiektem projekcji uczuć, a niepokojąca obecność wrony towarzyszy bohaterowi, dodając dziełu ponurego wymiaru. Wizje wioski, jakby widziane przez kogoś w transie, oraz odważne, ale rozpaczliwe próby uznania się za władcę własnego losu, w obliczu zaprzeczenia boskiej woli, w romantycznej epoce mogły być interpretowane jako szaleństwo. W poezji Müllera sceny ukazane są z perspektywy pełnej tragizmu, jak zamarznięta rzeka, której lodowe łoże spoczywa nieruchomo wśród piasków; złośliwe wrony krążą nad głową *Wędrowca*, czyhając na chwilę, by pochwycić jego ciało; szczekający pies; drogowskazy wskazujące na nieznaną śmierć; błędne ogniki i widma; słońce w iluzji; wreszcie, bosonogi stary harfista. *Wędrowca* ²².

2.2.5. Czynniki tragiczne w języku muzycznym

Schubert skomponował *Winterreise* w dwóch etapach. Najpierw odkrył pierwsze dwanaście wierszy opublikowanych w czasopiśmie *Urania* i skomponował muzykę do nich w lutym 1827 roku. Pierwsza i ostatnia pieśń z tej pierwszej części są w tonacji d-moll, co nadaje dziełu spójność i jednolitość. Dopiero po ukończeniu pierwszej części Schubert odkrył wszystkie dwadzieścia cztery wiersze Müllera o Waldhornisten, a w październiku ukończył pierwszy szkic ostatnich dwunastu pieśni²³. W tym czasie kompozytor zmagał się już z chorobą, jednak podczas tworzenia *Winterreise* był w stanie twórczego natchnienia. Można sobie wyobrazić, że los głównego bohatera utworu wywołał w nim głęboki rezonans emocjonalny. Muzyczna interpretacja *Winterreise* Schuberta to nie tylko bezpośrednie zgłębienie sedna wierszy, lecz także ekspresja znaczenia wykraczającego poza samą poezję, ponieważ jest to cykl elegijny, który wypływa z jego własnego wglądu w nędzę życia i postrzegania cienia śmierci.

²²Jin Qingyun: *Studium suity wokalne Schuberta Podróż zimowa*, Tajpej, Wanxiang Publishing House, 1985, s. 17.

²³Lauri Suurpää, *Death in Winterreise: Musico-poetic associations in Schubert's Song Cycle*, Bloomington:Indiana University Press, 2014, s.22.

Podróż *Wędrowca* w *Winterreise* jest procesem cyklicznym, podróżą zmierzającą ku nieskończoności. W ten sposób, artystyczna całość utworu opiera się w pewnym stopniu na wspólnym wykorzystaniu tradycyjnych melodii i harmonii. Schubert ukazuje w muzycznym języku *Winterreise* tragedię niezwykle dojrzałą. Analizując melodię, tonację i harmonię, widać, że różnymi metodami muzycznymi nakreśla tragiczny świat i nastrój wędrowca.

W *Winterreise* szczególnie wyróżnia się partia fortepianu, która została w nim podniesiona do rangi równorzędnego z wokalną środka wyrazu. Fortepian staje się kluczowym narzędziem kreacji obrazów, budowania atmosfery i wyrażania emocji, będąc nośnikiem nieograniczonej kreatywności Schuberta. Rytm linii fortepianowej doskonale oddaje także stan *Wędrowca*, jego ruchy i postawę. Język muzyczny Schuberta nie tylko nadaje postaci wymiar tragiczny, lecz również w osobisty sposób rozwija sztukę tragicznego wyrazu, wzbogacając i przekształcając jej tradycyjne formy.

2.2.6. Kierunek melodii

Strona melodyczna *Winterreise* jest tragiczna, ale w tym tragizmie różnorodna. Zainspirowana poezją Müllera tworzy indywidualny styl dramatyczny Franza Schuberta. Przebieg melodii jest ściśle oparty na podstawowych emocjach wyrażanych w tekście. Schubert dążył do tego, aby jego kompozycja odpowiadała emocjonalnym zmianom w tekście, czego efektem jest zgodność linii melodycznych z wyrażaniem tragicznych uczuć znajdujących się w poezji Müllera.

W muzyce Schuberta szczególnie zapadają w pamięć te fragmenty melodii, które cechują się ograniczonym zakresem tonalnym, ale w subtelny sposób rozwijają się, kreując przy tym znaczne emocjonalne wzloty i upadki. W *Winterreise*, kiedy melodia stopniowo opada, to zazwyczaj towarzyszy jej stopniowe zmniejszanie się dynamiki dźwięku, co prowadzi do obniżenia nastroju. Kiedy natomiast melodia stopniowo się wznosi, często wiąże się to ze wzrostem dynamiki dźwięku, tworząc podniesienie emocjonalne.

Jedną z głównych cech melodycznych jest w *Winterreise* użycie ruchu fraz opadających. Schubert nie unika świadomie toniki, ale zamiast tego pozwala melodii wracać do toniki w naturalny sposób. Użycie typowych dla tego utworu schodzących skal melodycznych, które kończą się na tonice, dodatkowo potwierdza konstrukcję smutnego świata wewnętrznego *Wędrowca*.

Powtarzające się motywy mogą służyć do umacniania głównego motywu muzycznego, nadając głębię wyrażaniu emocji, by podkreślić tragiczny charakter. Ponadto, powtarzanie melodii wzmacnia powiązania między frazami.

Rozdział III

Analiza wokalna cyklu *Winterreise*

Pieśń 1 .*Gute Nacht* (Dobranoc)

Pieśń ta, stosunkowo niezmienna, tworzy wrażenie szarości i monotonii, spowodowane jednostajną powolną linią fortepianu, która przez swoje preludia, interludia i postludia nadaje utworowi rytmiczny, powtarzający się charakter. Dodatkowo, długość kompozycji przyczynia się do wrażenia jednolitości i niekończącego się przepływu, jakby utwór miał trwać w nieskończoność. W porównaniu z jednolitą i monotonną progresją partii fortepianu zachodzą względne zmiany w melodii linii wokalne i barwie muzycznej. Kontrast między pierwszymi dwiema sekcjami melodycznymi jest dość wyraźny, z ciągłymi przejściami między smutkiem i radością. Chociaż w dwóch ostatnich sekcjach nadal występują podobne zmiany nastroju, kontrasty stopniowo słabną, a emocje stają się jaśniejsze. Jednakże, na zakończenie utworu niespodziewanie powraca atmosfera z początku, sugerując tragiczny finał zarówno tej pieśni, jak i całego cyklu.

Pierwsze dwie zwrotki pieśni malują obraz wędrowca, który w śnieżny zimowy wieczór rozstaje się ze swoją ukochaną. Jest rozdarty między pragnieniem odległej wędrowki a głęboką tęsknotą i niechęcią do rozstania, co nadaje ton jego emocjonalnym zmianom. Wśród tych scen są zarówno te ponure i posępne, takie jak wszechobecny śnieg, ciemna noc, dzikie zwierzęta, jak i te piękne i romantyczne, w tym kwiaty czy mglisty blask księżyca. Znajdują się w nim zarówno prawdziwe opisy realnego świata, jak i opisy pięknych wspomnień i snów. Trzecia fraza wyraża wewnętrzny żal wędrowca w formie pytań retorycznych. Nie ma on innego wyjścia, jak tylko uwierzyć w swój los i pożegnać się z ukochaną. Ostatnia fraza ukazuje troskę *Wędrowca* o ukochaną, kiedy odchodzi cicho, aby jej nie obudzić.

Pieśń ta ma formę zwrotkową z wariacjami. Muzykę podzielić można na cztery części. Dwie pierwsze z nich mają formę pieśni zwrotkowej z powtarzającymi się melodiami, a pomiędzy nimi i częścią trzecią oraz czwartą istnieje relacja progresywna. W pierwszej części utworu, zwłaszcza w dwóch pierwszych zwrotkach, następuje przejście z tonacji b-moll do G-dur, łącząc tym samym tonację z ewolucją melodii. Sekcja w tonacji moll charakteryzuje się opadającą melodią, rozpoczynającą się od melancholijnej sekundy małej, tworzącej efekt westchnienia. Natomiast w sekcji durowej przeważa melodyjny wzlot. Ta dynamika

pomiędzy tonacjami i kierunkami melodii kreuje subtelne przejścia emocjonalne w kompozycji²⁴. Z analizy przykładu nutowego 1.1 wynika, że na wstępie utworu melodia dramatycznie opada z d² do b, tworząc harmonię z tonacją b-moll. Śpiewając ten fragment, wykonawca powinien utrzymać wewnętrzną równowagę, a barwa jego głosu powinna przypominać dźwięk wiolonczeli. Kluczowe jest również zachowanie ciągłości oddechowej, by nadać śpiewowi płynność i spójność. W chwili rozpoczęcia preludium fortepianowego, należy odczuwać smutek i ciężar kroków wędrowca, który, obciążony bolesnymi wspomnieniami, powoli rozpoczyna swoją wędrówkę.

Przykład 1.1

Następnie, gdy melodia pieśni stopniowo wznosi się, przechodząc w tonację G-dur, kompozytor zastosował technikę podnoszenia o kwartę między dwoma frazami w tonacji durowej, co dodatkowo wzmacnia i podnosi emocje.

²⁴ Robinson Paul: *Opera i koncepcje - od Mozarta do Straussa*, East China Normal University Press, wydanie 2008, s. 96.

Przykład 1.2

Mai war mir ge - wo - gen mit man-chem Blu-men-strauß. Das Mäd-chen sprach von
selbst den Weg mir wei - sen in die-ser Dun-ke-l-heit. Es zieht ein Mon-den-

Lie - be, die Mut-ter gar von Eh', das Mäd-chen sprach von Lie - be, die
schat-ten als mein Ge-fähr-te mit, es zieht ein Mon-den - schat-ten als

Edition Peters 9434

63

Mut-ter gar von Eh' mein Ge-fähr-te mit, nun ist die Welt so trü-be, der
und auf den wei-ßen Mat-ten such

Trzecia część utworu ewoluje z motywów przedstawionych w pierwszej części, jednak różni się od niej tym, że jej pierwsza sekcja nie charakteryzuje się takim samym głębokim spadkiem melodii, jaki obserwowano wcześniej. W związku z tym, mimo zmiany tonacji z b-moll na G-dur, kontrast emocjonalny nie jest tak zdecydowany jak w dwóch pierwszych częściach utworu. W czwartej części pieśni dochodzi do przełamania dotychczasowego wzorca przejść tonacyjnych między moll a dur. Ta część skupia się głównie na tonacji B-dur. Wstęp do środkowej części na krótko zmienia tonację na E-dur, lecz szybko powraca do B-dur, a zmiana na b-moll pojawia się jedynie w dwóch końcowych taktach utworu. W związku z tym, ta część nie tylko charakteryzuje się słabszym kontrastem, ale również jej emocje są stosunkowo jaśniejsze. Wysokie tony na początku melodii zmieniają się z d do D, co daje

wrażenie nagłego ożywienia. Dodatkowo, dwa pierwsze dźwięki, które wcześniej tworzyły smutne, półtonowe spadki, teraz zmieniają się w pełne tony, co znacznie redukuje wcześniejszy nastrój smutku. Śpiewając należy dokładnie kontrolować głos, nadając mu wyjątkowo delikatną barwę, by wydobyć jasne barwy durowe, używając głosu do stworzenia atmosfery, w której bohater utworu jest zatopiony w wspomnieniach szczęśliwych i pięknych chwil.

Przykład 1.3

Will dich im Traum nicht stö-ren, wär

Schad um dei - ne Ruh, sollst mei-nen Tritt nicht hö - ren. sacht, sacht die Tü - re

Edition Peters 9434

Omawiane trzy sekcje stopniowo przechodzą jedna w drugą i w porównaniu do tych zmian, ta część utworu jest wyraźnie bardziej jednolita, co przede wszystkim wyraża się w konstrukcji partii fortepianowej. Oprócz zmian tonacji partia fortepianu to w zasadzie konsekwentna progresja ósemkowych akordów zasadniczych, co w połączeniu ze średnim tempem i stabilną dynamiką tworzy wrażenie cykliczności, powtarzalności i niekończącej się podróży. Podkreśla ogólny nastrój utworu i odzwierciedla wewnętrzne doświadczenia i uczucia wędrowca.

Wzajemne relacje słów i muzyki wskazują na interesujący aspekt kompozycji. Częste przejścia między b-moll i Ges-dur w pierwszej części może sugerować, że *Wędrowiec* nieustannie oscyluje między światem rzeczywistym a idealnym. Wahanie się między

smutkiem, bezsilnością, frustracją a nadzieją i fantazją tworzy konflikt emocjonalny, ujawniając jego stan psychiczny pełen sprzeczności. Choć w drugiej części tonacja durowa i molowa nadal przeplatają się ze sobą, kontrast emocjonalny jest słabszy, gdyż linie melodii nie są zsynchronizowane ze zmianami tonacji. Choć serce *Wędrowca* wciąż pełne jest sprzeczności, ostatecznie niechętnie zgadza się na rzeczywistość. Część ostatnia długo utrzymuje się w tonacji B-dur bez przejść między tonacją durową a molową, co czyni ją najbardziej stabilną emocjonalnie spośród wszystkich trzech części utworu. Wydaje się, że wewnętrzne zmagania i konflikty stopniowo znikają, pozostawiając jedynie piękne życzenia i słodkie wspomnienia. Sądząc z wcześniejszych analiz, partia fortepianowa w utworze nie uległa większym zmianom, a monotonicznie konsekwentna progresja daje poczucie niekończącego się pogłębienia beznadziejności. *Wędrowiec* idzie przed siebie wolnym krokiem, ze spokojnym sercem, od samego początku świadom tragicznego finału. Ta trwająca sześć minut pieśń jest emocjonalnie wyjątkowo przytłaczająca.

Warto zaznaczyć, że muzyka i tekst tej pieśni są bardzo spójne, ukazując przemianę bohatera od wewnętrznej walki do uspokojenia. Jednakże, muzyka nie poświęca swojej strukturalnej logiki, aby dostosować się do słów. Wręcz przeciwnie, w niektórych miejscach nie jest zaprojektowana zgodnie z emocjonalnymi zmianami słów, lecz zmusza śpiewaka do podporządkowania się ogólnemu układowi muzycznemu, nawet kosztem powstania konfliktu między muzyką a tekstem. Na przykład słowa tekstu w pierwszym akapicie pierwszej części *Der Mai war mir gewogen, Mit manchem Blumenstrauß* wyrażają piękno wspomnień, jednakże, dla zachowania ogólnej równowagi struktury, melodia pozostaje w tonacji, moll połączonej z progresją opadającą. W środkowym akapicie drugiej części, słowa brzmią *Die Liebe liebt das Wandern, Gott hat sie so gemacht*, co wyraźnie oznacza akceptację brutalnej rzeczywistości i ma wydźwięk tragiczny. Jednakże, dla stworzenia efektu kontrastu z poprzednią tonacją molową, kontynuowana jest progresja wznosząca w tonacji durowej. Muzyka w pewnym stopniu rozszerza i pogłębia znaczenie słów. Partia fortepianu, od początku do końca utrzymuje jednostajną, monotoniczną i powolną progresję, co nadaje tej pieśni tragiczny ton i tworzy wrażenie bezcelowej wędrówki bez nadziei, trudne do opisanie samymi tylko słowami²⁵. Ten obraz wędrówki przewija się przez wiele kolejnych utworów, jak *Gefrorne Tränen* (zamrożone łzy), *Erstarrung* (odrętwienie) czy *Frühlingstraum* (wiosenny sen), stając się ważnym czynnikiem spajającym cały cykl.

²⁵ Jin Qingyun: *Studium suity wokalne Schuberta Podróż zimowa*, Tajpej, Fu Zhong Publishing Company, wyd. 1985, s. 40.

Emocje w śpiewie

Pieśń pierwsza rozpoczyna się od imitacji kroków, wprowadzając narrację o samotnym *Wędrowcu*, który rozpoczyna swą bolesną podróż w środku śnieżnej, zamglonej nocy. Ten motyw kroków jest metaforą wędrówki i odzwierciedla początek długiej, samotnej i pełnej cierpień podróży wewnętrznej i zewnętrznej, którą podejmuje bohater. Przed wyruszeniem w drogę, pisze on na drzwiach kochanki słowo *Dobranoc*, chcąc wyrazić swoją determinację i niezadowolenie. Kroki *Wędrowca* wypełnione są żalem i gniewem. Utwór ten ustala tragiczny nastrój jako ton podstawowy całego cyklu - przygnębiający, ponury i owiany mrokiem.

Sugestie wykonawcze

Tempo tej pieśni jest stosunkowo wolne. Zaleca się 52 uderzenia na minutę oraz stosunkowo prosty nastrój. Dzięki temu nie ma tu większych problemów z wymową i artykulacją. Śpiewając *Gute Nacht*, należy opanować emocje i użyć charakterystycznej, *zduşzonej* barwy. Wykonawca nie powinien nadmiernie podkreślać swoich emocji poprzez wzmocnienie głosu, ponieważ *Wędrowiec*, który dopiero rozpoczyna swoją podróż, jeszcze tak głęboko nie odczuwa rozczarowania z powodu utraty ukochanej ani bezwzględności okrutnego życia i po prostu spokojnie odchodzi. Z drugiej strony, z perspektywy całego cyklu, pieśń ta powinna pełnić rolę wstępu i zapowiedzi, nie ma w niej jeszcze bardzo silnych rozterek emocjonalnych.

Pieśń 2. *Die Wetterfahne (Chorągiewka)*

Pieśń ta oferuje wrażenia słuchowe zupełnie inne niż w *Gute Nacht*, dając odbiorcy poczucie różnorodności i nieprzewidywalności. Równocześnie, wewnątrz pieśni tworzy się intensywny kontrast dramatyczny. Muzyka splata ze sobą dwa rodzaje emocji poprzez ciągłą transformację: jedna jest prosta i płynna, lekka i ozdobna, podczas gdy druga jest pełna wewnętrznego napięcia, wydaje się gniewna i bolesna. W porównaniu z pierwszą, druga pieśń jest znacznie dłuższa, a kontrast z pierwszą jest coraz silniejszy i coraz częściej występują one naprzemiennie.

W pierwszej części tekstu użyta jest metafora: ruchy flagi na wietrze, symbolizujące zmienność i niestałość serca młodej kobiety. To obrazowe przedstawienie oddaje stan

rozczarowania i rozgoryczenia *Wędrowca*, podkreślając jego wewnętrzne zmagania i uczucia związane z utratą miłości. Drugi werset wyraża jego smutek i ból po odkryciu, że owa dziewczyna staje się narzeczoną bogacza. Następuje stopniowe pogłębianie się emocji bohatera: poczynając od metafory flagi na wietrze, która symbolizuje kapryśność dziewczyny, aż do bezpośredniego wyrażenia bólu spowodowanego przez jej ostateczny wybór.

W warstwie muzycznej jest to nadal pieśń zwrotkowa z wariacjami, alternująca pomiędzy fragmentami o dwóch różnych charakterach w zakresie melodii, faktury, dynamiki i interpretacji tonalnej, co tworzy napięcie i kontrast. Pierwszy z nich pojawia się w utworze trzykrotnie. W melodii dominuje płynna, falująca progresja. W fakturze partii fortepianowej przeważają zaś progresje skal, przy czym linia fortepianu zasadniczo powtarza melodię wokalną. Jest to bardzo śmiała aranżacja, ignorująca harmonię. Pod względem dynamicznym jest to progresja słaba lub bardzo słaba. Aranżacja tonalna jest stosunkowo stabilna, utrzymana w tonacji molowej i opiera się na otwartym akordzie dominantowym, tworząc poczucie zawieszenia.

Przykład 2.1

The image shows a musical score for a piece titled "Ziemlich geschwind". It is in 8/8 time and features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part uses a simple scale-based accompaniment that mirrors the vocal melody. A red oval highlights a specific melodic phrase in the vocal line. The lyrics are in German: "Wind spielt mit der Wetterfah-ne auf meines schönen Liebchens Haus. Da".

(*leise*)
Der Wind spielt drinnen mit den Her-zen wie auf dem Dach, nur nicht so laut.

(*leise*)
Der Wind spielt drinnen mit den Her-zen wie auf dem Dach, nur nicht so laut.

Drugi typ także pojawia się trzykrotnie, jednak za każdym razem w innej skali, nie jest tak lekki i zmienny w melodii jak pierwszy, ale pełen wewnętrznego napięcia. Fortepian przechodzi z płynnej progresji pierwszego fragmentu do niepłynnej progresji akordów zasadniczych. W dynamice dominuje *crescendo* oraz wyraźne kontrasty, niekiedy nawet niezwykle silnie odróżniające się od stylu pierwszego. Można zauważyć, że te dwa typy fragmentów prezentują ostro kontrastujące barwy, a drugi z nich jest również wewnątrz pełen dramatycznie kontrastujących elementów.

Przykład 2.2

Wind spielt mit der Wetterfah-ne auf meines schönen Liebchens Haus. Da

dacht ich schon in meinem Wah-ne, sie piff den ar-men Flücht-ling aus. Er

cresc.

(laut)
Was fragen sie nach meinen Schmerzen? ihr Kind ist ei - ne rei - che Braut.

cresc.

(laut)
Was fra - gen sie nach meinen Schmerzen? was fra - gen sie nach meinen

cresc.

Schmerzen? ihr Kind ist ei - ne rei - - - che Braut.

Wreszcie, ze względu na bardzo szybkie tempo utworu, kompozytor sprytnie zastosował wolne *fermato*, aby oddzielić od siebie w czasie te dwa typy. Proporcja fragmentów drugiego stylu jest znacznie większa niż pierwszego, jednak aby zachować względną równowagę w całym utworze, preludium, interludium i koda utrzymane są w tym pierwszym stylu.

Reasumując, pierwszy typ symbolizuje frywolne, zmienne i niespokojne serce dziewczyny poprzez lekki i zmienny przebieg melodyczny, kadencję otwartą i sposób, w jaki partia fortepianu porzuca progresję harmoniczną, podążając za melodią wokalną. Drugi typ wyraża wewnętrzny ból i cierpienie *Wędrowca* poprzez silny kontrast z pierwszym pod względem melodii, tonacji, dynamiki i faktury muzycznej. Pierwszy styl jest bardziej narracyjny, opisuje wydarzenia i sytuacje z życia *Wędrowca*, podczas gdy drugi skupia się na lirycznej ekspresji jego emocji i doświadczeń. Z punktu widzenia całości, ten drugi, bardziej liryczny rodzaj stanowi większą część utworu, co wskazuje na głębokie emocjonalne poruszenie bohatera, pełne oburzenia i bólu. We frazie *Was Fraget sie nach meinen Schmerzen?*, która pojawia się po raz drugi, następuje wręcz rozwinięcie przez sekwencję wznoszącą, osiągając szczyt bólu i gniewu. Relacja między muzyką a słowami w tej pieśni

jest niezwykle skomplikowana i intensywna. Muzyka nie tylko harmonijnie współgra z lirycznym przekazem słów, lecz także rozwija i pogłębia ich emocjonalną treść. Delikatne, niemal tańczące przejścia fortepianu w połączeniu ze śpiewem nadają utworowi lekkość i subtelność. Z kolei drugi charakterystyczny motyw muzyczny wnosi do utworu głębsze, bardziej intensywne emocje, przenosząc odbiorcę poza granice słów. W tym fragmencie pojawia się nie tylko smutek, ale także ból i nawet gniew, co nabiera wyjątkowej dynamiki dzięki kontrastowi z lżejszą częścią muzyczną. Całość tworzy bogaty i wielowymiarowy obraz emocjonalny, który pozwala odczuć zarówno subtelność jak i intensywność uczuć bohatera.

Emocje w śpiewie

Wędrowiec dostrzega, jak wiatrowskaz na dachu domu dawnej ukochanej obraca się niespokojnie, zmiennie, nieregularnie i kapryśnie. Widok ten sprawia, że jego własne uczucia stają się chaotyczne i rozedrgane, pełne niepokoju i gniewu. W całej pieśni, zgodnie z unikalnym wzorem rytmicznym zaprojektowanym przez Schuberta, głos *Wędrowca* powinien być pełen emocji, nasycony uczuciem oburzenia i gniewu. Nastrój tego utworu powinien wyraźnie różnić się od nastroju pieśni pierwszej. Przywołuje w pamięci chwile, gdy okazywał uprzejmość, delikatnie szepcząc jej *dobranoc* na pożegnanie. Ona jednak rzuca się w ramiona innego, a on przechodzi przez falę głębokiego żalu i nostalgii, przytłoczony smutkiem i uczuciem straty. Pod wpływem tych silnych emocji głos *Wędrowca* odzwierciedla mieszanekę skruchy i oburzenia, przechodząc momentami w głęboki i donośny krzyk wewnętrznego buntu i desperacji. Ostatni krzyk w utworze wyraża nieznośny ból wewnętrzny bohatera, stanowiąc formę intensywnego wyładowania emocjonalnego.

Sugestie wykonawcze

W głównym motywie tego utworu melodia wznosi się i opada jak fale, z długimi frazami, dużym zakresem, szybkim tempem i gęsto ułożonymi słowami. Jednocześnie emocje są bardzo wzmożone, a utwór kończy się w wyższym rejestrze, co sprawia, że wykonanie jest dość trudne. Forma tego utworu przypomina nieco *Duo Ju* (垛句) w chińskich pieśniach ludowych, jakby *Wędrowiec* chciał w jednym oddechu wyrazić wszystkie długo skrywane w sercu słowa. To wymaga od wykonawcy powolnego ćwiczenia, aby wyraźnie wyartykułować

słowa, jednocześnie odczuwając subtelne zmiany emocji. Śpiewak za pomocą kontroli oddechu i intonacji stopniowo podnosi emocje w ciągu jednej frazy, przechodząc od kontrolowanego głosu do wybuchu i ekspresji, unikając jednak krzyku wykorzystując wsparcie oddechowe.

Duo Ju jest techniką często stosowaną w chińskich pieśniach ludowych. Zazwyczaj charakteryzuje się gęstym rytmem, często z jedną sylabą na nutę, słabą melodią, rytmicznie jednolitym traktowaniem, mocnymi akcentami i pauzami, przypominającym recytację z liczeniem taktów. Frazy tego typu nie podążają za falowaniem melodii, lecz podkreślają dynamikę rytmu. Są one często wstawiane w środek fragmentów pieśni ludowych. Ich krystaliczny, zorganizowany rytm tworzy wyraźny kontrast z luźnymi, melodyjnymi frazami, jednocześnie pogłębiając znaczenie słów pieśni. Pełnią one również funkcję gromadzenia energii na potrzeby bardziej rozwiniętych melodii, które następują po nich.

Duo Ju jest dodatkową częścią struktury muzycznej chińskich pieśni ludowych, często również umieszczaną w środku jednego z fragmentów.

Pieśń 3. *Gefrorne Tränen (Zamarznęte łzy)*

W przebiegu tej pieśni kontynuowany jest marszowy rytm utworu *Gute Nacht*. Pojawia się jednak wrażenie chwiejności, niepewności i niestabilności. Na początku partia fortepianowa nie jest zintegrowana z melodią wokalną i w porównaniu do smutku partii wokalne, wydaje się zimna i bezlitosna. W środkowej części emocje smutku osiągają swoją kulminację. W partii wokalne często pojawiają się opadające o pół tonu frazy przypominające westchnienia w niskich rejestrach, podczas gdy partia fortepianowa nabiera stopniowo delikatności. Trzecia część jest dłuższa niż dwie poprzednie i charakteryzuje się pełnią wewnętrznego bólu. Jednak pod koniec utworu, partia fortepianowa wraca do nastroju, który panował na początku utworu.

Słowa mają charakter progresywny. Na początku mówią, że zimne łzy bohatera spłynęły mu po policzkach, lecz on tego nie zauważył, bo łzy zamarzły. W środkowej części bohater nagle zdaje sobie sprawę z własnych łez, co prowadzi do głębszego smutku. W ostatniej części pojawia się silne pragnienie, aby jego łzy roztopiły lód i śnieg.

Muzyka odpowiada emocjom zawartym w poezji, również wyrażając ewolucję uczuć od chłodu poprzez smutek do intensywności, jednak w odróżnieniu od tekstu, końcowa partia fortepianowa przynosi na powrót lodowatą atmosferę z pierwszej części utworu. W

początkowej części partii fortepianowej zastosowanie synkop i akcentów przełamuje uporządkowany rytm muzyki, tworząc wrażenie chwiejności i kołysania. Liczne użycie skoków interwałowych sprawia, że muzyka wydaje się surowa i chłodna, bez śladu wilgoci w powietrzu, co tworzy wyraźny kontrast z melodyjną linią wokalną.

Przykład 3.1

23. *Nicht zu langsam* *decrease.*

Ge-fror-ne Tropfen fal-len von mei-nen Wangen ab:

W drugiej części pieśni melodia ma zakres tonalny najniższy spośród wszystkich trzech sekcji. Tonacja zmienia się z F-dur, wędrując pomiędzy A-dur, C-dur, F-dur i E-dur. Ponadto często pojawiają się opadające interwały sekundy małej. Jednocześnie partia fortepianu zaczyna stopniowo dopasowywać się do ekspresji wokalne, a *pizzicato* stopniowo zanika.

Przykład 3.2

hab? Ei Tra-nen, mei-ne

Tra-nen, und seid ihr gar so lau, daß ihr er-starrt zu Ei-se, wie

Edition Peters 9434

The image shows a musical score for a song. The top system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics "hab? Ei Tra-nen, mei-ne". A red circle highlights a descending interval in the vocal line. The piano accompaniment includes markings like "decresc." and "pp". The bottom system continues the vocal line with lyrics "Tra-nen, und seid ihr gar so lau, daß ihr er-starrt zu Ei-se, wie". Three red circles highlight specific intervals in the vocal line. The piano accompaniment includes markings like "cresc." and "f". The publisher information "Edition Peters 9434" is at the bottom.

Ostatnia część jest niewątpliwie kulminacją całego utworu. Jest ona nie tylko najdłuższa, lecz także pod względem tonacji bardzo niestabilna ze względu na ciągłe użycie dominant kwartsektowych i dominant septymowych wywołujących poczucie niepewności. Wreszcie emocje tej części osiągają intensywną kulminację. Ciągłe uderzenia dominant septymowych, *interwały* w dół i *crescendo* sprawiają, że kolejna część jest pełna wewnętrznego napięcia.

Przykład 3.3

Brust so glü-hend heiß, als woll-tet ihr zer-schmel-zen des

cresc.

The image shows a musical score for a song. The top system features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics "Brust so glü-hend heiß, als woll-tet ihr zer-schmel-zen des". The piano accompaniment includes a marking "cresc." and a red box highlights a section of the piano accompaniment. The bottom system continues the piano accompaniment with a marking "f".

W części końcowej emocje te nie są kontynuowane, lecz następuje powrót do zimnej progresji *pizzicato* z początku, sugerującej powrót do chłodnej rzeczywistości otaczającego świata.

Pieśń ta opisuje więc *Wędrowca*, który chwiejnie kroczy po zimnym śniegu, a ciągle zmiany tonacji i niestabilność zdają się sugerować, że ów *Wędrowiec* błądzi i nie ma dokąd wrócić. Trzy części tej pieśni przedstawiają jego różny stosunek wobec łez.

W pierwszej słychać kontrast między smutkiem a chłodem. Druga część w pełni ukazuje smutek, podczas gdy ostatnia część jest pełna nieuzasadnionej nadziei i namiętności, jakby kompozytor chciał użyć gorących łez, aby roztopić śnieg. Jednak rzeczywistość jest brutalna, a końcowe frazy partii fortepianu przywracają atmosferę chłodu..

Emocje w śpiewie

Po emocjonalnym wyładowaniu, w *Wędrowcu* pozostaje tylko smutek i poczucie opuszczenia. Częste pojawianie się rytmu z przedtąktem oddaje głęboki żal i bezsilność spowodowaną uczuciową porażką. Utwór ukazuje ból człowieka doświadczającego cierpienia po rozstaniu, ale jednocześnie pragnącego wewnętrznym uwolnić się od tego bólu. W tym momencie wykonawca powinien śpiewać lekko płaczliwym tonem. W całej pieśni występują trzy zmiany emocjonalne: smutna narracja, rezygnacja, a w końcowej części ekscytacja i rozpacz.

Sugestie wykonawcze

Wędrowiec zaczyna czuć w tej pieśni nutkę szaleństwa, więc należy oddać ten nastrój, zwracając uwagę na efekt kontrastu. Na początku prologu, głos powinien oddawać uczucie głębi i bezsilności. Oddech musi być nieco rozluźniony, lecz stabilny. Następnie, niski ton zapytania powinien być wyrażony głosem nieco słabszym. Z czasem, wraz ze wznoszeniem się melodii, emocje zaczynają falować, stopniowo narastając aż do finałowej eksplozji.

Pieśń 4. *Erstarrung* (Odrętwienie)

Utwór w całości wydaje się konsekwentnie pośpieszny, niepokojący i nerwowy. Partia fortepianowa nie tylko tworzy tę atmosferę, lecz również pozostaje w większości w relacji

polifonicznej z partią wokalną, co sprawia wrażenie wewnętrznego dialogu. W środkowej części utworu dialog pomiędzy partią fortepianu a głosem ludzkim zanika, pojawia się niejako jedność emocjonalna.

Tekst pieśni *Erstarrung* wyraźnie stanowi naturalne przedłużenie *Gefrorene Tränen*. Jednak w odróżnieniu od tej ostatniej, bohater nie tylko wyraża smutek, ale również podejmuje działanie. Nie poprzestaje na cichym lamentowaniu, lecz zaczyna gorączkowo poszukiwać, próbując stopić zimowy lód i śnieg swoimi gorącymi łzami, aby odnaleźć ślady, które tam zostawił z ukochaną, i ową zieloną łąkę. Kwiaty już jednak zwiędły, zieleń wyschła i nic już nie jest w stanie przywołać jego wspomnień z przeszłości. Jedynie iluzja ukochanej pozostaje głęboko w jego sercu, ale i ta ostatnia więź również zniknie jak dym rozwiany wiatrem, gdy jego serce się stopi. *Zastygnięcie* w tym kontekście ma podwójne znaczenie: z jednej strony odnosi się do fizycznego zamarzania świata lodu i śniegu, a z drugiej strony do stanu umysłu bohatera, który również jest zastygły jak lód.

Pieśń zawiera pięć sekwencji muzycznych, można ją jednak również podzielić na trzy sekcje w oparciu o ekspresję emocjonalną i zmiany tonalne. Tonacja pierwszej, to głównie g-moll, drugiej - głównie d-moll, trzeciej zaś - Es-dur. W partii fortepianowej wykorzystano stały rytm triolowy, tworząc wrażenie nieustającego pośpiechu. W lewej ręce w części pierwszej i w partii prawej ręki w części drugiej pojawiają się melodie kontrapunktyczne względem linii wokalne. W pierwszej części, melodia lewej ręki partii fortepianu jest głównie w kontraście z linią wokalną, podczas gdy w drugiej części, melodia prawej ręki partii fortepianu jest bliższa linii wokalne. W trzeciej części, w której następuje przejście do tonacji durowej, obie ręce pianisty grają jednolicie triole, a na końcu pojawiają się melodyczne wzory przypominające westchnienia opadające o sekundę małą.

Przykład 4.1

The image displays a musical score for a song. The top staff is the vocal line in G minor, with lyrics: "find ich ei - ne Blü - te, wo find ich grü - nes Gras? ____". Two specific phrases in the vocal line are circled in red: "Blü - te," and "Gras?". The bottom staff is the piano accompaniment, featuring a constant triplet rhythm in both hands. The piano part includes dynamic markings: *cresc.* (crescendo), *f* (forte), and *p* (piano). The score is written in G minor, indicated by two flats in the key signature.

Pieśń *Erstarrung* poprzez bardzo szybkie tempo i rytm triolowy, przedstawia gorące pragnienie bohatera, by znaleźć jakieś ślady pozostawione przez niego i jego ukochaną. Jednak gdy zdaje sobie sprawę, że to wszystko jest daremne, staje się co raz bardziej smutny. Melodia przypominająca westchnienia, pojawiająca się pod koniec trzeciej części, jest właśnie wyrazem tego uczucia.

Warstwa muzyczna tej pieśni służy głównie budowaniu atmosfery i nie odzwierciedla wyraźnej narracji, tak jak strona poetycka. Z kolei ta nie odzwierciedla poczucia niecierpliwości i pośpiechu, które wyraża fortepian. Można powiedzieć, że w pewnym sensie muzyka i słowa wzajemnie poszerzają swój zakres ekspresji.

Emocje w śpiewie

Erstarrung to lament mężczyzny pozbawionego miłości. Na tle szybkich triol akompaniamentu, utwór wyraża ogromną tęsknotę *Wędrowca* za ukochaną. Piękny obraz dawnej miłości ciągle pojawia się w jego umyśle, nieustannie go dręcząc. Jedyne zatrzymanie bicia serca mogłoby zatrzymać ból. Dlatego pieśń ta jest bardzo niespokojna.

Sugestie wykonawcze

Takt zaczynający się przedtaktem utrudnia śpiewanie utworu. Podczas śpiewania wymagane jest bardzo dobre poczucie rytmu i harmonii z linią fortepianu. Wielokrotne ćwiczenia z pianistą pomogą w uzyskaniu bardziej ścisłej integracji głosu z instrumentem. Punkt kulminacyjny utworu jest szybki, o szerokim zakresie i pełni emocji. Wymaga od wokalisty dobrego wsparcia oddechowego.

Pieśń 5. *Der Lindenbaum* (Lipa)

Pod względem estetycznym, początek tej pieśni jest najcieplejszy jak dotąd. Przekazuje ona dwa rodzaje przeplatających się emocji: jeden to uczucia ciepłe i stabilne, drugi zaś to emocje bardziej melancholijne i niepokojące. W rozwoju utworu, oba rodzaje emocji również

ewoluują: ciepłe, stabilne części stają się stopniowo słabsze, podczas gdy melancholijne i niepokojące fragmenty zyskują na intensywności.

Słowa pieśni z jednej strony przywołują wspomnienia piękne i ciepłe, a z drugiej – mroczne, zimne, a nawet okrutne. Pierwsze to np. *Ich träumt in seinem Schatten, So manchensüßen Traum. Ich schnitt in seine Rinde, So manches Liebe Wort*²⁶, *Komm her zu mir, Geselle, Hier find'st du deine Ruh*²⁷! drugie zaś *Ich muß' auch heute wandern, Vorbei in tiefer Nacht*²⁸, *Die kalten Winde bliesen, Mir grad ins Angesicht*²⁹.

Jest to przykład pieśni zwrotkowej z wariacjami, którą można rozumieć na dwa sposoby. Tonacje durowe i molowe tworzą dwa różne światy, ale obserwuje się stopniowe zmiany wewnątrz tychże części w tonacjach durowych i molowych. W pieśni tej zastosowano naprzemiennność jednoimiennych tonacji D-dur i d-moll o tej samej tonice. Różnice w tonacji powodują zmiany jasnej i ciemnej barwy muzyki. Kiedy d-moll pojawia się po raz drugi, długotrwałe utrzymywanie się nuty [b] w dolnej partii, częste występowanie akordów dominantowych i kadencja zwodnicza, powodują, że główna tonacja d-moll nie jest wyraźnie prezentowana, tworząc wrażenie jakby niezakończenia i zawieszenia w pustce.

Przykład 5.1

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. The first system has a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex, rhythmic bass line with many sixteenth notes. There are two red circles around the bass notes in the first system, both containing a flat symbol (b). The second system continues the melody and accompaniment. The piano part includes dynamic markings like 'p' (piano), 'cresc.' (crescendo), and 'f' (forte). There is another red circle around a bass note in the second system, also containing a flat symbol (b). The lyrics are written below the vocal line: 'Die kal - - - ten Win - de blie - sen mir grad ins An - ge - sicht, der Hut flog mir vom'.

²⁶ „Pod lipy gałęziami niejeden snulem sen. Niejeden znak miłości wyciąłem w korze jej.”

²⁷ „Wróć do mnie, druhu miły, tu spokój znajdziesz, wiedz.”

²⁸ „Dziś przejść musiałem obok mej lipy w nocny mrok.”

²⁹ „Wiatr w twarz mnie w chwili owej uderzył z całych sił.”

Dwa różne światy tworzone przez tonacje durowe i molowe są ucieleśnione w melodii, dynamice i fakturze muzycznej utworu. Początkowo melodia jest płynna i łatwo wpada w ucho, często powraca do toniki, co sprawia wrażenie stabilności i spokoju. Akordy głównie oscylują między akordami tonicznymi a dominantowymi. Jednak w fragmentach w tonacji molowej, zwłaszcza przy drugim pojawieniu się d-moll, melodia ulega znacznym zmianom. Traci swoją płynność i w kulminacyjnym momencie pojawia się nawet *interwał* oktawy w dół. Zmiany dynamiki i tonacji tworzą tu specyficzną atmosferę. W tonacji durowej dynamika jest zazwyczaj delikatniejsza, tworząc niemal oniryczny, magiczny krajobraz. Natomiast w tonacji molowej, zwłaszcza przy jej drugim pojawieniu się, występują wyraźne kontrasty.

Kompozycja ta wyróżnia się fascynującą zmiennością tekstury muzycznej. We frazach w tonacji durowej zmiany są subtelne, jednak części w tonacji moll prezentują znacznie bardziej wyraziste przemiany. Gdy po raz pierwszy pojawia się fragment w tonacji moll, fortepian przejmuje bardziej dynamiczny, żywiołowy styl, łamiąc początkową spokojną równowagę. Największy kontrast ujawnia się przy drugim pojawieniu się fragmentu w tonacji moll, gdzie akompaniament wprowadza dynamiczne *triole* z prologu. Kontrasty dynamiczne w tej sekcji jest bardziej zaznaczona, przenosząc słuchacza do świata pełnego głębi emocjonalnych i muzycznego niepokoju

Przykład 5.2

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#), indicating D major or D minor. The first system of music is in D major, and the second system is in D minor. The piano accompaniment in the second system features a prominent triplet figure in the right hand, which is highlighted by a red box. The lyrics are in German and are written below the vocal line.

Am Brunnenvordem To-re da steht ein Lin-den-baum; ich träumt in seinem
Schatten so manchen sü-ßen Traum, ich schnitt in sei-ne Rin-de so manches lie-be

Ponadto wewnętrzna część w tonacji durowej staje się coraz mniej stabilna po zderzeniu z częścią w tonacji molowej. Najbardziej stabilną częścią jest fragment muzyki w tonacji durowej w pierwszej części. Linia fortepianu oparta na akordach zasadniczych w dużej mierze utrzymuje ten sam rytm.

W drugiej części, fragment w tonacji durowej jest zakłócony przez poprzedzający go fragment w tonacji molowej. Rytm partii fortepianowej nie jest już tak ściśle zgodny z partią wokalną, jak to miało miejsce w pierwszej części, co wprowadza pewien stopień niepewności i niestabilności.

Przykład 5.3

The image displays a musical score for a piano and voice. It consists of three systems. Each system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (grand staff). The piano part features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, often grouped in threes (triplets), which is highlighted by red boxes in each system. The vocal line includes German lyrics. The first system ends with the word 'Ich' and a piano dynamic marking 'pp'. The second system includes the lyrics 'mußt auch heu - te wan - dern vor - bei in tie - fer Nacht, da'. The third system includes the lyrics 'hab ich noch im Dun - kel die Au - - gen zu - ge - macht. Und'. The key signature changes from one flat to two flats between the second and third systems.

W trzeciej części, fragment w tonacji durowej jest bliski drugiej części, ale zawiera drobne zmiany. Na przykład, w niskich rejestrach partii fortepianu pojawiają się ósemki grane

pizzicato, co sprawia, że nie jest już ona tak stabilna i spokojna jak w poprzednich dwóch częściach.

Przykład 5.4

The image displays two systems of a musical score. The first system, labeled 'Edition Peters 9484', shows a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings like *fp* and *ppp*. The lyrics are 'Nun bin ich man-che'. The second system, labeled '79', continues the piece with lyrics 'Stun - de ent-fernt von je - nem Ort, und im - mer hör ich's'. In this system, four notes in the piano accompaniment are circled in red, indicating specific musical features or errors.

Pieśń ta przedstawia dążenie Wędrowca do światła, ciepła i spokoju. Jednakże, wkroczenie elementów mroku i surowej rzeczywistości zaczyna burzyć jego wizję. To sprawia, że jego wyidealizowany świat staje się lekko chwiejny i niepewny, choć jeszcze nie doświadcza tu pełnego, zasadniczego wstrząsu. Podstawowym motywem jest tu stopniowe destabilizowanie wyimaginowanego świata Wędrowca pod wpływem zderzenia z rzeczywistością. Dwie części w tonacji molowej reprezentujące rzeczywistość, ukazują się w relacji eskalacji. Pierwsza z nich prezentuje cechy ponure i szare, ukazując wędrowkę w ciemności nocy. Druga część w tonacji molowej, oprócz tej szarości, charakteryzuje się wyjątkową dynamiką i burzliwością, co doskonale odpowiada słowom tekstu opisującym mroźny północny wiatr. Ta pieśń ma silny charakter fantazji, nie tylko ze względu na dominację części w tonacji durowej, która symbolizuje marzenia i wspomnienia, ale także dlatego, że zarówno jej początek, jak i zakończenie utrzymane są w tonacji durowej, co

stanowi rzadkość w tym cyklu. Po poprzednich pieśniach o zabarwieniu tragicznym, utwór ten przynosi chwilę ukojenia w smutku. Muzyka i słowa pieśni ściśle się ze sobą łączą, ale fortepian pogłębia znaczenie słów. W trzech częściach utworu przedstawione są piękne wspomnienia o drzewie lipowym i chociaż melodia się nie zmienia, towarzysząca jej partia fortepianu wprowadza różne modyfikacje, sprawiając, że symbolika stabilności i spokoju, którą to drzewo reprezentuje, stopniowo słabnie. Jest to coś, co trudno byłoby wyrazić w samych tylko słowach.

Emocje w śpiewie

Melodia pieśni *Der Lindenbaum* jest prosta i piękna, naturalna i gładka, utrzymana w przyjaznym i prostym stylu muzyki ludowej, o delikatnej i szczerzej ekspresji emocjonalnej. *Wędrowiec* wspomina wiele pięknych chwil spędzonych pod drzewem lipowym nieopodal swojego rodzinnego domu, stanowiących ostry kontrast z jego obecnym życiem tułacza po mroźnym, zimowym świecie. Melodia rozpoczyna się od akordu tonicznego D-dur, oscylując pomiędzy trzema nutami „d, fis i a”. Słodkie wspomnienia koją i napawają wyjątkowym ciepłem. Kiedy *Wędrowiec* powraca do rzeczywistości, tonacja melodii przechodzi w molową, przynosząc cię zniechęcenia i przygnębienia. Następnie, kiedy zimny wiatr huczy i bije w twarz, melodia staje się nagle szorstka i gwałtowna, podkreślając kontrast między fantazją i rzeczywistością. Na koniec powraca tonacja durowa, ukazując rosnącą tęsknotę bohatera za domem. Emocjonalne zwroty i przemiany w tej pieśni zostały osiągnięte poprzez naśladowanie szelestu liści niesionych przez wiatr.

Sugestie wykonawcze

Wykonując tę pieśń należy zwrócić szczególną uwagę na kontrolę oddechu. Konieczny jest kontrast dynamiczny oraz symetrie rytmiczne i barwowe pomiędzy partiami wokalną i fortepianową.

Pieśń 6. *Wasserflut* (Odwilż)

W tej pieśni dominuje porządek i harmonia, z mniej wyrazistymi wewnętrznymi napięciami. Każda część utworu zbliżając się ku końcowi, przechodzi przez moment intensyfikacji oznaczony jako *stark* (mocny), co subtelnie oddaje burzliwe emocje tkwiące w

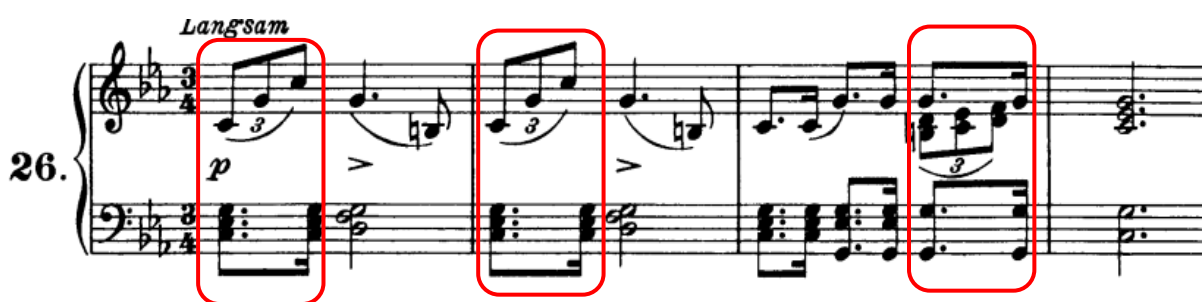
sercu bohatera. Emocjonalnie, w pieśni tej powraca smutek charakterystyczny dla *Der Lindenbaum*.

Rytm utworu od początku do końca sprawia wrażenie chwiejnego i nie do końca płynnego, a tempo jest wolniejsze niż w poprzednich pieśniach. Melodia charakteryzuje się dużymi wahaniami, jakby opowiadała o życiowych trudnościach i zawirowaniach.

Słowa pieśni są bardzo wzruszające, a narracja charakteryzuje się silnym liryzmem. Po chwili wspomnień w pieśni *Der Lindenbaum*, muzyka powraca do motywu łez z poprzednich pieśni *Gefrorene Tränen* i *Erstarrung*. Używając wyolbrzymionej techniki narracyjnej, opowiada historię, w której stopiony śnieg wraz z łzami bohatera płynie do rzeki, do miasta i w końcu do domu jego ukochanej. Jego miłość do niej wciąż nie zgasła, pozostaje iskierka nadziei, a jego łzy wciąż są gorące.

Pieśń ta ma formę zwrotkową z wariacjami. Partia fortepianowa czterokrotnie wprowadza śpiewaka w części pieśni, przy czym dwie ostatnie z nich są w zasadzie takie same jak dwie pierwsze, jedynie z kilkoma niewielkimi zmianami (przykład 6.1). Fortepian nadaje charakter całej pieśni, a jej rytm i melodia są subtelne i wyjątkowe. Interakcja między motywami triolowymi partii wokalne a szybkim rytmem punktowanym w partii fortepianu tworzy fascynującą grę rytmiczną, tworząc wrażenie lekkiego rozstrojenia (przykład 6.2). Wykorzystanie nut z kropką w partii fortepianowej nadaje utworowi rytmiczną złożoność, co przekłada się na wrażenie niepewności i zawiłości. Ta misterna sieć rytmiczna maluje obraz pełen subtelnych niuansów, nadając całości niezwykłą głębię i wyrafinowanie.

Przykład 6.1



W całej swej strukturze, pieśń ta utrzymuje konsekwentny, spójny styl, a partia fortepianowa jest kontynuacją i rozszerzeniem motywu wędrowki, który został wprowadzony w *Gute Nacht*. Pieśń ta utrzymana jest głównie w tonacji c-moll, z okazjonalnymi przejściami do Es-dur, tworząc krajobraz pełen emocjonalnego zróżnicowania. Melodia rozwija się poprzez szerokie łuki i dynamiczne przemiany, malując obraz pełen kontrastów i

dramatyzmu. Zakończenie utworu, gdzie muzyka oscyluje między Es-dur a c-moll, wprowadza zaskakujący kontrast dynamiczny, podkreślając wewnętrzne napięcie i wyraźnie odzwierciedlając rozdarcie między surową rzeczywistością a światem marzeń i iluzji.

Przykład 6.2

The image displays a musical score for a piece titled 'Wasserflut'. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics in German: 'und der wei - che Schnee zer - rinnt, und der wei - che Schnee zer - da ist mei - ner Lieb - sten Haus, da ist mei - ner Lieb - sten'. The piano accompaniment includes a red circle around a specific chord in the right hand. The second system continues the piano accompaniment, with a red circle around a 'pp' (pianissimo) marking in the left hand. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like '(stark)' and '>'.

Wasserflut w swojej muzycznej narracji i atmosferze niesie ze sobą podobieństwa do *Erstarrung*, przedstawiając obraz *Wędrowca*, który niepewnie i z trudem toruje sobie drogę przez śnieżny pejzaż. Powolny rytm pieśni potęguje odczucie trudu podróży, tworząc subtelną kontynuację motywu wędrówki, jaki został zarysowany w *Gute Nacht*.

Wasserflut w swoim emocjonalnym wydźwięku niesie echa *Gute Nacht*, ukazując dylematy głównego bohatera, który, mimo nieuchronności swojej wędrówki, nadal nie jest w stanie całkowicie uwolnić się od głęboko zakorzenionych uczuć. Jego nieustanna próba odnalezienia dawnej miłości jest odzwierciedlona w dramatycznych wahaniach melodii, które symbolizują zarówno trudności, jak i wytrwałość w tej podróży serca.

Emocje w śpiewie

Wasserflut charakteryzuje się piękną, przejmującą melodią i dynamicznym rytmem, łącząc w sobie liryzm z intensywnym dramatyzmem. Utwór rozpoczyna się od delikatnego, emocjonalnego wyznania, przypomnienia, opowieści. Gdy dotyka tematu smutku, emocje eksplodują wraz z kierunkiem melodii, by następnie natychmiast złagodzić napięcie poprzez obniżenie dźwięku o cały ton. Od pierwszego taktu muzyka staje się łagodniejsza i bardziej liryczna. W tej scenie *Wędrowiec* wciąż trzyma się cienia nadziei na przyszłość. Gdy pieśń powraca do tonacji molowej w ostatniej zwrotce, emocje wzbierają z nową siłą. Uczucia w jego sercu wybuchają z dziką intensywnością, niczym uwięziony dziki zwierz, wyrażający ostry sprzeciw wobec otaczającej rzeczywistości.

Sugestie wykonawcze

W takcie 12 utworu następuje pierwszy wybuch emocji. Śpiewak powinien je kontrolować i doprowadzić w sposób przemyślany do kulminacji, po której nastąpi natychmiastowy moment uspokojenia. Gdy linia melodyczna zaczyna opadać, emocjonalny kontrast pojawia się również w linii fortepianu..

Pieśń 7. *Auf dem Flusse (Na rzece)*

W pieśni tej dominuje poczucie niepokoju i wzburzenia, jakby nie istniało na świecie żadne spokojne i bezpieczne miejsce. Jest ona bardzo dramatyczna, z ostrymi kontrastami tworzących ją elementów, zwłaszcza ostatnia część z jej punktem kulminacyjnym, pełna jest rozdzierającego bólu i niepokoju.

Tekst jej obraca się wokół tematu strumienia, którego przemiany w różnych okresach stanowią metafory przemian wewnętrznych przeżywanych przez bohatera. Potok zachował kiedyś piękne wspomnienia *Wędrowca* i kochanka, ale po rozstaniu, potok stał się jego bolesnym wspomnieniem. W dwóch pierwszych częściach, poezja koncentruje się na wykorzystaniu scen do opisu emocji, natomiast ostatnia część stanowi ich wybuch.

Muzykę w *Auf dem Flusse* można podzielić na trzy części. Została skomponowana jako połączenie formy przekomponowanej oraz pieśni zwrotkowej z wariacjami. Struktura

taka pozwala na płynne przechodzenie między różnymi emocjonalnymi stanami i scenami, jednocześnie utrzymując spójność i ciągłość narracji muzycznej.

W pierwszej części utworu, głównym elementem jest kontrast tonalny. Muzyka oscyluje pomiędzy tonacjami c-moll i b-moll, a ponieważ te dwie tonacje są od siebie bardzo odległe w relacjach tonalnych, ze swoją główną nutą oddzieloną o małą sekundę, stworzone są niemal dwa zupełnie różne światy muzyczne. Ten zabieg kompozytorski podkreśla kontrast i różnorodność, nadając utworowi wyjątkową głębię i zróżnicowanie tonalne. Ponadto muzyka nigdy nie kończy się stabilną kadencją w tonice c-moll, dając słuchaczom poczucie napięcia.

Przykład 7.1

27. *Lungsum*
staccato
mp
Der du so lu - stig
rauschtest, du hel - ler, wil - der Fluß, wie still bist du ge - wor - den, gibst
kei - nen Schei - de - gruß! Mit har - ter, star - rer
pp

W drugiej części utworu tonacja przechodzi w C-dur, co wyraża lojalność Wędrowca wobec swojej ukochanej i służy jako rodzaj hołdu dla niej. Ta sekcja jest stosunkowo

jaśniejsza i bardziej optymistyczna, jednak nie kończy się pełnym zakończeniem w C-dur. Zamiast tego, utwór pozostaje otwarty na dominancie septymowej C-dur, co w połączeniu z ciągłym rytmem triolowym, stwarza uczucie niepewności i niepokoju.

Przykład 7.2

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are in German. The piano accompaniment features a continuous triplet rhythm in the right hand and a more active line in the left hand. The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line with the lyrics 'ging: um Nam und Zah - - len win - - - - det sich'. The piano accompaniment consists of a continuous triplet rhythm. The second system shows the vocal line with the lyrics 'ein zer - broch - ner Ring.'. The piano accompaniment continues with the triplet rhythm, marked with 'dim.' and 'pp'.

Najbardziej dramatyczna jest trzecia część, w której powraca tonacja c-moll. Oprócz konwersji tonalnej pomiędzy c-moll i h-moll pojawiają się również zmiany dynamiki, melodii i faktury muzycznej. Zmiany w dynamice są bardzo wyraźne. Pierwsze dwie części utworu wykonuje się głównie *pianissimo* (*pp*), podczas gdy w tej części pojawia się *forte* (*f*). Dynamika stopniowo narasta od bardzo cichego (*ppp*) do głośnego (*f*). Melodia w tej części nie jest już tak płynna jak w dwóch poprzednich, a użycie pauz czyni muzykę przerywaną i fragmentaryczną. Ponadto zawiera również motywy westchnień oparte na opadającym *interwale* sekundy małej. Zmienia się również faktura muzyki: partia wokalna i lewa ręka fortepianu tworzą polifoniczny kontrapunkt, a partia prawej ręki także wydaje się bardziej burzliwa niż wcześniej, co zwiększa poczucie konfliktu.

Przykład 7.3

Mein Herz, in die - sem Ba - che

er - - kennst du nun dein Bild? Ob's

un - - ter sei - - ner Rin - de wohl auch so rei - ßend

p

ppp

cresc.

W pierwszej części tej pieśni, wyraźne kontrasty tonalne skutecznie kreują dwa odmienne światy: jeden nostalgiczny i pełen wspomnień, drugi - surowy i rzeczywisty. Ten zabieg tworzy sugestywny obraz emocjonalnej przepaści między przeszłością a teraźniejszością, poruszając głębokie warstwy uczuć. Jeden świat symbolizuje słodycz i piękno przeszłości, drugi zaś obojętność i surowość teraźniejszości. Bardzo wymowne jest także przejście od c-moll do h-moll, jakby westchnienie z innego świata. Jest to zabieg niezwykle subtelny. W drugiej sekwencji pieśni, przedstawiony jest *Wędrowiec*, który, pomimo świadomości, że jego miłość jest skazana na niepowodzenie, wciąż przepelniony jest tęsknotą i miłością do dawnej ukochanej. Ta mieszanka rozumienia niemożności sytuacji z niegasnącym uczuciem dodaje utworowi głębi emocjonalnej, ilustrując wewnętrzny konflikt i trwałość uczuć bohatera. Ostatni akapit utworu cechuje się najsilniejszym konfliktem

dramatycznym, doprowadzając ból i niepokój bohatera do apogeum. W odróżnieniu od dwóch poprzednich, o charakterze narracyjnym, ten akapit skupia się głównie na silnym wyrażaniu emocji, w pełni demonstrując intensywne vibracje głęboko w duszy bohatera. Bohater budzi się ze wspomnień i złudzeń przeszłości i powraca do przerażającej rzeczywistości wewnętrznego cierpienia.

Charakterystyczną cechą *Auf dem Flusse* jest świadome unikanie kadencji doskonałych. Utwór kończy się albo przez transpozycję do innej tonacji, albo kadencją otwartą, sugerującą brak ukojenia dla duszy bohatera. W pieśni tej również ściśle łączą się ze sobą muzyka i słowa, są jednak miejsca, w których dochodzi do konfliktu między tymi dwoma elementami. Na przykład w pierwszej części tekstu „Mit harter, starrer Rinde, Hast du dich überdeckt, Liegst kalt Und unbeweglich, Im Sande aus gestreckt” nie następuje taka zmiana znaczenia, jak w poprzednim wersie „Der du sol ustigrauschtest, Duheller, Wilder Fluß, Wie still bist du geworden, Gibst Keinem Scheidegruß.”³⁰ Jednak kompozytor nadal przechodzi z c-moll do b-moll, co wskazuje, ma swoją własną koncepcję, która nie zawsze idzie w parze z tekstem. Taka technika kompozycji pojawiała się również wcześniej, co wskazuje, że mimo starań Schuberta o osiągnięcie harmonii między muzyką a poezją, w momencie pojawienia się konfliktu między tekstem a muzyką, przyznaje on pierwszeństwo logicznej strukturze muzycznej.

Emocje w śpiewie

Auf dem Flusse początkowo przenosi słuchaczy do pięknych chwil miłości *Wędrowca* na tle delikatnych akordów, lecz niegdyś radosny i pełen życia strumień teraz pokrywa gruba warstwa lodu. W całym utworze, główny bohater jest pogrążony w głębokiej tęsknocie, lecz ogromna rozbieżność między marzeniami a rzeczywistością sprawia, że jego wewnętrzny ból staje się niezwykle intensywny, prowadząc do złożonej ewolucji emocjonalnej.

Sugestie wykonawcze

W utworze pojawia się wiele zmian emocjonalnych, w tym wspomnienia, autorefleksja, a także gwałtowne zderzenia z rzeczywistością. Wymaga to od wykonawcy

³⁰ „Okryłeś się twardą, sztywną korą, leżysz zmarznięty i nieruchomy, rozciągnięty na piasku, nigdy nie ujawniając takiej zmiany znaczenia, jak w wersji Ty, który tak wesoło szumiałeś, ty jasna, dzika rzeko, jakże się uspokoiłaś, nie witasz się na pożegnanie.”

ściślejszej współpracy z akompaniamentem, aby oddać tę bogatą i zróżnicowaną treść. Partia wokalna wyróżnia się zróżnicowaną dynamiką wejścia, obejmującą zarówno wejście na początek taktu, jak i subtelniejsze momenty, takie jak wejście w drugiej mierze, w drugiej połowie drugiej miary, czy nawet w ostatniej ćwiartce drugiej miary. Śpiewak ma więc obowiązek dokładnie przeanalizować partyturę i dokonać dokładnych notatek.

Pieśń 8. *Rückblick* (Spojrzenie wstecz)

Pierwsza część utworu sprawia wrażenie pośpiechu, paniki i niepokoju, środkowa część jest stosunkowo gładka i delikatna, w ostatniej zaś powraca nastrój części pierwszej, w przeciwieństwie jednak do niej, w miarę rozwoju muzyki, początkowe uczucie niepokoju i zamieszania stopniowo ustępuje miejsca poczuciu stabilności i jasności.

Pierwsza część tekstu, poprzez obrazy zimowych krajobrazów i kruków, sugeruje trudne położenie *Wędrowca* oraz jego pragnienie szybkiej ucieczki od rzeczywistości, która wypełnia go poczuciem zamętu i rozpacz.

W drugiej części, poprzez obrazy takie jak młoda dziewczyna, skowronek, słowik i lipa, przekazywana jest tęsknota *Wędrowca* za minionymi, pięknymi chwilami. Łagodność i czułość dziewczyny sprawiają, że *Wędrowiec* czuje niekończące się uczucie tęsknoty za przeszłością.

Trzeci akapit wyraża silne pragnienie bohatera, aby wrócić do przeszłości i przeżyć na nowo szczęście. Te trzy części wyrażają zupełnie różne światy emocjonalne, a muzycznie tworzą je zmiany tonacji i dynamiki. W pierwszej części utworu tonacja oscyluje pomiędzy es-moll a b-moll, z częstymi zmianami dynamicznymi, co naturalnie wywołuje uczucie niestabilności i niepokoju.

Przykład 8.1

Es brennt mir un - ter bei - den

Soh - len, tret ich auch schon auf Eis und Schnee, ich

p *p* *cresc.* *f* *p*

W porównaniu do części pierwszej, druga część utworu jest znacznie stabilniejsza zarówno pod względem tonacji, jak i dynamiki. Partia fortepianowa emanuje spokojem i stabilnością, szczególnie dzięki prawej ręce wykonującej szybkie szesnastki w oktawach, co tworzy wrażenie płynnego, lecz spokojnego ruchu.

Przykład 8.2

Wie an - ders hast du mich em - pfan - gen, du

Stadt der Un - be stän dig - keit! An - dei - nen blan - ken Fen - stern

W ostatniej części, tonacja początkowo utrzymuje się w es-moll, podobnie jak w części pierwszej, następnie przechodzi do E-dur, zbliżając się do nastroju części środkowej, jednakże akompaniament nie jest tak stabilny jak w środkowej części, a całość kończy się w tonacji E-dur. Choć tempo tej pieśni nie jest zbyt szybkie, wywołuje poczucie pośpiechu ze względu na użycie szesnastek w prawej ręce partii fortepianu.

Rückblick ukazuje pozytywną stronę bohatera, u którego okrutna rzeczywistość przywołuje wspomnienia szczęśliwej przeszłości i marzenia o powrocie do niej. Pierwsza część utworu charakteryzuje się napięciem, zamieszaniem i pośpiechem, wyrażając pragnienie ucieczki *Wędrowca* z przepełniającego go smutkiem miasta. Część druga przywołuje piękno i słodycz przeszłości. W trzeciej części utworu początkowo powraca atmosfera pierwszej części, ale w miarę osłabienia dynamiki i zmiany tonacji na E-dur, muzyka zaczyna nabierać onirycznego charakteru, podobnego do środkowej części. Nie osiąga jednak całkowitej zgodności z atmosferą części środkowej.

Układ tonalny utworu rozpoczynającego się w tonacji molowej i kończącego się w tonacji durowej również zbiega się z tą emocjonalną zmianą bohatera. Taka koncepcja pieśni *Rückblick* jest częściowo związana z poprzednią pieśnią *Auf dem Flusse*, będącą kulminacją dramatyzmu i niestabilności. Ponieważ w *Rückblick* trudno było dalej eskalować dramatyzm i niestabilność, kompozytor skierował się ku bardziej stabilnej, jasnej i ciepłej stronie, tworząc emocjonalny bufor i równowagę dla uczuć wyrażonych w *Auf dem Flusse*. Interpretacja muzyczna tej pieśni na ogół jest zgodna ze słowami. W części trzeciej muzyka wyraźnie odbiega od znaczenia przekazywanego we wspomnieniach, jednak podobnie, jak w części pierwszej, przywodzi na myśl atmosferę pośpiechu i zamieszania. Dopiero później, kiedy nastrój staje się jaśniejszy, muzyka zaczyna współgrać z tekstem. Taki sposób interpretacji w oczywisty sposób wzbogaca poziom emocjonalny, czyniąc również strukturę muzyki bardziej logiczną.

Emocje w śpiewie

W pierwszej frazie pieśni *Rückblick* kompozytor posługuje się dwukrotnie wznoszącą się skalą. Melodia jest potężna, a emocje ekscytujące i skaczące. Po przejściu do tonacji Es-dur staje się ona cichsza i słodsza, a partia fortepianu staje się mniej napięta. Gdy muzyka zmienia tonację z Es-dur na es-moll, w sposób słyszalny wzrasta wyrażona przez Schuberta tęsknota za dawno utraconą miłością, przepełniając go nadzieją na jej odzyskanie. W finalelinii wokalne, dynamika delikatnie opada, nadając rytmowi subtelność przez

zastosowanie dwóch następujących po sobie triol, połączonych z długim, trwającym aż cztery miary tonem.

Sugestie wykonawcze

Partia wokalna rozpoczyna się od przedtaktu, wraz z partią fortepianową tworząc oktawową progresję sekwencyjną w odstępie jednej miary, co symbolizuje, że w obliczu okrutnej rzeczywistości *Wędrowiec* nieustannie podąża za nadzieją i marzeniami. Należy zwrócić szczególną uwagę na przeplatanie się rytmów. Na początku utworu tekst jest gęsty i wyrażany z silnym naciskiem, co wymaga od śpiewaka powolnego, systematycznego ćwiczenia wymowy w celu osiągnięcia płynności i biegłości.

Pieśń 9. Irrlicht (Błądny ogień)

Z estetycznego punktu widzenia, w pieśni tej Schubert zastosował różnorodne techniki. Zmiany w muzyce nie wyrażają ostrych kontrastów emocjonalnych, lecz raczej odzwierciedlają brak dawnej buntowniczości, przynosząc w zamian uczucie spokoju i ukojenia.

Pierwsze wersy tekstu stanowią narrację, opisującą jak główny bohater traci kierunek, idąc za ognikami w głębokim, ponurym wąwozie. W drugiej i trzeciej części, tekst nabiera emocjonalnego wymiaru, w którym ogniki i zgubienie drogi stają się metaforą stabilności życia, przypominając, że zarówno radości, jak i cierpienia świata ludzkiego są tak ulotne i nieuchwytnie jak te tajemnicze światła. Gdy *Wędrowiec* uświadomił sobie, że wszelkie sprawy świata ostatecznie osiadają niczym kurz, stapiając się z ogromem wszechświata, własne zmartwienia i przeżycia zaczęły mu się wydawać drobne i nieistotne. Ta refleksja przyniosła mu głębokie poczucie spokoju i akceptacji.

Pod względem muzycznym, pieśń ta złożona jest z trzech różnych sekwencji, łącząc ze sobą formę pieśni z wariacyjnym podziałem oraz strukturę przekomponowaną. W utworze tym Schubert szczególną uwagę poświęcił rytmowi. Uwypuklił piękno fraz oraz tonalność, nadając każdej części pieśni indywidualny charakter i głębię, tworząc harmonijną i wyrafinowaną kompozycję. Rytm w tej pieśni jest wyjątkowo zróżnicowany i stanowi jej kluczowy element. Kompozytor użył szerokiej gamy wartości rytmicznych – od ćwierćnuty po trzydziesto-dwójki, co w połączeniu z różnymi elementami rytmicznymi, takimi jak triole

czy rytm punktowany, tworzy bogatą i dynamiczną strukturę rytmiczną. Dodanie pauz dodatkowo wzbogaca teksturę rytmiczną pieśni, nadając jej wyjątkowego charakteru i głębi.

Przykład 9.1

The image shows a musical score for a song. The tempo is marked 'Langsam' (Slow). The time signature is 3/8. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system shows the vocal line and the piano accompaniment. The piano accompaniment features several triplet figures in the right hand, which are highlighted with red boxes. The lyrics are in German: 'In die tiefsten Fel-sen-gründe lock-te mich ein Irr-licht hin: Wie ich ei-nen Ausgang fin-de,'. The second system continues the piano accompaniment with more triplet figures, also highlighted with red boxes.

W ostatniej części pieśni tonacja przechodzi płynnie między g-moll, c-moll, G-dur i A-dur, co nadaje utworowi bogactwo i dynamikę. Melodia rozciąga się na szeroki zakres, osiągając imponującą rozpiętość aż do tercdecymy (od g do es²). Linia melodyczna często biegnie kręto, dodając pieśni wyrafinowania, a nieregularny rytm dodaje elementu niespodzianki i różnorodności, czyniąc całość jeszcze bardziej wyrafinowaną i emocjonalną.

Przykład 9.2

Spiel! Durch des Berg - stroms trockne Rin - nen wind ich

ru - - hig mich hin - ab - je - der Strom - wird's Meer ge - win - nen, je - des

Lei - den auch sein Grab, je - der Strom - wird's Meer ge - win - nen, je - des

Lei - den auch sein Grab.

Najbardziej mistrzowski jest w niej jednak sposób, w jaki łączy ona bogactwo i różnorodność melodyki, rytmu i tonacji, zachowując jednocześnie stabilność i spójność dzięki stałej, delikatnej dynamice i wolnemu tempusprawiając, że mimo wielu zmian, utwór w

odbiorze pozostaje uspokajający i zrównoważony, tworząc wrażenie harmonii i wyrafinowania.

Podsumowując, potencjalne znaczenie tej pieśni polega oczywiście na połączeniu różnych zmieniających się czynników w zrelaksowaną i spokojną emocję. Wśród nieprzewidywalnych zawirowań świata i zmiennego losu, *Wędrowiec* zyskuje mądrość, postrzegając życiowe wzloty i upadki jako nieuchwytne i zmienne niczym zjawiska duchowe. Ta głęboka introspekcja prowadzi go do odkrycia, że wszystkie ludzkie doświadczenia, podobnie jak rzeki płynące ku morzu, ostatecznie stapiają się w nieskończoności czasu. Z tą świadomością, akceptuje on życie z niewzruszonym spokojem i elegancją, przyjmując jego nieuchronne przemijanie. To stopniowo nadaje zimowej wędrowce bohatera duchowy koloryt, którego nie było w poprzednich utworach. Analizując związek między słowem a muzyką, można zauważyć interesujące rozbieżności. Muzycznie, druga część utworu jest subtelnie zmodyfikowaną kontynuacją pierwszej, jednakże poetyckie zwrotki tych dwóch części prezentują wyraźny kontrast: pierwsza opowiada historię, druga natomiast przenosi słuchacza w świat głębokich refleksji. Z punktu widzenia liryki, druga i trzecia sekwencja są bardziej spójne, ale muzycznie pierwsza i druga oddają podobne emocje, tworząc fascynującą dynamikę między słowami a muzyką.

Emocje w śpiewie

Irrlicht tworzy senną i niesamowitą atmosferę wywołaną melancholią i sprytnie przenosi słuchacza w marzycielską i przerażającą zimową noc. W drugiej połowie pieśni to smutne wzruszenie pogłębia się, a rozpiętość melodii wzrasta, osiągając w kulminacji najwyższą nutę całego utworu. Następnie tej ciężkiej emocji towarzyszą powolne, głębokie i falujące tony, opisujące stopniowo wyciszające się emocjonalne podniecenie bohatera.

Sugestie wykonawcze

W pierwszej części utworu pojawia się skok o decymę małą, a słowa w tym interwale decymy zawierają samogłoski [i] co wymaga odpowiedniego przygotowania przestrzeni w jamie ustnej. Podczas śpiewania interwału małej decymy kluczowe jest kontrolowanie oddechu i stabilność krtani. Ćwicząc, można podzielić ten interwał o kilka dodatkowych dźwięków w obrębie harmonii, tworząc kombinacje takie jak kwinta czysta, kwarta czysta czy tercja mała, co ułatwi opanowanie techniki i zapewni płynność wykonania. Zakres dźwięku

fraz drugiej połowy utworu jest na ogół większy i wymaga dużej kontroli podparcia oddechowego.

Pieśń 10. *Rast (Postój)*

W pieśni tej powraca styl podobny do *Gute Nacht*, z charakterystycznym marszowym rytmem, który jest w zasadzie jednolity przez cały czas, tworząc wrażenie pewnego rodzaju chwiejności i kołysania. Jasne i ciemne barwy nieustannie się ze sobą przeplatają, a na końcu każdej sekwencji występuje silny kontrast dynamiczny. Pod koniec frazy wyczuwalne jest również wyraźne emocjonalne wycofywanie.

Słowa wyrażają różnorodne uczucia *Wędrowca* podczas marszu i podczas odpoczynku. Zgodnie z logiką, odpoczynek powinien przynosić komfort, a wędrówka - zmęczenie ciała i duszy. Jednak w tej kompozycji pojawia się przeciwny zestaw doświadczeń emocjonalnych: *Wędrowiec* czuje, że odpoczynek czyni go zimniejszym, a chodzenie sprawia, że czuje się bardziej zrelaksowany. Jego serce jest silne w środku burzy, ale w nocnych godzinach doświadcza niekończącego się bólu. Jest w tym podejściu pewna ironia, próba zapomnienia przeszłości poprzez nieustanne wędrowanie i doświadczanie nowych wydarzeń, kontrastuje chwilami odpoczynku, podczas których przeszłe wspomnienia powracają do świadomości.

Również i ta pieśń ma formę zwrotkową z wariacjami, dzieląc się na dwie główne części. Jej unikalny charakter przejawia się głównie w układzie rytmu, tonacji, dynamiki i melodii. W rytmie zastosowano wiele akcentów, a druga połowa pierwszej miary i pierwsza połowa drugiej miary są ze sobą łączone, przełamując normalny rytm taktu. W tonacji występują kontrasty między a-mol i jej tonacją paralelną C-dur, a na końcu sekwencji w tonacji molowej występuje również wyraźny kontrast dynamiczny. Ponadto zakończenia wielu fraz i melodii charakteryzują się wielkimi skokami oktawowymi w dół, powodując silne wrażenie kondensacji i opadania.

Przykład 10.1

30. *p* *dimin.*

Nun merk ich erst, wie müd ich bin, da ich zur Ruh mich le - ge;

das Wan - dern hielt mich mun - ter hin auf un - wirt - ba - rem We - ge. Die

W pieśni *Rast* Schubert skupia się na stworzeniu atmosfery poprzez niekonwencjonalny układ rytmiczny. Ukazuje *Wędrowca* wlokącego swoje zmęczone ciało, idącego z trudem i potykającego się. Celowe skoki oktawowo w dół również stwarzają poczucie niestabilności, zakłócając rytm. Jest to pierwszy w tym cyklu przypadek zastosowania ironii. Tonacja durowa oddaje tu wędrowkę, molowa zaś wyraża ból podczas odpoczynku, co jest dość nietypową koncepcją, świadczącą o dramatycznych przemianach w psychice *Wędrowca*, który zaczyna przyjmować postawę szyderczą w obliczu niezdolności życia. Ponadto pieśń tworzy różne nastroje między stanem spoczynku, a wędrowką poprzez silne kontrasty dynamiczne. Sądząc po relacji pomiędzy słowami i muzyką, słowa nie zawsze są w pełnej harmonii z linią melodyczną, a czasami nawet dochodzi pomiędzy nimi do konfliktu. Na przykład fraza „Doch meine Glieder ruh'n nich aus: Sobrennen Imre Wunden”.³¹ kontrastuje z jasną kolorystyką muzyczną. Ponadto, uczucie chwiejności i kołysania stworzone przez partię fortepianową jest czymś, czego tekst nie jest w stanie oddać, co niewątpliwie poszerza i pogłębia znaczenie przekazywane przez słowa pieśni.

³¹ „Ale moje członki nie odpoczywają: więc ich rany płoną.”

Emocje w śpiewie

Nastrój pieśni *Rast* jest pełen smutku i melancholii. Oryginalną jego tonacją jest c-moll. Kompozytorzy romantyczni lubili używać c-moll w kontekście śmierci i bólu. Progresja chromatyczna, przypominająca krzyk, wyraża głębię bólu, wielokrotnie pojawia się w cyklu *Winterreise*, aby wyrazić frustrację rozdartego miłością bohatera.

Sugestie wykonawcze

W utworze czterokrotnie użyto silnego kontrastu dynamicznego pomiędzy cichym (*leise*) a głośnym (*stark*) brzmieniem. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na kontrolę kontrastu głośności i barwy głosu. W pieśni występuje wiele progresji chromatycznych, stanowiących jeden z głównych środków ekspresji. Należy śpiewać te półtony nie oddzielając ich od siebie, lecz stale utrzymywać *legato*, panując nad kolorem głosu.

Pieśń 11. *Frühlingstraum* (*Sen o wiosnie*)

Pieśń ta ma duży zakres emocjonalny. Jej początek jest jak dotąd najśłodszym momentem w całym cyklu. Część środkowa wydaje się nieco szalona i niespokojna. Nastrój ostatniej części sytuje się pomiędzy pierwszą a drugą, nie jest ani tak słodki i wesoły, ani tak dziki i niespokojny. Jest w nim jednak pewien rodzaj ulgi, pełnej melancholii i bezradności, sugerującej kompromis i pogodzenie się z rzeczywistością.

Pierwsze frazy opisują głównie sny. Kwiaty, trawa, śpiew, miłość itp. odzwierciedlają słodczy sennych marzeń. Druga część przedstawia rzeczywistość za pomocą obrazów takich jak pianie kogutów, ciemność i chłód oraz wrony wskazujące na surowość i chłód.

Część trzecia to refleksja i lament nad ogromnym kontrastem pomiędzy rzeczywistością a snami. Muzyka podzielona jest na dwie główne części, przy czym druga część jest w zasadzie powtórzeniem pierwszej. Każda z tych części może być dalej podzielona na trzy akapity.

W strukturze utworu kompozytor połączył formę pieśni wariacyjnej z formą ciągłą. Muzyka służy głównie kreowaniu konfliktu dramatycznego, a zmiany w melodii, tonacji, dynamice, tempie i fakturze doskonale współgrają z tym konfliktem. W pierwszym fragmencie melodia jest płynna i piękna, a ozdobniki i rytm punktowany nadają jej pewną lekkość. Tonacja F-dur, dynamika utrzymana głównie na poziomie *piano* i *pianissimo*, tempo

nieco szybsze, akompaniament fortepianowy złożony z płynnych akordów łamanych, tworzą atmosferę marzycielską, słodką i niewinną.

Przykład 11.1

31. *pp*

1. Ich
2. Ich

träum-te von bun-ten Blu-men, so wie sie wohl blü-hen im Mai, ich
träum-te von Lieb um Lie-be, von ei-ner schö-nen Maid, von

träum-te von grü-nen Wie-sen, von lu-sti-gem Vo-gel-ge-schrei, — von —
Her-zen und von Küs-sen, von Won-ne und Se-lig-keit, — von —

Drugi temat wydaje się być rozproszony i poprzerwany. Jego tonacja jest bardzo niestabilna, ciągle zmieniając się pomiędzy f-moll, b-moll i Es-moll. Częste pojawianie się dominant septymowych sprawia, że muzyka jest napięta, pogłębiając smutny charakter tego fragmentu. W zakresie dynamiki pojawiają się oznaczenia takie jak *mezzoforte*, *forte*, *fortissimo* oraz *sforzato*. Częste są również zmiany dynamiczne. Tempo jest szybkie, co daje uczucie pośpiechu, czy wręcz paniki. Struktura muzyczna wydaje się chaotyczna, a partia fortepianowa przechodzi od akordów łamanych z pierwszego tematu do akordów zasadniczych. Częste użycie pauz zakłóca ciągłość partii fortepianowej, a ciągle zmiany innych elementów muzyki sprawiają, że ten fragment wydaje się bardzo poszarpany.

Przykład 11.2

The image shows a musical score for a song, likely a Polish folk song, with two systems of piano and vocal staves. The first system is marked 'Schnell' (fast) and the second system is marked '97'. The score includes German lyrics and dynamic markings (mf, f, p, ff) circled in red.

System 1:

Schnell

lu-stigem Vo-gel-geschrei. Und als die Häh-ne krächten, da ward mein Au-ge
Won-ne und Se-lig-keit. Und als die Häh-ne krächten, da ward mein Her-ze

System 2:

wach; da war es kalt und fin-ster, es schrie-en die Ra-ben vom
wach; nun sitz ich hier al-lei-ne und den-ke dem Trau-me

97

Dach, da war es kalt und fin-ster, es schrie-en die Ra-ben vom
nach, nun sitz ich hier al-lei-ne und den-ke dem Trau-me

Edition Peters 9424

W trzeciej części pieśni powraca płynność, lecz nie wraca atmosfera części pierwszej. Zaczyna się ona w tonacji F-dur, w drugiej jednak połowie przechodzi w f-moll. Jest to pierwszy utwór zaczynający się w tonacji durowej i kończący w molowej. Tempo jest wolniejsze niż w dwóch poprzednich częściach, co tworzy nastrój refleksji i zadumy. W partii fortepianowej pojawiają się głównie *interwały* oktawy w górę, przez co niektórzy muzycy nazywają tę melodię *śpiewem koguta*. Jednak z racji ogólnej słabszej dynamiki i wolniejszego tempa, nie wnosi to większych zmian. Powraca wcześniejszy, powolny i ciężki rytm wędrownika, a przejście z tonacji durowej do molowej ponownie wprowadza smutny nastrój.

Jak wynika z powyższej analizy, pieśń ta najpierw podnosi na duchu, a następnie przygnębia. Poprzez wyraźne kontrasty w melodii, tonacji, dynamice, tempie i strukturze,

ukazując ogromną różnicę między światem marzeń a rzeczywistością. Ciepłe marzenia wiosenne i surowa, bezlitosna zima stanowią dwa skrajnie różne światy: pierwszy jest słodki i przyjemny, drugi jest chaotyczny, mroczny, a nawet bezwzględny i okrutny. W obliczu tego wszystkiego podmiot liryczny z niechęcią akceptuje rzeczywistość, kontynuując swoją wędrówkę. Trzeci akapit to oczywiście dalsze powtórzenie obrazu wędrówki z *Gute Nacht*. Skoro nie można żyć w świecie marzeń ani w okrutnej rzeczywistości, pozostaje jedynie wieczna tułaczka. Układ tonalny rozpoczynający się w tonacji durowej i kończący się w tonacji molowej również zapowiada tragiczny koniec. Słowa tej pieśni są ściśle połączone z muzyką, podkreślającą nastrój w nich zawarty. Drugi akapit muzyczny jest w dużym kontraście z atmosferą snu z pierwszego, wyrażając nie tylko ciemność, chłód i samotność, o których mówią słowa, lecz również głęboki ból, czy wręcz oburzenie. Natomiast trzecia sekwencja muzyczna, z jej tragicznym przejściem od jasności do mroku, pod względem ekspresji jest bogatsza, niż same słowa.

Emocje w śpiewie

Pieśń *Frühlingstraum* rozpoczyna się jasną, gładką, ciepłą tonacją durową i żywym akompaniamentem, aby wyrazić ten piękny sen przepełniony słodką melancholią. W pięknych wspomnieniach kompozytor w partii fortepianowej naśladuje pianie koguta, tworząc bardzo przyjemny obraz. Ta piękna, marzycielska melodia jest jednak gwałtownie ucięta przez przerywane dźwięki. Powraca smutek wynikający z kontrastu między rzeczywistością a pięknym snem, bezlitosne rozbicie nadziei *Wędrowca*, który wraca do mrocznej, zimnej rzeczywistości. Raz jeszcze zamyka oczy, próbując przypomnieć sobie słodki sen, ale nie jest już w stanie uwolnić się od bólu rzeczywistości.

Sugestie wykonawcze

Pieśń wymaga kontrastowego przedstawienia dwóch sytuacji: słodkiego snu oraz przebudzenia spowodowanego pianiem koguta. Śpiewak powinien zatem uwzględnić to w barwie głosu, dynamice, oraz stopniowaniu emocji. W części utworu z metrum 6/8 należy zwrócić szczególną uwagę na kontrolę tempa śpiewu i akcentów w linii muzycznej. Po przejściu do metrum 2/4, tempo rytmicznie zwalnia. Interpretując należy dążyć do jak największej spójności wykonania, unikając wrażenia przeciągania tempa i spowalniania śpiewu.

Pieśń 12. *Einsamkeit* (Samotność)

Pieśń ta jest, w pewnym sensie, kontynuacją obrazu wędrowki z poprzedniej pieśni *Frühlingstraum*. Jej pierwsza połowa jest stosunkowo spokojna i lekko melancholijna, a każda fraza kończy się *unisono*. Druga połowa jest bardziej burzliwa niż pierwsza i wydaje się, że w sercu wędrowca pojawiają się fale.

W pewnym stopniu słowa pieśni *Einsamkeit* i dziesiątej pieśni *Rast* interpretować należy niemal identycznie, z pewną ironią. Pierwsza połowa tekstu mówi głównie o kontraście pomiędzy czystym niebem i delikatnym wietrzykiem a samotnością w sercu *Wędrowca*, który ubolewa: „W tym jasnym i wesołym życiu jestem samotny”. W drugiej połowie spokojny wiatr i jasność świata sprawiają, że bohater czuje się wprawdzie nieszczęśliwy, lecz nieco bardziej komfortowo, gdy słucha szumu wiatru. Piękno przyrody nie tylko nie koi zranionej duszy, lecz sprawia, że czuje się on jeszcze bardziej samotny i nieszczęśliwy.

W pierwszej połowie utworu tonacja, dynamika i rytm są dość stabilne. Tonacja nie zmienia się, utrzymuje się tonacja molowa. Dynamika pozostaje na poziomie *pp* (*pianissimo*), a zmiany rytmiczne w muzyce są rzadkie. Partia fortepianowa zawiera głównie *ósemki*, a linia wokalna jest również stabilna, z częstymi powtórzeniami, przy czym każda pauza kończy się na dominancie a-moll. W drugiej połowie utworu zmiany tonacji, dynamiki i rytmu są większe. Pojawiają się tonacje G-dur, F-dur i B-bemol-dur, a także ciągle progresje akordów septymowych. Dynamika również jest zmienna, głównie na poziomie *f* (*forte*), z częstymi *crescendo* i *diminuendo* oraz kontrastami głośności. Rytm jest bardziej zróżnicowany, w przeciwieństwie do prawie niezmiennej progresji rytmicznej pierwszej połowy, druga połowa zawiera różne formy rytmicznez burzliwymi *triolami* i progresjami *tremolo* na przemian z polifonicznymi imitacjami partii fortepianu przez partię wokalną. W drugiej połowie utworu, oprócz wyraźnego kontrastu z pierwszą połową, pojawiają się również wewnętrzne kontrasty. Na przykład, fraza *w czasie, gdy szaleje wicher* jest bardziej burzliwa, z ciągłymi akordami triolowymi i septymowymi, podczas gdy we frazie „ale nie czułem się tak nieszczęśliwy” panuje większy spokój, a głos i fortepian odpowiadają sobie nawzajem.

Przykład 12.1

daß die Welt so licht! Als noch die Stür - me

tob - ten, war ich so e - lend, so e - lend nicht.

Ach! daß die Luft so ru - hig, ach! daß die Welt so licht!

Pieśń ta w swoich dwóch głównych sekcjach ukazuje kontrast między spokojem a niepokojem. W pierwszej sekcji, stabilny przebieg muzyczny opowiada o bohaterze, który mimo otaczającego go piękna krajobrazów, czuje lekką melancholię i samotność. Piękno natury i samotność *Wędrowca* tworzą silny kontrast. W drugiej części, niepokojąca linia melodyczna nie wprowadza bohatera w stan nieszczęścia, słowa świadczą o tym, że czuje się on komfortowo. Na tym polega oryginalność tej pieśni.

Muzyka jest w kontraście do słów, np. fraza „Ach, daß die Luft soruhig! Ach, daß die Welt so licht!”³² ironicznie pasuje do towarzyszącej jej niepokojącej muzyki. Ta sekcja jest emocjonalnie bliższa fragmentowi „Als noch die Stürmetoben”³³ tworząc kontrast z łagodnym i rozciągniętym przebiegiem dalszej frazy „War ich soelendnich”³⁴. Muzyka nie

³² „O, jakie spokojne jest powietrze! Ach, żeby świat był taki lekki.”

³³ „Ale moje członki nigdy nie odpoczywają: jak rany płoną.”

³⁴ „Nie byłem aż tak nieszczęśliwy.”

podąża całkowicie za zmianami w tekście, lecz układa się na swój własny sposób. W drugiej połowie utworu tworzy to alternację między fragmentami niepokojącymi a spokojnymi.

Emocje w śpiewie

W pieśni tej Schubert użył progresji kwintowych, co było powszechną techniką stosowaną przez kompozytorów romantycznych do wyrażenia uczucia samotności. Melodia utworu jest pełna smutku i osamotnienia, a druga połowa jest wyjątkowo intensywna emocjonalnie.

Sugestie wykonawcze

Wszystkie frazy tej pieśni zaczynają się przedtakterem, dlatego przy śpiewaniu pierwszej nuty należy być skoncentrowanym na rytmie, aby jej nie opóźnić i nie wybijać dynamicznie. Pierwsza połowa utworu obfituje w długie frazy i trzeba perfekcyjnie zaplanować oddech. Nabierać w sposób kontrolowany i spokojny duże ilości powietrza i efektywnie nim gospodarować, nie pozbywając się go na przedtaktach. Podczas śpiewania w drugiej połowie należy zwrócić szczególną uwagę na intonację, barwę głosu i kontrolę emocji.

Pieśń 13. *Die Post* (Poczta)

Utwór jest bardzo skoczny i żywy, z partią wokalną wymagającą niewielkich wdechów. Druga część utworu jest na początku stosunkowo mroczna i introspektywna, w drugiej połowie powraca do bardziej ekspresyjnego i niespokojnego stanu, z większymi wahaniami melodii i mocniejszą dynamiką. Linia fortepianowa często tworzy pewien rodzaj konfliktowego przebiegu z linią wokalną, charakteryzując się ostrą i dynamiczną naturą.

Słowa obu części przekazują podobne emocje. Słyszac dźwięk rogów pocztowych i wiedząc, że pochodzą one z miasta, *Wędrowiec* czuje się podekscytowany, wciąż żywiąc iskrę nadziei wobec dawnej miłości. Jego serce bije szybciej, a emocje są niespokojne. Jednak gdy dowiaduje się, że poczta nie przyniosła mu żadnych wiadomości, staje się przygnębiony i smutny, przeżywając intensywną wewnętrzną walkę, nieustannie zastanawiając się, czy powinien udać się do miasta, by odwiedzić swoją ukochaną.

W pierwszej części pieśni, zmiana emocji jest wyraźna. Nastrój zmienia się od nadziei do rozczarowania z powodu braku listu. W drugiej części, zmiana emocji w samych słowach nie jest tak wyraźnie odczuwalna. Muzyczną stronę pieśni można również podzielić na dwie części i ich niepełne powtórzenia. Obie części różnią się bardzo przebiegiem melodii, rytmem i tonalnością. W pierwszej części utworu, wahania melodii są stosunkowo duże, a zastosowanie pauz tworzy wrażenie przerywanego ciągu, sprowadzając uczucie niepokoju i wzburzenia. Partia fortepianu wykorzystuje rytm punktowany, a w preludium pojawia się także *pizzicato*, co nadaje całej kompozycji wesoły i skoczny charakter. Przebieg muzyczny pierwszej części opiera się na tonacjach durowych, przechodząc z B-dur do A-dur, a następnie powracając do B-dur, co sprawia, że jest on bardziej jasna i optymistyczna w porównaniu do drugiej części.

Przykład 13.1

33. *Etwas geschwind*

Von der

Stra - ße her ein Post-horn klingt. Was hat es, daß es so

hoch aufspringt, mein Herz?

cresc.

f *p*

W pierwszym fragmencie drugiej części, melodia jest dość prosta i delikatna, opisuje niewidzialne uspokojenie serca po wzburzeniu wynikającym z braku dobrych wiadomości. W drugim fragmencie ponownie pojawia się niestabilność, podobna do tej z pierwszej części, a dynamika również ulega ciągłym zmianom. Rytm tej części różni się oczywiście od części pierwszej, wykorzystując w miarę płynną progresję ćwierćnut i ósemek. Po pauzie trwającej jeden takt, pojawia się bezpośrednio i bez żadnego przygotowania tonacja h-moll, a następnie D-dur i H-dur, stosunkowo ciemniejsze niż tonacja części pierwszej. Schubert wykorzystuje melodię, rytm, konstrukcję tonalną oraz kontrast między partią wokalną a partią fortepianu, aby opisać zmiany nastroju bohatera w związku z wiadomością pocztową, od początkowego podekscytowania, przez smutek i rozczarowanie, aż do ostatecznego wewnętrznego uwikłania i walki.

Umieszczenie tego utworu w kontekście pieśni *Rast*, *Einsamkeit* oraz następującej po niej *Der greise Kopf* wydaje się nieco nieoczekiwane. W odróżnieniu od tych utworów kompozytor nie stosuje ironii, lecz otwarcie prezentuje swoją pesymizm. Emocjonalnie, utwór przybliża się do stanu przedstawionego w *Erstarrung*, w którym *Wędrowiec* zachowuje głębokie przywiązanie i nieustające wspomnienia o ukochanej osobie. Relacja między poezją a muzyką w tej pieśni jest bardzo ścisła. Linia melodyczna sprawia, że słowa są głębsze interpretacyjnie. Ostatnie dwie zwrotki skupiają się na wewnętrznym konflikcie bohatera po braku oczekiwanej wiadomości od ukochanej. Kompozycja nadal wykorzystuje kontrastujące środki muzyczne zastosowane w początkowych zwrotkach.

Emocje w śpiewie

Pieśń *Die Post* pełna rytmu, może sprawić paradoksalnie wrażenie wesołości. Użycie technik muzycznych takich jak *staccato*, *portamento* i *arpeggio* w sposób przeplatający się, subtelnie oddaje emocjonalne poruszenie i niepokój wewnętrzny. Jednocześnie, te elementy wnoszą do kompozycji wrażenie ruchu i dynamiki, tworząc obraz pełen życia i emocjonalnej głębi. Zmiana dynamiki w utworze maluje obraz dyliżansu pocztowego, który zbliża się z daleka, a następnie oddala, nadając utworowi wrażenie ruchu. Jednocześnie, ta zmiana dynamiki ujawnia emocje głównego bohatera, pełne podniecenia, niepokoju, a na koniec rozczarowania.

Sugestie wykonawcze

W tej kompozycji, która charakteryzuje się szybkim tempem, emocje ulegają dużym wahaniom. Podczas wykonywania utworu, ważne jest, aby śpiewak kształtował interpretację poprzez kontrolę dynamiki, intonacji, a także synchronizację z rytmicznym pulsowaniem partii fortepianowej.

Pieśń 14. *Der greise Kopf* (Siwa głowa)

Słowa tej pieśni wyrażają zaskakujące podejście do emocjonalnych kontrastów i zmian, podobne do tych obserwowanych w pieśniach *Rast* i *Einsamkeit*. W tej narracji,

elementy zazwyczaj uważane za pozytywne i pełne piękna, w perspektywie *Wędrowca* przyjmują nowy, melancholijny i negatywny charakter, co podkreśla unikalność jego punktu widzenia i wewnętrznych przeżyć. Bohater, błędnie interpretując szron i śnieg osiadający na jego włosach jako oznakę starzenia się, doświadcza początkowo nieoczekiwanej radości z myślą o swojej przemijalności i ograniczonym czasie na ziemi. Jednak gdy śnieg topnieje, a jego włosy powracają do naturalnego koloru, ogarnia go głębokie uczucie utraty i żalu. Ta zmiana stanu umysłu odzwierciedla wewnętrzną walkę i rozterki bohatera, ukazując jego głęboką refleksję nad życiem i przemijaniem. Zwykle odkrycie siwych włosów mogłoby wywołać smutek, jednak w tym przypadku jego reakcja jest paradoksalnie przeciwna. Widok siwizny sprawia, że doświadcza on dziwnej ulgi, odzwierciedlając pragnienie szybkiego uwolnienia się od trudów życia.

W warstwie muzycznej nadal kontynuowana jest struktura pieśni zwrotkowej z wariacjami, podzielona na dwie części, przy czym druga jest wyraźnie krótsza. Utwór zasługuje na uwagę pod względem tonalności oraz symetrii partii fortepianowej i wokalne. Melodia tej kompozycji jest pełna dramatyzmu i kontrastów, przypominająca krajobraz pełen wzgórz i dolin. Charakteryzuje się szerokim zakresem tonalnym, wykorzystaniem bogatej ornamentyki, m. in. nut z kropką, triol i mordentów, co dodaje muzyce ekspresji. Różna długość fraz muzycznych i częsta zmiana tonacji i dynamiki sprawiają, że utwór jest interesujący. Obok dominującej tonacji a-moll, pojawiają się również tonacje fis-moll, E-dur, F-dur i A-dur, tworząc bogatą i wielowymiarową paletę barw. Fortepian i głos doskonale się uzupełniają, tworząc harmonijny duet. Czasami w partii fortepianu dysonansowe akordy podkreślają linię wokalną.

W zakończeniu pierwszej części utworu pojawia się mała sekwencja modulacyjna zstępująca o tercję, powtarzającą frazy przypominające westchnienia, przy czym fortepian współgra z emocjami utworu, grając melodię niemal identyczną z linią wokalną w odległości oktawy, kończąc na akordzie dominanty septymowej głównej tonacji, tworząc poczucie nieskończonego ciągu ludzkiego życia.

Przykład 14.1



W pieśni tej Schubert stworzył atmosferę spokoju i pogodzenia z losem, mimo, że melodia i tonacja są pełne zmian. Kompozytor konsekwentnie zastosował delikatną dynamikę i stosunkowo wolne tempo. Interesującym aspektem jest także to, że druga część utworu jest prawie o połowę krótsza niż pierwsza. Ponadto, partia fortepianu w pełni łączy się z linią wokalną, stając się równie ważna jak linia wokalna. Wstęp fortepianowy stanowi zapowiedź melodii, która następnie pojawia się w partii wokalne.

Zmienne i kręte linie melodyczne tej pieśni przypominają zawiłe losy i doświadczenia życiowe *Wędrowca*, podczas gdy ciągłe zmiany struktur harmoniczných sugerują niestabilność emocjonalną, jakiej doświadcza. Uczucie wielkich radości i smutków, zastąpione zostały bezradnością i westchnieniem. Bohater wydaje się rozumieć przemijanie życia i pragnie, aby jego włosy były już siwe, by móc jak najszybciej zaznać spokoju. Znaczące skrócenie drugiej części utworu zdaje się potwierdzać tę rezygnację, co mocno kontrastuje z emocjami, jakie niesie ze sobą *Die Post*. Muzyka tej pieśni wydaje się przekazywać bogatsze i głębsze emocje niż słowa, które koncentrują się tylko na smutnym pragnieniu *Wędrowca* szybkiej starości i zakończenia cierpienia na Ziemi. Muzyka opisuje uczucia akceptacji i spokoju podobne do tych pieśni *Irrlicht*, przyjmując tragiczny los wędrowca z pogodą ducha, a nie z gniewem.

Emocje w śpiewie

Pieśń *Der greise Kopf* jest smutna i spokojna. Chociaż *Wędrowiec* jest mężczyzną w średnim wieku z ciemnymi włosami, jego dusza jest już zmęczona i zestarzała. Uważa życie za pełne cierpienia i tęskni za uwolnieniem się od niego. Szerokie wykorzystanie dominant septymowych nadaje muzyce smutne zabarwienie. Utwór ten stosuje przesadzony, recytacyjny ton, co wskazuje na głębokie rozczarowanie i całkowitą utratę nadziei w sercu głównego bohatera.

Sugestie wykonawcze

Trudność tej pieśni stanowi przesadny ton recytacji, który w połączeniu z przesadnymi liniami muzycznymi wymaga od wokalisty pełnego zrozumienia koncepcji twórczej, służącej ukazaniu nietypowego stanu psychicznego bohatera lub stanowi rodzaj autoironii. Zakres tonalny partii wokalne jest tu szeroki, liczne są też rytmy punktowane, triole oraz mordenty, co wymaga od śpiewaka dodatkowej praktyki, aby precyzyjnie opanować rytm i intonację.

Pieśń 15. *Die Krähe* (Wrona)

Ta pieśń na poziomie emocjonalnym sprawia wrażenie wyjątkowo ekspresyjnej. Partia fortepianowa i partia wokalna są ze sobą doskonale zintegrowane. Środkowa część utworu różni się nieco od pierwszej i trzeciej, przyjmując styl zbliżony do recytatywu operowego, z elementami śpiewu narracyjnego.

W tej pieśni przedstawiona jest wzruszająca scena, w której kruk wiernie towarzyszy wędrowcowi w jego drodze. *Wędrowiec*, postrzegając ptaka jako swego prawdziwego towarzysza, zwraca się do niego w środkowej części utworu, tworząc niemal dialog między człowiekiem a naturą. Ta interakcja dodaje utworowi głębi i symbolicznego znaczenia. W tej niezwyklej pieśni, kruk, tradycyjnie uważany za symbol nieszczęścia, jest przedstawiony w pozytywnym świetle, stając się ulubionym towarzyszem *Wędrowca*. Ta niekonwencjonalna relacja odzwierciedla głęboki pesymizm bohatera, który znajduje pocieszenie w obecności istoty zwykle kojarzonej z ponurymi przesądami.

Warstwa muzyczna jest tu stosunkowo prosta. Melodia partii wokalne jest zwięzła. Partia lewej ręki fortepianu często powtarza melodię wokale, co odzwierciedla nierozzerwalną więź między krukiem a głównym bohaterem, któremu ptak ten stale

towarzyszy. Prawa ręka fortepianu utrzymuje stały rytm triolowy, co tworzy wrażenie ruchu i dynamiki.

Część środkowa, w której *Wędrowiec* zadaje pytania krukowi, nie jest zbyt melodyjna i wykorzystano w niej progresję wznoszącą. Jest to niewątpliwie odważna próba, gdyż Schubert w tej krótkiej pieśni połączył dwa style wokalne – arię operową i recytatyw. Oprócz zmian w melodii, inne środki wyrazu muzycznego w tej pieśni są stosunkowo stabilne. Tonalność (głównie w C-dur, z okazjonalnymi zmianami), tempo oraz dynamika utrzymują się na zbliżonym poziomie, z niewielkimi zmianami.

Przykład 15.1

35. *Etwas langsam*
p

Ei - ne Krä - he war mit mir

aus der Stadt ge - zo - gen, ist bis heu - te für und für

um mein Haupt ge - flo - - gen.

W dużej mierze pieśń ta stanowi naturalną emocjonalną kontynuację poprzedniego utworu *Der greise Kopf*. Jest nieco mniej smutna, lecz za to spokojniejsza i stabilniejsza. Podobnie jak w poprzedniej pieśni, fortepian i głos są tu doskonale zintegrowane, co wskazuje na to, że *Wędrowiec* stopniowo osiągnął pewien rodzaj pojednania ze swoim tragicznym losem. Obrazy kruka i siwych włosów są tradycyjnie postrzegane jako symbole nieszczęścia i śmierci, jednak w kontekście tej opowieści, przynoszą one bohaterowi radość,

gdyż pragnie on jak najszybciej opuścić okrutny świat ludzi. Muzyka w zadziwiający sposób rozszerza tu znaczenie tekstu i chociaż słowa mówią jedynie o wiernym towarzystwie kruka, muzyka wyraża ponadto również harmonię i piękno, przekazując uczucia sympatii i przywiązania do kruka. *Wędrowiec* tylko traktuje kruka jak przyjaciela i czerpie z tej relacji spokój i zadowolenie.

Emocje w śpiewie

W tym utworze po raz kolejny kompozytor prowokuje tragiczny ton, bliski płaczu, a całość utrzymana jest w ciemnej, pesymistycznej tonacji molowej. W partii fortepianu użył przerywanych triol, aby przedstawić lot kruka nad głową *Wędrowca*. Śpiewając w tej atmosferze, należy stosować technikę wokalną naśladującą płacz czy westchnienia, w tempie umiarkowanym i z naciskiem na spójność między poszczególnymi słowami, aby podkreślić przecucie nadchodzącej śmierci.

Sugestie wykonawcze

W pierwszej części utworu głos powinien brzmieć jakby pozbawiony sił, a podczas zadawania pytań krukowi ton powinien zdradzać zmęczenie. Podczas wykonywania tej części utworu ważne jest, aby zwrócić uwagę na kontrolę głośności i ekspresję emocjonalną głosu, aż do końca, gdzie wybucha kulminacja. Ważne jest zwrócenie uwagi na ścisłą integrację partii wokalne z fortepianem, aby stworzyć opowiadanie, któremu towarzyszy dźwięk skrzydeł kruka. Na końcu pieśni pojawia się kontrast tonalny, a także skok interwałowy o oktawę. dynamika głosu w tym fragmencie powinna być odpowiednio zwiększona. Wykorzystując moc oddechu, należy zdecydowanie zaśpiewać najwyższą nutę utworu *Grabe*, co pozwoli wyrazić nagromadzony niepokój i frustrację bohatera.

Pieśń 16. *Letzte Hoffnung* (Ostatnia nadzieja)

Pierwsza połowa tej pieśni jest nieco niepewna i niespójna, brak w niej poczucia stabilności. Melodia nie jest wystarczająco gładka, a akompaniament bardzo prosty, z niezmiennie rzadko występującymi płynnymi progresjami. W drugiej połowie następuje wyraźny kontrast w stosunku do pierwszej części. Barwa muzyki staje się nagle ciemniejsza,

a tonacja nabiera tendencji do opadania. Następnie pojawia się lamentująca melodia, a na zakończenie część fortepianowa wraca do chwiejnego i nierównego rytmu z początku utworu.

Tekst również jest wyraźnie podzielony na dwie części. Pierwsza mówi o kruszącym się żółtym liściu, który jest ostatnią nadzieją *Wędrowca*, a serce jego drży, gdy zimny wiatr porusza liśćmi. Część druga opisuje nastrój po ujrzeniu opadających liści i utracie nadziei. Serce bohatera przepełnione jest smutkiem, a on sam płacze głośno z powodu rozczarowania swoimi złudzeniami.

Siła utworu wynika z kontrastu rytmu, tonacji i harmonii pomiędzy obiema częściami. Koncepcja muzyczna pierwszej części tej pieśni jest dość wyjątkowa. Partia fortepianu charakteryzuje się szerokim zakresem tonów, wznosząc się i opadając, w połączeniu z nieregularnymi *arpeggiami* i akcentami, które łamią rytm, co tworzy wrażenie chwiania się i kołysania. Melodia fortepianu pojawia się zawsze o pół taktu wcześniej niż melodia wokalna, tworząc wrażenie asynchronicznego przemieszczenia. Pod względem tonacji przeważa harmoniczna C-dur, o stosunkowo melancholijnej barwie. Na harmonię tę składają się głównie dominanty septymowe i niezwykle rzadko kończy się ona akordem tonicznym, co tworzy wrażenie niepewności, jakby los bohatera był *zawieszony na włosku*.

Przykład 16.1

The image shows a musical score for a piece titled "Nicht zu geschwind". The score is in 3/4 time and marked "pp" (pianissimo). It consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment with several chords circled in red. The second system shows the vocal line with the lyrics: "Hie und da ist an den Bäu - men man-ches bun-te Blatt zu sehn,". The piano part continues with a melodic line.

W drugiej części utworu, tonacja zmienia się z C-dur harmoniczej na równoległą c-moll, co znacznie zmienia barwę, a nastrój gwałtownie spada do najniższego punktu. Pojawia się nawet progresja muzyczna z dużym skokiem oktawowym w dół, po którym następuje ciągła progresja opadająca, tworząc silne wrażenie upadku. Muzyka ta posiada wyraźnie zdefiniowany charakter i silną ekspresję.

Przykład 16.2

Blatt zu Bo - den, *decresc.* fällt mit ihm die Hoff - nung
Etwas langsamer
p un poco rit.

ab, *a tempo* fall ich sel - - - ber
pp *cresc.* *f*

mit zu Bo - den, *decresc.* *p* wein', - - - wein' auf

W drugiej połowie tej części ponownie pojawia się tonacja C-dur, ale nie poprawia ona nastroju, jest pełna smutku i melancholii. W układzie rytmicznym większy udział mają zsynchronizowane partie fortepianu i głosu, sporadycznie pojawiają się jedynie schematy rytmiczne pierwszej części.

Przykład 16.3

mit zu Bo - den, wein', — wein' auf

mei - ner Hoff-nung Grab, wein', — wein' auf mei - ner Hoff - - nung

Grab.

9434

Edition Peters

Podsumowując, pierwsza część utworu przedstawia żółte liście kołysane na wietrze oraz wewnętrzne podniecenie bohatera poprzez drzenie i wybijanie krótkich rytmów. Częste użycie akordów septymowych i poczucie, że muzyka nie kończy się, odzwierciedla charakter uczuć bohatera. Wewnętrzny niepokój i niepewność, a także wielokrotne występowanie harmonicznego tonacji durowej dodają linii melodycznej nieco melancholii. Choć nadzieja wciąż istnieje, niepewność znajduje swoje pełne odbicie w tej części. W drugiej części, po opadnięciu żółtych liści, smutek i rozpacz bohatera są żywo ukazane poprzez zmianę tonacji i obniżenie melodii. Choć ostatecznie powraca ona do harmonicznego C-dur, trudno jest nagle zmienić nastrój. Wciąż jest pełen niekończącego się wzruszenia, lamentu, żalu i samotności po utracie ostatniej nadziei.

Pieśń ta sprawia, że *Die Post* nie wydaje się już tak wstrząsająca i nieoczekiwana. Mimo, że *Wędrowiec* pragnie zakończyć swoje życie, w głębi jego serca wciąż tli się iskra nadziei. To łamanie konwencjonalnej logiki jest charakterystyczne dla tej pieśni i w pewnym sensie wskazuje na psychiczny zamęt *Wędrowca*. Pieśń ta jest jedną z najwspanialszych w całym cyklu. Najlepiej łączy ona także słowa i muzykę, która w oczywisty sposób poszerza i

pogłębia znaczenie tekstu, czyniąc słowa żywszymi. One z kolei czynią znaczenie muzyki bardziej zrozumiałym.

Emocje w śpiewie

Użycie dźwięków chromatycznych osłabia durowy charakter kompozycji, oddając ból i cierpienie *Wędrowca*. Skrajny smutek i rozczarowanie tworzą emocjonalny nastrój tej pieśni po ostatecznej utracie nadziei przez bohatera.

Sugestie wykonawcze

W pieśni tej jest wiele dźwięków chromatycznych, co bardzo utrudnia śpiewanie. Rytm partii wokalne często różni się od rytmu w partii fortepianowej. Także nieregularne akcenty oraz zmienne tempo mogą sprawiać śpiewakowi trudność. Dlatego podczas prób z pianistą należy na te elementy zwrócić szczególną uwagę.

Pieśń 17. *Im Dorfe (Na wsi)*

Pieśń ta wyraźnie dzieli się na trzy części, z których trzecia powtarza motywy z części pierwszej. Obydwie one są dość burzliwe, z energicznym akompaniamentem i falującą melodią. Bardziej jednak kontrastowa w stosunku do pierwszej jest część trzecia. Muzyka w środkowej części jest jaśniejsza i słodsza niż w pierwszej i trzeciej, partia fortepianu wydaje się lekka, skoczna i jasna, tworząc dialog z linią wokalną. Warto zauważyć, że partia głosowa jest zawsze prowadzona przez partię fortepianową i nie funkcjonuje niezależnie od niej, co tworzy pewien efekt przesunięcia, jak gdyby bohater był zmęczony i nie mógł nadążyć za tempem akompaniamentu.

Warstwa poetycka jest wyraźnie podzielona na trzy części odpowiadające muzyce. Pierwsza część opisuje psa strzegącego w nocy, którego wycie utrudnia bohaterowi zaśnięcie. Następnie narracja przechodzi do obrazu człowieka, który zapadając w sen, balansuje pomiędzy marzeniami a rzeczywistością. Część druga opisuje sny i nadzieje śpiących. Część trzecia koncentruje się na opisie przemian wewnętrznych bohatera w pierwszej osobie. *Wędrowiec* opowiada o ambiwalencji co do realizacji swojego marzenia, a jego marzenie zostało zniszczone przez pytania retoryczne.

Muzyka w tej pieśni doskonale komponuje się z tekstem. Pierwsza i trzecia część utrzymane są głównie w tonacji C-dur. W partii fortepianu, lewa ręka gra szesnastki, a prawa ósemki, co nadaje utworowi dynamikę. Zakres dźwięków jest stosunkowo niski. Wejście partii wokalne jest opóźnione względem partii fortepianowej, toteż w pierwszej połowie taktu dominuje fortepian, w drugiej zaś przeważa partia wokalna, wchodząc w szóstą mierze przedtakterem g¹. Głos ludzki wydaje się zatem być bierny.

Przykład 17.1

(Orig. D dur)

Etwas langsam

37. *pp*

cresc. *p*

Es bel - len die

Hun - - de, es ras - seln die Ket - - ten; es schla - fen die

Choć część trzecia jest repryzą pierwszej, różni się jednak od niej teksturą i tonacją w drugiej połowie, co skutkuje kontrastem w barwie i stabilności nastroju. W partyturze pojawiają się akordy łamane i zasadnicze, przy czym te drugie prowadzą do chwilowego pojednania partii wokalne i fortepianowej, natomiast pojawiają się kontrasty pomiędzy tonacjami As-dur, c-moll i C-dur.

Przykład 17.2

The image shows a musical score for a song. The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "will ich un - ter den Schlä - fern säu - - men? Ich bin zu". The piano accompaniment is marked with a red box, indicating a specific section of interest. The second system continues the vocal line with the lyrics: "En - - de mit al - - len Träu - - men, was". The piano accompaniment continues with a similar texture of chords and arpeggios.

Druga część pieśni *Im Dorfe* różni się od pierwszej i trzeciej pod względem tonacji, struktury muzycznej i zakresu dźwiękowego. Główna tonacja utrzymuje się w F-dur, a na końcu wraca do C-dur. Struktura muzyczna zmienia się z *homofonii* na *polifonię*. Partia fortepianu w prawej ręce i partia wokalna splatają się ze sobą w sposób harmonijny i zgrany, a dzięki licznej obecności unisono, okazjonalnie stosowanych *interwałów* oraz linii melodycznych unoszących się nad partią wokalną, całość brzmi lekko i skocznie, niemal jakby przynosząc bohaterowi światło.

Przykład 17.3

Je nun, je nun, sie haben ihr Teil ge-nos-sen, und

Edition Peters 9434

112

hof-fen, und hof-fen, was sie noch ü-brig lie-Ben, doch

wie-der-zu-fin-den, doch wie-der-zu-fin-den auf ih-ren Kis-sen.

Podsumowując, pierwsza część utworu przedstawia narrację z perspektywy osoby z zewnątrz, ukazującą wycie stróżującego psa i myśli o tym, że ludzie już zapadają w sen, podczas gdy on sam, wyczerpany, ciągle wędruje powoli i niechętnie do przodu. Druga część, poprzez zmianę tonacji, podniesienie zakresu dźwięków oraz zmianę struktury muzycznej, w pełni oddaje zaskoczenie i słodczy snu. W drugiej połowie trzeciej części, narracja prowadzona jest w pierwszej osobie, ukazując zmiany emocjonalne *Wędrowca*. Pojawiające się kontrasty w strukturze muzycznej i tonacji odzwierciedlają jego wewnętrzne rozterki. Gdy w zderzeniu z rzeczywistością jego marzenia rozpadają się, on jednak wciąż myśli o śnie. Progresja akordów kolumnowych przypomina rodzaj hymnu pochwalnego. Taki zabieg pojawia się po raz pierwszy w całym cyklu, najwyraźniej jest zaś widoczny w *Der Wegweiser* i *Das Wirtshaus*. Koncepcja artystyczna odzwierciedlona w tej pieśni jest wyraźnie

romantyczna. Tęsknota za nocą i snami stanowi wynik niezadowolenia ze społecznych realiów, co było rzadko spotykane w poprzedniej epoce, kiedy to wszystko, co nierealne i iluzoryczne spotykało się z maksymalnym sprzeciwem. Muzyka w tej pieśni wyraźnie wykracza poza znaczenie przekazywane przez słowa, nie tylko przedstawiając szczekanie psa stróżującego w nocy i słodkie sny opisane poetycko. Ukazuje, także jak *Wędrowiec* nie jest w stanie nadążyć za normalnym rytmem życia, będąc mentalnie i emocjonalnie zmuszonym do biernego i bezradnego wędrowania.

Emocje w śpiewie

Utwór opisuje smutny śpiew *Wędrowca* w mroźną zimową noc, jak zwykle idącego gdzieś bez celu. Kiedy przybywa on do małej wioski, śni o scenach z życia jej mieszkańców, jednak ciągle szczekanie psów budzi go, wciągając go raz za razem z powrotem do brutalnej rzeczywistości i lodowato zimowej nocy, gdzie jego wewnętrzny ból osiąga szczyt.

Sugestie wykonawcze

W tekście tego utworu występuje wiele podwójnych spółgłosek, dlatego podczas śpiewania należy stale zwracać uwagę na wymowę. Ważna jest tu dbałość o jasną krystalicznie barwę głosu, aby nie stracić jej w imię ekspresji. Oddech powinien być prowadzony równomiernie, napędzany triolami w partii fortepianu.

Pieśń 18. *Der stürmische Morgen* (Burzliwy poranek)

Pieśń ta wywiera. W części pierwszej i trzeciej melodia silnie faluje, podczas gdy środkowa część jest stosunkowo spokojniejsza, jednak w połączeniu z ogólnym wrażeniem chaosu i szybkiego tempa, środkowa część wydaje się mało znacząca.

Słowa poetyckie pieśni można zasadniczo podzielić na dwie części. Pierwsza połowa ma charakter głównie narracyjny, opisuje scenę rozwiewania ciemnych chmur przez wiatr w burzliwy poranek. Druga połowa jest bardziej liryczna, porównująca smutne i opuszczone serce do burzliwego poranka.

Muzykę można podzielić na trzy części, przy czym trzecia część jest wariacją na temat części pierwszej. Część środkowa różni się od części pierwszej i trzeciej przede wszystkim kontrastem tonalnym i zmianą w partii fortepianu. Pierwsza i trzecia część utrzymane są w

tonacji c-moll. Lewa i prawa ręka pianisty grają w zasadzie tę samą melodię, w której wykorzystano skoki, rytmowi zaś brak regularności.

Przykład 18.1

38. *Ziemlich geschwind, doch kräftig*

Wie hat der Sturm zer-ris-sen des Him-mels grau-es Kleid! die

Wol - ken - fe - tzen flat - tern um - her in mat - tem Streit, um - her in

Część środkowa utrzymana jest w tonacji As-dur. Partia fortepianu składa się z akordów podstawowych, a lewa i prawa ręka nie są już ze sobą zsynchronizowane. Melodia jest w miarę stabilna, a rytm regularny. W połączeniu z wyższym zakresem partii wokalne, z dynamiką zmieniającą się od f do ff, ta krótka sekcja wydaje się nieco jaśniejsza.

Przykład 18.2

mat - tem Streit. Und

ro - te Feu - er - flam - men ziehn zwi - schen ih - nen hin: das

nenn ich ei - nen Mor - gen so recht nach mei - nem Sinn! Mein

Edition Peters 9484

115

Część pierwsza i trzecia przedstawiają burzliwą scenę z zachmurzonym niebem poprzez użycie barw tonacji molowej, falowanie melodii oraz chaotyczny rytm, jednocześnie sugerując wewnętrzny chaos i niepokój, które potęguje jeszcze progresja dominant septymowych na krótko przed zakończeniem. Natomiast środkowa część w tonacji durowej przypomina promień światła przebijający się przez zachmurzone niebo, jednak jej udział w całej pieśni jest niewielki, liczy tylko cztery krótkie takty, a tempo i dynamika są takie same jak w pierwszej i trzeciej części, niknie więc w atmosferze chaosu i pośpiechu.

Emocje w śpiewie

Pieśń ta jest niezwykle dramatyczna. Przedstawia nagły wybuch stłumionych emocji *Wędrowca* w burzliwy poranek. Kontrast różnych elementów muzycznych, na przemian *legato* i *staccato*, obrazowo przedstawiają wietrzny poranek zimowy. *Wędrowiec*, pobudzony przez te niesprzyjające okoliczności, choć prezentuje obraz siły, wydaje się tym bardziej niezdarny i zmęczony, co ukazuje, że wewnętrzne doświadczenie włóczęgi osiągnęło swój kres.

Sugestie wykonawcze

W scenie burzy głos powinien być odpowiednio wzmocniony, ale bez krzyku. W drugiej frazie „Die Wolkenfetzen flattern umher in wildem Streit”, aby wyrazić nadchodzącą burzę, należy utrzymać spójność intonacji i silniejszą dynamikę, nawet w przypadku dużych interwałów.

Wielu śpiewaków po wykonaniu *Der stürmische Morgen* przechodzi bezpośrednio *attaca* do następnej pieśni *Täuschung*, co jest koncepcją, z którą Autor również się zgadza. Zgodnie z treścią obu utworów, bezpośrednie przejście do następnej pieśni może wyrazić piękno iluzji, które bohater widzi we śnie, umieszczone w samym środku brutalnej rzeczywistości. Są one jak bańki mydlane, które nie wytrzymując uderzeń, szybko pękają.

Pieśń 19. *Täuschung* (Uluda)

Utwór *Täuschung* prawie cały czas sprawia wrażenie ciepłego i słodkiego, w odbiorze słuchowym przypomina pierwszą część *Frühlingstraum*, ale jest mniej uporządkowany, stabilny i płynny. Wydaje się być bardziej poprzerywany krótkimi jedynie momentami smutku w części środkowej. Gładka i lekka melodia w połączeniu z elastycznym rytmem sprawia, że cała pieśń brzmi zjawiskowo.

Słowa pieśni w pewnym stopniu potwierdzają te doznania zmysłowe, opowiadając o bohaterze, który podąża za światłami ogników, jakby widział jasny, ciepły dom i ukochaną osobę, ostatecznie jednak odkrywa, że to tylko złudzenie. Mimo świadomości, że to tylko sen, nie chce się z niego obudzić.

Muzyka szczególnie podkreśla ekspresyjną rolę melodii, tonalności, dynamiki i zdobnictwa. Pierwsza nuta linii melodycznej zaczyna się przedtakterem, obejmując trzy takty, z

częstymi pauzami. Jednak w środkowej części utworu pierwsza nuta melodii przeniesiona zostaje z ostatniej miary taktu na pierwszą miarę następnego. Taka pomysłowa interpretacja sprawia, że pieśń ta wydaje się niezwykła, a melodia znacznie dłuższa. Zanim zakończy się część środkowa, pierwsza część spokojnie przechodzi w tonację D-dur. Utwór jest utrzymany w jasnej tonacji G-dur, z wyjątkiem środkowej części, która zawiera *Ach! wer wie ich soelendist*, gdzie następuje przejście do tonacji g-moll, czyli jednoimiennej tonacji molowej względem toniki, a następnie powrót do D-dur. Pod względem dynamicznym ta część utworu jest konsekwentnie delikatną progresją. W melodii użyto kilku *appoggiatur*, co w połączeniu z *arpeggiami* w partii fortepianowej nadaje kompozycji lekkość, radość i pewną niestałość. Krótki fragment w tonacji molowej w środkowej części jest tylko ulotną chwilą i odgrywa bardzo małą rolę w całym utworze.

Przykład 19.1

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), indicating G major or D minor. The time signature is 4/4. The lyrics are in German. In the piano accompaniment, several arpeggiated chords are highlighted with red boxes. The first system has five such boxes, and the second system has four. The lyrics are: 'Ein Licht tanzt freundlich vor mir her, ich folg ihm nach die Kreuz und Quer; ich folg ihm'.

Nieoczekiwana aranżacja tej pieśni nie tylko tworzy efekt onirycznej rzeczywistości, lecz także - dzięki sposobowi opracowania melodii i rytmu - nadaje jej lekko upiorny, tajemniczy charakter, co doskonale harmonizuje z atmosferą błędnych ogników opisaną w

tekście. Cały utwór charakteryzuje się przewagą jednolitości nad kontrastem. Choć pojawia się krótki, smutny fragment w tonacji molowej, brak odpowiedniego dopasowania w dynamice i strukturze muzycznej sprawia, że wydaje się to tylko chwilowym przeblyskiem zmartwienia, jakby przez moment przyjemności i słodczy przeświecała chwila smutku. W porównaniu z poprzednią *Der stürmische Morgen*, pieśń ta nie podkreśla kontrastów, lecz raczej jednolitość progresji, co stanowi ostry kontrast z poprzednim utworem. To odzwierciedla dążenie Wędrowca do odnalezienia spokoju i piękna po doświadczeniu burzliwych i mrocznych emocji. Mimo, że to piękno może wydawać się ulotne i niepokojące, poszukiwanie to stanowi istotną część jego podróży. W tej pieśni słowa i muzyka są ze sobą misternie splecione, tworząc harmonijną całość. Jednak to muzyka wnosi do dzieła większą głębię i wyrazistość, nadając kompozycji bogatsze i bardziej zniuansowane emocje niż mogłyby wyrazić same słowa.

Emocje w śpiewie

Ta pieśń jest wyrazem kolejnej tęsknoty bohatera za pięknem świata, jednak tym razem przejawia się ona w bardziej złożonej i niepokojącej postaci psychologicznej, ukazując głębię jego wewnętrznego konfliktu i dążenia do ucieczki od surowej rzeczywistości. Wyobrażenia i marzenia już nie wystarczają, a jedynie w stanie odrealnienia, w niejasnym i nierealnym środowisku, bohater znajduje chwilowe poczucie spełnienia. W tej jednak iluzji kryje się racjonalne myślenie, a ból sprawia, że bohater odczuwa jeszcze dotkliwszy smutek.

Sugestie wykonawcze

W tej kompozycji, charakteryzującej się szybkim tempem, wykonawca musi umiejętnie przechodzić pomiędzy stanem zupełnego braku racjonalności i nagłego, racjonalnego przebudzenia. Niezbędne jest tu dogłębne zrozumienie i analiza tekstu oraz melodii, pozwalające na świadome i przemyślane wykonanie utworu. Wszystkie frazy w irracjonalnym stanie halucynacji są frazami długimi, a wykonawca śpiewając je musi zwracać szczególną uwagę, aby śpiewać je *legato*.

Pieśń 20. *Der Wegweiser* (Drogowskaz)

W pieśni *Der Wegweiser* powraca typowy marszowy rytm, podobny do tego z *Gute Nacht*. Pierwsza i trzecia część kontrastują ze sobą, niosąc bardziej melancholijny nastrój. W tych częściach lewa ręka na fortepianie czasami wprowadza pewne dynamiczne akcenty. Natomiast środkowa część utworu jest jaśniejsza i spokojniejsza, z bliższym i bardziej zintegrowanym połączeniem partii głosu i fortepianu, tworząc niemal intymną harmonię. W końcowej części utworu pojawia się unikalna melodia z długimi, prostymi progresjami, jakby nagle znalezione zostało stabilne oparcie, a w finale pojawia się nawet progresja o cechach chorałowo-hymnicznych.

Pierwsza i trzecia zwrotka wiersza mówią o tym, jak bohater wybiera ścieżkę odmienną od tej, którą podążają inni. Podąża przez zaśnieżone obszary i skaliste góry, wędrując drogami, przez które nikt inny nie przechodził. Mimo istnienia drogowskazów prowadzących do miast, bohater, w poszukiwaniu spokoju, decyduje się oddalić od ludzkiego świata. Druga fraza mówi o powodzie opuszczenia świata z powodu niemądrego pragnienia.

W finale utworu pojawia się głęboko symboliczny obraz śmierci. Bohater dostrzega drogowskaz wskazujący ścieżkę, z której nie ma już powrotu, i podejmuje decyzję o podążeniu tą przeznaczoną jedynie do jednokierunkowej podróży drogą, akceptując jej nieodwracalny charakter.

Strona muzyczna utworu opiera się na powszechnie stosowanych wcześniej technikach, odzwierciedlających się głównie w kontraście tonacji i fakturze muzycznej. Części pierwsza i trzecia utrzymane są głównie w tonacji es-moll. Prawa ręka fortepianu powtarza w zasadzie melodię, lewa zaś tworzy polifoniczny kontrapunkt, kontrastując z melodią, tworząc wrażenie powolnego postępu i kontemplacji.

Przykład 20.1

(Orig. G moll)

Mäßig

40. *pp*

Was ver-meid ich denn die Wa-ge, wo die andern Wanderer gehn,

W drugiej części następuje modulacja do Es-dur, będącej tonacją równoległą. Partie lewej i prawej ręki fortepianu harmonizują niemal idealnie z linią wokalną, często powtarzając frazy wokalne. To jakby wędrowanie umożliwiło bohaterowi osiągnięcie pewnego rodzaju spokoju wewnętrznego i harmonii. Zakończenie utworu na otwartym akordzie dominantowym delikatnie sugeruje, że losy bohatera wciąż są otwarte i pełne niewiadomych.

Przykład 20.2

The image shows a musical score for a song in B-flat major. It consists of four systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German. Red boxes highlight specific passages in the vocal and piano parts.

System 1: The vocal line starts with the lyrics "höhn, durch Fel - sen - höhn?" and "Ha-be". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line.

System 2: The vocal line continues with "ja doch nichts be - gan - gen, daß ich Men-schen soll - te scheun, daß ich". The piano accompaniment has a more complex texture with chords and moving lines in both hands.

System 3: The vocal line continues with "Men-schen soll - te scheun — welch ein tö - rich - tes Ver - lan - gen treibt mich". The piano accompaniment features a more active bass line and a steady eighth-note pattern in the right hand.

System 4: The vocal line continues with "in die Wü - ste - nei - en, treibt mich in die Wü - ste - nein?". The piano accompaniment features a more active bass line and a steady eighth-note pattern in the right hand.

Końcowa część utrzymana jest w tonacji b-moll, z liniami melodycznymi krążącymi wokół toniki, tercji i kwinty akordu tonicznego es-moll. Szczególnie długie utrzymanie na tonice tej tonacji nadaje utworowi poczucie determinacji i nieuchronności, jakby kierując bohatera nieodwołalnie ku jego ostatecznemu przeznaczeniu. W partii fortepianowej dominują progresje oparte na tonice Es, a pod koniec pojawia się sekwencja akordów w rytmie ćwierćnutowym, przypominająca hymn religijny, nadająca utworowi głębię i majestat.

Przykład 20.3

kei - - - - - ner - ging zu - rück. Ei - nen

Wei - ser seh ich ste - hen un - vor - rückt vor mei - nem Blick, ei - ne

Stra - ße muß ich ge - hen, die noch kei - - - - - ner - ging zu -

rück, die noch kei - ner ging zu - rück.

Edition Peters 9484

Pierwsza i trzecia część tej pieśni ukazują determinację bohatera w poszukiwaniu spokojnego, duchowego domu z dala od zgiełku świata, natomiast część środkowa wskazuje na spokój, harmonię i piękno duszy z dala od zgiełku świata. Progresja melodyczna akordów toniczych i ciągły rozwój akompaniamentu w tonice symbolizują decyzję bohatera o zakończeniu życia i rezygnacji z powrotu do świata ludzi. Wydaje się, że śmierć daje mu

poczucie stabilności i oparcie, którego szukał. Końcowa progresja przypominająca hymn jest niczym *requiem* napisane dla samego siebie. W tej pieśni pojawia się po raz pierwszy wyraźny motyw śmierci, będący naturalnym wynikiem emocji zawartych w pieśniach *Der greise Kopf* i *Die Krähe*. Fascynacja tym, co ponure i złowieszcze, zapowiada nadchodzące obrazy śmierci jednak tym razem elementy związane ze śmiercią są już wyraźnie zarysowane.

Pieśń ta wyraża głęboki pesymizm i znużenie światem, będące typowym elementem romantyzmu. Stanowi ona zasadniczy zwrot zaangażowania w rzeczywistość, dominujący od epoki renesansu aż do okresu Oświecenia. Utwór ten jest wyrazem głębokiego rozczarowania społeczeństwem i procesami sekularyzacyjnymi, co odzwierciedla romantyczną krytykę współczesności. Tekst i muzyka są ze sobą ściśle związane, jednak w niektórych miejscach muzyka wyraża coś, czego nie można znaleźć w słowach. Na przykład, spokój, harmonia i piękno, które są obecne w muzyce w drugiej części, nie znajdują bezpośredniego odzwierciedlenia w tekście.

Emocje w śpiewie

Tempo utworu jest umiarkowane, a motyw przewija się nieustannie zarówno w partii wokalne jak i fortepianowej. Emocjonalność utworu jest dość jednolita, odzwierciedlająca pełnię spokoju i determinacji postawę *Wędrowca* wobec śmierci. Drogowskaz - motyw przewodni tej pieśni - symbolizuje śmierć. Bohater, zmęczony i doświadczony przez surowe realia życia, stracił już wszelką nadzieję i entuzjazm. To nadaje utworowi głęboko melancholijny ton, odzwierciedlając wewnętrzną rezygnację i spokój w obliczu nieuchronnego końca.

Sugestie wykonawcze

Większość fraz muzycznych przebiega w sposób płynny i jednolity, choć są one długie i trudne, co stawia wysokie wymagania w zakresie precyzyjnej kontroli głosu i efektywnego wykorzystania oddechu. W finale utworu ważne jest, aby wytworzyć wyraźny kontrast w stosunku do wcześniejszych fragmentów, zachowując jednak subtelność równowagę i unikając dramatycznych napięć.

Pieśń 21. *Das Wirtshaus (Gospoda)*

Pieśń ta utrzymana jest w stylu poprzedniej *Der Wegweiser*, zbliżonym do formy pieśni chóralnej, jednakże rozwija się ze znacznie większą powściągliwością tempa, stając się tym samym najbardziej spokojną i wyciszającą częścią z całego cyklu. Utwór utrzymany jest w niemal jednolitej atmosferze. Pierwsze dwie części są praktycznie takie same, raczej mało dynamiczne i o jednolitym nastroju. Dwie ostatnie zaś są nieco bardziej dynamiczne, o nieco zmienionej melodii, jednak ta zmiana mieści się w ograniczonym zakresie i nie narusza spokojnego, stabilnego charakteru całej pieśni.

Tekst można podzielić na dwie części, z których pierwsza opowiada o *Wędrowcu*, który przybywa na cmentarz i pragnie tu znaleźć schronienie, oczekując, że to właśnie tutaj zakończy swoje życie. W tej części szczególnie uwypakowane jest spokojne i opanowane podejście *Wędrowca* do śmierci. Druga część tekstu przedstawia sytuację, w której wszystkie pokoje są już zajęte przez podróżnych, co stanowi metaforę niemożności spełnienia pragnienia osiedlenia się w tym miejscu. W związku z tym pojawiają się uczucia dezorientacji i zakłopotania, co prowadzi do decyzji o kontynuowaniu podróży w poszukiwaniu własnego miejsca na Ziemi.

Muzykę utworu można również podzielić na dwie części, które tworzą pewien kontrast pod względem konstrukcji melodii, interpretacji tonalnej i harmonicznego oraz zmian dynamicznych. W pierwszej części, zakres dźwięków melodii jest niski i dość wąski, mieszcząc się głównie w obrębie sekundy i tercji, osiągając maksymalnie sekstę. Melodia powtarza się wewnętrznie, z nieznacznymi zmianami w partii fortepianu. W tej części utworu tonacja utrzymana jest stale w B-dur, z dominującą delikatną dynamiką, a całość sprawia wrażenie bardzo stabilnej i spokojnej. W drugiej części utworu zakres tonalny melodii jest nieco wyższy i szerszy niż w pierwszej, a ponadto, nie występuje tu powtórzenie dwóch fragmentów melodii, lecz dwie różne melodie. W tej części utworu tonacja zmienia się z Es-dur na b-moll i G-dur na początku drugiego fragmentu. W porównaniu z pierwszą częścią, harmonia w tej części jest dość niestabilna. Pierwszy fragment kończy się akordem dominantowym, a nie tonicznym. Pod względem dynamicznym występuje również wyraźny kontrast w porównaniu z częścią pierwszą.

Przykład 21.1

The image shows a musical score for a song. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in German. The first system of music has the lyrics: "Sind denn in die-sem Hau - se die". The second system of music has the lyrics: "Kam-mern all be-setzt? bin matt zum Nie-der- sin - ken, bin töd-lich schwer verletzt." The piano accompaniment features a steady, flowing melody in the right hand and a more rhythmic, chordal accompaniment in the left hand.

Mimo omówionych wcześniej kontrastów między dwiema sekcjami, ich harmonijna spójność jest bardziej wyraźna. Linia muzyczna fortepianu zachowuje spójną narrację, płynnie przechodząc między akordami zbudowanymi na bazie ćwierćnut i ósemek, utrzymując niezmienną prędkość od początku do końca. Te subtelne zmiany odbywają się z delikatną precyzją, ograniczając się do minimalnego zakresu, tworząc w ten sposób spójną i zniuansowaną kompozycję.

Pieśń ta otula słuchacza atmosferą, która przypomina uroczystą ciszę pieśni chóralnych, wnosząc w serce uczucie głębokiego spokoju i odnalezienia długo poszukiwanego schronienia, jakby była to oaza stabilności i wewnętrznego ukojenia.

W drugiej części utworu, emocjonalny pejzaż ulega ewolucji poprzez bardziej wyraziste fluktuacje melodii, podwyższenie tonacji, rozszerzenie spektrum dźwiękowego, oraz kontrasty w dynamice i barwie dźwięku. To prowadzi do głębszego, bardziej zróżnicowanego przeżywania emocji w porównaniu do pierwszej części, odzwierciedlając narastający niepokój i poczucie zagubienia, które wypełniają wnętrze bohatera, gdy zdaje sobie sprawę, że nawet tutaj nie znajdzie upragnionego spokoju i stabilności.

Pierwszy fragment drugiej części, rozpoczynający się od dominanty, również odzwierciedla tę niepewność co do przyszłości, a niestabilność tonacji wyraża zmienność emocji. Jednakże, dzięki konsekwentnemu zastosowaniu akordów podstawowych oraz

jednolitemu tempu, zmiany te nie wydają się aż tak wyraźne, stanowiąc tylko chwilową niestabilność. Powrót do spokojnej i uroczystej atmosfery wprowadzenia w kodzie utworu również potwierdza tę obserwację. Całość stanowi jakby *requiem* na własny pogrzeb, wskazując, że *Wędrowiec* jest zdeterminowany by umrzeć i nie odczuwa tęsknoty za światem ludzi. Tekst tej pieśni jest również ściśle zintegrowany z muzyką, a interpretacja w stylu hymnu pochwalnego wydaje się być kluczowym elementem, który pogłębia znaczenie słów.

Emocje w śpiewie

Melodia tej pieśni jest mało dynamiczna i pozbawiona blasku. Partia fortepianu jest bardzo powolna, złożona z akordów podstawowych, co przywodzi na myśl kroki na pogrzebie. Sugeruje to, że wyczerpany *Wędrowiec* pragnie zakończyć swoją pełną bólu podróż właśnie tutaj. Paradoksalnie, nie ma on jednak prawa umrzeć w tym miejscu, ponieważ to miejsce spoczynku nie może go przyjąć, co zdaje się sugerować, że jego cierpienie musi jeszcze trwać.

Sugestie wykonawcze

Tempo utworu jest wolne, wywołujące uczucie przygnębienia. Frazy są długie. Wykonawca musi posiadać umiejętność dobrego gospodarowania powietrzem. Potrzebuje swobodnych, głębokich wdechów i doskonałego wsparcia oddechowego (*appoggio*). Nawet jeśli ostatnia sekwencja melodii zawiera pewne wahania, nie powinna być nadmiernie dramatyzowana. Podczas śpiewania należy zwrócić uwagę na to, by głos był ciężki i przytłumiony, nie zbyt głośny ani jasny. Ważne jest, aby zachować miękkość i spójność w kontroli dynamiki zarówno głosu, jak i fortepianu.

Pieśń 22. *Mut (Odwaga)*

Ta pieśń rysuje się w wyraźnym kontraście do poprzedniej *Das Wirtshaus*. Przepelniona jest energią, zdecydowaniem i siłą, tworząc wrażenie nieustannego, dynamicznego pędu naprzód. Kontrasty między poszczególnymi elementami są tu zarysowane z większą wyrazistością, a nawet pewnym rozmachem, nadając utworowi charakter dramatyczny. Wydaje się, że kompozycja ta usiłuje przełamać zadumaną, niemal

medytacyjną atmosferę poprzedniej pieśni, dążąc do emocjonalnego wyzwolenia i eksplozji uczuć. Ten utwór muzyczny składa się z czterech wyraźnie zróżnicowanych segmentów. W pierwszych dwóch częściach, melodia utrzymuje się w podobnym tonie, natomiast w dwóch kolejnych sekcjach, melodia przybiera podobne do siebie formy. W początkowych fragmentach, emocje są zachowane w ryzach, wyrażane z pewną dozą powściągliwości. W kontraście, w dwóch ostatnich częściach, emocjonalność jest bardziej intensywna i podniosła, przejawiając się w nieco bardziej śmiałym i nieustraszonym wyrazie.

Pierwsza część tekstu opisuje scenę, w której *Wędrowiec* stara się uwolnić od wpływów okoliczności, dążąc do życiowej radości. Śnieg i cierpienie nie powstrzymują jego kroków. Pragnie stać się głuchym, aby zapomnieć o wewnętrznym bólu i rozterkach. W drugiej części tekstu następuje sublimacja w stosunku do pierwszej części. Niezwykle przesadnie podkreślona jest centralna rola ego, nawet z brakiem szacunku wobec Boga, odważnie wypowiadając hasło *Will kein Gott auf Erdensein, Sind wir selber Götter!*²⁶.

Warstwa muzyczna tej pieśni opiera się na zmodyfikowanej formie pieśni zwrotkowej z charakterystycznymi kontrastami tonalnymi. Jest to, być może, pieśń z największą ilością zmian tonacji, następujących niemal w każdej frazie. W całym utworze występuje aż czternaście zmian tonacji, głównie między f-moll, C-dur a F-dur, z jednym przejściem do B-dur. W pierwszej części utworu dominuje kontrast między f-moll, a C-dur oraz f-moll, a F-dur, natomiast w drugiej części głównie występuje zmiana tonacji między F-dur, C-dur i B-dur. Warto zauważyć, że mimo, iż ta pieśń jest pełna rozmachu i determinacji, zarówno jej początek, jak i koniec są utrzymane w tonacji molowej, co w pewnym stopniu łagodzi jej zdecydowany charakter. Oprócz tonacji, pierwsza i druga część pieśni różnią się dynamiką, co jest widoczne także w kontraście między partiami wokalnymi a interludiami fortepianowymi. Mimo różnic, w pieśni tej występują silne elementy jednoczące. Tempo utworu jest stałe, a rytm konsekwentnie zróżnicowany i dynamiczny. Kompozytor napisał kombinacje ćwierćnut, ósemek i szesnastek, a także rytm punktowany, *legato*, akcenty i skoki interwałowe.

Podsumowując, kompozycja poprzez szybkie tempo i zróżnicowany, dynamiczny rytm, ukazuje *Wędrowca*, który mężnie idzie naprzód w obliczu przeciwności i cierpienia. Kontrast między tonacjami dur i moll oraz dynamiką w pierwszej części sugeruje, że bohater nieustannie walczy z przeciwnościami i się nie poddaje. Ciągła zmiana tonacji dur w drugiej części i zwiększająca się dynamika wydają się wskazywać, że *Wędrowiec* coraz bardziej umacnia swoją wiarę, odważnie mówiąc „nie” swojemu tragicznemu losowi, aż do punktu, w którym zaczyna postrzegać siebie jako Boga. Jednak powrót do f-moll na zakończenie, bez eskalacji emocji do najwyższego punktu, wydaje się nosić w sobie pewien ironiczny

wydzwięk. Słowa *Mut* wyłamują się z ogólnego tonu *Winterreise*, stając się wyjątkowym elementem wśród pozostałych pieśni. Nie opisują one ani nostalgicznych wspomnień minionego, szczęśliwszego życia, ani nie stanowią afirmacji losu, przewijającej się w innych pieśniach. Zamiast tego, wyróżniają się śmiałym i zdecydowanym duchem oporu, wprowadzając świeży i wyrazisty akcent w emocjonalny krajobraz tego muzycznego podróžowania. Ta pieśń to wyraz bezsilności *Wędrowca*, który jest rozdarty między życiem a śmiercią, pragnieniem a niemożnością znalezienia spokoju, co skutkuje desperackim zrywem ostatnich sił. Właśnie dlatego ta pieśń wydaje się być szczególnie odosobniona w kontekście całego cyklu.

Emocje w śpiewie

Po kilku przytłaczających utworach, śpiewak natrafia na pieśń o wyraźnym dramatyzmie. Utwór ten jest pełen rozmachu, co niektórzy interpretują jako przed śmiercią³⁵, czyli desperacką walkę w obliczu końca. Można to również rozumieć jako sposób *Wędrowca* na wyrażenie swojej wewnętrznej frustracji i żalu. W całości cyklu, traktowanie tej pieśni jako punktu emocjonalnej transformacji wydaje się być całkiem uzasadnione.

Sugestie wykonawcze

Jedną z trudności w wykonaniu tej pieśni jest jej stosunkowo prosty nastrój, wymagający jednak od śpiewaka pełnego zaktywizowania energii i ducha, aby w porywający i heroiczny sposób wyrazić tę krótką zmianę. Wymagane jest skoncentrowanie pełnej energii w głosie, aby kompozycja była wykonana jednolicie, tworząc wyraźny kontrast w stosunku do wcześniejszego, przytłaczającego nastroju.

Pieśń 23. *Die Nebensonnen* (Trzy słońca)

Die Nebensonnen tworzy atmosferę niczym z marzeń sennych, cały utwór jest spokojny i pełen fantazji, lecz jednocześnie przepełniony subtelną melancholią. Pieśń można podzielić na trzy części, przy czym trzecia część jest powtórzeniem pierwszej. Te dwie części są stosunkowo spokojne i stabilne, podczas gdy środkowa część tworzy pewien kontrast –

³⁵ *Wczesne i późne Schuberta*, Yang Yandi, Wenhui Magazine, 28.12.2018.

muzyka staje się bardziej mroczna i melancholijna. Pojawiają się ciągłe dźwięki przypominające westchnienia, jakby nagle natrafiono na jakieś nieprzyjemności.

Słowa pieśni można podzielić na dwie części. Pierwsza część opisuje zjawisko *halo słonecznego*, „Drei Sonnensah ich am Himmel stehn, Hab lang und fest sie angesehn; Und sie auch standen da sostier, Als wollten sie nicht weg von mir”³⁶, a jednocześnie fantazjuje o tym, że oczy ukochanej osoby wciąż mu towarzyszą, co jest uczuciem iluzorycznym, ale pięknym. Druga część wprowadza zwrot akcji, „Ach, meine Sonnen seid ihr nicht! Schaut andren doch ins Angesicht! Ja, neulich hatt ich auch wohl drei; nun sind hinab die besten zwei. Ging nur die dritt erst hinterdrein! Im Dunkeln wird mir wohler sein.”³⁷, koncentrując się na utracie blasku przez słońce, co jest metaforą oddalenia się kochanki. Przekształcenie oczu ukochanej w dwa słońca stanowi metaforę. Pragnienie *Wędrowca*, aby trzecie słońce także utraciło swój blask, wyraża jego całkowitą desperację wobec świata, a nawet chęć, by cały świat zanurzył się w wiecznej ciemności razem z nim.

Struktura muzyczna tej pieśni jest w pewnym stopniu w konflikcie ze strukturą tekstu. Zgodnie z poezją, utwór powinien być podzielony na dwie części, ale w rzeczywistości składa się z trzech, z których trzecia jest skróconym powtórzeniem pierwszej. Środkowa część kontrastuje z pozostałymi dwiema, co wskazuje, że Schubert nie tworzył muzyki ściśle według wytycznych tekstu, lecz dopasował tekst do struktury muzycznej. W kompozycji tej, wyjątkowa aranżacja melodii, wyrafinowana konstrukcja tonalności i harmonii, a także innowacyjne opracowanie partii fortepianowej nadają drugiej części charakterystyczną odrębność w stosunku do pierwszej i trzeciej. W pierwszej i trzeciej części utworu melodia cechuje się większą stabilnością, z subtelniejszymi oscylacjami. Maksymalny zasięg tonalny to cztery interwały, przy czym dominująca tonacja utrzymana jest w F-dur, z okazjonalnymi, krótkotrwałymi przejściami do d-moll. Partia fortepianu w tych sekcjach głównie powtarza linię melodyczną głosu.

³⁶ „Widziałem trzy słońca stojące na niebie, patrzyłem na nie długo i uważnie; I oni też stali tam tak uparty, jakby nie chcieli mnie opuścić.”

³⁷ „Och, nie jesteście moimi słońcami! Spójrz innym w twarz! Tak, prawdopodobnie też miałem ostatnio trzy; Teraz dwóch najlepszych odpadło. Dopiero trzeci poszedł później! Będzie mi lepiej w ciemności.”

Przykład 23.1

Drei Son-nen sah ich am Him-mel stehn, hab lang und fest — sie
 an - ge-sehn; und sie auch stan - den da so stier, als
 woll - ten sie — nicht weg von mir. Ach,

Druga część utworu prezentuje większą dynamikę w porównaniu do pierwszej i trzeciej, z bardziej wyrazistymi wahaniami melodii, które różnią się w obu segmentach. Tonacja f-moll z fragmentami w B-dur dodaje jej złożoności. Harmonia w tej części odznacza się rzadszym wykorzystaniem akordów toniczych, na rzecz częstszego użycia akordów dominanty, co wprowadza element niestabilności. W partii fortepianowej i wokalne zauważalny jest wyraźny podział – na początku obie linie przeplatają się, tworząc kontrast, by później stopniowo zacząć łączyć się i współbrzmieć. Podobnie jak w przypadku poprzednich utworów, takich jak *Das Wirtshaus*, choć są tu pewne kontrasty i zmiany, nie są one zbyt

drastyczne, a cały utwór jest spójny pod względem intensywności, szybkości i ogólnej atmosfery. Motyw melodyczny, który nieustannie spada z tercji na tonikę, przekazuje poczucie stabilności.

Pieśń ta tworzy atmosferę oniryczną, sprawiającą, że czujemy się zanurzeni w zupełnie innej, iluzorycznej rzeczywistości, odmiennej od naszego codziennego życia. Istnieją w niej jednak również pewne wewnętrzne kontrasty. Pierwsza i trzecia część charakteryzują się stabilnym przebiegiem melodii, dominacją tonacji durowej z włączonymi fragmentami molowymi oraz pełną integracją partii fortepianu i głosu ludzkiego, co nadaje im spokojny, ale nieco melancholijny charakter. Natomiast druga część wyraża zupełnie odmienne emocje. Trzy słońca wydają się symbolizować miłość, nadzieję i życie *Wędrowca*. Kiedy wszystkie one gasną, staje się oczywiste, że naprawdę osiągnął najwyższy punkt rozczarowania. Jednakże, jak mówi przysłowie „Na łożu śmierci słowa stają się łagodne”, ten utwór nie jest tak smutny i bolesny, jak by się mogło wydawać. Jest raczej napisany w ciepły i spokojny sposób, niczym łabędzi śpiew *Wędrowca*. Biorąc pod uwagę omdlenie bohatera w pieśni *Der Leiermann*, jest to raczej pieśń kończąca opowieść. Wszystkie słońca tracą światło i życie w końcu pogrąża się w ciemności.

Emocje w śpiewie

Po krótkim pokazie odwagi *Wędrowiec* znów ma halucynacje, a nastrój pieśni powraca do spokojnej narracji, ale wydaje się jeszcze bardziej przygnębiający. Pewność siebie bohatera zniknęła i stracił on całkowicie nadzieję. Warto zauważyć, że *Wędrowiec* nie jest już tak zainteresowany iluzorycznym pięknem, a nawet zaczyna nienawidzić iluzji, która niegdyś wносиła w jego podróż radość i piękno. Ta percepcyjna egzystencja jest nacechowana myśleniem racjonalnym. Budzi się więc w nim wstręt do halucynacji, porzuca nicość, co w pewnym stopniu ma pozytywne znaczenie. Dlatego pieśń należy śpiewać z rozczarowaniem i urazą kogoś, kto został oszukany i zdał sobie z tego sprawę.

Sugestie wykonawcze

Ten utwór wymaga śpiewu z barwą głosu zbliżoną do płaczu. Jest to ostatni opis iluzji *Wędrowca* w całym dziele, co sugeruje, że przejrzał on na wskroś swoje złudzenia. Może

nawet nie odczuwa już wobec nich pozytywnych emocji, ale zaczyna je postrzegać jako obiekt obserwacji i rozmówcę, przewartościowując ich znaczenie.

Pieśń 24. *Der Leiermann (Lirnik)*

Utworu tego słucha się niezwykle łatwo. Prawa ręka partii fortepianu przeplata się z wirującymi figuracjami partii wokalne, podczas gdy lewa ręka tworzy tło. W tym miejscu nie ma ani bólu, ani radości, tylko niekończące się, mechaniczne kołysanie, które mogłoby trwać w nieskończoność.

Pierwsza część tekstu przedstawia wizerunek nieszczęsnego starca-artysty, opisując jego tragiczną sytuację za pomocą obrazów jego zmarzniętych palców, bosych stóp na śniegu i pustej miski żebraczej. Druga część opowiada o tym, jak występ starca-artysty nie przyciąga żadnej uwagi i jedynie psy go ścigają. Jednak mimo swojej nieszczęsnej sytuacji, starzec nie poddaje się smutkowi i nadal niezmordowanie gra na swojej cytrze. W końcowej części utworu wyrażone jest pragnienie *Wędrowca*, by towarzyszyć staremu artyście.

Warstwa muzyczna tego utworu jest również bardzo prosta. Stanowi powtórzenie dwóch identycznych części, z nieco innym jedynie wstępem i bez zakończenia na dźwięku tonicznym. W całym utworze użyto tylko jednej tonacji f-moll. Linia melodyczna zasadniczo oscyluje między dominantą a toniką, przy czym w zakończeniach częściej używana jest dominanta. W partii lewej ręki fortepianu od początku do końca powtarzany jest pusty interwał kwintowy, próbujący zatrzeć wrażenie tonalności. W pieśni tej zmiany są zminimalizowane, a tempo ujednolicone, nie ma prawie żadnych zmian dynamicznych, z wyjątkiem zakończenia. Ta niezmiennność i mechaniczność sprawiają wrażenie, jakby mogły trwać w nieskończoność.

Przykład 24.1

(Orig. A moll)

Etwas langsam *pp*

44.

Drüben hinterm Dorfe steht ein Lei-er-mann,

und mit starren Fingern dreht er, was er kann.

Eggebrecht opisuje to w następujący sposób: „W całym utworze lewa ręka gra atonalne i pozbawione wartości czasowych niskie kwinty, które zawsze pojawiają się w równych odstępach co dwie miary, tworząc monotony dźwięk w trzech odmianach i zawsze z tą samą figuracją wykonawczą (...) Rytm jest niejasny, bez wyraźnej dynamiki, jedynie w akordach występują dwa znaczniki akcentów, całkowicie eliminujące miarę i taktowanie³⁸.”

Linia melodyczna tej pieśni zarówno w partii wokalne jak i fortepianowej jest specyficzna. Tekst jest surowy, nie zawiera ozdobników, kulminacyjnych momentów, z wyjątkiem jednego motywu w trzech wariacjach.

Oto *Wędrowiec* ironicznie wkracza do świata starego artysty, co stanowi swoiste przekształcenie, ma znaczenie metaforyczne. On występuje w roli starca, zmęczony życiem śpiewa monotonicznie. Pieśń praktycznie zmienia tożsamość i aktywność *Wędrowca*. Nie jest już tą osobą, która czerpała radość i smutek z miłości. W obliczu kolejnych sytuacji, w

³⁸ Hans Heinrich Eggebrecht. *Muzyka zachodnia*, przekład Liu Jingshu, Wydawnictwo Hunan Literature and Art, wydanie 2005, s.574.

których nie może spotkać się z ukochaną, nie może także wybrać śmierci. Nawet brak mu siły do oporu. Podąża śladami starca w kierunku odrętwienia i desperacji. W pieśni nie ma już smutku ani radości, pozostaje jedynie monotoniczne brzmienie cytry i śpiew starego artysty.

Wintert używa słowa *alienacja* lub *defamiliaryzacja*, aby wyrazić stan umysłu bohatera w tym momencie. Wierzy, że *Wędrowiec* nie jest już tą samą osobą i poddał się temu poczuciu wyobcowania³⁹. W wielu miejscach w środku i na końcu muzyka kończy się na akordach lub dźwiękach dominantowych, co także sugeruje, że *Wędrowiec* jest jak stary artysta, bezdomny i zabłąkany w swojej niekończącej się wędrówce. Ponadto, cały utwór w sposób ironiczny niemalże nie wykorzystuje różnorodnych środków muzycznych, co w pewnym stopniu redukuje kreatywny aspekt tego rodzaju artystycznego utworu.

Taka interpretacja zakończenia jest niezwykle odważna nawet jak na epokę romantyzmu. W romantycznym stylu często wybierano motywy związane z naturą, religią, marzeniami i dążeniem do transcendencji. Jednak w przypadku *Winterreise* poeta i kompozytor pozostawili losowi swobodę, że „we wczesnych suitach wokalnych zniknęło romantyczne i proste użycie śmierci jako środka uspokajającego, a zastąpiono je metaforami opisującymi szalony stan psychiczny bohatera i wołanie tajemniczego starca o śmierć. Jeśli zakładamy, że tajemniczy starzec symbolizuje śmierć, to jest to zbyt uproszczone podejście, które nie oddaje głębi i subtelności intencji poety. Starzec powinien raczej reprezentować bardziej złożoną ideę: kompletnego rozczarowania życiem⁴⁰. Jeśli chodzi o sekcję pianistyczną w lewej ręce, Robinson twierdzi, że nie tylko naśladuje ona efekt wczesnych organów klawiszowych, ale również sugeruje nowy obszar harmonii. "W tym obszarze wędrowiec symbolicznie wydobywa się z ekstremalnych skrajności, które niszczyły jego życie⁴¹." Dodatkowo, to jest istotny akt ironii w kontekście tworzenia pieśni artystycznych, a Wedgwood uważa, że jest to punkt kulminacyjny w tworzeniu pieśni artystycznych.⁴²

³⁹Winter Robert, *Schubert Franz* Sadie, Stanley (Ed.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Second Edition, volume 11, London: Macmillan Publishers Limited, 2001, s. 689.

⁴⁰Peggy Woodford: *Schubert*, Wydawnictwo Ludowe Jiangsu, prowincja Jiangsu, wydanie 1999, strona 203.

⁴¹Robinson, Paul: *Opera i koncepcje - od Mozarta do Straussa*, East China Normal University Press, wydanie 2008, s. 101

⁴²Hans Heinrich Eggebrecht. *Muzyka zachodnia*, przekład Liu Jingshu, Wydawnictwo Hunan Literature and Art, wydanie 2005, s. 576.

Podsumowanie analizy *Winterreise*

Jak wcześniej zaznaczono, kluczowa różnica między cyklem pieśni a operą leży w niezależności każdej z pieśni w ramach cyklu. Każda z nich stanowi odrębny byt artystyczny, co sprawia, że osobna interpretacja każdej z nich jest nie tylko możliwa, ale wręcz pożądana. To indywidualne podejście do każdej pieśni jest fundamentem dla pełnego zrozumienia i docenienia całego cyklu wokalnego. Chociaż możemy analizować cały cykl pieśni z perspektywy harmonii, tonacji i innych ogólnych aspektów muzycznych, to jednak nie jest to pełna ścieżka interpretacji. Aby zrozumieć pełne znaczenie i moc stworzyć indywidualną subiektywną interpretację całego cyklu, należy przeprowadzić oddzielnie i szczegółowo badanie każdej pieśni.

Winterreise Franza Schuberta i Wilhelma Müllera ma cechy wyróżniające, które powinny zwrócić uwagę interpretatorów: śpiewaka i pianisty, gdyż przenikają cały cykl i odgrywają zasadniczą rolę w ekspresji. Przede wszystkim objawia się to w określonych środkach.

Pierwszy aspekt to struktura tonacji. W cyklu *Die schöne Müllerin* czternaście z dwudziestu pieśni opiera się na tonacjach durowych, natomiast w *Winterreise* szesnaście z dwudziestu czterech utworów opiera się na tonacjach molowych. Nawet w tych ośmiu pozostałych utworach zastosowano różne techniki kompozytorskie w celu osłabienia ich durowego charakteru, m. in. wplatanie pasaży w tonacji molowej np. w *Der Lindenbaum* czy *Frühlingstraum*, czy użycie tonacji durowej harmoniczej *Letzte Hoffnung*, co jest zgodne z ogólnym tragicznym charakterem tego cyklu pieśni. W porównaniu z regularnością układu tonalnego *Die schöne Müllerin* (dwanaście pieśni przed pojawieniem się młynarki było utrzymanych w tonacji durowej), układ tonacji pieśni w *Winterreise* nie jest regularny. Tylko w *Der Leiermann* kompozycja utrzymuje się przez cały w jednej tonacji f-moll. We wszystkich pozostałych pieśniach cyklu zdarzają się mniejsze lub większe zmiany tonacyjne, ze szczególnym uwypukleniem kontrastu między dur a moll. Te zmiany bezspornie nadają tym kompozycjom różnorodność i dramatyzm.

Drugi aspekt to wykorzystanie zakresu głosowego, w porównaniu z *Die schöne Müllerin*, napisanym dla tenora, ten cykl pieśni wyróżnia się niższym zakresem i jest przeznaczony do wykonania przez baryton lub bas-baryton o relatywnie niskiej tonacji, co idealnie koresponduje z jego przygnębiającą atmosferą, nadając mu posępny, melancholijny charakter i tworząc nastrój tragiczny.

Trzeci aspekt to struktura harmoniczna. Cykl ten znacznie zwiększa wykorzystanie akordów dysonansowych, co potęguje efekt dramatyczny i wewnętrzne napięcie kompozycji, oddając ból i cierpienie wewnętrzne *Wędrowca*. Kompozytor zastosował wiele otwartych progresji harmonicznch, niejednokrotnie unikając powrotu akordu tonicznego. Niektóre z pieśni kończą się kadencjami otwartymi, co w pewnym sensie sugeruje podróż bez końca, rodzaj beznadziejnej wędrówki, o której od samego początku wiadomo, że prowadzi donikąd, a mimo to trzeba w nią wyruszyć.

Czwartym ważnym, opisanym przez Autora aspektem cyklu jest jego struktura muzyczna. Praktycznie nie ma tu ściśle lirycznych pieśni zwrotekowych. Chociaż forma ta pojawia się w *Gute Nacht*, to w pozostałych pieśniach cyklu jest rzadko stosowana. Wydaje się, że kompozytor świadomie unikał tradycyjnej struktury zwrotekowej w celu utrzymania jednolitego nastroju i charakteru muzycznego całości kompozycji, a taka konsekwentna i jednolita forma nadała jej unikalną siłę ekspresji. W rezultacie, większość pieśni w tym cyklu charakteryzuje się zmieniającymi się fragmentami poetyckimi i różnorodnymi melodiami, co z pewnością dodaje tej kompozycji swoistej złożoności i dramatyzmu. Oczywiście nie jest ona całkowicie jednolita emocjonalnie. W większości zawartych w niej utworów, a także w obrębie tych samych utworów występują liczne kontrasty. Na początku odczuwa się wyraźne wahanie między decyzją o wędrówce, a pełnym tęsknoty przywiązaniem. Później pojawia się dylemat między smutkiem odczuwanym na widok pięknych rzeczy, a radością wywołaną przez symbole śmierci. I te sprzeczności oraz rozterki znajdują ostateczne rozwiązanie dopiero z pojawieniem się utworów *Der Wegweiser* i *Das Wirtshaus*, w których śmierć przynosi ostateczną odpowiedź. Jednakże, gdy *Wędrowiec* uświadamia sobie, że nie może ani żyć, ani umrzeć, przechodzi do niecodziennego buntu i ostatecznego obłąd. Takich kontrastów dramatycznych nie można oczywiście wyrazić poprzez prostą w swojej emocjonalnej wymowie formę pieśni zwrotekowej. Przede wszystkim, w tym cyklu wokalnym rola fabuły i funkcja narracji są znacząco osłabione. Znamy jedynie kilka bardzo ogólnych faktów: *Winterreise* opowiada historię młodego człowieka, który utracił swoją ukochaną, zamieszkałą w mieście, gdzie jej rodzice, dążąc do uczynienia jej zamożną panną młodą, oddali ją w ręce bogatego mężczyzny. W efekcie zawiedziony i zrozpaczony młodzieniec opuszcza miasto i rozpoczyna życie tułacz. Szczegółowy rozwój fabuły w tym cyklu pozostaje niejasny. Nie tylko brak w nim wyraźnej narracyjnej linii fabularnej, ale także celowo łamie on logiczną, liniową narrację, co wyraża pewien rodzaj zamętu psychicznego. Na przykład, w pieśni *Rast Wędrowiec* wydaje się tracić równowagę psychiczną, ale później pojawia się pieśń *Frühlingstraum*. Po symbolicznych utworach takich jak *Der greise Kopf* i

Die Krähe, które dotyczą tematyki śmierci, następuje pieśń *Letzte Hoffnung*. Następnie, w *Mut* i *Der Leiermann*, kompozycja zdaje się wykraczać poza granice normalnego myślenia. Oczywiście, brak tradycyjnej, logicznej struktury jest charakterystyczną cechą tego cyklu pieśni, a nie wadą. Takie podejście ma na celu sugerować niestabilność psychiczną, a nawet chorobę psychiczną *Wędrowca*. Jest to istotny element, który dodaje głębi i złożoności postaci głównego bohatera, stanowiącego centralny punkt tej kompozycji. Choć cały utwór nie ma wyraźnej narracji fabularnej, pewne wskazówki można odnaleźć w atmosferze emocjonalnej.

Cykl zaczyna się od silnych konfliktów i kontrastów, stopniowo przechodząc w stronę pojednania i akceptacji. Ponadto, skala pieśni jako całości ulega redukcji w porównaniu z wcześniejszymi utworami, stając się stosunkowo krótsza, jakby akceptując tragiczną rzeczywistość i dążąc do szybkiego zakończenia własnego życia. Ten zwrot zaczyna się od pieśni *Der greise Kopf*. Chociaż wewnątrz utworu wciąż występuje pewien stopień kontrastu, to jednak nie jest on tak intensywny jak w poprzednich pieśniach, a nawet może wydawać się nieco nieistotny. Zwykle widok własnych siwych włosów wywołuje smutek i melancholię, ale *Wędrowiec* odczuwa radość, co jest całkowicie odmienne od zwykłych ludzkich emocji. To świadczy o tym, że zaakceptował on swoje tragiczne losy i nie zмага się już wewnętrznie z nadziejami i rozterkami jak wcześniej. Myśl o szybkim zakończeniu własnego życia przynosi mu pocieszenie, co trwa aż do pieśni *Das Wirtshaus*.

I jeszcze istotna konkluzja. W *Winterreise* Schubert przedstawia naturę, która znacznie różni się od typowego romantycznego, poetyckiego podejścia, a nawet od przedstawienia natury w Symfonii nr 8 h-moll, D759 *Niedokończonej* czy w poprzednim cyklu *Die schöne Müllerin*. Sceneria przyrody w tym cyklu ma pewien szary, mroczny odcień, z motywami takimi jak noc, śnieg, ognie błędne, zamrożone rzeki, kruki i inne. Wszystkie te czynniki dominują w całym cyklu pieśni, stając się jego głównymi elementami. Nadają one temu dziełu głęboko tragiczną atmosferę. To wskazuje, że jeśli wcześniej *Wędrowiec* mógł znaleźć prawdziwe schronienie w pięknej, poetyckiej naturze, to w tym cyklu nawet ta ostatnia przystań znika. *Wędrowiec*, zamiast czerpać radość z piękna natury, odczuwa jeszcze większy ból i rozpacz. Można powiedzieć, że ostateczne jego przeznaczenie nie należy już do tego świata, co jest wewnętrznie spójne z jego ostateczną decyzją o podążeniu ku śmierci.

Archetyp *Wędrowca* jest również istotnym motywem w tym cyklu. Wędrowanie jest jednym z wymiarów ludzkiej kultury i może być uważane za sposób życia. W chińskiej starożytnej kulturze istniała tradycja duchowych wędrówek, a tekst "逍遥游" autorstwa Zhuangzi doskonale oddaje głębię tego doświadczenia duchowego. Historie takie jak

polityczna emigracja QuYuan, podróże edukacyjne Sima Qiana "行万里路", czy też życie na uboczu i odosobnienie przypisywane Tao Yuanmingowi, wszystkie te przypadki związane są z istotnym aspektem ludzkiego doświadczenia - *wędrowną*. W literaturze i muzyce zachodniej postaci takie jak Harold czy Manfred są przedstawiane jako wieczni wędrowcy, którzy odbywają długie podróże duchowe. Goethe nazywał siebie *wędrowcem* i napisał dwie *Nocne pieśni wędrowca*. Rilke był *przemieniającym się w ziemi*⁴³, przechodzącym od *niematerialności* do *bytu*, a następnie z *ziemi* z powrotem do *niematerialności*, jak napisał: „Ziemia nie ma innego wyboru, niż stać się niewidzialną⁴⁴”, i tylko w ten sposób można dokonać prawdziwie wielkiego otwarcia i poświęcenia. Jego duchowa podróż odzwierciedla sytuację współczesnego człowieka, który stopniowo traci swoje domostwo w wyniku rozpadu społeczeństwa rolniczego i wzrostu cywilizacji przemysłowej. Pod presją potrzeb życiowych i uwiedzeni przez materialny świat, ludzie gromadzą się w miastach, które mogą zaspokoić ich pragnienia materialne. To nowe środowisko może zapewnić środki do życia, ale nie stanowi duchowego schronienia, ponieważ nie oferuje miejsca dla duszy. Prawdziwym domem jest zawsze nieskażona natura, miejsce, gdzie emocje znajdują najbardziej solidne oparcie. Ludzie wyruszają w podróż w poszukiwaniu środków do życia, wędrując przez bezkresny świat nieustannie biegając przez dzikie obszary, długie noce przemierzając w niekończącym się poszukiwaniu, lecz nigdy nie odnajdując już utraconego domu⁴⁵. Franz Schubert, poza swoimi słynnymi cyklami pieśni *Die schöne Müllerin* i *Winterreise*, stworzył również pięć niezależnych pieśni, których tematem jest wędrowanie: 1. *Wanderers Nachtlied* (Goethe, 1815, D224) 2. *Der Wanderer* (S. von Lüberk, 1816, D498) 3. *Der Wanderer*, (F. von Schlegel, 1819, D649); 4. *Wanderers Ngo* dzieła to swobodne wariacje na temat melodii z pieśni *Der Wanderer* (S. von Lüberkachtlied II, (Goethe, 1824, D768; 5. *Der Wanderer an den Mond* (Seidl, 1826, D870).

Schubert skomponował utwór na fortepian *Wanderer-Fantasie* (1822, D760), a druga część te, 1816, D498). W późniejszych sonatach fortepianowych Schuberta również pojawia się motyw pieśni wędrowca. Początkowo wędrowną koncentrowała się na podróżach w głąb natury, ale w tym cyklu nawet piękna natura przestaje być prawdziwym schronieniem. *Wędrowiec* postrzega siebie jako *obcego* w tym świecie. Oprócz buntu w *Mut* i szaleństwa w *Der Leiermann*, końcowym punktem tej wędrowną jest śmierć. Od początkowego

⁴³ *Pieśń nocy wędrowca* XianaLiqianga, GuoMoruo i Goethego, chiński magazyn literatury porównawczej, 20 kwietnia 2009

⁴⁴Zhang Hong, *Duino Elegy i inni - interpretacja Rilkego*, magazyn ForeignLiteratureReview, wydanie z lutego 2000 r.

⁴⁵ Zhang Hong, „*Duino Elegy*” i *inni - interpretacja Rilkego*, magazyn ForeignLiteratureReview, wydanie z lutego 2000 r.

przywiązania do miłości i piękna, przez kolejne etapy rozpacz, po utratę tych wartości, aż po ostateczne zbliżenie się do końca życia, *Wędrowiec* próbuje uwolnić się od swojej obcej tożsamości poprzez śmierć. Motyw wędrówki i obraz wędrowca stworzone w pieśni *Gute Nacht* przewijają się przez niemal cały cykl *Winterreise*. W kolejnych utworach: *Gefrorene Tränen* (3), *Wasserflut* (6), *Auf dem Flusse* (7), *Irrlicht* (9), *Rast* (10), *Frühlingstraum* (11), *Einsamkeit* (12), *Der Wegweiser* (20) i *Das Wirtshaus* (21) – pojawia się ten powolny motyw wędrówki, wiążący kompozycję w jedną całość. W tych obrazach wędrówki, zwłaszcza w *Das Wirtshaus*, tempo jest najwolniejsze, w wyraźnym stylu hymnu, jakby *Wędrowiec* wreszcie znalazł swoje miejsce i nie chciał już dalej wędrować, będąc również zbyt wyczerpanym, aby kontynuować podróż.

Należy również zauważyć, że pieśni *Mut* i *Der Leiermann* wyraźnie łamią koncepcję całego cyklu, prowadząc muzykę w zupełnie innym kierunku. Te dwa utwory reprezentują dwa kontrastujące ze sobą światy, nadając suicie dość zaskakujące zakończenie. *Mut* to śmiały, niemal bluźnierczy wyraz emocji, będący bezpośrednią reakcją na uświadomienie sobie, że *Wędrowiec* nie może ani żyć, ani umrzeć. Nagle odczuwa gniew i stara się, przez własne wysiłki, przeciwstawić się temu niesprawiedliwemu światu. Zmienność tonacji w tej pieśni, największa w całym cyklu, odzwierciedla niezadowolenie i wewnętrzny konflikt *Wędrowca*. Natomiast *Der Leiermann* stanowi zupełne przeciwieństwo *Mut* i wyraża utratę tożsamości, niosąc ze sobą wyrazisty element surrealizmu. Ponieważ życie i śmierć są poza naszą kontrolą, wówczas w pełni oddajmy się temu nieprzewidywalnemu światu. To, że *Der Leiermann* jest napisany w prosty i pozbawiony ekspresji sposób, sugeruje, że *Wędrowiec* porzucił wszelkie wysiłki i poddał się losowi, pozwalając mu porywać się w świat przewodnika z lirą. W rezultacie podróż zimowa staje się niekończącą się podróżą, pozbawioną celu. Winter podsumował to bardzo trafnie, twierdząc, że pieśni miłosne Schuberta po raz pierwszy w kulturze zachodniej poruszyły tzw. nowoczesny stan rzeczy. Schubert z silnym naciskiem ukazał podstawowe motywy nowoczesności: alienację, utratę pewności siebie, niezdecydowanie, utratę własnego *ja*, samotność, wyobcowanie oraz zdradę⁴⁶. W pieśniach Franza Schuberta kochankowie są zawsze postaciami przegranymi, niepasującymi do swoich czasów, osobami niezwykłymi. Innymi słowy, Schubert przedstawia *podmiotowość* w nowoczesnym znaczeniu. Ta podmiotowość reprezentuje stan psychiczny, emocjonalny i fizjologiczny wewnętrznego świata człowieka. Schubert tworzył z egzystencjalnej perspektywy jednostki izolowanej, a jego stosunek do świata był niezwykle

⁴⁶Qu Feng: *W poszukiwaniu Schuberta* – podsumowanie serii wykładów specjalnych profesora Roberta Wintera”http://musicology.cn/lectures/lectures_8615.html

osobisty i introspektywny. Wiedział dobrze, że romantyczną podmiotowość najpełniej można wyrazić w pieśni. Zarówno dla wykonawcy, akompaniatora, jak i jedyne go słuchacza, nie ma formy artystycznego wyrazu bardziej podmiotowej niż śpiew. Widać, że wybór Schuberta pieśni artystycznej, formy jakże osobistej i intymnej, do przekazywania swoich doświadczeń psychologicznych, był niezwykle trafny i przyniósł mu wielki sukces. Co więcej, *Winterreise* w pewnym stopniu zapowiada późniejszy irracjonalizm. Pokazuje świadome porzucenie celowych działań ludzkich na rzecz poddania się działaniom nieświadomym lub podświadomym. Poprzez szaleństwo i naruszenie norm, odsłania destrukcję i ograniczenia nakładane na ludzką naturę przez współczesne społeczeństwo. Jest to niewątpliwie pójście o krok dalej, niż Symfonii nr 8 h-moll, D759 *Niedokończonej*. Jeśli w tej ostatniej bohater jeszcze może znaleźć pocieszenie w naturze i połączyć się z nią, to w tej suicie natura również staje się problematyczna. Nie jest już ona tak piękna i czysta, staje się szara i zniszczona. W związku z tym, natura przestaje być miejscem, w którym dusza ludzka może znaleźć ukojenie, a bohater ostatecznie musi pójść ścieżką bez powrotu. Jest to wybór, który nigdy wcześniej nie pojawiał się w twórczości muzycznej - nawet u samego Schuberta! W wyniku tego dzieło nie tylko wyprzedzało swoje czasy, ale również przekraczało same siebie, unosząc się w kierunku przyszłego świata. Niektórzy badacze, patrząc z perspektywy Schuberta, wskazują na to, że „kompozytor nie postrzegał samotności jako czegoś godnego uwielbienia, a lzy nie były dla niego powodem do dumy. Jego zdaniem *Winterreise* przedstawia życie pełne bólu i bezsensu⁴⁷.” To uczucie bezsensu i absurda wydaje się przekraczać ramy romantyzmu, niosąc ze sobą pewne aspekty współczesnej duchowości, które wciąż mają znaczenie w dzisiejszym społeczeństwie. W tym sensie, dzieło Schuberta jest ponadczasowe, zachowując głębokie znaczenie nawet obecnie.

⁴⁷Georg Knepler, „*Century Music History*”, przekład Wang Zhaoren, People's Music Publishing House, wydanie 2002, s. 439.

Rozdział IV

Wpływ pieśni Franza Schuberta na chińskie pieśni artystyczne

Od momentu, gdy pieśni niemieckie zyskały popularność w Chinach, twórczość Franza Schuberta w tej dziedzinie zaczęła wywierać znaczący wpływ na rozwój chińskiej muzyki wokalne. Jego pieśni są niezwykle inspirujące i mają ogromne znaczenie dla powstawania, rozwoju i osiągania dojrzałości przez pieśń chińską. Wpływ pieśni Schuberta na chińską twórczość wokalną wynika z pewnych charakterystycznych cech samej chińskiej pieśni artystycznej.

4.1. Charakterystyka chińskiej pieśni artystycznej

Chińskie pieśni artystyczne reprezentują ducha swojej epoki, harmonijnie wpisując się w kontekst poszczególnych okresów rozwojowych. Po utworzeniu Nowych Chin zaczęto adaptować osiągnięcia kultury światowej w nowy sposób, co znalazło odzwierciedlenie również w twórczości i rozpowszechnianiu pieśni artystycznej. Rozwój chińskiej pieśni artystycznej jest nierozdzielnie związany z kontekstem społecznym i historycznym, a jej ewolucja musi iść w parze z przemianami, co pozwala na tworzenie wartościowych pieśni.

W chińskich pieśniach artystycznych często wykorzystuje się styl narodowy. Tożsamość narodowa stanowi fundament rozwoju narodu i jest potężną gwarancją jego niezależności w dzisiejszym świecie. Znajduje to odzwierciedlenie we wszystkich aspektach życia narodowego, w tym w kulturze i sztuce.

Poezja chińska bardzo różni się od poezji zachodniej pod względem formy swojej ekspresji. Tradycyjna chińska estetyka kładzie nacisk na tworzenie koncepcji artystycznej (atmosfery, nastroju), będącej wyrazem subiektywnych uczuć twórcy, a jednocześnie opiera się na obiektywnym istnieniu i prezentacji rzeczy, będąc ich sublimacją. Podkreśla się również wzajemne przenikanie się emocji i scenerii. Chińska poezja klasyczna przejawia harmonię i współistnienie człowieka z naturą, podobnie jak tradycyjne chińskie malarstwo pejzażowe. Z kolei literatura zachodnia koncentruje się bardziej na opisach psychologicznych jednostki, prowadzonych w sposób bardziej bezpośredni i dosłowny, podobnie jak europejskie malarstwo realistyczne. Chińscy twórcy przywiązują dużą wagę do pośredniej ekspresji znaczeń, skłaniając się ku wyrażaniu emocji związanych z ojczyzną, rodziną i własnym *ja* poprzez symbolikę różnych przedmiotów. Taki sposób ekspresji, z jednej strony jest pełen subtelności, z drugiej zaś zachęca do poszukiwania głębi znaczeniowych. Wymaga

on od czytelnika uważnej refleksji nad znaczeniem utworu, aby dokładnie zrozumieć intencje twórcze autora i prezentowaną treść. Na przykład, w pieśni artystycznej Huang Zi *Tęsknota za ojczyzną*, opis młodych liści wierzby wiosną, śpiewu kukułki i płatków kwiatów na wodzie, służy wyrażeniu tęsknoty za rodzinnymi stronami. W latach 20. XX wieku wielu muzyków chińskich, którzy studiowali w Europie i Ameryce Północnej, takich jak Xiao Youmei, Huang Zi, i Qing Zhu, powróciło do Chin i stało się pionierami chińskiej pieśni artystycznej, wnosząc nieoceniony wkład w jej kształtowanie i rozwój. Wykorzystując zaawansowane techniki kompozytorskie i teorie wyniesione z zagranicy, podjęli swoje pierwsze próby tworzenia pieśni artystycznych w stylu chińskim. Wśród tych pierwszych prób nie można pominąć pieśni Qing Zhu *Rzeka płynie na wschód* - pierwszej prawdziwej chińskiej pieśni artystycznej. Jej słowa pochodzą ze słynnego wiersza *Tęsknota za Niewolnicą. Wspomnienie spod Czerwonej Skąły* (Niannujiao – Chibi Huaigu) SuShi, słynnego poety żyjącego w epoce panowania Północnej Dynastii Song. Melodia to *Niannujiao*. Kompozytor wykorzystał w tym utworze cechy europejskiej muzyki romantycznej, dzięki czemu utwór żywo oddaje sens wiersza. Do dziś ta pieśń cieszy się niesłabnącą popularnością i jest często wykonywana.

Pieśń artystyczna Xiao Youmei *Pytanie* również czerpie w swojej technice kompozytorskiej z pieśni niemieckich. Melodia jej jest głęboka i płynna, harmonia prosta i precyzyjna, a partia fortepianu charakteryzuje się bogatą teksturą, tworząc tło podkreślające atmosferę utworu. Ten utwór stanowi krok naprzód w rozwoju stylu chińskiej pieśni artystycznej.

Inny znaczący kompozytor i pedagog, Huang Zi, także wniósł ważny wkład w rozwój kompozycji i nauczania muzyki. Wiele jego dzieł cieszy się niesłabnącą popularnością, a wśród jego uczniów jest wielu wybitnych kompozytorów. Huang Zi wniósł ogromny wkład w twórczość chińskiej pieśni artystycznej.

Kolejni kompozytorzy, tacy jak Chen Tianhe, Xia Zhiqui i Shi Wanchun, podążając śladami swoich poprzedników, nieustannie rozwijali chińską pieśń artystyczną, doprowadzając ją do coraz większej dojrzałości. Ich twórczość nie ogranicza się do prostego naśladownictwa lub kopiowania zachodnich technik kompozytorskich. Aktywnie starali się oni stworzyć chiński styl w pieśni artystycznej, co stało się przełomem w jej rozwoju.

Wiele chińskich pieśni artystycznych nie tylko w pełni odzwierciedla szlachetność, elegancję, liryzm i płynność charakterystyczną dla pieśni niemieckich, ale także łączy te cechy z unikalnymi elementami chińskiej muzyki. Chińska poezja klasyczna i tradycyjne melodie ludowe stanowią inspirację dla twórców współczesnych chińskich pieśni. Ich twórczość charakteryzuje się głębokim chińskim nastrojem i stylem i jest silnie osadzona w

swoim czasie. Na wielu płaszczyznach odzwierciedla wymagania danej epoki, co nadaje jej wyjątkową oryginalność i charakter. Można powiedzieć, że twórczość chińskich pieśni artystycznych jest kontynuacją i rozwojem pieśni Schuberta w Chinach.

4.2. Cechy wspólne twórczości pieśni artystycznych Huang Zi i Schuberta

Na twórczy styl pieśni artystycznych Huang Zi, prekursora chińskiej pieśni artystycznej wpływają cechy stylistyczne pieśni zachodnich. W liryce wokalne Huang Zi melodia i język poetycki są ze sobą bardzo ściśle powiązane, zwłaszcza współpraca między tonem i melodią tekstów. Kompozytor koncentruje się także na roli melodii w wyrażaniu emocji. Tworząc pieśni artystyczne, Huang Zi żywo i wyraziście kreował swoje obrazy muzyczne. Jego melodie są piękne i gładkie, doskonale łącząc muzykę z tekstem, partię fortepianu z partią wokalną. Jego twórczość odzwierciedla wyrafinowanie i subtelność koncepcji, a także prostotę, klarowność i rygor struktury muzycznej. Huang Zi pozostawał pod głębokim wpływem mistrzów muzyki romantycznej, ale jego utwory podkreślają własne uczucia i mają cechy osobiste. Potrafił dobrze uchwycić autentyzm emocji poety i za pomocą muzyki wyrazić je na głębszym poziomie. Chociaż Huang Zi wykorzystywał zachodnią teorię muzyki i techniki kompozytorskie, w jego utworach można znaleźć wiele chińskich cech narodowych. Dziełami, które najlepiej odzwierciedlają jego chiński styl narodowy, są pieśni artystyczne napisane do słów poezji klasycznej. Relacje tonalne są w nich złożone i różnorodne. Skale są rozbudowane zarówno pod względem harmonii, jak i melodii. Linie melodyczne pieśni są rozwinięciem skali pentatonicznej do skali heptatonicznej durowej i molowej oraz skali chromatycznej. To rozwinięcie skal jest szeroko stosowane w jego pieśniach artystycznych.

W twórczości pieśni artystycznych Huang Zi i Schuberta istnieje wiele wspólnych cech. Schubert wykorzystywał w swoich utworach liczne elementy austriackiej muzyki ludowej, nadając im wyraźny narodowy charakter. Podobnie Huang Zi czerpał z bogactwa chińskiej muzyki narodowej, wplatając ją w swoje kompozycje. Harmonia Schuberta przeważnie należy do systemu *dur-moll*, co odzwierciedla styl artystów z początkowego okresu romantyzmu. Zarówno w przypadku Schuberta, jak i Huang Zi, zmiany nastroju muzycznego są wyrażane poprzez zmiany kolorystyczne tonalności w harmonii, zwykle w formie transpozycji i modulacji. Kierunek melodii i tonacja recytacji poezji w ich twórczości doskonale się uzupełniają i łączą, co w porównaniu do innych kompozytorów, nadaje ich

działom wyjątkowy charakter. Ta harmonia między muzyką a słowem poetyckim sprawia, że ich kompozycje wyróżniają się głębią emocjonalną i artystyczną. Huang Zi i Schubert nadali partii fortepianu wyraz swoich subiektywnych romantycznych emocji. Schubert wniósł znaczący wkład w zwiększenie roli fortepianu, sprawiając, że śpiewane słowa pieśni i linia melodyczna fortepianu wzajemnie się uzupełniały, tworząc doskonałą całość i perfekcyjny nastrój. Fortepian nie tylko współgra ze śpiewem, aby opisać scenę i atmosferę, lecz nierzadko odgrywa wiodącą wręcz rolę w utworze. Chińskim przykładem mogą być *Wiosenne przemyslenia*, *Trzy życzenia kwiatu róży* i *Tęsknota za domem* ze zbioru pieśni lirycznych Huang Zi.

4.3. Wpływ strony literackiej cyklu *Winterreise* na chińskie pieśni artystyczne

Muzyka i literatura były nierozłączne od czasów starożytnych, zarówno muzyka, jak i twórczość literacka pochodzą z prawdziwego życia, a ich treść jest wyrazem wewnętrznych emocji twórcy. Poezja jest zewnętrznym wyrazem ludzkich emocji, a muzyka jest ucieleśnieniem głębokich uczuć. Dlatego fuzja doskonałych dzieł literackich i muzyki rodzi wokalne dzieła sztuki, które rezonują z sercami ludzi. Poezja i proza stworzone przez wielkiego niemieckiego pisarza Wolfganga von Goethe były uwielbiane przez różnych kompozytorów. Pieśni oparte na jego dziełach są popularne i śpiewane do dziś.

Wybór poezji w tworzeniu pieśni artystycznych dotyczy nie tylko wyrażania emocji, ale także rymów i rytmu poezji. Co sprawia, że pieśń staje się popularna? Czy to, że skomponowana została do wierszy znanych poetów, takich jak Goethe? Czy chińska pieśń artystyczna skomponowana z użyciem starożytnych chińskich wierszy lub wierszy w języku potocznym ma harmonijny dźwięk, rytm regularny?. Oprócz powyższych dwóch aspektów tworzenia i wyboru tekstów w pieśniach artystycznych, konieczne jest również uchwycenie głębokiej myśli poezji. Zdaniem Autora najlepsze dzieła poetyckie pochodzą z życia. Poeta musi znaleźć racjonalność we wrażliwości i uchwycić rzeczywistość w idealności. To właśnie te czynniki sprawiły że literatura i muzyka doskonale się zintegrowały, a niemieckojęzyczne pieśni romantyczne stopniowo osiągnęły szczyt.

Od najwcześniejszych zbiorów wierszy *Księga Pieśni* i starożytnych wierszy chińskich, przez tworzenie tekstów w języku potocznym w Okresie Majowym, aż po nowoczesną poezję i literaturę, twórcy pieśni porzucali gatunek starych wierszy i wykorzystywali coraz nowszą

poezję. W XX wieku cechy literackie i tematyka tekstów chińskich pieśni artystycznych były pod wpływem romantycznych pieśni niemieckich, co widać w wysokim stopniu podobieństwa między nimi.

Podstawą poetycką cyklu Schuberta *Winterreise* jest wybór dwudziestu czterech wierszy z twórczości niemieckiego poety Wilhelma Müllera. W piątej pieśni tego cyklu *Der Lindenbaum* tekst wykorzystuje opis otoczenia, aby odzwierciedlić tęsknotę za ojczyzną i rozpacz z powodu okrutnej rzeczywistości. Pod wpływem Ruchu 4 Maja, Nowej Rewolucji Demokratycznej oraz niemieckich pieśni romantycznych, Liu Bannong, znany poeta w obcym kraju w Londynie, napisał *Naucz mnie, jak go nie chceć* w formie wierszy w języku potocznym, wykorzystuje opis otoczenia, aby za pomocą metafory i personifikacji wyrazić swoją tęsknotę za rodzinnym miastem w obcym kraju. Huang Zi w tekście pieśni artystycznej *Trzy życzenia róży* przy pomocy rytmu i linii melodycznych zawartych w scenie lirycznej opisuje trzy życzenia wyrażane przez róże, które są w rzeczywistości zmartwieniami Huang Zi. Dotyczą one ucisku, życia ludzi w ogniu i wodzie⁴⁸, wewnętrznych i zewnętrznych problemów w Chinach w tamtym czasie, co sprawiło, że wiersze wyrażają tęsknotę ludzi za lepszym życiem oraz wyrażają głęboki patriotyzm Huang Zi⁴⁹.

Chińscy muzycy nie tylko naśladują zachodnie gatunki w tworzeniu i doborze tekstów, ale na podstawie dziedzictwa tradycyjnej literatury chińskiej uczą się stylu chińskich klasycznych dzieł literackich i artystycznych, tworząc własny narodowy styl muzyczny, który należy do kultury chińskiej.

4.4. Wpływ muzycznej formy pieśni Schuberta na chińską pieśń artystyczną

Od momentu, gdy pieśni Schuberta dotarły do Chin, ponad sto lat temu, chińska pieśń artystyczna przeszła długą i trudną ścieżkę rozwoju - od skromnych i mało znanych początków, aż do okresu pełnego rozkwitu. Ewoluowała od adaptacji zachodnich tekstów po własną, oryginalną twórczość. Liczba pieśni i różnorodność gatunków uległy ogromnym zmianom. Według niepełnych statystyk, w ciągu ostatnich stu lat, szczególnie od początku XXI wieku, dzięki wysiłkom kilku pokoleń chińskich kompozytorów, liczba chińskich pieśni artystycznych przekroczyła dziesięć tysięcy. Początkowo tworzone tylko pojedyncze utwory,

⁴⁸ JiangMing, *Cechy kulturowe czasów w piosence Zadzwoń do mnie, jak go nie chcę*, Kompozycja muzyczna, grudzień 2016, s. 52

⁴⁹ Tu Wenhui, Krótkie analizy cech twórczych pieśni artystycznej *Trzy życzenia róży*, Tygodnik Literacki i Artystyczny, nr 19, 2023, s. 59.

a później także cykle pieśni. Pierwsze pieśni solowe rozwinęły się także w duety, utwory zespołowe i chóralne. Wiele wyjątkowych chińskich pieśni ludowych zostało zaadaptowanych do pieśni artystycznych, co znacząco wzbogaciło i urozmaiciło ten gatunek wokalny. Można powiedzieć, że pieśni artystyczne Schuberta były iskrą, która zapaliła twórczy płomień chińskiej pieśni artystycznej.

Chińscy kompozytorzy, tworząc muzykę do chińskich pieśni artystycznych, naśladowali partie fortepianowe Schuberta. Akompaniament w ich utworach pełnił równie istotną rolę co śpiew, dodając bogactwo kolorów i współtworząc wyraźne tło, które pomagało kształtować psychologię postaci oraz poetycką atmosferę. Dzięki ciągłej integracji zachodnich technik kompozytorskich i chińskiej muzyki ludowej, chińskie pieśni artystyczne uległy zmianie, a barwy harmonii i linie melodyczne partii fortepianu tworzyły nowy styl pieśni artystycznej o chińskich cechach.

Koncepcja kompozytorska Schuberta była rygorystyczna i stawiała wysokie wymagania. Jednak z różnych powodów formalnych wielu chińskich kompozytorów nie miało możliwości zdobycia edukacji muzycznej w Europie. Dlatego też początkowo pisali jedynie partie wokalne bez akompaniamentu, bądź też pisany przez nich akompaniament nie odpowiadał wysokim standardom pieśni artystycznych. Do wielu pieśni akompaniament został dodany później przez innego kompozytora. Zjawisko to było powszechne we wczesnych chińskich pieśniach artystycznych i stanowiło również cechą rozwojową tego gatunku. Z czasem, coraz więcej chińskich kompozytorów otrzymywało formalne i profesjonalne wykształcenie teoretyczne z zakresu kompozycji. Partia fortepianu, stawiała się więc coraz bardziej zgodna z wymogami akompaniamentu pieśni artystycznych. Dzięki znajomości pieśni Schuberta i połączeniu ich z tradycyjną chińską muzyką i poezją, można było stworzyć gatunek oryginalnej, chińskiej pieśni artystycznej.

Badając uważnie pieśni artystyczne Schuberta z różnych okresów jego twórczości jak również pieśni chińskie, łatwo można zauważyć, że ich studiowanie pozwala nie tylko doświadczać i cieszyć się pięknem, ale jest również nieodłącznym i ważnym elementem edukacji wokalne.

Od momentu swojego powstania, chińskie pieśni artystyczne są tworzone na bazie tradycyjnej kultury chińskiej, zgodnie z zasadą absorpcji technik kompozytorskich Zachodu, celem rozwijania tradycyjnej chińskiej kultury muzycznej. Porównanie podobieństw i różnic między pieśniami Franza Schuberta, a chińskimi pieśniami artystycznymi może nie tylko przyczynić się do zwiększenia zrozumienia między Wschodem i Zachodem i promocji

wymiany muzycznej, lecz także mieć pozytywny wpływ na zrozumienie muzyki zachodniej przez chińskich muzyków, co może stać się bodźcem przyszłego rozwoju chińskiej pieśni artystycznej.

Rozdział V

Wykorzystanie cyklu *Winterreise* Franza Schuberta w uniwersyteckich studiach wokalnych.

Chińskie wyższe kształcenie muzyczne od dawna pozostaje pod wpływem rosyjskiego kształcenia muzycznego, co oczywiście obejmuje także chińskie wyższe kształcenie muzyki wokalne, zarówno pod względem filozofii edukacyjnej, idei nauczania, metod i treści nauczania. Ma to głęboki kontekst społeczny, ale obecnie ta przestarzała koncepcja i myśl dotycząca muzyki wokalne poważnie odstaje od zaawansowanych światowych trendów.

Specyficzna manifestacja opóźnienia w wyższym kształceniu i nauczaniu muzyki wokalne w Chinach przejawia się przede wszystkim w koncepcji dźwięku, dążeniu do głośności i szerokości dźwięku. Rdzeń i fundamentalny cel muzyki to wyrażanie ludzkich emocji i myśli. Dźwięk jest nośnikiem, sposobem lub środkiem muzyki, a nie celem. Koncepcja ta nie jest zaprzeczeniem znaczenia głośności i barwy w sztuce *bel canto*; piękna barwa i wystarczająca głośność są oczywiście podstawowym warunkiem śpiewu. Bez dynamiki dźwięku i barwy nie można mówić o świadomym akcie artystycznym, a mówienie o muzyce bez dźwięku to haniebny błąd. Na podstawie określonego dźwięku, doskonała zdolność wyrażania emocji muzycznych i idei jest prawdziwym rdzeniem muzyki.

Od dłuższego czasu w chińskim wyższym kształceniu wokalnem, włoskie arie operowe były podstawowym nurtem repertuarowym, co było wyrazem przekonania, że tylko w dużych, skomplikowanych technicznie i muzycznie ariach, studenci mogą wykazać doskonały poziom wokalny. Zdaniem pedagogów, niemieckie pieśni romantyczne są "nie duże", "nie długie", "nie wysokie" i nie wymagają doskonałych umiejętności wokalnych i dlatego są zasadniczo zaniedbywane w chińskim wyższym kształceniu wokalnem. Nawet ich status i znaczenie są zaniedbywane. Ta błędna koncepcja i myślenie o doborze repertuaru dla studentów wydziałów wokalnych wynikają z braku wiedzy oraz zrozumienia istoty sztuki wokalne lub muzyki klasycznej.

Od 2000 roku, wraz z publikacją tłumaczenia tekstu chińskiego do *Winterreise* Schuberta oraz wpływem koncertów i płyt CD z *Winterreise*, utwór ten stopniowo zagościł w różnych uniwersytetach w Chinach.

W Europie wielu nauczycieli wykorzystuje *Winterreise* Schuberta jako polecaną pozycję do kształcenia śpiewaków. Na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, profesorowie Jerzy Knetig, Ryszard Cieśla, Anna Radziejewska, Robert Cieśla, Ewa Iżykowska- Lipińska i

Włodzimierz Zalewski rekomendują i wykorzystują *Winterreise* Schuberta w swojej praktyce dydaktycznej⁵⁰.

Z perspektywy macierzystej uczelni i miejsca pracy autora, Wuhan Conservatory of Music, po tym jak profesor Zhao Dengying wykonał cykl Schuberta *Winterreise* w Wuhan Conservatory of Music w 2001 roku, każdy nauczyciel dodał tę pozycję do swojej własnej biblioteki dydaktycznej. Wydział również określa, że każdy student studiów licencjackich powinien zaśpiewać w ciągu roku akademickiego 1-2 niemieckie pieśni romantyczne. Wszystkie konserwatoria w Chinach są wyposażone w kurs fonetyki niemieckiej, podczas gdy w normalnych uniwersytetach takich kursów nie ma. Nawet w szkołach z kursami wymowy niemieckiej, wymowa niemieckiego nie zawsze osiąga wysoki poziom. W związku z takim zjawiskiem to na pedagoga wokalnego spada odpowiedzialność za kontrolę wymowy i ostateczny efekt wykonania niemieckich pieśni.

Według dostępnych Autorowi informacji, w profesjonalnych uczelniach kompleksowych, pedagodzy w większym stopniu wprowadzają pojedyncze pieśni z cyklu *Winterreise* do programu kształcenia. Jednak nie włączają systematycznie całego cyklu *Winterreise* do swoich planów nauczania, lecz układają repertuar bardziej swobodnie. Niektóre pieśni z tego cyklu np. *Der Lindenbaum*, *Wasserflut* dostępne są w zbiorach pieśni wokalnych. Alternatywnie, studenci mogą dostosowywać repertuar do poziomu swoich umiejętności wokalnych, aby wzmocnić zrozumienie szczegółów stylu kompozycji romantycznych pieśni niemieckich. Jednak w planie szkoleniowym nie zostały uwzględnione i wdrożone wszystkie 24 pieśni. Istnieje potrzeba uporządkowania wszystkich pieśni cyklu pod względem trudności i dostosowanie ich dla studentów do nauki zgodnie z ich poziomem technicznym i dojrzałością muzyczną w różnych okresach. Jednak odpowiednia literatura nie została jeszcze opublikowana. Stanowi to wg Autora pewne niedociągnięcie, które utrudnia naukę i zrozumienie tego dzieła.

5.1. Propozycja doboru i wykorzystania poszczególnych pieśni z cyklu *Winterreise* w procesie kształcenia na wydziałach wokalnych w Chinach.

Biorąc pod uwagę cechy germańskiej rodziny językowej, najlepiej jest uczyć niemieckich pieśni w pierwszym roku studiów. Na tym etapie większość uczniów przystępujących do ogólnokrajowego egzaminu w Chinach nauczyła się tylko jednego języka obcego, a mianowicie angielskiego. Angielski i niemiecki należą do tej samej rodziny języków

⁵⁰ Jolanta Janucik, *Współczesność i nieznane – Katalog pieśni kompozytorów UMFC* Rozdział 6.

germańskich. Dlatego jest to najlepszy czas dla studentów studiów licencjackich, aby nauczyć się niemieckiego. Utwory niemieckie są zbyt trudne na etapie pierwszego roku, gdy studenci uczą się podstaw techniki wokalne. Niemieckie głoski: [ch, t i d] nie sprzyjają treningowi głosów studentów.

W początkowym okresie studiów kładzie się nacisk na naukę podstawowych elementów techniki wokalne. Dlatego, nie jest wskazane wybieranie utworów do kształcenia, które i mają zbyt wiele słów w szybki tempie. Powinno się wybierać utwory, których tempa są umiarkowane lub nawet wolne, i mają małą liczbę słów. Studenci są zobowiązani do nauki fonetyki języka, opanowania rytmu pieśni uchwycenia stylu i zrozumienia wewnętrznych emocji utworu. Wszystko to wymaga, aby na początku kształcenia wokálnego dokonać właściwej selekcji.

W poniższej tabeli Autor przedstawia swój autorski wybór pieśni z cyklu *Winterreise* dostosowany do umiejętności studentów pierwszego i drugiego roku studiów licencjackich.

	I rok akademicki		II rok akademicki	
semestr	Semestr 1	Semestr 2	Semestr 1	Semestr 2
utwór	<i>Die Nebensonnen</i> <i>Der Lindenbaum</i>	<i>Gefrorene Tränen</i> <i>Gute Nacht</i> <i>Der greise Kopf</i>	<i>Wasserfluth</i> <i>Auf dem Flusse</i> <i>Irrlicht</i>	<i>Rast</i> <i>Einsamkeit</i> <i>Die Krähe</i>

W pierwszym roku nauczania, Autor proponuje naukę dwóch pieśni w pierwszym semestrze i trzech w drugim. Wszyscy chińscy studenci uniwersytetów biorą udział w zbiorowym szkoleniu wojskowym w pierwszym miesiącu po rozpoczęciu studiów i w rzeczywistości zajęcia trwają tylko trzy miesiące, w porównaniu do czterech miesięcy w drugim semestrze. Biorąc pod uwagę, że studenci muszą w tym okresie zbudować dobrą podstawę, nie jest odpowiednie dotykane zbyt wielu lub zbyt dużych dzieł, więc na tym etapie dobór repertuaru opiera się na "mniej" i "małych". W pierwszym semestrze autor zaleca naukę pieśni *Die Nebensonnen* i *Der Lindenbaum*. Nie są one zbyt szybkie, mają piękne melodie i nie mają zbyt dużych interwałów, co czyni je bardzo odpowiednimi dla początkujących. W utworze *Die Nebensonnen* jest bardzo mało wariacji, dlatego melodia tego

utworu jest bardzo łatwa do opanowania, a struktura tego utworu jest prosta i a tempo wolne. Można więc dobrze opanować fonetykę języka niemieckiego. Melodia *Der Lindenbaum* jest głęboka i powściągliwa, barwa harmonii w partii fortepianu jest bogata, co może zachęcić studentów do nauki całego cyklu.

Tempo pieśni *Gefrorne Tränen*, *Gute Nacht* i *Der gresie Kopf* jest umiarkowane, a w linii melodycznej występują głównie sekundy i tercje, co stanowi dobrą pomoc w treningu prawidłowej intonacji. W pierwszym roku studiów celem jest wykształcenie fundamentu do dalszego treningu głosu poprzez pracę nad wysokością dźwięku i prawidłowym mechanizmem oddechowym.

W I semestrze II roku studiów na uniwersytecie trudność utworów powinna być nadal umiarkowana. Autor wybrał z cyklu *Winterreise* 3 pieśni: *Wasserflut*, *Auf dem Flusse* i *Irrlicht*. W tych trzech utworach występują duże zmiany dynamiczne, co może pomóc studentom w różnicowaniu intensywności śpiewu.

Autor zaproponował do nauki w II semestrze II roku 3 pieśni: *Rast*, *Einsamkeit* i *Die Krähe*. Mają one już dramatyczny charakter i kilka interwałów oktaowych, co na tym etapie kształcenia znacznie pomaga w technicznym szkoleniu studentów.

W III i IV roku studiów studenci na ogół rozwiązyli już wiele problemów technicznych związanych z głosem i są gotowi do nauki trudniejszych pieśni. W tym czasie odpowiednie jest rozpoczęcie wzmacniania treningu ich umiejętności. Mogą oni ćwiczyć niektóre kompozycje o wyższej tessiturze i w szybszych tempach. Poniżej propozycje doboru pieśni do kolejnych etapów kształcenia.

rok	III rok akademicki		IV rok akademicki	
semestr	Semestr I	Semestr II	Semestr I	Semestr II
pieśń	<i>Der Wegweiser</i> <i>Frühlingstraum</i> <i>Das Wirtshaus</i> <i>Die Post</i> <i>Die Wetterfahne</i> <i>Täuschung</i>	<i>Letzte Hoffnung</i> <i>Im Dorfe</i> <i>Erstarrung</i> <i>Muth</i> <i>Der stürmische Morgen</i> <i>Rückblick</i> <i>Der Leiermann</i>	cały cykl <i>Winterreise</i>	cały cykl <i>Winterreise</i>

W programie I semestru III roku studiów, biorąc pod uwagę poziom śpiewu studentów i zdolności do nauki w tym okresie, Autor zaplanował sześć pieśni. Pierwsze trzy utwory są nieco wolniejsze, co ułatwi studentom rozwiązywanie problemów językowych i stabilizację dźwięku, przygotowując ich do następnych trzech utworów, które są znacznie trudniejsze. Jeśli na początku I semestru III roku studiów student podjąłby się nauki pieśni *Die Post*, *Die Wetterfahne* i *Täuschung*, mógłby mieć problemy z brakiem stabilności pozycji krtani i oddechu, ponieważ tempo utworów jest zbyt szybkie. Będzie skupiać się na fonetyce języka niemieckiego, wysokości dźwięku i rytmie, a zatem będzie ignorować technikę wokalną i nastrój muzyki.

W II semestrze III roku studiów przeciętny student już dojrzał wokalnie aby podjąć się pracy nad siedmioma, zdaniem Autora, najtrudniejszymi i najbardziej wymagającymi interpretacyjnie, pieśniami cyklu.

Po nauczaniu wszystkich pieśni *Winterreise*, dzięki praktyce tak dużej ilości niemieckich dzieł, umiejętności wokalne i językowe studentów znacznie się rozwinęły. W IV roku akademickim studenci są proszeni o ponowne przyswojenie utworów, tym razem w kolejności zaplanowanej przez Schuberta. W ten sposób pracując nad cyklem, mogą zastanowić się nad znaczeniem tekstu każdej pieśni i jej miejsca w cyklu. Studenci powinni rozwijać swoją wyobraźnię muzyczną i interpretacyjną.

Wśród 24 pieśni *Winterreis* można znaleźć wiele różnic w stylu i w stopniu trudności. Umiejętności studentów podnoszą się w każdym semestrze. Na początku, kiedy mają jeszcze trudności w wykonywaniu najwyższych dźwięków można pracować nad doskonaleniem wymowy niemieckiej. Równocześnie należy uczyć umiejętności czytania nut oraz dokładności rytmicznej.

Dobra, konsekwentna metoda kształcenia może wspierać rozwój wokalny studenta i rozwój jego osobowości artystycznej. Taka opinia od dawna stała się niepodważalnym faktem i może nawet wznieść się do poziomu metodologii. Filozofia jest najwyższą formą ludzkiego myślenia, a muzyka, taniec, sztuki piękne i literatura należą do rodzajów sztuki, które wyrażają myśli filozoficzne. Badanie sztuki jest nierozłączne z myśleniem filozoficznym.

Winterreise stanowi bardzo ważny cykl w historii muzyki europejskiej, pojawił się na przełomie klasycyzmu i romantyzmu, i zawiera elementy wyrafinowanego klasycyzmu i entuzjazmu romantyzmu. Z perspektywy techniki wokalne, przeznaczony jest dla męskich głosów i ma pewien wpływ na higienę głosu śpiewaków. Styl *Winterreise* różni się od wszystkich wcześniejszych dzieł stworzonych przez Schuberta i zawiera głębię w myśli i treści. Praca nad tym cyklem może pomóc studentom chińskim w zrozumieniu obcych pieśni.

Na Zachodzie istnieje wiele rodzajów sztuki wokalne: muzyka dawna, opera, pieśni, operetka, muzyka oratoryjna, kantatowa, religijna. Powszechnie uważa się, że inną barwą głosu wykonuje się arie operowe, a inną pieśni. Jeśli liczba pieśni artystycznych podczas kształcenia jest niewystarczająca, to uchwycenie stylu jest równoznaczne z *mówieniem na papierze*. Poprzez dogłębne zrozumienie sztuki kameralnej, włączenie jej do procesu kształcenia odpowiednio do umiejętności studenta, a potem do repertuaru koncertowego, pedagog może kształtować rozwój techniki wokalne i wrażliwość studenta.

5.2. Korzyści z włączenia cyklu pieśni *Winterreise* Franza Schuberta w do procesu kształcenia wokálne młodych śpiewaków.

5.2.1. Rozwijanie zainteresowania studentów nauką nieznaną literatury wokalne

Zainteresowanie odnosi się do skierowania pasjonującej i emocjonalnie zaangażowanej uwagi na dany obiekt. Jest to czynnik ułatwiający naukę umiejętności i pogłębiania wiedzy. *Zainteresowanie* powoduje, że student przystępuje do nauki z wielkim entuzjazmem i jest katalizatorem opanowania umiejętności wokalnych.

Cykl *Winterreise* Franza Schuberta opiera się na pięknej poezji Wilhelma Müllera. Rytm wiersza sprawia, że muzyczne frazy jego dzieł są proste i łatwe do nauczenia, co sprzyja bezstresowemu treningowi wokalnemu. Dzięki temu, że pieśni te nie zawierają na ogół ekstremalnie niskich, ani wysokich dźwięków student może bez stresu pracować nad kontrolą oddechu, prawidłową fonacją i artykulacją. Poprzez śpiewanie tych pieśni, wzrasta świadomość wokalna studentów oraz ich zainteresowanie poznawaniem nowej literatury wokalne.

Cykl *Winterreise* przyciągnął uwagę i miłość pokoleń dzięki swojemu unikalnemu charyzmatycznemu stylowi. Jest fascynujący i ma nieskończony, intrygujący urok. Zachęcenie chińskich studentów do śpiewania tych pieśni może przynieść im nowe doświadczenie estetyczne. Talent Schuberta do pisania pięknych melodii jest niezrównany, a jego pieśni są prześlęnięte nutą melancholii i sentymentalizmu. Śpiewanie większości utworów cyklu *Winterreise* sprawi, że studenci głęboko docenią ich poruszające piękno. Zmieni ich przekonanie, że melancholijne i smutne pieśni nie są przyjemne do śpiewania. Zdaniem Autora wykonywanie utworów radosnych, które wprawdzie uszczęśliwia śpiewaka, nie pobudza go jednak do głębszych przemyśleń. Pieśni smutne, zawsze pozostawiają coś w sercach. Zdaniem Autora tragedia jest zawsze bardziej interesująca niż komedia.

Uczeń, który nie miał pasji do śpiewu, po usłyszeniu *Der Lindenbaum*, był zachwycony pięknym nastrojem stworzonym przez szum liści, dźwięk fortepianu i śpiew. Nie rozumiał tekstu po niemiecku, ale odczuwał wspomnienia zmęczonego człowieka. Dzięki poznaniu tej pieśni uczeń zaczął z wielkim entuzjazmem kształcić swój głos. Urok pieśni Schuberta poruszył go i poprowadził na ścieżkę odkrywania nowych utworów z literatury wokalne.

Celem nauczania muzyki wokalne jest wyposażenie uczniów w wiedzę, umiejętności i rozwój w zakresie techniki wokalne, interpretacji, wrażliwości na piękno. Potraktowanie cyklu pieśni *Winterreise*, jako materiału szkoleniowego może poprawić umiejętności uczniów w zakresie upiększania barwy głosu, kontroli oddechu oraz do współpracy z pianistą, który, nie akompaniuje, a partneruje śpiewakowi.

5.2.2. Praca nad elementami techniki wokalne z wykorzystaniem pieśni z cyklu *Winterreise* Schuberta

Barwa głosu w śpiewie wynika między innymi z kontroli jakości dźwięku. Bardzo często jest wynikiem wyrażania emocji i sprawia, że utwór robi się kolorowy, energetyczny, atrakcyjny⁵¹. Cykl *Winterreise* można potraktować jako ważny materiałem szkoleniowy. Poprzez prezentację psychologii postaci, różnorodnych poetyckich opisów krajobrazu, zmienności nastroju, może on posłużyć do odpowiedniego kształtowania barwy głosu w poszczególnych pieśniach.

Wysoka jakość głosu nie zawsze równa jest pięknej barwie. Kolor głosu ma znaczenie praktyczne, a różne jego odmiany reprezentują różne uczucia: miłość, nienawiść, radość, złość, nadzieję, niewinność, szczęście, smutek, światło, ciemność, nieszczęście, depresję. Barwa głosu stanowi odzwierciedlenie ludzkich emocji i postaw. Jest jasna w przypadku wyrażania radości, szczęścia, nadziei, miłości, spełnienia, a w przypadku smutku, rozczarowania i żalu barwa jest przytłumiona, ciemniejsza. Ostra barwa może wyrażać nienawiść i rozpacz. Zmiany barwy są bardzo indywidualne dla każdego śpiewaka i nie mogą być wystandaryzowane.

Franz Schubert w *Winterreise* z powodu złożoności i zmienności postaci, którą przedstawia, wymaga bogatych i częstych zmian barwy głosu wykonawcy w zależności od wyrażanych emocji, które bywają tu skrajne. Dlatego cykl ten jest bardzo przydatny w treningu barwy. Na przykład *Die Post* ma swobodny, łagodny nastrój, co może pomóc

⁵¹ZhaoMeibo *Sztuka śpiewu* Wydawnictwo Muzyczne w Szanghaju, s. 87.

studentom w używaniu jasnej, radosnej i ciepłej barwy. Pieśń *Der Lindenbaum* przynosi, błogi nastrój, który pomaga studentom używać pięknego i ciepłego tonu. *Mut* oraz *Der stürmische Morgen* prezentują emocje żalu i oporu, sprzeciwu wobec porzuceniu przez ukochaną kobietę i prowokują do użycia bogatej i zdecydowanej barwy i potężnej dynamiki. W pieśni *Letzte Hoffnung* kompozytor zawarł emocje smutku i skrajnego rozczarowania. Pieśni z cyklu *Winterreise* są bardzo różne emocjonalnie i mogą pomóc studentom w treningu tworzenia różnorodnego brzmienia głosu w zależności od zmian nastroju i emocji.

Interpretacja pieśni może przejawiać się również we wzmocnieniu kontroli oddechu. Można wykonać oddech przypominający westchnienie. Można nabrać powietrze w sposób nagły, szorstki przed frazą imitującą krzyk. Oczywiście pilnując, aby nie używać twardego ataku, tak niezdrowego dla krtani. Aktywny oddech podczas śpiewania jest głębszy niż oddech spoczynkowy, niezbędny do życia. Powinien być skoordynowany z długością frazy i emocjami. Oddech wokalny nie jest przypadkowy, lecz kontrolowany, odnosi się do regulacji równowagi między mięśniami wdechowymi a wydechowymi. Podparcie oddechowe bezpośrednio wpływa na wydolność głosu, dokładność intonacji, poprawny rytm, piękną barwę i natężenie głosu. Z powodu braku kontroli procesu oddechowego, studenci na początku kształcenia łatwo osiągają dwie skrajności: zbyt silny lub zbyt słaby głos. Praca nad dynamiką głosu to w dużej mierze praca nad oddechem. W *Winterreise* studenci znajdują pieśni o różnej dynamice, w różnych tempach, i zawierające frazy różnej długości i trudności, również pod względem oddechowym. Zdaniem Autora, po ukończeniu pracy nad *Winterreise*, jego kontrola oddechu znacznie się poprawiła.

Fortepian jest instrumentem, który najczęściej towarzyszy śpiewakowi.

W liryce wokalnej partia fortepianu jest oddzielnym bytem w dialogu ze śpiewakiem, nieodłączną częścią realizacji utworu. Rolą pianisty jest podążanie za melodią utworu, podkreślenie atmosfery i nastroju śpiewu oraz podtrzymanie intonacji, rytmu i współtworzenie interpretacji dzieła. Tylko wtedy, gdy śpiewak i pianista ściśle współpracują, polegają na sobie nawzajem, frazy mogą być spójne, znaczenie jasne, klarowne, a koncepcja artystyczna utworu może być w pełni wyrażona⁵².

W *Winterreise* Schuberta, partia fortepianu tworzy atmosferę i bazę muzyczną do wyrażania emocji. Kształtuje muzyczne obrazy, wraz ze śpiewakiem buduje psychologię postaci, stworzonej przez poetę i kompozytora. Pianista i śpiewak są partnerami, są duetem,

⁵²YuZizheng, *O nauczaniu muzyki wokalne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Normalnego w Południowo-Zachodnim, s. 191.

jednością, która współtworzy artystyczny kształt utworu. Bogactwo środków wykorzystywanych w *Winterreise* może być, zdaniem Autora, znakomitą materiałem treningowym dla studentów. W materiale nutowym wielu pieśni Schuberta, prawie nie ma wskazówek wykonawczych z wyjątkiem oznaczenia tempa na początku i oznaczenia dynamiki w linii fortepianu. Daje to wykonawcom nieskończone możliwości interpretacyjne. Bliska współpraca i dobre zrozumienie śpiewaka i pianisty to podstawa sukcesu. Muszą słuchać się wzajemnie, wspierać i rozwijać, wspólnie odczuwać dynamikę, tempo i treść utworu. Wspólnie, w tych samych miejscach nabierać powietrze i przeżywać podobne emocje. To jest punkt wyjścia do kształcenia umiejętności współpracy studentów z pianistami. Tego wszystkiego można się nauczyć, zdaniem autora, wykonując cykl *Winterreise*.

Zakończenie

Cykl pieśni artystycznych *Winterreise* jest jednym z najbardziej reprezentatywnych dzieł Schuberta i zajmuje ważne miejsce w historii liryki wokalne, oferując szerokie możliwości badawcze. *Winterreise* powstała na rok przed śmiercią kompozytora, kiedy to jego język muzyczny był dojrzały i skupiał się na ukazaniu istoty swojego późnego stylu twórczego. Schubert bardzo starannie rozważył relację między tekstem a muzyką w tym cyklu, nadając muzyce rangę równie ważną, jak słowom.

Znaczenie pieśni artystycznej nie tkwi wyłącznie w jej słowach poetyckich, ani tylko w nutach, lecz stanowi wynik wzajemnego oddziaływania na siebie tych dwóch elementów, istniejąc w formie ukrytej i ujawniając się dopiero poprzez interpretację. W interpretacji pieśni, słowa i muzyka wzajemnie na siebie wpływają, wzbogacając swoją ekspresję. Ani tekst, ani muzyka nie może tu mieć dominującej roli. Istnienie tekstu niewątpliwie sprawia, że znaczenie pieśni jest bardziej wyraźne niż w przypadku utworów instrumentalnych. Muzyka może podkreślać, rozszerzać, a nawet tworzyć konflikty z treścią tekstu. W przeciwieństwie do muzyki wcześniejszych okresów, która głównie służyła podkreśleniu znaczenia słów, w epoce romantyzmu znacząco wzrosła autonomia muzyki w pieśniach. W związku z tym, nie można ograniczać się tylko do samej analizy tekstu bądź muzyki. Pełne zrozumienie i interpretacja znaczenia utworu wymaga rozpatrzenia dynamicznych relacji pomiędzy tekstem a muzyką.

Autor niniejszej pracy opisuje proces kształtowania się wczesnego romantyzmu w muzyce i pieśni niemieckiej, z naciskiem na tragiczny wymiar twórczości Schuberta i jego cyklu *Winterreise*. Stara się zbadać kontekst twórczy tego cyklu, jego styl muzyczny, koncepcję wykonawczą i estetykę muzyczną, a także wpływ pieśni Schuberta na rozwój chińskiej pieśni artystycznej. Zawiera również wskazówki i sugestie dla przyszłych badaczy zainteresowanych studiami suity *Winterreise* Schuberta.

Chciałbym podziękować mojej promotor Pani dr hab. Agnieszce Kurowskiej-Janeckiej za wnikliwe wskazówki podczas pisania mojej pracy, wielokrotne korekty i cenne wskazówki.

Dziękuję mojej pianistce i kierownikowi artystycznemu Pani prof. dr hab. Jolancie Pszczółkowskiej-Pawlik za pomoc w realizacji dzieła w postaci nagrania cyklu *Winterreise* Schuberta.

Na koniec chciałbym serdecznie podziękować wszystkim nauczycielom, którzy w trakcie swojej pracowitej pracy brali udział w recenzowaniu tej dysertacji.

Wykaz wykonń cyklu pieśni *Winterreise* Franza Schuberta w Chinach w XXI wieku

Aby wykazać popularność cyklu Franza Schuberta *Winterreise* w XXI wieku w Chinach, Autor dokonał kwerendy i przedstawia spis wykonń.

Od marca 2001 r. śpiewak prof. Zhao Dengying i pianistka prof. Zhang Huiqin z Wydziału Wokalnego Wuhan Conservatory of Music zorganizowali serię koncertów, na których wykonali cykl *Winterreise*. Oto spis tych wydarzeń.

27 października 2001 r., Sala Koncertowa Uniwersytetu w Tianjin.

16 lutego 2003 r., Yunnan Art Theater.

30 sierpnia 2004 r., koncert w Harbinie.

21 maja 2007 r., Sala teatralna w Szkole Muzycznej przy Uniwersytecie Sztuk w Nankinie

29 grudnia 2007 r., Sala Koncertowa Uniwersytetu Normalnego w Jiangxi.

17 listopada 2008 r., Sala Koncertowa Uniwersytetu Normalnego w Anhui.

13 maja 2011 r., tenor Ye Quling i pianista Oszkar Morzsa, Teatr Kameralny Krajowego Centrum Sztuk Scenicznych Chin.

23 kwietnia 2015 r., baryton Shen Yi i pianista Lan Xiameng, aranżacja Petera Stewella, Sala Koncertowa Konserwatorium Muzycznego Uniwersytetu Szanghajskiego.

31 października 2015 r., bas-baryton Shen Yang oraz Kwartet Smyczkowy *Stradivarius*, Sala Koncertowa Qintai, Wuhan.

5 listopada 2015 r. bas-baryton Shen Yang oraz Kwartet Smyczkowy *Stradivarius*, Sala Koncertowa Krajowego Centrum Sztuk Scenicznych Chin.

8 listopada 2015 r., bas-baryton Shen Yang oraz Kwartet Smyczkowy *Stradivarius*, Sala Koncertowa Szanghajskiej Orkiestry Symfonicznej w Chinach.

26, 27, 28 października 2016 r., Beijing Music Festival, scenariusz i reżyseria wykorzystująca techniki teatru transgranicznego do przedstawienia nowego multimedialnego teatru muzycznego nazwanego "Chasing"⁵³.

29 listopada 2016 r., bas-baryton Zhu Jiabao i pianista Huang Zishu, Aula Uniwersytetu Sztuk w Guangxi.

⁵³PolyTicketing, 19. Festiwal Muzyczny w Pekinie, październik 2016.

5 maja 2017 r., bas-baryton Liu Shi i pianista Xiong Mi, Folk Music Hall w Wuhan Conservatory of Music⁵⁴.

8 i 9 września 2018 r., w Shanghai Grand Theatre, tenor Ian Bostridge, reżyser Netia Jones i dyrygent Tim Murray zaprezentowali koncert autorstwa Hansa Zandera oparty na *Winterreise* Schuberta dla tenora i małej orkiestry⁵⁵.

4 maja 2019 r., Ouyang-recytator, wiolonczelista Zhang Yunxin i pianista Han Bing, zaprezentowali premierowe wykonanie opracowania *Winterreise* dla aktora, wiolonczelę i fortepian, Sala Koncertowa Tianjin Grand Theatre.

21 czerwca 2019 r., koncert w wykonaniu tenora Tao Weilong i pianisty Jin Mike, Sala Koncertowa Zhejiang Conservatory of Music.

1 lipca 2019 r., koncert w wykonaniu barytona Xin Wenpeng i pianisty Liu Wangxuan Xi'an Conservatory of Music⁵⁶.

15 listopada 2019 r., koncert *Winterreise* w chińskiej wersji językowej w wykonaniu basy Peng Kangliang i pianisty Zhang Jialin, Sala Koncertowa Parku Zhongshan w Pekinie⁵⁷.

14 stycznia 2020 r., koncert w wykonaniu czterech śpiewaków z Centralnego Teatru Operowego: Iran, Zhao Xinglong, Shuai Qi, Zhao Ting i pianisty Xu Yingbao, Centrum Kultury i Sztuki Zhongshan⁵⁸.

22 listopada 2020 r., koncert w wykonaniu barytona Wang Yunpeng i pianisty He Zuhan, Sala Koncertowa Shenzhen⁵⁹.

21 grudnia 2020 r., koncert w wykonaniu bas-barytona Liu Wei i pianisty Zhao Lei, Sala Koncertowa Centrum Sztuki Xi'an Conservatory of Music⁶⁰.

10 kwietnia 2021 r., koncert w wykonaniu basy Zhang Jianlu i pianisty Qu Xinjia, Tiano Salon Concert Hall w Szanghaju⁶¹.

11 kwietnia 2021 r., koncert w wykonaniu barytona Wang Yunpeng i pianisty He Zuhan, Opera w Guangzhou⁶².

11 grudnia 2021 r., koncert w wykonaniu bas-barytona Shen Yang i pianisty Zuo Zhang, Sala Koncertowa Radia Ludowego w Szanghaju⁶³.

24 grudnia 2021 r., koncert w wykonaniu basy Peng Kangliang i pianisty Wu Ying, Sala Koncertowa ICMA w Beijing International Music and Art Base⁶⁴.

⁵⁴ Gazeta Szkolna Wuhan Conservatory of Music, maj 2017.

⁵⁵ Sprzedaż biletów Teatru Wielkiego w Szanghaju, lipiec 2018.

⁵⁶ Gazeta Szkoły Konserwatorium Muzycznego w Xi'an, lipiec 2019.

⁵⁷ Bilety do Beijing Poly, październik 2019.

⁵⁸ Kalendarium Zhongshan Culture and Art Center, listopad 2019.

⁵⁹ Kalendarium Sala koncertowa w Shenzhen, listopad 2020.

⁶⁰ Journal of Xi'an Conservatory of Music, grudzień 2020.

⁶¹ kalendarium Tiano Salon, marzec 2021.

⁶² kalendarium Guangzhou Opera House, kwiecień 2021.

⁶³ kalendarium do Shanghai Broadcasting Arts Center, grudzień 2021.

⁶⁴ Gazeta Szkoły Centralnej Konserwatorium Muzycznego, grudzień 2021.

24 grudnia 2021 r., koncert cyklu *Winterreise* w aranżacji Gregora Meyera w wykonaniu bas-barytona Shen Yang, pianisty Zuo Zhang, oraz Chóru Echo Chamber pod kierownictwem dyrygenta Hong Chuan, Sala Symfoniczna w Szanghaju⁶⁵.

28 grudnia 2021 r., koncert w wykonaniu bas-barytona Shen Yang i pianisty ZuoZhang, Sala Koncertowa Xinghai⁶⁶.

16 stycznia 2022 r., koncert *Winterreise* w aranżacji Gregora Meyera, w wykonaniu bas-barytona Shen Yang, pianisty Shao Lu oraz Chóru Echo Chamber pod dyrekcją i Hong Chuan, Sala Symfoniczna w Szanghaju⁶⁷.

18 lutego 2022 r., koncert w wykonaniu barytona WangYunpeng i pianisty XueYingjia, Sala Koncertowej w Szanghaju⁶⁸.

3 lutego 2023 r., koncert w wykonaniu barytona Zang Lu i pianisty LiuShanling, Ogrodowa Sala Koncertowa Steinway & Sons w Changsha⁶⁹.

19 lutego 2023 r. koncert *Winterreise* w opracowaniu na kontrabas w wykonaniu kontrabasisty Qian Bowen i pianisty Huang Qiuning, Sala Koncertowa, Szanghaj⁷⁰.

24 marca 2023 r., koncert w wykonaniu bas-barytona Su Fei i pianisty Danila Potemkina, Sala KoncertowaYamahy w Chengdu⁷¹.

10 kwietnia 2023 r., koncert w wykonaniu barytona Wang Zhufeng i pianisty Li Shuli, Sala Koncertowa Uniwersytetu Ningbo⁷².

29 kwietnia 2023 r., koncert *Winterreisew* aranżacji Gregora Meyera w wykonaniu bas-barytona Shen Yang, pianisty Zuo Zhang, oraz Chóru Echo Chamber pod dyrekcją Hong Chuan⁷³.

20 maja 2023 r., koncert w wykonaniu bas-barytona LiuWei i pianisty Cao Peng, Sala Koncertowa w Baoji⁷⁴.

17 czerwca 2023 r., koncert w wykonaniu barytona Wang Yunpeng oraz pianisty He Zuhan, Sala Koncertowa Grand Theatre w Jiangsu.

17 czerwca 2023 r., koncert *Winterreisew* chińskiej wersji językowej w wykonaniu basa Peng Kangliang i pianisty ZhangJialin, Centrum Kultury i Sztuki Sea World w Shenzhen⁷⁵.

2 listopada 2023 r., nadzwyczajny koncert w wykonaniu IanaBostridga i pianistki Saski Giorgini, Sala Symfoniczna w Szanghaju.

⁶⁵ kalendarium Sala Symfoniczna w Szanghaju, grudzień 2021.

⁶⁶ Kalendarium Xinghai Concert Hall, grudzień 2021.

⁶⁷ Kalendarium Sala Symfoniczna w Szanghaju, styczeń 2022.

⁶⁸ Kalendarium Sala Koncertowa w Szanghaju, luty 2022.

⁶⁹ Changsha Steinway & Sons Center Philharmonic, Wydanie 34.

⁷⁰ Kalendarium Sala Koncertowa w Szanghaju, luty 2023.

⁷¹Kalendarium Sal Koncertowa w Chengdu, marzec 2023.

⁷² Journal of Ningbo University, kwiecień 2023.

⁷³ Bilety na Grand Theatre w Hangzhou, kwiecień 2023.

⁷⁴ Bilety na Salę Koncertową w Baoji, maj 2023.

⁷⁵Biletyna Sea World Culture & Arts Center, czerwiec 2023.

16 listopada 2023 r., koncert w wykonaniu basy Peng Kangliang i pianisty Zhang Jialin, Królewska Sala Koncertowa Centralnego Konserwatorium Muzycznego⁷⁶.

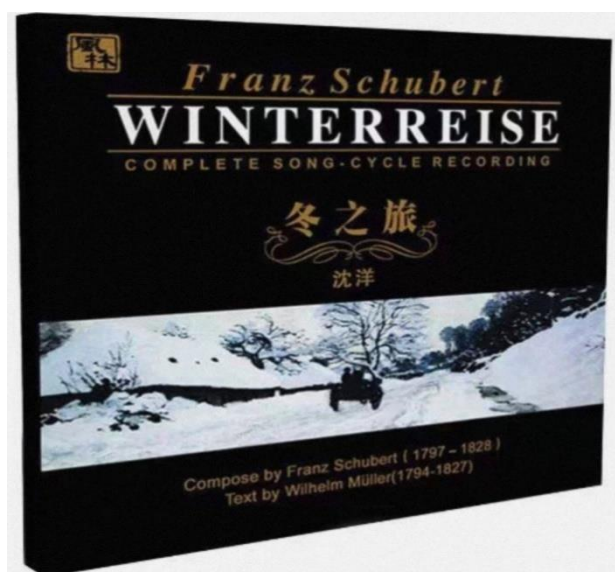
22 grudnia 2023 r., koncert w wykonaniu 4 barytonów: ZhaoXinglong, ZhaoTing, Iran, Jiang Tao oraz pianisty Tang Qingqing, Sala Centralnego Teatru Operowego⁷⁷.

28 grudnia 2023 roku, koncert w wykonaniu barytona WangZhufeng i pianistki Li Shuli, Sala Koncertowa Henan Art Center⁷⁸.

Stan publikacji płyt CD *Winterreise* Franza Schuberta w Chinach

I. *Winterreise*, bas Shen Yang i pianista Zhang Liang, Guangdong Audiovisual Publishing House w postprodukcji niemieckiej firmy Tiger Fish, 2006,

Płyta została uznana za jedną z 10 najlepszych albumów Fever w Chinach w 2006 roku.

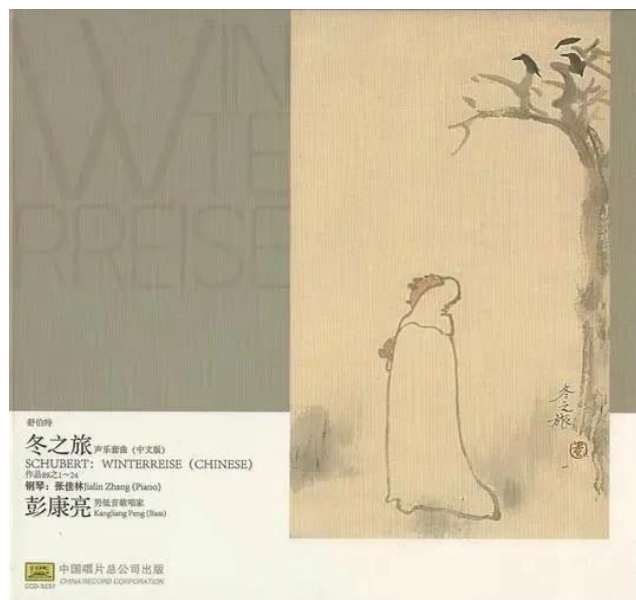


⁷⁶ Gazeta Szkoły Centralnego Konserwatorium Muzycznego, listopad 2023.

⁷⁷ Bilety na Central Opera House, grudzień 2023.

⁷⁸ Bilety na Henan Art Center, grudzień 2023.

II. *Winterreise*, bas Peng Kangliang, pianista Zhang Jialin, chińskawersjajęzykowa W China Record Corporation, 2014.



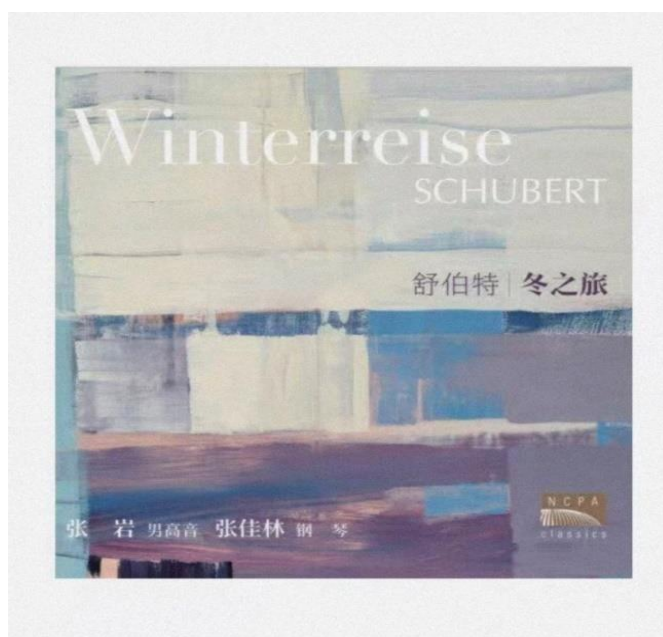
III. *Winterreise*, bas-bariton Peng Kangliang i pianista Zhang Jialin, dwujęzyczna wersja językowa, wydawnictwo NCPA Classics, wytwórnia muzyczna Krajowego Centrum Sztuk Scenicznych Chin, 2021



IV. *Winterreise* bas-baryton Liu Yue i pianista Xu Gengyan, wydawnictwo w Beijing Universal Audiovisual Publishing Co. Ltd, 2022.

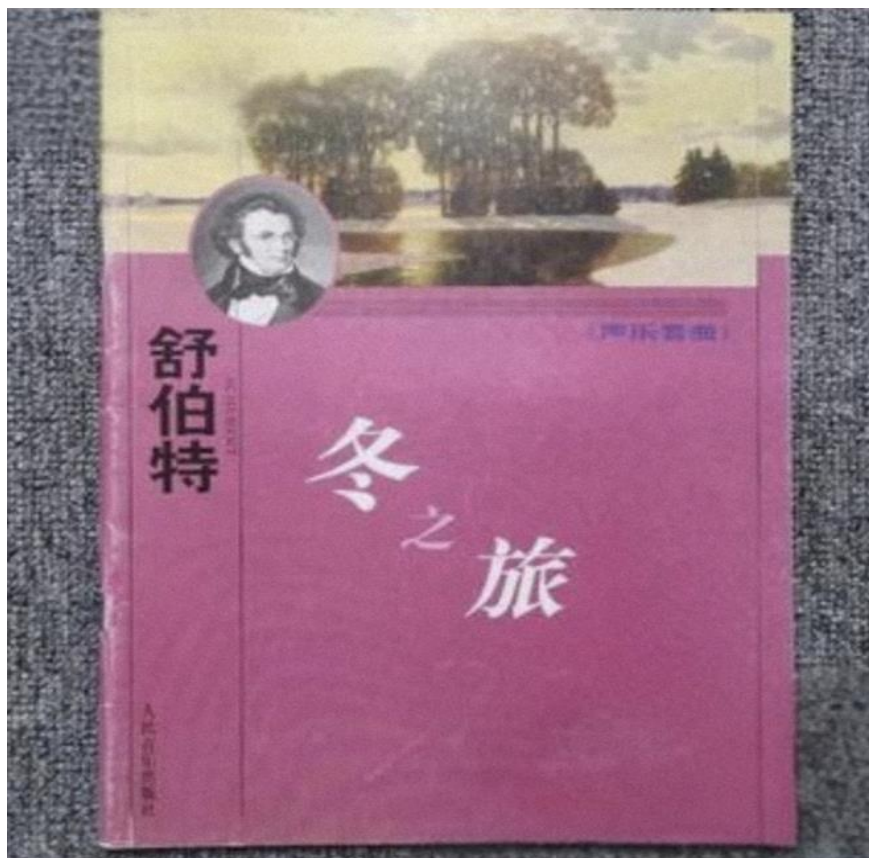


V. *Winterreise*, Zhang Yan i pianista Zhang Jialin. Wydawnictwo NCPA Classics, wytwórnia muzyczna Krajowego Centrum Sztuk Scenicznych Chin, 2023,

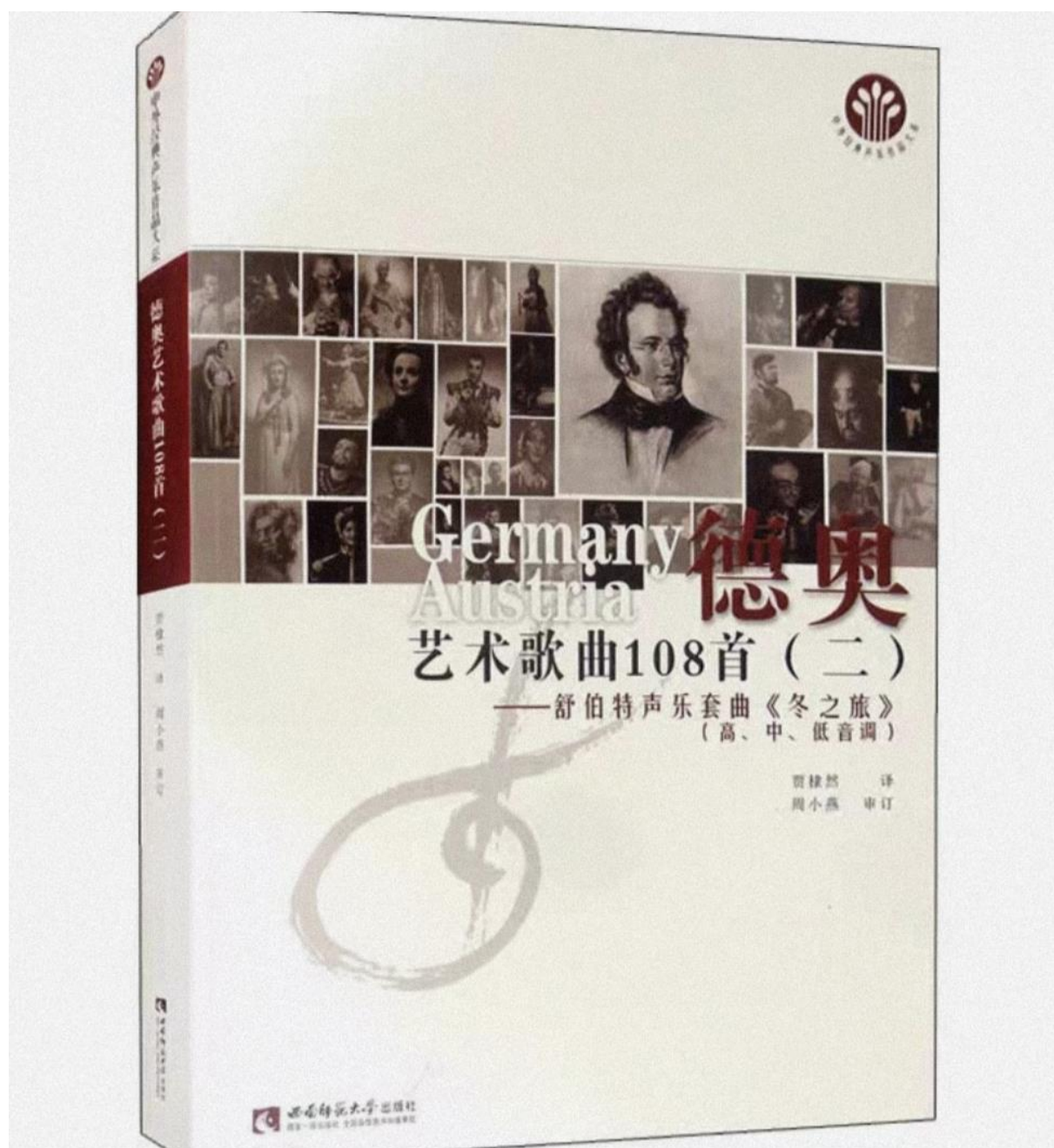


Publikacje nut *Winterreise* Franza Schuberta w Chinach

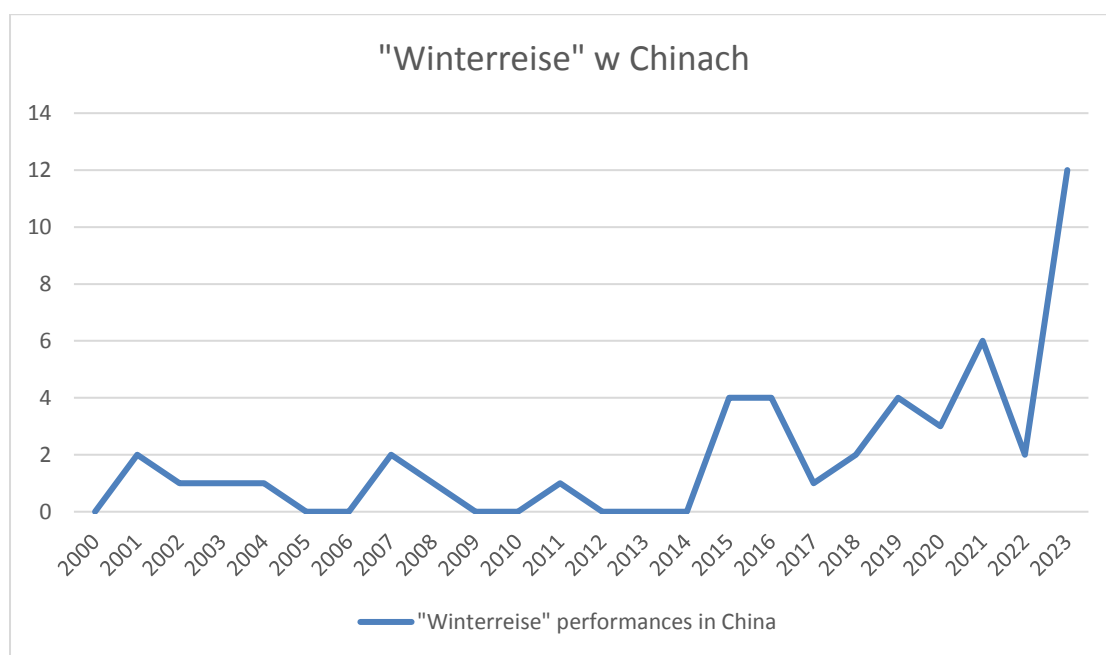
Winterreise w chińskiej wersji językowej, tłumaczenie DengYingyi, Chińskie Wydawnictwo Muzyki Ludowej, ISBN: 9787103021583.2020,



Publikacja w opracowaniu JiaDiran, Zhou Xiaoyan zawiera 108 niemieckich i austriackich pieśni na głos wysoki, średni i niski, w tym cykl Franza Schuberta *Winterreise*, wydawnictwo South West University Press. ISBN: 9787569701593, 2021



WNIOSEK



Z powyższego wykresu wynika, że od 2000 roku, kiedy to poezja Müllera w *Winterreise* Schuberta została przetłumaczona na język chiński przez Deng Yingyi i opublikowana w Chinach, ilość koncertów *Winterreise* Schuberta wykonywanych w Chinach powoli się zwiększała, od 2017 roku znacznie się zwiększyła, a od 2021 roku, dzięki tłumaczeniu Jia Dirana i Zhou Xiaoyan oraz publikacji nut wraz z recenzjami obecność cyklu *Winterreise* w salach koncertowych w Chinach wzrosła w astronomicznym tempie. Gdyby nie pandemia, liczba występów od 2021 do 2023 roku wzrosłaby najbardziej.

Z powodu pandemii koronawirusa, wszystkie duże wydarzenia wewnętrzne były zabronione od 14 stycznia 2020 do 31 października 2020, od 18 maja 2021 do 28 listopada 2021 oraz od 8 marca 2022 do 13 grudnia 2022.

Bibliografia

1. Bodley, Lorraine Byrne. and Horton, Julian. *Rethinking Schubert*, Oxford: Oxford University Press, 2016.
2. Bostridge, Ian: *Schubert's Winter Journey Winterreise – analizaobsesji* , przekład Wu Jiaheng, Tajwan:TeatrNarodowy w Taichung, 2015.
3. Chen Minglu: *Badanie akompaniamentu śpiewu w zimowej podróży zbioru pieśni Schuberta* , Taipei: Whole Music Score Press, 1986 r.
4. Chen Rongguang: *Badania nad pieśniami solowymi Schuberta* , Tajpej: Total Music Score Press, 1995.
5. Dalhousie, Carl: *Estetyka muzyczna w okresach klasycznych i romantycznych* , przekład YinYaoqin, Changsha: Hunan Literature and Art Publishing House, 2006 .
6. Dalhousie, Carl: *Wprowadzenie do historii koncepcji estetyki muzycznej* , przekład Yang Yandi, Szanghaj: Shanghai Music Publishing House, 2006.
7. Davis, Stephen: *The Meaning and Expression of Music* , przekład Song Jin, Ke Yang itp., Changsha: Hunan Literature and Art Publishing House, 2007 .
8. Egbrecht, Hans Heinrich: *Muzyka zachodnia* , przekład LiuJingshu, Changsha: Wydawnictwo Hunan Literature and Art ,2005 .
9. Fan Mingsheng: *General History of Western Aesthetics* (tom 3), Szanghaj: Shanghai Literature and Art Publishing House, 1999 .
10. Gibbs, H.Christopher: *The Cambridge Companion to Schubert*, Cambridge University Press, 1997
11. Grout, Donald Jay, Palisca i Claude: *Historia muzyki zachodniej* , przetłumaczone przez WangQizhanga, Wu Peihua i Gu Lianli, Pekin: Wydawnictwo Muzyki Ludowej, 1996 .
12. Han Zhongen: *Research on Musical Aesthetics and Musical Works* , Szanghaj: Shanghai Music Publishing House, 2012.
13. Lang, Paul Henry: *Muzyka w cywilizacjizachodniej* , przekład: Gu Lianli, Zhang Hongdao, Yang Yandi, Tang Yating, Yang Yandi , Szkoła, Guiyang: WydawnictwoLudowe Guizhou, 2001.
14. Leon Plantinga: *Romantic Music — A History of European Music Styles in the Nineteenth Century* (Norton Music Chronology Series), przekład Danny Liu, Szanghaj: Shanghai Music Publishing House, 2016.
15. Li Xiujun: *Analiza i uznanie zachodniej muzyki romantycznej* , Szanghaj: Shanghai Music Publishing House, 2008.

16. Li Xuemei: *Patrząc na tragiczny styl artystycznych piosenek Schuberta z Podróży zimowej* , Journal of Shanghai Jiao Tong University ,Wydanie 2, 1997.
17. Li Yinghua: *Winter Traveller – komentarz na temat Schuberta i jego pieśni artystycznych* [J], People's Music”, nr 5, 1978.
18. Moore'a. Napisane przez Geralda i przetłumaczone przez Chen Fujuna. *Śpiew i akompaniament przed suitą wokalną Schuberta* , Centralne Konserwatorium Muzyczne, 2013.
19. Penga Zhimina, *Podstawowy poradnik analizy muzyki* ,Wydawnictwo Muzyczne Ludowe, 1997.
20. QianRenkang, *Antologia pieśni artystycznych Schuberta*, Shanghai Music Publishing House, 2003.
21. Qian Renkang: *O Schubercie* , Sztuka muzyczna , 1979
22. Qu Feng: *Badania nad późnym stylem* , Schuberta: 1827-1828”, rozprawa doktorska Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju, 2015.
23. ShangJiaxiang, *Historia rozwoju europejskiej muzyki wokalne* , Wydawnictwo Beijing Huale, 2003.
24. Shen Qian, *Charakterystyka artystyczna i obróbka wykonawcza partii fortepianowej Winterreise Schuberta* , Huang Zhong, 2001.
25. Sun Guozhong: *Schubert: długotrwałe muzyczne chwile* , „Miłośnicy muzyki”, 2004.
26. WangDayan *Wprowadzenie do pieśni artystycznej* , Shanghai Music Publishing House, 2013.
27. WangZhen: *Kulturalna interpretacja suit wokalnych w okresie romantyzmu* , „Muzykologia chińska”, 2007.
28. Woodford, strona: *Schubert* , przekład: Zhou Yuling, Nanjing: Jiangsu People's Publishing House, 1999 r.
29. Wu Weixi: *Koniec i początek – obraz śmierci w późnym stylu Schuberta* , „Miasto Książki”, 2015.
30. XieJinsong: *Filozofia zachodnia w stuleciu* , Wuhan University Press, 2009 .
31. Yang Yandi: *Humanistyczna interpretacja muzyki*, Shanghai Music Publishing House, 2006.
32. YuJing: *O charakterystyce akompaniamentu fortepianu w zestawie pieśni artystycznych „Winterreise”* , Northern Music, 2010.

33. YuRunyang: *Ogólna historia muzyki zachodniej* , Szanghaj: Shanghai Music Publishing House, 2002.
34. YuRunyang: *Wprowadzenie do współczesnej filozofii muzyki zachodniej* , Changsha: Hunan Education Press, 2000.
35. ZhouHaihong: *Muzyka i świat ekspresji: psychologiczne i estetyczne studium związku pomiędzy dźwiękiem muzyki a przedmiotami jej ekspresji* ,Pekin: Centralne Konserwatorium Muzyczne, 2004 .
36. Zhou Xian: *Century Western Aesthetics* , Nanjing: Nanjing University Press, 1999.