UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna:
sztuki muzyczne, kameralistyka fortepianowa

mgr Ge Song

Pieśni miłosne Franciszka Liszta – studium interpretacji partii fortepianu na przykładzie siedmiu wybranych utworów (*Lorelei*; *Tre sonetti del Petrarka*; *Der du von dem Himmel bist*; *Mignons Lied*; *O lieb, so lang du lieben kannst*)

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
prof. dr hab. Joanny Maklakiewicz

Warszawa 2025

FRYDERYK CHOPIN UNIVERSITY OF MUSIC

Field of art, artistic discipline: musical arts

MA Ge Song

Love Songs of Franz Liszt – Interpreting the Piano's Role in Seven Romantic Works

(Lorelei; *Petrarch Sonnets*; *and O lieb, so lang du lieben kannst)*

Doctoral thesis written under the supervision of
Prof. Tit. Joanna Maklakiewicz

Warsaw 2025

Oświadczenia

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

Świadomy odpowiedzialności prawnej oświadczam, że praca doktorska pt**. Pieśni miłosne Franciszka Liszta – studium interpretacji partii fortepianu na przykładzie siedmiu wybranych utworów (*Lorelei*; *Tre sonetti del Petrarka*; *Der du von dem Himmel bist*; *Mignons Lied*;**

***O lieb, so lang du lieben kannst*)** 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.....

Opis dzieła artystycznego

Aleksandra Wittchen – wokal
Song Ge – fortepian
Wiktor Szymański – reżyseria dźwięku

Wykonane utwory:

1. Tre sonetti del Petrarca S.270

1) Pace non trovo

2) Benedetto sia'l giorno

3) I' vidi in terra angelici costumi

2. Der du von dem Himmel bist S.279

3. Die Lorelei S.532

4. Mignons Lied S.275

5. O lieb, so lang du lieben kannst S.298

Kompozytor: Franz Liszt

Data i miejsce nagrania:
26.06.2023, Polskie Radio, Warszawa

Spis treści

Oświadczenia 3
Opis dzieła artystycznego 4
Streszczenie 7
Abstract 9
Wstęp 11
Rozdział 1. Życie Liszta i charakterystyka jego pieśni artystycznych 12
1.1. Życie Liszta 12
1.1.1 Okres młodzieńczy (1817–1827） 13
1.1.2 Okres pielgrzymek (1827–1839) 14
1.1.3 Okres wirtuozowski (1839–1847) 17
1.1.4 Okres weimarski (1847–1861) 18
1.1.5 Okres kapłański (1861–1869） 19
1.1.6 Okres zmierzchu (1869–1886） 19
1.2. Wprowadzenie do twórczości pieśniarskiej Liszta 20
Rozdział 2. Przedstawienie i analiza utworów 24
2.1. *Tre sonetti del Petrarca* (*Trzy sonety Petrarki*) 24
2.2. *Die Lorelei* 30
2.3. *Der du von dem Himmel bist* 34
2.4. *Mignons Lied* 36
2.5. *O lieb, so lang du lieben kannst* 39
Rozdział 3. Analiza formy utworu 44
3.1. *Tre sonetti di Petrarca* 44
3.1.1 *Pace non trovo* 44
3.1.2 *Benedetto sia'l giorno* 46
3.1.3 *I'vidi in terra angelici costumi* 50
3.2. *Mignons Lied* 53
3.3. *Die Lorelei* 57
3.4. *Der du von dem Himmel bist* 61
3.5. *O lieb, so lang du lieben kannst* 64
Rozdział 4. Analiza wykonawcza partii fortepianu 70
4.1. *Pace non trovo* 70
4.2 *Benedetto sia'l giorno* 90
4.3 *I'vidi in terra angelici costumi* 110
4.4 *Der du von dem Himmel bist* 132
4.5 *O lieb, so lang du lieben kannst* 150
4.6 *Mignons Lied* (*Kennst du das Land?*) 170
4.7 *Die Lorelei* 188
Rozdział 5. Analiza języka muzycznego pieśni artystycznych Liszta 205
5.1. Innowacje w pieśniach artystycznych Liszta 206
5.2. Wyrażanie miłości w pieśniach artystycznych Liszta 222
5.3. Refleksje nad myśleniem wykonawczym pianistycznym pod wpływem

„innowacji i wyjątkowości” Liszta 228
Podsumowanie 239
BIBLIOGRAFIA 242
ANEKS NUTOWY……246

STRESZCZENIE

Język muzyczny Liszta i wprowadzone przezeń innowacje składają się na bogaty obraz jego twórczości wykraczającej często poza granice tradycyjnie pojmowanego romantyzmu w muzyce XIX wieku. Pionierski duch przejawia się tu m.in. w wielowymiarowym podejściu do tworzenia pieśni artystycznych. Ukazuje głęboką wrażliwość Liszta na teksty utworów oraz umiejętność oddania w muzyce różnych emocji – od romantycznej miłości przez melancholię aż po złożone ekspresje. Innowacje Liszta polegają na wykraczaniu poza dotychczasowe konwencje harmoniczne i melodyczne; wrażliwość na słowo uwidacznia się w sugestywnych, muzycznych ilustracjach treści literackich, wypełnionych bogatą harmonią i mistrzowską rytmiką. Liszt łamał konwencje i eksperymentował, kształtując w ten sposób swój unikalny styl, który ukazując wizjonerstwo i odwagę kompozytora zapewnił mu trwały wpływ na rozwój zachodniej muzyki klasycznej.

Jako pianistka kameralna uważam, że charakterystyka i opis partii fortepianu w pieśniach Liszta pomoże pianistom dokładniej zrozumieć te utwory, uchwycić ich specyfikę, a także opanować podstawowe techniki oraz sformułować praktyczne wskazówki dla wykonawców. Analiza kontekstu, tekstu i struktury pieśni, istotna tak dla pianistów, jak i wokalistów, potrzebna jest również w zrozumieniu i wyczuciu atmosfery tych utworów oraz w ich interpretacji emocjonalnej. Badanie zależności między partią fortepianu a głosem wokalnym w pieśniach Liszta przedstawia także wartość praktyczną – ma bowiem ułatwić wykonawcom ich harmonijną współpracę. Siedem utworów, które wybrałam tu do analizy, łączy motyw miłości, lecz każdy z nich opowiada inną historię, wyraża odmienne emocje i czyni to przy pomocy różnych środków muzycznych. Poprzez analizę fragmentów kompozycji oraz ich „poziome” i „pionowe” porównania, chciałam przedstawić w niniejszej pracy oryginalność Liszta jeśli chodzi o stosowanie przezeń unikalnych środków wyrazu dla ukazania motywu miłości w pieśniach. Szczególnie skoncentrowałam się przy tym na partii fortepianu.

Celem niniejszej pracy jest przedstawienie bogactwa emocji i unikalnej ekspresji zawartych w pieśniach Liszta, a przez to pomoc ich wykonawcom w poznaniu wielowymiarowości tej muzyki, pełniejszym zrozumieniu jej głębi oraz w szerszej promocji tych utworów zarówno wśród studentów jak i badaczy.

SŁOWA KLUCZOWE:

Liszt; pieśni artystyczne; analiza tekstu; analiza formy muzycznej; analiza wykonania; współpraca fortepianu i wokalu; unikalność pieśni Liszta; ekspresja języka muzycznego

ABSTRACT

Franz Liszt's musical language and innovations form a rich tapestry woven from complex creative threads that transcend the boundaries of 19th-century Romantic music. His pioneering spirit manifests in a multidimensional approach to composing art songs, revealing profound sensitivity to textual content and an ability to convey diverse emotions – from intense romantic passion to melancholic and intricate expressions. Liszt's innovations extend beyond traditional harmonic and melodic conventions; his responsiveness to poetry is evident in precise musical illustrations of literary themes, enhanced by unconventional harmonies and masterful rhythmic manipulation. Boldly defying norms, Liszt experimented with harmonies, forging a unique style that reflects his visionary imagination, avant-garde boldness, and enduring impact on the evolution of Western classical music.

As a chamber pianist, I assert that studying the piano parts in Liszt's songs will enable performers to more accurately grasp his stylistic nuances, discern the musicality and distinctive features of the piano writing, master foundational technical skills, and formulate practical guidance for pianists. Analyzing the contextual, textual, and structural dimensions of these songs holds significant theoretical value for both pianists and vocalists, aiding them in capturing emotional shifts, musical transitions, and the overarching atmosphere of the works. Investigating the interplay between piano and voice in Liszt's songs carries broad practical relevance collaboratively, it empowers performers to fulfill their roles while harmoniously unifying both parts. The analysis of Liszt's musical language also bears theoretical and pedagogical significance. The seven selected works share the unifying motif of „love", yet each narrates a distinct story, expresses varied emotions, and employs diverse musical means. Through fragmentary analysis and horizontal-vertical comparisons, this study explores the piano's unique expressive devices in articulating „love", thereby illuminating Liszt's Romantic distinctiveness.

The aim of this article is to deepen understanding of the emotional richness and singular expressivity in Liszt's songs, empowering vocalists and pianists to intuitively engage with the multidimensionality of his music, fully comprehend its depth, and broaden the dissemination of art songs among students and scholars.

KEYWORDS:

Liszt; art songs; text analysis; musical form analysis; performance analysis; piano-vocal collaboration; uniqueness of Liszt's songs; expression of musical language

Wstęp

Franciszek Liszt skomponował ponad osiemdziesiąt pieśni, wnosząc nieoceniony wkład w rozwój romantycznej liryki wokalnej. Jego utwory, zarówno pod względem wokalnym, jak i fortepianowym, ukazują mistrzostwo, innowacyjne koncepcje kompozytorskie oraz głębię emocjonalną, ale też stawiają wysokie wymagania wykonawcom. W pracy zostało przeanalizowane siedem wybranych pieśni Liszta z punktu widzenia pianisty, co umożliwia głębsze poznanie ich wartości artystycznej.

Pieśni omawiane w rozprawie powstały w latach 1838–1843, a więc w okresie przełomowym w twórczości Liszta. Od pierwszych wersji tych pieśni do ostatecznych redakcji upłynęło niemal dwadzieścia lat, w czasie których życie kompozytora uległo radykalnej zmianie: ten podziwiany pianista postanowił wówczas bardziej poświęcić się twórczości kompozytorskiej.

Dotychczasowe badania nad pieśniami Liszta pozostają fragmentaryczne, zwłaszcza w odniesieniu do partii fortepianu. Większość publikacji ogranicza się do ogólnych opisów stylu, brakuje natomiast analiz konkretnych technik wykonawczych czy szczegółowych wskazówek dotyczących współpracy wokalisty z pianistą.

Rozdział 1. Życie Liszta i charakterystyka jego pieśni artystycznych

1.1. Życie Liszta

Franz Liszt urodził się w 1811 roku w małym miasteczku Raiding w zachodnich Węgrzech, wówczas pod kontrolą niemieckojęzycznego Cesarstwa Austrii[1]. Liszt nie mówił po węgiersku, co jednak nie umniejszało jego patriotycznych uczuć względem ojczystego kraju. Ojciec kompozytora, Adam Liszt (1776–1827), był muzykiem-amatorem, a matka, Anna Lager (1788–1866), pochodziła z rodziny robotniczej osiadłej w austriackim Krems i odznaczała się głęboką religijnością. Wychowując się w sprzyjającym rozwojowi jego talentu środowisku, Liszt szybko ujawnił wybitne zdolności muzyczne.

W ciągu całego życia kompozytor doświadczał zarówno sukcesów, jak i przeciwności losu. W niniejszej pracy życie Liszta podzielono na sześć etapów (począwszy od momentu formalnego rozpoczęcia przez niego edukacji muzycznej u swojego ojca), co przedstawiono w tabeli 1.1.

Etap	Przedział czasowy	Wiek Liszta	Opis
Pierwszy	1817–1827	6–16 lat	Okres młodzieńczy
Drugi	1827–1839	16–28 lat	Okres pielgrzymek
Trzeci	1839–1847	28–36 lat	Okres wirtuozowski
Czwarty	1847–1861	36–50 lat	Okres weimarski
Piąty	1861–1869	50–58 lat	Okres kapłański
Szósty	1869–1886	58–75 lat	Okres zmierzchu

Tabela 1.1[2]

[1] Węgry uzyskały niepodległość dopiero po pierwszej wojnie światowej, a rodzinne miasto Liszta, Raiding, zostało zaanektowane przez Austrię.

[2] Podział ten został przygotowany w oparciu o następujące źródła: D. Watson, *Liszt,* Londyn, J. M. Dent & Sons Ltd., 1989 oraz S. Sitwell, *Liszt*, New York, Dover Publications, 1967.

1.1.1 Okres młodzieńczy (1817–1827)

Franz Liszt rozpoczął formalną edukację muzyczną pod okiem ojca, studiując dzieła takich mistrzów jak Johann Sebastian Bach (1685–1750), Wolfgang Amadeusz Mozart (1756–1791), Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) i Muzio Clementi (1752–1832). Wykazywał zadziwiające zdolności w zakresie improwizacji i pamięci muzycznej. W 1820 roku w Oedenburgu (obecnie Sopron) Liszt odniósł wielki sukces podczas swojego pierwszego publicznego występu, wykonując *Koncert fortepianowy Es-dur* Ferdinanda Riesa (1784–1838) [3] oraz improwizując, co przyniosło mu reputację *cudownego dziecka*. Jego występy w dzieciństwie w Preszburgu (obecnie Bratysława) zapewniły mu natomiast możliwość dalszej nauki za granicą [4]. W następnym roku dziewięcioletni Liszt udał się do Wiednia, aby podjąć systematyczne studia u Carla Czernego (1791–1857). Po wysłuchaniu pierwszego wykonania młodego pianisty Czerny stwierdził: „Jego gra była całkowicie niestabilna, nieczysta, niedbała i chaotyczna, pozbawiona jakiejkolwiek koncepcji palcowania. Jednakże jego nadzwyczajny talent wprawił mnie w zdumienie”[5]. Czerny, autor *Szkoły biegłości* (The School of Velocity), nie mógł tolerować niedbałości i niedokładności w grze ucznia. Uważał: „Liszt ma instynkt czytania nut i został obdarzony naturalnym talentem... Z mojego doświadczenia wynika, że geniusze, których umysł przewyższa zdolności fizyczne, często zaniedbują technikę. Dlatego w ciągu pierwszych kilku miesięcy muszę wzmocnić jego zręczność i zapobiec utrwaleniu się złych nawyków”[6].

Czerny zajął się więc gruntownym kształceniem Liszta, rozpoczynając od najbardziej podstawowych technik, takich jak gamy i pasaże. W 1822 roku przedstawił swojego zdolnego ucznia Ludwigowi van Beethovenowi (1770–1827). Podczas prywatnego koncertu Liszt wykonał w obecności Beethovena pierwszą część jego *I Koncertu fortepianowego C-dur op. 15*. Zachwycony mistrz pocałował chłopca w czoło

[3] Niemiecki pianista, dyrygent i kompozytor, uczeń Beethovena, współautor (razem z Wegelerem) *Biographical Notices of Beethoven* ,1838

[4] Ówczesna arystokracja utworzyła fundusz, który zapewnił Lisztowi sześcioletnie stypendium na studia zagraniczne.

[5] Morrison, Bryce, *Wielcy kompozytorzy w profilu: Liszt*, tłum. Lai Ciyun, Tajpej, Thinker Books, 1995, s. 4.

[6] A. Walker, *Franz Liszt: The Virtuoso Years 1811–1847*, op. cit., s. 71–72.

i powiedział: „Kontynuuj, niebiański talencie, bo przynosisz radość i zachwyt wielu, a to jest naprawdę najwspanialsze”[7] .

Już we wczesnych latach Liszt rozpoczął koncertowanie w wielu krajach. Prezentował swoje zdolności nie tylko w rodzimych Węgrzech[8], ale także w Monachium, Augsburgu, Stuttgarcie, Strasburgu, a wreszcie w Paryżu.

Po przybyciu do stolicy Francji Liszt starał się o przyjęcie do tamtejszego konserwatorium. Jego podanie zostało jednak odrzucone przez dyrektora Luigi Cherubiniego (1760–1842), który argumentował zakazem przyjmowania cudzoziemców. Liszt zwrócił się więc o pomoc do teoretyka muzyki Antonína Reichy (1770–1836) i kompozytora Ferdinanda Paëra (1771–1839). Wsparcia udzielił mu także producent fortepianów Sébastien Érard (1752–1831), który podarował Lisztowi instrument z siedmioma oktawami. Dar ten znacząco wsparł karierę koncertową pianisty[9].

1.1.2 Okres pielgrzymek (1827–1839)

W 1827 roku śmierć ojca stanowiła dla Liszta dotkliwy cios. Aby zapewnić sobie utrzymanie, podjął się nauczania gry na fortepianie, co niemal całkowicie przerwało jego karierę koncertową. Nieszczęśliwy romans z uczennicą Caroline de Saint-Cricq (1812–1872) pogłębił jego cierpienie. Podwójny wpływ strat osobistych i miłosnych pogrążył kompozytora w apatii, skłaniając go do szukania ukojenia w literaturze i religii. Dopiero wybuch rewolucji lipcowej we Francji (1830) rozbudził w nim na nowo ducha walki. Jak zauważyła jego matka Anna: „Działa go uleczyły!” (The cannons cured him).

[7] Morrison, Bryce, *Wielcy kompozytorzy w profilu: Liszt*, tłum. Lai Ciyun, Tajpej, Thinker Books, 1995, s. 7.

[8] Podczas występu na Węgrzech Liszt pojawił się na scenie w tradycyjnym węgierskim stroju, protestując w ten sposób przeciwko austriackiemu panowaniu i jednoznacznie manifestując swój patriotyzm.

[9] Liszt odbywał liczne podróże, m.in. do Francji i Anglii. W Operze Paryskiej wykonano jego jedyne dzieło operowe *Don Sanche*, które jednak nie spotkało się z entuzjastycznym przyjęciem. Trzykrotnie zapraszany do Londynu, za każdym razem zbierał entuzjastyczne recenzje. Udało mu się nawet uzyskać audiencję u króla Jerzego IV.

Odrodzony Liszt znalazł się pod wpływem nurtów intelektualnych epoki. Inspirowały go koncepcje ks. Félicitégo de Lamennais (1782–1854) oraz saint-simonizmu[10]. Wyznawał pogląd, iż duchowni i urzędnicy powinni kształtować swoją wrażliwość poprzez kontakt ze sztuką. Uczestnicząc w artystycznych salonach Paryża, Liszt związał się z kręgiem twórców, takich jak: Hector Berlioz (1803–1869), Fryderyk Chopin (1810–1849), Niccolò Paganini (1782–1840); literaci – Heinrich Heine (1797–1856), Honoré de Balzac (1799–1850), Alexandre Dumas (1803–1885) oraz malarz Eugène Delacroix (1798–1863).

W liście z 1832 roku Liszt pisał:

„Od dwóch tygodni mój umysł i palce działają niczym dwie zagubione dusze. Homer, Biblia, Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Hummel, Mozart i Weber toczą wokół mnie korowód. Z żarliwością studiuję, analizuję i kontempluję ich dzieła. Poświęcam przy tym cztery do pięciu godzin na ćwiczenia elementarne: tercje, seksty, oktawy, tremola, repetycje nut i kadencje. Ach, jeśli tylko nie postradam zmysłów, ujrzycie artystę! Tak, artystę w pełni odpowiadającego waszym oczekiwaniom”[11].

Ożywienie niemal zamarłej kariery koncertowej Liszta zawdzięczamy nie tylko nurtom rewolucyjnym, lecz także Paganiniemu, Berliozowi i Chopinowi. Każdy z nich dostarczył kompozytorowi odrębnej inspiracji, przyczyniając się do dojrzalszego rozwoju i ekspresji jego twórczości.

Wpływ Paganiniego ukształtował się od 1831 roku w Paryżu. Liszt postrzegał grę skrzypka jako zdolność „wydobywania mowy z duszy” (*lettres d’un bachelier ès musique*, 1839)[12], w której tchnął on życie w martwy instrument. Podczas premiery

---

[10] Podstawowe założenia saint-simonizmu: 1. Upowszechnianie wiedzy naukowej dla poprawy jakości życia; 2. Reorganizacja struktury społecznej oparta na osiągnięciach zawodowych, nie pochodzeniu; 3. Emancypacja kobiet; 4. Zakaz próżniactwa; 5. Redystrybucja dóbr i dążenie do równości; 6. Uczynienie religii „humanistyc zną”. Źródło: Morrison, Bryce. *Liszt*. (Master Musicians). Przeł. Lai Ciyun, Tajpej: Thinker Books, 199 5, s. 17.

[11] Alan Walker, *Franciszek Liszt. Tom 1: Lata wirtuozowskie (1811-1847)*. Londyn: Faber and Faber, 1983 / wyd. poprawione: Ithaca: Cornell University Press, 2011, s. 159. ISBN 978-0801494216.

[12] Franz Liszt, *Lettres d’un bachelier ès musique*, [w:] Alan Walker, *Franz Liszt: The Virtuoso Years*, C ornell University Press, 2011, s. 161.

Symfonii fantastycznej Berlioza, Liszt dokonał jej transkrypcji fortepianowej tej samej nocy. Berlioz wywarł na nim wpływ „graniczący z obłędem", skłaniając do rewolucyjnych innowacji w technice pianistycznej [13]. Opracowania utworów Paganiniego ugruntowały zaś pozycję Liszta jako czołowej postaci paryskiej sceny muzycznej. Chopin stanowił przeciwwagę – siłę wyciszającą, która pomogła Lisztowi osiągnąć równowagę między wirtuozerią a subtelnością emocjonalną. Oczarowany wizjami Paganiniego kompozytor, pod wpływem Chopina powrócił do racjonalnego, poetyckiego świata. Jak zauważył Schumann: „Zdawało się, iż Liszt odzyskał trzeźwość umysłu dopiero po spotkaniu Chopina, przejściowo łagodząc swą uprzednią skłonność do efektownych popisów"[14].

W 1833 roku Liszt poznał Marię d'Agoult (1805–1876)[15]. Ich wzajemne uczucie, pomimo że Maria była żoną hrabiego Karola d'Agoulta i matką dwójki dzieci, wprowadziło kompozytora w kręgi arystokracji, lecz również naraziło na presję społeczną. Para schroniła się przed zgiełkiem miasta w podróży po Szwajcarii (Genewa) i Włoszech. Urzekające krajobrazy, w połączeniu z wcześniejszymi doświadczeniami artystyczno-literackimi Liszta, zaowocowały powstaniem poruszających kompozycji.

Rok podróży	**Rok publikacji**
Pierwszy rok: Szwajcaria	1855
Drugi rok: Włochy	1858
Drugi rok (dodatkowo): Wenecja i Neapol	1861
Trzeci rok	1883

Tabela 1.2: Wykaz zeszytów cyklu *Années de pèlerinage*

Koncepcja tytułu *Années de pèlerinage* (Lata pielgrzymstwa) wywodzi się z inspiracji poezją George'a Gordona Byrona (1788–1824). Liszt zintegrował w tym cyklu muzykę z literaturą, malarstwem i pejzażem naturalnym, tworząc soniczne

[13] Morrison Bryce, *Wielcy kompozytorzy w profilu: Liszt*, przeł. Lai Ciyun, Tajpej: Thinker Books, 1995, s. 29.
[14] Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik*, Bd. 1, Lipsk 1854, s. 148; cyt. za: A. Walker, dz. cyt., s. 225.
[15] Marie Catherine Sophie de Flavigny, zamężna hrabina d'Agoult, pseud. Daniel Stern.

odwzorowanie egzystencjalnych doświadczeń. We wstępie do pierwszego wydania kompozytor wyjaśniał:

> *W ostatnim czasie przemierzałem nowe kraje, różnorodne okolice, nawiedzając miejsca uświęcone przez historię i poezję. Przemiany przyrody i jej krajobrazy nie przesuwały się przed mymi oczami jako zwiewne widma, lecz wzbudzały we mnie głębokie poruszenie. Starałem się zatem odtworzyć za pomocą dźwięków owe żywe wrażenia i intensywne emocje*[16].

1.1.3 Okres wirtuozowski (1839–1847)

W ciągu ośmiu lat, od 28. do 36. roku życia, Liszt aktywnie rozwijał swoją karierę artystyczną. Odbył wówczas liczne podróże koncertując w całej Europie – od Wiednia aż po Rosję; od Danii w Europie Północnej po Hiszpanię i Włochy w Europie Południowej; od Francji w Europie Zachodniej aż po Europę Wschodnią – Rumunię, Rosję i Turcję. Duński baśniopisarz Hans Christian Andersen (1805–1875) w książce podróżniczej *Bazar poety* opisał swoje wrażenia po wysłuchaniu solowego recitalu Liszta w Hamburgu w 1840 roku:

Kiedy Liszt siada przed fortepianem, pierwsze wrażenie, jakie odnoszą ludzie, pochodzi z bladej twarzy o silnym i namiętnym wyglądzie... Widziałem szlachetny i jasny wyraz tej bladej twarzy. Dusza niczym bóg wystrzeliła z jego wyglądu i jego oczu. Stał się pięknem, które może osiągnąć tylko dusza i żarliwi czciciele[17].

Objazdowe występy Liszta w znacznym stopniu przyczyniły się do podniesienia prestiżu zawodu artysty. Koncepcja recitalu, podczas którego jeden wykonawca prezentuje szereg utworów z pamięci, została stworzona właśnie przez tego wybitnego pianistę. On również zaproponował zmianę ustawienia fortepianu na scenie w taki sposób, aby prawa strona instrumentu zwrócona była w stronę

[16] Franz Liszt, *Préface des Années de pèlerinage*. Première année: Suisse, [w:] *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1881, s. 6. Tłum. z jęz. fr. na podst. wersji chińskiej w: Shao Yiqiang, *Appreciation of Romantic Music (II)*, Tajpej: Splendid Publishing House, 1999, s. 336.

[17] Y. Lina, *The Devil on the Piano: The Pioneer of Modern Piano Performance – Liszt* w: „Journal of Performing Arts", kwiecień 2001, s. 86.

publiczności. Również jeśli idzie o repertuar, to właśnie Liszt zaczął wykonywać utwory powstałe w różnych epokach, a nie – jak to dotąd miało miejsce – tylko kompozytorów współczesnych wykonawcy. Najważniejsze jest jednak to, że dzięki swoim koncertom i nieprzeciętnemu talentowi podniósł rangę fortepianowych występów, które przestały być już tylko salonową rozrywką.

1.1.4 Okres weimarski (1847–1861)

W 1847 roku na koncercie w Kijowie Liszt poznał księżnę Karolinę (Carolyne von Sayn Wittgenstein, 1819–1887), która okazała się w jego życiu kolejną ważną postacią. Lata sukcesów związanych z publicznymi występami nie tylko przynosiły mu sławę i fortunę, ale także były powodem rozmaitych psychicznych obciążeń i frustracji, kiedy to musiał czasem przeciwstawiać się własnym wizjom artystycznym, by zaspokajać czyjeś oczekiwania. W 1847 roku zawiesił więc działalność koncertową, a w następnym roku osiedlił się u boku Karoliny w Niemczech, w Weimarze[18], gdzie wiele inspiracji miało szansę zostać zrealizowanych w innych dziedzinach jego twórczej aktywności.

W odpowiedzi na zaproszenie wielkiego księcia Weimaru, Karola Aleksandra (1818–1901), Liszt objął stanowisko nadwornego dyrektora muzycznego, a także zajmował się krytyką muzyczną, komponowaniem oraz publikowaniem książek. Stanowisko to zapewniło mu możliwość realizacji jego dzieł na dużą skalę orkiestrową. W okresie weimarskim (1848–1861) powstały m.in. takie dzieła Liszta jak orkiestrowy poemat symfoniczny *Preludia*, fortepianowe *Etiudy transcendentalne* i *Lata pielgrzymstwa*. Obie symfonie z kolei (*Faustowska* oraz *Dantejska*) należą do szczytowych osiągnięć twórczych Liszta z okresu weimarskiego[19].

W tym czasie Liszt zajmował się także promocją innych kompozytorów i artystów. Pomógł m.in. wygnanemu Richardowi Wagnerowi (1813–1883),

[18] Weimar uchodzi za kulturalne centrum Niemiec. Urodzili się tu Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) czy Friedrich Schiller (1759–1805). Przez wiele lat przebywał tu również Johann Sebastian Bach.

[19] Morrison, Bryce, *Wielcy kompozytorzy w profilu: Liszt*, tłum. Lai Ciyun, Tajpej, Thinker Books, 1995, s. 77.

umożliwiając wykonywanie jego muzyki. W 1858 roku Liszt zrezygnował ze stanowiska w Weimarze, co miało związek z kryzysem w małżeństwie z Karoliną, a także ze śmiercią jego jedynego syna Daniela (1839–1859). Liszt zatem po raz kolejny stanął w obliczu kolejnego trudnego okresu w życiu.

1.1.5 Okres kapłański (1861–1869)

Emocjonalne niepowodzenia i bolesna utrata bliskich były dla Liszta podwójnym ciosem. W 1862 roku zmarła również jego starsza córka Blandine (1835–1862), zaś młodsza – Cosima (1837–1930) porzuciła dotychczasowego męża i wyszła za Richarda Wagnera. Seria tragicznych wydarzeń i życiowych niepowodzeń sprawiła, że Liszt, czując głębokie zagubienie życiowe, mógł szukać wsparcia tylko w religii, a w swojej twórczości skoncentrował się na badaniu muzyki kościelnej. W 1865 roku oficjalnie przywdział sutannę, przyjmując niższe święcenia kapłańskie i zamieszkał w posiadłości Este w pobliżu Tivoli. Przebywał potem także w klasztorze w pobliżu Watykanu.

1.1.6 Okres zmierzchu (1869–1886)

Schyłkowe lata życia Liszta skupiały się wokół trzech kluczowych miejsc. Jednym z nich był Weimar, gdzie Liszt, pomimo dobrowolnej rezygnacji ze stanowiska dyrygenta, utrzymywał przyjaźń z wielkim księciem Weimaru, Karolem Aleksandrem. Przyjeżdżał tu często – nie tylko na spotkania z księciem, ale też jako nauczyciel gry fortepianowej, na którego zaproszenie stworzył innowacyjną formułę nauczania „master class", stosowaną do dziś na całym świecie[20].

Jako gorący patriota, Liszt założył w ojczyźnie akademię muzyczną w Budapeszcie, kształcącą wybitne talenty. Uczelnia ta została później przemianowana

[20] Niosący sztandar romantyzmu, red. Xu Zhongrong, Wydawnictwo Jinxiu, Tajpej, 1999, s. 110–112.

na Liszt Ferenc Zenemüvészeti Egyetem, uznając jego zasługi dla edukacji muzycznej i zapewnienie międzynarodowej pozycji muzyce węgierskiej.

Rzym był dla Liszta duchowym sanktuarium. Ukochana Karolina mieszkała wówczas w Rzymie. Prowadząc życie religijne w Watykanie, poświęcał się komponowaniu muzyki sakralnej. Niestety, z czasem jego zdrowie podupadło: wzrok pogarszał się z powodu zaćmy, a później pojawiły się powikłania spowodowane zapaleniem płuc. W 1886 roku, mimo ciężkiego stanu, udał się do Bayreuth na operę Wagnera *Tristan i Izolda*, heroicznie wytrwawszy do końca przedstawienia. Zmarł 31 lipca o północy w wieku 75 lat[21].

1.2 Wprowadzenie do twórczości pieśniarskiej Liszta

Bogata i wszechstronna twórczość kompozytorska Franciszka Liszta obejmuje szerokie spektrum gatunków i form muzycznych, koncentrując się zasadniczo wokół trzech głównych obszarów: muzyki fortepianowej, orkiestrowej i wokalnej. Do około 1840 roku jego dorobek opierał się przede wszystkim na utworach fortepianowych oraz licznych transkrypcjach. W tym okresie nastąpiła jednak wyraźna zmiana kierunku zainteresowań twórczych: intensywność komponowania muzyki fortepianowej zaczęła stopniowo maleć, natomiast coraz większe znaczenie zyskiwała twórczość wokalna. W kolejnych latach Liszt skoncentrował się przede wszystkim na muzyce orkiestrowej, niemal całkowicie porzucając twórczość fortepianową, choć nie zaprzestał komponowania pieśni. Podział jego działalności kompozytorskiej na różne etapy nie był przypadkowy, lecz wynikał z konsekwentnego rozwoju jego estetyki i języka muzycznego[22].

Pierwsze próby Liszta w dziedzinie pieśni artystycznej miały miejsce pod koniec lat 30. XIX wieku, w czasie jego pobytu we Włoszech. Do najwcześniejszych i najbardziej reprezentatywnych utworów należy cykl *Tre sonetti del Petrarca* (1838–1839), pierwotnie przeznaczony na głos i fortepian, później opracowany przez

[21] Dz. cyt., s. 141.

[22] P. H. Lang, Muzyka w cywilizacji zachodniej, tłum. Zhang Hongdao i in., Pekin, Wydawnictwo Muzyczne Ludu, 1982, s. 174.

kompozytora jako część drugiego roku cyklu fortepianowego *Années de pèlerinage*. Już w tej wczesnej twórczości widoczna jest dążność Liszta do ścisłego powiązania struktury muzycznej z logiką i emocjonalnością tekstu poetyckiego.

Lata czterdzieste XIX wieku były okresem intensywnej działalności koncertowej Liszta w całej Europie, ale również czasem intensywnego zwrotu ku twórczości wokalnej. To właśnie w tym okresie nastąpił największy rozkwit jego działalności w dziedzinie pieśni artystycznej – powstało wówczas 48 utworów wokalnych. Do najważniejszych należą m.in.: *Im Rhein, im schönen Strome* (1840), *Die Lorelei* (1841), *Oh! quand je dors* (1842), *Mignons Lied* (1842), *Der König von Thule* (1842), *Der du von dem Himmel bist* (1842), *Du bist wie eine Blume* (1844), *Enfant, si j'étais roi* (1844), *Freudvoll und leidvoll* (1844), *S'il est un charmant gazon* (1844) oraz *Es rauschen die Winde* (1845).

W okresie pracy w Weimarze (1848–1861) Liszt kontynuował twórczość pieśniową, komponując m.in.: *Wanderers Nachtlied* (1848), *Kling leise, mein Lied* (1848), *Nimm einen Strahl der Sonne* (1855), *Ein Fichtenbaum steht einsam* (1855), *Das Veilchen* (1857), *Ich liebe dich* (1857) i *In Liebeslust* (1858). Po 1860 roku, w okresie, w którym Liszt coraz bardziej skłaniał się ku tematyce religijnej i refleksji duchowej, powstały kolejne pieśni: *Wieder möcht' ich dir begegnen* (1860), *Ich scheide* (1860), *Die drei Zigeuner (*1860) i inne. Według „The New Grove Dictionary of Music and Musicians" Liszt skomponował łącznie 82 pieśni artystyczne[23].

Nie bez znaczenia dla jego twórczości wokalnej był fakt, że w otoczeniu Liszta – zwłaszcza w Weimarze – znajdowało się wielu wybitnych śpiewaków, z którymi kompozytor mógł na bieżąco konsultować i wykonywać swoje dzieła. Dzięki ich wysokim kompetencjom wokalnym i muzykalności możliwe było realizowanie nawet najbardziej wymagających kompozycji. Często sam Liszt akompaniował wykonawcom podczas koncertów, co czyniło ich najwierniejszymi interpretatorami jego twórczości. Relacja pomiędzy kompozytorem a wykonawcami miała charakter współpracy artystycznej, opartej na wzajemnym zrozumieniu i dążeniu do wspólnej interpretacji.

[23] The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. S. Sadie, tłum. z ang. t. 14, Changsha, Hunan Literature and Art Publishing House, 2012, s. 767.

Wielu z tych śpiewaków rezygnowało z bardziej dochodowych propozycji zawodowych, by móc pozostać w Weimarze u boku Liszta, co świadczy o jego wielkiej charyzmie artystycznej oraz o wysokiej pozycji, jaką zajmował w środowisku muzycznym. Po ukończeniu kompozycji i prób wykonawczych Liszt często organizował koncerty domowe, podczas których prezentował swoje pieśni gronu uczniów, przyjaciół i wielbicieli.

Twórczość pieśniowa Liszta, oprócz zakorzenienia w estetyce romantyzmu i szerokiej erudycji literacko-filozoficznej, opiera się na nieustannym poszukiwaniu nowych środków wyrazu i doskonaleniu techniki kompozytorskiej. Kompozytor dążył do pełnej integracji muzyki z poezją, stosując indywidualny deklamacyjny styl melodyczny („melodische Deklamation") oraz swobodną formę kompozycyjną, zbliżającą się do formy przekomponowanej. Zdecydowanie unikał schematyczności i konwencjonalnych rozwiązań formalnych, preferując wyraz artystyczny podporządkowany treści poetyckiej i jej dramatycznemu przebiegowi. W wielu pieśniach zauważalne są silne kontrasty dynamiczne i kolorystyczne, płynne frazowanie, a także swobodna relacja tonalna, często z wykorzystaniem chromatyzmu, enharmonii i modulacji. Rozbudowana harmonia oraz niestandardowa organizacja formalna sprawiają, że pieśni te wykraczają poza ramy klasyczno-romantyczne i antycypują wiele rozwiązań stosowanych w muzyce XX wieku.

Liszt wykazywał w swojej twórczości pieśniowej szczególne zainteresowanie dramatyzmem oraz ekspresyjnym obrazowaniem postaci i sytuacji poetyckich. Podobnie jak w miniaturach fortepianowych, również w pieśniach artystycznych dążył do precyzyjnego oddania treści literackiej poprzez muzykę. Znamienne jest, że zwrot ku twórczości wokalnej zbiegł się z wyczerpaniem formuły twórczości stricte fortepianowej – pieśń artystyczna towarzyszyła mu aż do końca życia, co świadczy o jej istotnym miejscu w całokształcie jego dorobku kompozytorskiego.

W przedmowie do zbioru pieśni Liszta Carl Armbruster tak scharakteryzował ich odmienność względem niemieckiej tradycji liryki wokalnej:

„Naturalnie, jego pieśni różnią się od pieśni Schuberta. Liszt nie czuł się całkowicie związany z duchem pieśni niemieckiej, zdolnej poruszyć głębię ludzkich serc. Choć twórczość niemieckich mistrzów wywarła na niego silny wpływ, jego węgierskie pochodzenie i francuska edukacja nie pozwoliły mu całkowicie stać się Niemcem. Zachował dystans wobec typowo niemieckiej kontemplacji i introspekcji. Choć jego wyobraźnia była niemal nieograniczona, nie tworzył muzyki marzycielskiej, lecz przedstawiał żywe obrazy, pełne energii i koloru. Nie interesowały go łagodne, tajemnicze postaci znane z poezji niemieckiej. Jego muzyczne pociągnięcia pióra czerpią siłę z kontrastu światła i ciemności, z ukazywania prawdy i niepowstrzymanej ekspresji. Dlatego jego pieśni wyróżniają się unikalną strukturą, techniczną wirtuozerią i potęgą wyrazu, nie do pomylenia z wewnętrzną liryzmem Schuberta czy marzycielską melancholią Schumanna[24]".

Podsumowując, pieśni artystyczne Liszta stanowią nie tylko ważny, lecz także wyjątkowy aspekt jego twórczości kompozytorskiej. Ich różnorodność stylistyczna, głęboka integracja z poezją, a także dążenie do przekraczania formalnych i harmonicznych granic czynią je zjawiskiem pionierskim na tle muzyki XIX wieku. Dzięki swej ekspresyjności, dramatyzmowi oraz nowatorstwu technicznemu, utwory te w istotny sposób poszerzyły możliwości wyrazu pieśni romantycznej i stworzyły fundament pod dalszy rozwój liryki wokalnej w XX wieku.

[24] C. Armbruster, Thirty songs by Franz Liszt, New York, Chas. H. Ditson & Co., Chicago, Lyon & Healy, 1911, Preface.

Rozdział 2. Przedstawienie i analiza utworów

2.1. *Tre sonetti del Petrarca* (Trzy sonety Petrarki)

Wybitny poeta Francesco Petrarca (1304–1374) był pionierem humanizmu i jednym z najlepszych liryków w historii włoskiej literatury. Obok Dantego i Boccaccia należy do literackiej „trójki mistrzów" Włoch. Urodzony w Arezzo, małym miasteczku w środkowych Włoszech, Petrarka już od wczesnej młodości wykazywał zamiłowanie do literatury i sztuki oraz dzieł autorów klasycznych. Po tym, jak ojciec wysłał go do Bolonii na studia prawnicze, nie tylko nie porzucił literackich zainteresowań, ale jeszcze je rozwinął i został uznanym twórcą. Był nawet nazywany „ojcem renesansu". Jego najsłynniejsze dzieło – „Sonety do Laury" – to zbiór składający się z 366 sonetów. Poeta opiewa w nich miłość do ukochanej kobiety oraz dążenie do szczęścia. Petrarka pisał te Sonety przez 21 lat i potem jeszcze do końca życia je poprawiał. Pracując nad nimi przez lata, Petrarka wzbogacił i udoskonalił tradycyjną formę sonetu, co miało ogromny wpływ na rozwój tego gatunku i poezji światowej w ogóle[25].

Podczas występu w kościele w swoim rodzinnym mieście w 1327 roku Petrarka ujrzał kobietę, w której się zakochał. Uczucie to okazało się na tyle silne, że postanowił nadać mu formę literacką i w poetycki sposób opiewać piękno ukochanej. Choć opisywał je w swoich utworach szczegółowo, tożsamość swego obiektu westchnień utrzymywał jednak w tajemnicy. Nawet jego najbliżsi myśleli, że owa kobieta jest postacią fikcyjną. Jednak na podstawie obszernej analizy rękopisów i współczesnych świadectw historycznych można z dużą pewnością stwierdzić, że chodzi tu o Laurę de Noves (1308–1348), żonę hrabiego i postać historyczną[26]. Większość swoich lirycznych wierszy Petrarka stworzył właśnie z myślą o niej. Nie wiadomo jednak, czy w czasie pierwszego spotkania z poetą była już mężatką. Laura zaakceptowała uczucie Petrarki, ale trzymała go na dystans. Wyznającego jej miłość poetę przepełnia więc w

[25] Ernest Hatch Wilkins, *Petrarch's Correspondence*, Cambridge, MA: Mediaeval Academy of America, 1948, vol. I, s. 85–88.

[26] Giuseppe Cugnoni, „Laura e la sua famiglia", w: *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. XIII, 1889, s. 153–178.

Sonetach zarówno szczęście, jak i ból. Piękno sprzecznych emocji, ukazane w tej poezji, odzwierciedla uniwersalne i ogólnoludzkie pragnienia.

Okoliczności powstania *Trzech sonetów Petrarki* skomponowanych przez Liszta są dobrze udokumentowane. Kompozytor w tym czasie pozostawał w bliskim związku z hrabiną Marie d'Agoult. Ich uczucie, choć namiętne, spotkało się z krytyką opinii publicznej, co miało istotny wpływ na nastrój i ekspresję dzieła. Podczas wspólnych podróży po Szwajcarii i Włoszech Liszt ukończył tę kompozycję, która odzwierciedla jego emocjonalne przeżycia i artystyczne ambicje.

Znanych jest aż pięć wersji Sonetów: pierwsza – na tenor z fortepianem – powstała w 1839 roku; druga – czysto fortepianowa – w 1846; trzecia – również w 1846 roku – na ten sam skład wokalno-instrumentalny co pierwsza; czwarta – wersja na fortepian solo; ostatnia – ponownie na tenor i fortepian – pochodzi z roku 1861. W pierwszej wersji dramatyczne akordy fortepianu przeplatają się ze słodką i namiętną melodią, w kontraście do wokalnej ekspresji inspirowanej sztuką operową oraz różnymi technikami gry na instrumentach. Druga wersja ma bardziej skupiony, modlitewny charakter, jest łagodna i delikatna, w której fortepian pełni rolę przyjaznego towarzysza dla głosu wokalnego.

Pierwszy z trzech sonetów, *Pace non trovo*, to 134. utwór w zbiorze Petrarki. W pierwszych ośmiu wersach poeta zestawia ze sobą wyraźne przeciwieństwa: „pokój" i „wojna" (wers pierwszy), „strach" i „nadzieja", „płonąć" i „zamarzać" (wers drugi), „lecieć" i „leżeć" (wers trzeci), a także „puste ręce" i „posiadać cały świat" (wers czwarty). Antytezy te obrazują rozdarcie emocjonalne i wewnętrzne zagubienie podmiotu lirycznego. Dopiero w dziesiątym wersie pojawia się kluczowe wyznanie: „kocham kogoś" (*amo altrui*), które ujawnia przyczynę tej dysharmonii – nieszczęśliwą miłość do Laury. Sonet ukazuje złożoność uczuć towarzyszących zakochaniu: od sprzeczności i niepewności po słodycz i gorycz, łączących się w jedną emocjonalną całość.

Pace non trovo	**I find no peace**	**Nie ze mną pokój**
Pace non trovo, e non ò da far guerra; e temo, et spero; et ardo, et son un ghiaccio; et volo sopra'l cielo, et giaccio in terra; et nulla stringo, et tutto'l mondo abbraccio. Tal m'à in pregion, che non m'apre né serra, né per suo mi riten né scioglie il laccio; et non m'ancide Amore, et non mi sferra, né mi vuol vivo, né mi trae d'impaccio. Veggio senza occhi, e non ò lingua et grido; et bramo di perir, et cheggio aita; et ò in odio me stesso, et amo altrui. Pascomi di dolor, piangendo rido; egualmente mi spiace morte et vita : in questo stato son, donna, per voi.	I find no peace, and all my war is done. I fear and hope. I burn and freeze like ice. I fly above the wind, yet can I not arise; And nought I have, and all the world I season. That loseth nor locketh holdeth me in prison And holdeth me not yet can I scape no wise Nor letteth me live nor die at my device, And yet of death it giveth me occasion. Without eyen I see, and without tongue I plain. I desire to perish, and yet I ask health. I love another, and thus I hate myself. I feed me in sorrow and laugh in all my pain; Likewise displeaseth me both life and death, And my delight is causer of this strife.	Nie ze mną pokój, choć nie dla mnie boje — Rzeźwieję, wątpię, płonę, chłodnę, kwilę — To w niebo lecę, to lgnę w ziemskim pyle — Świat cały garnąc, sam jak w pustce stoję. Anim pod kluczem, ni mi wszerz podwoje — Ni mię przy sobie trzyma, ni choć tyle Puszcza, bym wolnym był, lub legł w mogile — Ni dba o śmierć mą, ni o życie moje. Wbrew oczom patrzę, wołam próżen mowy — Sam zginąć pragnąc, o ratunek proszę — Nie cierpiąc własnej, kocham inną duszę — Przez łzy się śmiejąc, w mierze jednakowej, Życia, jak śmierci, wstrętne mi rozkosze — I takim Pani! z woli twej być muszę! —[27]

Drugi z trzech sonetów, *Benedetto sia 'l giorno*, to 61. utwór w zbiorze Petrarki. Tematem tego wiersza jest błogosławieństwo i wspomnienie pierwszego spotkania poety z Laurą – momentu, w którym zakochuje się w niej od pierwszego wejrzenia. Petrarka z wielką precyzją i emocjonalną intensywnością opisuje piękno Laury oraz gwałtowne uczucia, jakie ogarnęły go w jednej chwili. Poeta przedstawia tę miłość jako

[27] Przekład Felicjana Faleńskiego (*Pieśni Petrarki*, Warszawa 1881).

natychmiastową i całkowitą, niemożliwą do opanowania, co czyni utwór niezwykle poruszającym i sugestywnym.

Benedetto sia'l giorno	**Blessed be the day**	Święć się rok, miesiąc,
Benedetto sia'l giorno,	Blessed be the day	dzień, i bądź mi święta
e'l mese,e l'anno,	and the month and the year	Godzino, chwilo
e la stagione, e'l tempo,		tego dnia, a dla niéj
e l'ora, e'l punto,	and the season and the time	Święć mi się miejsce,
e'l bel paese, e'l loco, ov'io fui giunto,	and the moment and the lovely land and the place, where I was	gdzie mię moja pani
da'duo begli occhi che legato m'ànno;	caught by two fair eyes, that have captivated me.	W niewolę słodką swym
e benedetto il primo		spojrzeniem spęta!
dolce affanno	And blessed be the first sweet	Święć się tęsknoto, coś jest
ch'i' ebbi ad esser	trouble, that I've felt finding myself bound by Love,	w pierś mi tchnięta,
con Amor congiunto,	and the bow and the arrow,	Odkąd z miłością
e l'arco e la saette	that pierced me, and the wounds, that go	w jednośmy zbratani,
ond'i' fui punto,	as deep as in my heart.	I ty, cięciwo,
e le piaghe, ch'infino		której pocisk rani
al cor mi vanno.	Blessed be the many verses,	Tak, że go dusza wieczny
Benedette le voci tante, ch'io chiamando il nome di Laura ho sparte,	that I to mention my lady's name have spread, and the sighs and the tears	czas pamięta!
	and the desire.	Święćcie się ust mych
e i sospiri, e le lagrime,		słowa! W was ja przecie
e'l desio;	And blessed be all the papers,	Rozniosłem dźwięczne imię
e benedette sian tutte	on which I've acquired her fame, and my thinking	jej po świecie,
le carte ov'io fama	only of her, so that therein	Tęsknoty własne, żądze,
l'aquisto, e il pensier mio, ch'è sol di lei, si ch'altra non v'ha parte.	no other has a part.	boleść łzawą!
		Święćcie się rymy,
		z których za jej sprawą
		Sławy nabyłem, —
		wreszcie myśli moje,
		Które wyłącznie Laurą
		niepokoję![28]

Trzeci wiersz, *I vidi in terra angelici costumi*, jest w zbiorze Petrarki utworem 156.

[28] Przekład Felicjana Faleńskiego (*Pieśni Petrarki*, Warszawa 1881).

Opiewa on nie tylko anielską urodę Laury, ale także jej łagodność i cnotę. Poeta pisze, że nawet słońce jest o nią zazdrosne, góry przesuwają się dla niej, rzeki zatrzymują swój bieg, a jej głos porusza liście na drzewach i napełnia powietrze zapachem. Utwór stanowi czyste wyznanie uwielbienia i podziwu wobec ukochanej.

I' vidi in terra **angelici costumi** I' vidi in terra angelici costumi, e celesti bellezze al mondo sole; tal che di rimembrar mi giova, e dole: che quant'io miro, par sogni, ombre, e fumi. E vidi lagrimar que' duo bei lumi, ch'àn fatto mille volte invidia al sole; et udì' sospirando dir parole che farian gir i monti, e stare i fiumi. Amor! senno! valor, pietate, e doglia facean piangendo un più dolce concento	**I saw angelic virtue** **on earth** I saw angelic virtue on earth and heavenly beauty on terrestrial soil, so I am sad and joyful at the memory, and what I see seems dream, shadows, smoke. And I saw two lovely eyes that wept, that made the sun a thousand times jealous: and I heard words emerge among sighs that made the mountains move, and halted rivers. Love, Judgement, Pity, Worth and Grief, made a sweeter chorus of weeping than any other heard beneath the moon. And heaven so intent upon the harmony no leaf was seen to move on the boughs, so filled with sweetness were the wind and air.	Patrząc w jej ziemską piękność z Nieba wziętą, I wdzięk ten, który cały świat niewoli, O którym dumać cieszy mię i boli. Bowiem przyśnioną zda się być ponętą — Widzę, jak łzami blaski gwiazd odjęto Jej oczom, słońcu zazdrosnemu gwoli — I skargi słyszę, których smutnej doli Przyroda cała tkliwe sprawia święto. Gdyż tam żal, miłość, mądrość, wraz się splecie W tak dziwną zgodę, jaką w pozaświecie Wśród sfer harmonii duch usłyszeć życzy. Więc też i niebo milczy uroczyście, Bo nawet w gajach nie zadrżały liście — Tyle w powietrzu stało się słodyczy! [29]

[29] Przekład Felicjana Faleńskiego (*Pieśni Petrarki*, Warszawa 1881).

d'ogni altro, che nel mondo udir si soglia. Ed era'l cielo all'armonia s'intento che non si vedea in ramo mover foglia. Tanta dolcezza avea pien l'aer e'l vento.		

Sonety do Laury to nie tylko miłosne portrety idealnej kochanki. Mają one także inny, głębszy wymiar – ukazują wędrówkę podmiotu lirycznego między rzeczywistością a fantazją, poszukiwanie i doświadczanie istoty miłości, która rodzi się w sercu, a ożywa w rozumie. Miłość ta jest czysta, duchowa, nie słabnie przed zmysłowością i nie należy do sfery cielesnej. *Sonety* nie są jednak tylko historią miłosną, lecz przede wszystkim zapisem wewnętrznego życia poety, pełnego złożonych myśli, uczuć i aktywności duchowej[30].

Pod presją takich rozterek i napięć myślowych Petrarka wykształcił unikalny styl literacki – bez wahania odkrywa i analizuje siebie, ukazując subtelne emocje swojego wnętrza, co było wówczas zjawiskiem wyjątkowym w literaturze włoskiej.

Z tego punktu widzenia wybór przez Liszta poezji Petrarki nie był jedynie efektem bogactwa emocji zawartych w słowach, lecz także odzwierciedleniem podobnych duchowych przeżyć i poruszeń samego kompozytora. W wieku 26 lat Liszt skomponował muzykę do tych wierszy, by umożliwić słuchaczom dotknięcie duszy i bólu poety poprzez dźwięk. Czy ten ból jest tylko wyrazem romantycznej miłości? Nie. Autorka uważa, że poezja Petrarki stała się dla Liszta lustrem, w którym dostrzegł on własną walkę między niebem a piekłem, a może raczej między duchem a ciałem. Tego rodzaju zmagania powtarzają się w jego twórczości i wykonawstwie – za widowiskową

[30] F. Petrarca, *Canzoniere*, tłum. L. Guoqing i X. Wang, Guangdong, Wydawnictwo Kwiatowe Miasto, 2000, s. 9.

wirtuozerią kryje się często krytyczna, introwertyczna refleksja; po dzikim śmiechu Mefistofelesa następuje anielski śpiew; a za sławą i oklaskami pianisty kryje się samotny i refleksyjny myśliciel. „Liszt zgłębia treści religii, filozofii i życia ludzkiego, ubierając je w dźwięki, poszerza tym samym znaczenie muzyki, co jest manifestacją rozwoju ludzkiej natury”[31].

2.2. *Die Lorelei*

Utwór Liszta *Die Lorelei* nawiązuje do popularnej niemieckiej legendy o syrenie mieszkającej na szczycie skały nad środkowym biegiem Renu. Piękna kobieta o złotych włosach czesała się i śpiewała melancholijną pieśń, która urzekała przepływających marynarzy. Zauroczony jej głosem i urodą człowiek tracił czujność, nie dostrzegał zdradliwych prądów i skał, przez co często kończył życie w wodach rzeki. Sama nazwa „Lorelei” odnosi się do konkretnej skały w zakolu Renu, gdzie rzeka osiąga 25 metrów głębokości i jedynie 113 metrów szerokości – to najgłębszy i najwęższy odcinek Renu, cechujący się niebezpiecznymi prądami. Do dziś nawigację ułatwiają tam światła sygnalizacyjne.

Motyw Lorelei stał się jednym z najbardziej inspirujących tematów w literaturze niemieckiej. Do najważniejszych przykładów należą: ballada *Rybak* Johanna Wolfganga von Goethego (1778), poemat *Lore Lay* z powieści *Godwi* Clemensa Brentano (1802), *Waldgespräch* Josepha von Eichendorffa oraz *Lorelei* Ottona von Loebena (1821). W 1824 roku Heinrich Heine stworzył swój słynny poemat *Die Lorelei*, opublikowany w tomie *Neue Gedichte*. W okresie II wojny światowej, z uwagi na żydowskie pochodzenie Heinego, jego dzieła były zakazane przez reżim nazistowski. Jednak popularność utworów muzycznych do jego poezji była tak wielka, że poemat *Die Lorelei* był nadal publikowany – tyle że jako anonimowy wiersz niemiecki[32].

Poemat Heinego przedstawia romantyczną wizję legendy, ale równocześnie zawiera głębokie przesłanie filozoficzne i społeczne. Główny bohater, młody rycerz,

---

31 Zhao Xiaosheng, *The Tao of Piano Performance*, Shanghai: Shanghai Music Publishing House, 2007, p. 273.

32 Jeffrey Sammons, *Heinrich Heine: A Modern Biography*, Princeton University Press, 1979, s. 264–266.

zostaje zwiedziony przez tajemniczą syrenę, której uroda i śpiew pociągają, ale i prowadzą do zguby. Lorelei ukazana jest jako symbol piękna i niebezpieczeństwa zarazem – jej postać staje się alegorią pokusy, destrukcyjnej siły namiętności, a zarazem odbiciem ówczesnych niemieckich napięć społecznych i politycznych. Heine łączy w tym krótkim utworze mistrzowską lirykę z refleksją nad relacją między jednostką a społeczeństwem, wolnością a przymusem, marzeniem a rzeczywistością.

Poemat ten, jako ikoniczny utwór niemieckiego romantyzmu, wywarł ogromny wpływ na twórczość muzyczną XIX i XX wieku. Pieśni inspirowane Lorelei stworzyli m.in.: Friedrich Silcher (1837), Robert Schumann (1840, cykl *Romanzen und Balladen*, op. 53), Clara Schumann (1843), Johann Strauss (ojciec, 1843, walc *Loreley-Rheinklänge*), Felix Mendelssohn (opera, rozpoczęta w 1846, nieukończona), William Vincent Wallace (opera *Lurline*, 1860), Alfredo Catalani (*Elda*, 1880, przerobiona na *Loreley* w 1890), Albert Bertelin (oratorium *La légende de Lorelei*, początek XX wieku), George Gershwin (musical *Pardon My English*, 1933).

Liszt rozpoczął pracę nad swoją pieśnią *Die Lorelei* w 1841 roku, a przez kolejne dwie dekady dokonywał jej licznych modyfikacji. W 1843 roku powstała wersja fortepianowa, w której mimo instrumentalnej faktury często pojawiał się tekst poetycki. W 1856 roku kompozytor opublikował wersję wokalną przeznaczoną dla tenoru lub sopranu, a w 1860 – wersję z towarzyszeniem orkiestry. Ostateczna redakcja fortepianowa ukazała się drukiem w 1862 roku.

Die Lorelei Liszta wyróżnia się pod względem formalnym i ekspresyjnym. Kompozytor zastosował formę sonatową dla podkreślenia dramatyzmu utworu, a partię fortepianu potraktował w sposób orkiestrowy, nadając jej pełnię brzmieniową i kolorystyczną. Pieśń ta stanowi świadectwo nieustannych poszukiwań Liszta w zakresie nowego języka muzycznego i dramatycznej ekspresji w liryce wokalnej, co z kolei otworzyło drogę do jego późniejszych dzieł symfonicznych i poematów symfonicznych.

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten Daß ich so traurig bin; Ein Märchen aus alten Zeiten Das kommt mir nicht aus dem Sinn. Die Luft ist kühl und es dunkelt, Und ruhig fließt der Rhein; Der Gipfel des Berges funkelt Im Abendsonnenschein. Die schönste Jungfrau sitzet Dort oben wunderbar, Ihr goldnes Geschmeide blitzet, Sie kämmt ihr goldenes Haar. Sie kämmt es mit goldenem Kamme Und singt ein Lied dabei, Das hat eine wundersame, Gewaltige Melodei. Den Schiffer im kleinen Schiffe Ergreift es mit wildem Weh, Er schaut nicht die Felsenrisse, Er schaut nur hinauf in die Höh. Ich glaube, die Wellen verschlingen Am Ende Schiffer und Kahn. Und das hat mit ihrem Singen Die Lorelei getan.	I do not know the reason why To sorrow I'm inclined. A story from the olden days Is preying on my mind. Light's fading and the air is cool And quiet flows the Rhine, The mountain top's still glowing As the sun's last rays decline. Seated up there, gorgeous, A maid beyond compare, Her golden jewellery glitters, She combs her golden hair. She combs it with a golden comb And sings a song betimes, A song with a strange melody, With strange and powerful rhymes. The boatman in his little boat, Gripped by a savage love, Does not see the rocky reef, Sees only what's above. Think the waves consumed them, Boat and boatman, bye and bye. And that's what, with her singing, Was done by Lorelei.	Nie wiem, co znaczy ta męka, Czemu mnie smutek dręczy; Baśń odwieczną, starą pieśń Wciąż w sercu swym przeklętym słyszę. Chłodne powietrze, mrok już pada, Ren spokojnie toczy swe wody; Szczyt góry w słońca zachodnim blasku Płonie jak złote gody. Najpiękniejsza z dziewic tam siedzi, Cudna, w złocistym odzieniu; Złoty grzebień w jej dłoni lśni, Czesze włosy w złotym promieniu. Śpiewa pieśń, co dziwną moc ma, Melodię pełną czarów; Żeglarz w łodzi, choć skał się lęka, Wzrok ku niej wznosi bez oporów. Nie widzi skał, nie słyszy grzmotu, Tylko śpiew

		wciąż go nęci... A fale pochłoną łódź i życie — To dzieło pieśni Lorelei-Lorelej![33]

W liście Wagnera do Franza Liszta z 5 lutego 1860 roku Wagner wspomniał o *Die Lorelei* w następujący sposób:

Deine Lorelei hat auf eine bewundernswerte Weise das Magische von Heines Gedicht in Musik verwandelt. Die fließenden Figuren des Klaviers sind nicht bloße Begleitung, sondern gleichsam das Raunen des Rheins selbst, und die Gesangslinie fängt den tödlichen Zauber des Sirenenliedes ein… Dies beweist dein tiefes Eindringen in das Wesen der Dichtung.

Tłumaczenie na język polski: *Twoja Lorelei* w godny podziwu sposób przekształciła magię wiersza Heinego w muzykę. Płynne dźwięki fortepianu nie są jedynie akompaniamentem, lecz jakby samym szeptem Renu, a w linii melodycznej uchwycono śmiertelny czar pieśni syreny… To dowód Twojego głębokiego wniknięcia w istotę poezji.

Tłumaczenie na język angielski: *Your Lorelei* has transformed the magic of Heine's poem into music in an admirable manner. The flowing figures of the piano are not mere accompaniment, but rather the murmuring of the Rhine itself, and the vocal line captures the deadly allure of the siren's song… This demonstrates your profound insight into the essence of poetry[34].

Słowa uznania Wagnera podkreślają nie tylko wrażliwość muzyczną Liszta, ale przede wszystkim jego wyjątkową zdolność do uchwycenia i przełożenia literackiej

[33] Heinrich Heine, *Lorelei*, tłum. Feliks Konopka, w: *Antologia poezji niemieckiej*, red. Maria Kurecka, Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 1955, s. 223–224.

[34] Data i adresat listu: 5 lutego 1860 roku, od Richarda Wagnera do Franza Liszta. List pojawia się w tomie 12 *Richard Wagner: Sämtliche Briefe*, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 2000, s. 245–247. Angielskie tłumaczenie można znaleźć w *Selected Letters of Richard Wagner*, tłum. S. Spencer i B. Millington, Londyn: J.M. Dent, 1987, s. 524–526.

treści na język muzyczny. W opinii autorki to właśnie intensywna relacja pomiędzy tekstem Heinego a jego muzycznym opracowaniem czyni z *Die Lorelei* dzieło szczególne – utwór, w którym warstwa słowna i dźwiękowa przenikają się w sposób niemal organiczny. Liszt nie tylko ilustruje narrację zawartą w wierszu, lecz rozwija jej znaczenia poprzez środki muzyczne, potęgując dramatyzm, symbolikę i emocjonalny rezonans poematu.

2.3. *Der du von dem Himmel bist*

Autorem słów omawianej pieśni jest niemiecki poeta Johann Wolfgang von Goethe. Tekst pochodzi z pierwszego z dwóch utworów zatytułowanych *Wandrers Nachtlied*, a jego rękopis zachował się w liście Goethego do Charlotte von Stein z 12 lutego 1776 roku. Wiersz został opublikowany po raz pierwszy w 1780 roku[35]. Liczący zaledwie cztery wersy utwór, ze względu na swoją lakoniczną formę oraz głębię wyrazu, uznawany jest za jedną z najbardziej filozoficznych liryk w całej twórczości poety.

W wierszu pojawia się metaforyczne wezwanie do „tego, który zstępuje z nieba" – symbolizujące tęsknotę za tajemniczą siłą przynoszącą ukojenie. W pierwotnym szkicu utworu druga linijka brzmiała: „Alle Freud und Schmerzen stillest" („łagodzisz wszelką radość i ból"), co sugeruje pragnienie pogodzenia przeciwstawnych emocji i osiągnięcia wewnętrznej harmonii[36].

Okoliczności powstania wiersza są ściśle związane z sytuacją życiową poety w 1776 roku, kiedy Goethe objął funkcję radcy i ministra w księstwie Weimarskim. Mimo znaczących osiągnięć w dziedzinie literatury i nauk przyrodniczych, doświadczał on wówczas rozczarowań w sferze politycznej, co skutkowało narastającym wewnętrznym konfliktem. Jego wieloletnia relacja z Charlotte von Stein miała dla niego ogromne znaczenie emocjonalne i duchowe, przyczyniając się do przemiany jego światopoglądu. Friedrich Engels zauważył, że „w sercu Goethego toczyła się nieustanna walka między

[35] Johann Wolfgang von Goethe, *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Gedichte*, hrsg. von Erich Trunz, München: C. H. Beck, 1981, s. 134.
[36] Nicholas Boyle, *Goethe: The Poet and the Age. Volume I: The Poetry of Desire (1749–1790)*, Oxford University Press, 1991, s. 345–351.

genialnym poetą a roztropnym synem frankfurckiego radnego, szanowanym weimarskim ministrem”[37]. W takim kontekście wiersz *Der du von den Himmel bist* można postrzegać jako literacką manifestację tęsknoty za duchowym wyciszeniem i metafizycznym uspokojeniem.

Twórczość Goethego, a w szczególności ten wiersz, zainspirowała wielu kompozytorów. Najwcześniejszą i najbardziej znaną pieśnią opartą na tym tekście jest *Wandrers Nachtlied D.224* Franza Schuberta z 1815 roku, a kolejną – *Wandrers Nachtlied II D.768* z 1823 roku[38].

Franz Liszt po raz pierwszy sięgnął po ten tekst w 1843 roku, komponując pieśń oznaczoną numerem katalogowym S.279/1 i dedykując ją księżniczce Augustie z Prus (*Prinzessin Augusta von Preußen*). Następnie artysta dokonał dwóch rewizji – w 1856 roku (S.279/2) i w 1860 roku (S.279/3). Równolegle w 1843 roku stworzył wersję fortepianową utworu, która znalazła się jako piąta część cyklu *Lieder* (S.531/5). Cztery wersje wokalne zostały opublikowane w latach 1843, 1856, 1860 oraz 1921.

Przedmiotem niniejszej analizy jest wersja pierwsza z 1843 roku. Liszt zastosował tu dwuczęściową formę przekomponowaną, a powracający motyw słowno-muzyczny „Der du von den Himmel bist” stanowi oś konstrukcyjną utworu – pojawia się w partii wokalnej oraz w głębokich rejestrach fortepianu. Odmiennie niż Schubert, Liszt skupia się na symbolicznej i kolorystycznej funkcji dźwięku. Ciemna kolorystyka, statyczny rytm i nisko umiejscowione brzmienie fortepianu przywołują atmosferę zstępującej boskości i metafizycznego spokoju. Partie instrumentalne nie pełnią tu jedynie funkcji akompaniamentu – współtworzą emocjonalną przestrzeń utworu i wzmacniają ekspresję tekstu, co świadczy o głębokim zrozumieniu przez kompozytora poetyckiego przesłania.

Der du von den Himmel bist jest jednym z najbardziej refleksyjnych utworów wśród pieśni Liszta, a jego kompozytorska interpretacja wiersza Goethego stanowi przykład ścisłej integracji tekstu literackiego z muzyką. Pieśń ukazuje zarówno

[37] Friedrich Engels, *Zur deutschen Literaturkritik*, w: *Marx-Engels Werke*, Bd. 18, Berlin: Dietz Verlag, 1962, s. 95.
[38] Graham Johnson, *Franz Schubert: The Complete Songs*, Yale University Press, 2014, s. 234–237.

romantyczną tęsknotę za duchowym spokojem, jak i dążenie do syntezy słowa i dźwięku jako wspólnego nośnika metafizycznych treści.

Der du von dem Himmel bist, Alles Leid und Schmerzen stillest, Den, der doppelt elend ist, Doppelt mit Erquickung füllest, Ach, ich bin des Treibens müde! Was soll all der Schmerz und Lust? Süsser Friede! Komm, ach komm in meine Brust!	You who come from heaven, Soothing all pain and sorrow, Filling the doubly wretched Doubly with delight, Ah, I am weary of this restlessness! What use is all this pain and joy? Sweet peace! Come, ah come into my breast!	Ty, który przychodzisz z nieba, Łagodzący wszelki ból i smutek, Napełniając nieszczęśliwych Podwójną rozkoszą, Ach, jestem zmęczony tym niepokojem! Jaki jest pożytek z tego całego bólu i radości? Słodki pokoju! Przyjdź, przyjdź do mej piersi!

2.4. *Mignons Lied*

Wiersz *Mignons Lied* pochodzi z powieści Goethego *Lata nauki Wilhelma Meistra*. Mignon to włoska dziewczyna porwana przez Cyganów, która od dziecka zmuszona była żyć na ulicy. W pewnym momencie zaczęła pracować jako akrobatka w trupie teatralnej i właśnie wtedy poznała niemieckiego studenta – Wilhelma Meistra. To on wyciągnął ją z tego koczowniczego życia, stając się dla niej zarazem dobroczyńcą, ojcem i ukochaną osobą. Wiersz ten to pieśń, którą Mignon wykonuje, akompaniując sobie na instrumencie, opowiadając w niej swoją historię. Powstał on przed listopadem 1783 roku i został później włączony do trzeciego tomu wspomnianej powieści.

Utwór zbudowany jest z trzech strof po siedem wersów każda. Pięć pierwszych wersów tworzy część opisową – swoistą zwrotkę, a dwa ostatnie stanowią powtarzający się refren. Na początku pojawia się romantyczny obraz idyllicznych Włoch, następnie wspomnienia z dzieciństwa i wreszcie dramatyczne przypomnienie o porwaniu. Warstwa tekstowa i emocjonalna wiersza rozwija się progresywnie, budując napięcie dramaturgiczne i podkreślając wewnętrzne rozdarcie bohaterki. Jednocześnie regularna

struktura wersyfikacyjna nadaje pieśni rytmiczną spójność, która okazała się inspirująca dla wielu kompozytorów.

Wśród znanych opracowań tego tekstu znajdują się *Mignons Lied* Beethovena (1809), Schuberta (utwór wydany pośmiertnie) oraz pieśń Schumanna *Kennst du das Land?* z 1849 roku, skomponowana z okazji stulecia urodzin Goethego. Każdy z tych twórców ukazał inną emocjonalną perspektywę postaci Mignon – od dramatycznej tęsknoty po melancholijną refleksję.

Liszt skomponował swoją wersję *Mignons Lied* w 1842 roku jako pieśń ze zmiennymi strofami. W 1843 roku stworzył jej transkrypcję na fortepian solo, a w 1860 – wersję z towarzyszeniem orkiestry. Analizowana przez autorkę wersja wokalna opiera się na technice rozwijania motywu. Deklamacyjna linia wokalna (*Sprachmelodie*) w połączeniu z lirycznym akompaniamentem fortepianu podkreśla dramatyzm i emocjonalną głębię tęsknoty za utraconym domem[39].

Całość ujęta została przez Liszta w formie *Barform* (AAB) – strukturze typowej dla średniowiecznych niemieckich *Minnesingerów* i *Meistersingerów*. Dwie pierwsze strofy (AA) koncentrują się na pięknie przyrody i dzieciństwie Mignon, podczas gdy trzecia (B) wprowadza dramatyczne obrazy porwania i zagubienia. Taka struktura pozwala Lisztowi skontrastować liryczne wspomnienia z emocjonalnym napięciem ostatniej części[40].

W pieśni widoczny jest wpływ operowej dramaturgii – Liszt wykorzystuje nowatorską harmonię, dysonanse i modulacje, aby zbudować aurę napięcia i tajemnicy. Ponadto, relacja między głosem a fortepianem przybiera nową formę: linia wokalna ma charakter bardziej recytatywny niż melodyczny, a fortepian pełni funkcję autonomicznej miniatury – nie tylko towarzyszącej, ale interpretującej tekst w sposób niezależny. W ten sposób *Mignons Lied* staje się nie tylko pieśnią, lecz również poetyckim obrazem emocji i wspomnień bohaterki.

---

[39] Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson, University of California Press, 1989, pp. 183–185.

[40] Jost P. Ledebur, „Lied“, w: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. L. Finscher, 2. wydanie, Bd. 5: Sachteil, Kassel–Basel–Londyn–Nowy Jork: Bärenreiter/Metzler, 1996, kol. 1259–1328, zwł. kol. 1294.

Mignons Gesange („Kennst du das Land?”)	Mignon’s Song („Do you know the land?”)	Znasz-li ten kraj,
		gdzie cytryna dojrzewa,
		pomarańcz blask majowe
Kennst du das Land,	Do you know the land	złoci drzewa,
wo die Zitronen blühn,	where lemon trees	łagodny wiatr z jasnego
im dunklen Laub	blossom;	nieba wieje,
die Gold-Orangen glühn,	where golden oranges	gdzie cichy mirt i laurów
Ein sanfter Wind	glow amid dark leaves?	wzniosłe knieje?
vom blauen Himmel weht,	A gentle wind blows from	Znasz-li ten kraj?
die Myrte still und hoch	the blue sky,	Tam, ach tam,
der Lorbeer steht.	the myrtle stands silent,	chciałabym być
Kennst du es wohl?	the laurel tall.	i ciebie, kochanku mój,
Dahin! Dahin	Do you know it?	przy sobie mieć!
möcht’ ich mit dir,	There, o there	Znasz-li ten dom?
o mein Geliebter, ziehn.	I desire to go with you,	Na słupach strop
Kennst du das Haus?	my beloved!	spoczywa,
Auf Säulen ruht sein Dach,	Do you know the house?	Sala się skrzy, gmach
es glänzt der Saal,	Its roof rests on pillars,	blaskiem swym olśniewa,
es schimmert das Gemach,	the hall gleams,	Posągów tłum stojąc
und Mamorbilder stehn	the chamber shimmers,	na mnie spoziera.
und sehn mich an.	and marble statues stand	„O, dziecię me – pyta – co
Was hat man dir,	and gaze at me.	ci doskwiera?”
du armes Kind, getan?	What have they done	Znasz-li ten kraj?
Kennst du es wohl?	to you, poor child?	Tam, ach tam,
Dahin! Dahin	Do you know it?	chciałabym być,
möcht’ ich mit dir,	There, o there	i ciebie, obrońco mój,
o mein Beschützer, ziehn.	desire to go with you,	przy sobie mieć!
Kennst du den Berg	my protector!	Znasz-li ten brzeg, gdzie
und seinen Wolkensteg?	Do you know the mountain	po skalistych górach
Das Maultier sucht	and its clouded path?	strudzony muł swej drogi
im Nebel seinen Weg;	The mule seeks its way	szuka w chmurach?
in Höhlen wohnt	through the mist,	Gdzie w głębi jam
der Drachen alte Brut;	in caves the ancient brood	smoków ród starych
es stürzt der Fels	of dragons dwells;	przebywa,
und über in die Flut.	the rock falls steeply,	gdzie pęka głaz,
Kennst du in wohl?	and over it the torrent.	a nad nim ognista ulewa.
Dahin! Dahin	Do you know it?	Znasz-li ten kraj?
geht unser Weg!	There, o there	Ach, do tego kraju tam
o Vater, lass uns ziehn!	lies our way.	wiedzie droga, ojcze mój,
	O father, let us go!	czas już i nam!

Liszt w utworze *Mignons Lied* nie ogranicza się do prostego oprawienia wiersza Goethego melodią, lecz poprzez język muzyczny dokonuje głębokiej ekspresji emocjonalnego napięcia i psychologii postaci zawartych w tekście. Powtarzające się motywy wokół słowa „Dahin" nie tylko przywołują silną tęsknotę bohaterki za ojczyzną, lecz również budują w strukturze muzycznej trajektorię emocjonalną – od napięcia przez kulminację do ukojenia. Szczególnie w refrenach fortepian tworzy barwę dźwiękową ściśle współgrającą z kontekstem słownym – jest przedłużeniem emocji oraz odzwierciedleniem przestrzeni psychicznej. Można powiedzieć, że Liszt nadaje poezji drugie życie, rozszerzając i pogłębiając znaczenia słowa w muzyce.

Ta artystyczna dbałość o głębokie zespolenie tekstu i muzyki została wysoko oceniona przez współczesnych kompozytora. Jak pisał Richard Wagner w liście: „Twoje aranżacje fortepianowe – zwłaszcza *Mignons Lied* – przyprawiają mnie o dreszcze. Tutaj działa „diabeł fortepianu", deptając prawa pieśni potokami chromatycznymi. To tak, jakbym przez szczelinę w czasie słyszał dźwięk światów, które jeszcze nadejdą"[41].

Podkreślana przez Wagnera „transcendencja w relacji słowo–muzyka" jest esencją wyjątkowości pieśni Liszta. Poprzez ścisłe przenikanie literatury i muzyki kompozytor nie tylko redefiniuje sposób wyrazu pieśni artystycznej, lecz także toruje drogę rozwojowi muzyki romantycznej w kierunku ekspresji oraz złożoności strukturalnej.

2.5. *O lieb so lang du lieben kannst*

W badaniach nad tekstem oraz tłem historyczno-literackim pieśni Liszta *O lieb, so lang du lieben kannst* (S. 298) uważam, że warto rozpocząć od bardziej znanej wersji fortepianowej tego utworu – *Liebestraum nr 3* (S. 541/3). Przyczyną jest fakt, iż wersja fortepianowa dzięki niezwykłej melodyjności i ekspresji zyskała znacznie większą

[41] Richard Wagner, list do Franza Liszta, nr dokumentu: GSA 60/W21, data: 16 października 1854, Weimar, Archiwum Goethego i Schillera; opublikowany w: *The Complete Letters of Richard Wagner*, t. 7, Woodbridge: Boydell Press, 2018, s. 211.

popularność i rozpoznawalność niż oryginalna pieśń wokalna, stając się jednym z najbardziej ikonicznych dzieł Liszta i całej romantycznej literatury fortepianowej.

Liebesträume (S. 541) to cykl trzech fortepianowych nokturnów, które powstały na bazie wcześniejszych pieśni artystycznych Liszta. Pierwsza i druga z nich wykorzystują teksty niemieckiego poety Ludwiga Uhlanda (1788–1862) – odpowiednio *Hohe Liebe* (S. 307) oraz *Gestorben war ich* (S. 308). Trzecia pieśń, będąca przedmiotem niniejszych rozważań, oparta jest na poemacie o tym samym tytule autorstwa Ferdinanda Freiligratha (1810–1876), który napisał ją w 1829 roku, mając 19 lat. Liszt ukończył pierwszą wersję tej pieśni w 1843 roku (S. 298), a w 1850 dokonał jej rewizji. Tematyka trzech pieśni jest zróżnicowana: pierwsza traktuje o męczeństwie dla religijnej „miłości najwyższej"; druga przedstawia tajemnicze doświadczenie śmierci i odrodzenia w ekstazie miłości oraz wizję nieba w oczach ukochanego; natomiast trzecia skupia się na płomiennej, głębokiej miłości ludzkiej, wyrażając bezpośrednie, pozytywne i silne emocje, podkreślając wagę pielęgnowania miłości, póki się ją posiada, oraz ostrzegając przed żalem po jej utracie.

W roku 1850 Liszt dokonał aranżacji tych trzech pieśni na fortepian solo, wydając je pod tytułem *Liebesträume. Drei Notturnos* (S. 541). Choć podtytuł „nokturny" nawiązuje do podobnego gatunku rozwijanego przez Chopina, adaptacja Liszta nie była prostą imitacją ani dosłownym przeniesieniem melodii wokalnej. Wersja fortepianowa nie jest mechanicznym „przepisaniem" pieśni. Zachowując jej liryczne sedno, Liszt wzbogacił ją o charakterystyczny język fortepianowy – rozległy zakres dźwięków, bogate faktury (w tym *arpeggia*, pasaże ozdobne i barwne przejścia), dramatyczne kontrasty dynamiczne i swobodę *rubata*, co znacznie poszerzyło ekspresję utworu. Linia melodyczna zyskała większą falowość, a emocjonalne napięcie zostało wzmocnione. W trakcie aranżacji Liszt zredukował fragmenty wymagające swobodnej interpretacji wokalnej, jednocześnie wprowadzając nowe pomysły fortepianowe, w tym bardziej symfoniczne rozwinięcia i efektowne ozdobniki, dokonując tym samym pomyślnej transformacji z pieśni artystycznej w autonomiczne dzieło fortepianowe. Obecnie pierwsze dwie części cyklu są rzadziej wykonywane, natomiast trzecia –

dzięki swej niezwykłej melodyjności, emocjonalnej głębi i mistrzowskiej technice – stała się jednym z najbardziej znanych i cenionych utworów Liszta, a także istotnie wpłynęła na postrzeganie jego wkładu w historię muzyki fortepianowej.

Proces ewolucji *O lieb, so lang du lieben kannst* od pieśni do utworu fortepianowego (1843–1850) zbiega się z ważnym okresem w życiu osobistym kompozytora. W 1844 roku zakończył burzliwy związek z hrabiną Marią d'Agoult, a w 1847 roku w Kijowie spotkał księżną Karolinę von Sayn-Wittgenstein, która stała się jego duchową towarzyszką i intelektualnym wsparciem. To właśnie jej wsparcie i zachęta pozwoliły Lisztowi podjąć decyzję o zakończeniu wędrówek koncertowych i osiedleniu się w Weimarze, gdzie objął stanowisko kapelmistrza i skupił się na komponowaniu, dyrygowaniu oraz nauczaniu. Stabilność życiowa i głęboka więź z Karoliną przyniosły mu nową energię twórczą. W tym kontekście aranżacje pieśni na fortepian, zawarte w *Liebesträumen*, można uznać za wyraz jego gorącego uczucia i artystycznej ekspresji nowej miłości.

W komentarzu do wydania nutowego *Liebesträume* Maurice Hinson podkreśla istotę tekstu Freiligratha dla zrozumienia ducha muzyki:

„Poemat, na którym opiera się ten nokturn, stanowi istotną wskazówkę co do prawdziwej natury i interpretacji muzyki. Nie jest on, jak często się sądzi, erotyczny. Wzywa do miłości — nie wąskiej i ograniczonej, lecz szerokiej, obejmującej więzy krwi, dobroczynność oraz ciepłe, głębokie uczucie dla całej ludzkości... Zarówno słowa, jak i muzyka wskazują na uniwersalność tej miłości. Wrodzone ciepło, entuzjazm, hojność i braterska miłość to najważniejsze cechy i wartości Liszta”[42].

Jeśli chodzi o relacje między Freiligrathem a Lisztem: Freiligrath rozpoczął karierę wolnego pisarza w 1839 roku, a w 1845 roku spotkał się z Lisztem w Bazylei. To spotkanie najprawdopodobniej zainspirowało kompozytora do muzycznej adaptacji jego poezji *O lieb, so lang du lieben kanns*[43]. Przez wiele lat utrzymywali kontakt – jednym z dowodów jest publikacja z 1871 roku zawierająca trzy pieśni do wierszy

[42] Maurice Hinson, *Liner notes to Franz Liszt: Liebesträume (Dreams of Love)*, Alfred Publishing Company, Inc., 2004.

[43] Alan Walker, *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848–1861*, Cornell University Press, 1989, s. 79–80.

Freiligratha powstałych w sierpniu 1870 roku podczas wojny francusko-pruskiej: *Die Trompete von Vionville, Sie haben Tod und Verderben gespien* oraz *Und nun kam die Nacht* (S. 375)[44]. Spośród wszystkich pieśni Liszta do tekstów Freiligratha, to właśnie *O lieb...* cieszy się największym uznaniem i trwałą popularnością, przede wszystkim dzięki genialnej melodii Liszta, zwłaszcza w wersji fortepianowej.

O lieb', solang du lieben kannst! O lieb', solang du lieben magst! Die Stunde kommt, die Stunde kommt, Wo du an Gräbern stehst und klagst! Und sorge, daß dein Herze glüht Und Liebe hegt und Liebe tragt, Solang ihm noch ein ander Herz in Liebe warm entgegenschlägt! Und wer dir seine Brust erschließt, O thu ihm, was du kannst, zu lieb'! Und mach' ihm jede Stunde froh, Und mach ihm keine Stunde trüb! Und hüte deine Zunge wohl, Bald ist ein böses Wort gesagt! O Gott, es war nicht bös gemeint, Der andre aber geht und klagt. O lieb', solang du lieben kannst!	O love, as long as love you can, O love, as long as love you may, The time will come, the time will come. When you will stand at the grave and mourn! Be sure that your heart burns, And holds and keeps love, As long as another heart beats warmly, With its love for you, And if someone bears his soul to you, Love him back as best you can, Give his every hour joy Let him pass none in sorrow! And guard your words with care, Lest harm flow from your lips! Dear God, I meant no harm, But the loved one recoils and mourns. O love, love as long as you can!	Och kochaj, dopóki jesteś w stanie! Och kochaj, dopóki możesz! Nadejdzie czas, nadejdzie czas Gdy staniesz przy grobie i zapłaczesz! Bądź pewien, że twe serce płonie Docenia miłość i ją zachowuje Tak długo, jak inne serce ciepło bije Swą miłością do ciebie. A jeśli ktoś daje ci swą duszę Ach, kochaj go najlepiej jak potrafisz Daj mu radość w każdej godzinie Niech żadna nie mija w smutku! I strzeż swoich słów By z twych ust nie płynęła krzywda! Dobry Boże, nie chciałem źle, Lecz ta osoba zaczyna płakać. Och kochaj, dopóki jesteś w stanie! Och kochaj, dopóki możesz!

[44] Franz Liszt, *Sämtliche Lieder*, Band 3, Editio Musica Budapest, 1984, Preface & Critical Notes; Susan Youens, *Heinrich Heine and the Lied*, Cambridge University Press, 2007.

Z perspektywy związku między tekstem a muzyką *O lieb, so lang du lieben kannst* stanowi jedno z najbardziej wyrafinowanych osiągnięć Liszta na polu pieśni artystycznej. Kompozytor nie tylko odczytał głęboki sens poezji Freiligratha, ale również przełożył go na subtelny i poruszający język muzyczny, w którym fortepian i głos nie tyle się uzupełniają, co współtworzą jeden spójny przekaz. Jak zauważa Alan Walker:

> *Opracowanie wiersza Freiligratha przez Liszta wykracza poza zwykłą ilustrację; falujące triole fortepianu stają się metaforą upływu czasu, niewidzialnej siły, która stopniowo niszczy ulotną ekstazę kochanka.*
>
> *Linia wokalna, z jej nagłymi dynamicznymi wzlotami i upadkami, odzwierciedla przesłanie wiersza „Kochaj, póki możesz!" – wołanie przeciwko przemijaniu, dosłownie ucieleśnione w dźwięku.*
>
> W *O lieb…* fortepian jest zarówno współtwórcą, jak i komentatorem. Jego postludium, powtarzające melodię wokalną w fragmentarycznej formie, zdaje się pytać: co pozostaje z miłości, gdy głos milknie?[45]

Tym samym *O lieb* nie jest tylko liryczną pieśnią o miłości – to filozoficzna refleksja nad kruchością ludzkich emocji, ulotnością chwili i siłą muzyki jako formy emocjonalnej pamięci.

[45] A. Walker, *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848–1861*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1993, pp. 332–335.

Rozdział 3. Analiza formy utworu

3.1. *Tre sonetti di Petrarca*

3.1.1 *Pace non trovo*

Utwór ten prezentuje nietypową strukturę formalną. Choć można go podzielić na pięć głównych sekcji (tabela 1) – z wyłączeniem preludium i interludium – równocześnie daje się ująć w dwie szerokie części: recytatyw (oznaczony jako R w tabeli) kontrastujący z arią (A), co nadaje kompozycji cechy operowe. Sonet 104 podzielony jest na cztery zwrotki: wersy 1–4, 5–8, 9–11 oraz 12–14. W przeciwieństwie do pozostałych dwóch pieśni z tego cyklu, w których Liszt zastosował regularne, czterotaktowe frazy melodyczne odpowiadające poszczególnym wersom, pierwsza zwrotka (wersy 1-4) przyjmuje formę operowego recytatywu o deklamacyjnym charakterze, z swobodniejszą artykulacją rytmiczną i płynną temporalnie. Pozostałe zwrotki wraz z kodą wprowadzają wyraźny kontrast poprzez kantylenową lirykę i śpiewność melodyki, bliższą konwencjom arii operowej.

Tabela 1. Struktura formalna *Pace non trovo*

Sekcja	Symbol	Wersy	Takty	Długość	Tonacja
Preludium (R)	P	/	mm. 1–5	5 taktów	Nieokreślona
Pierwsza strofa (R)	S1	1–4	mm. 6–27	22 takty	Nieokreślona
Interludium (R)	I	/	mm. 28–36	9 taktów	Nieokreślona
Druga strofa (A)	S2	5–8	mm. 37–60	24 takty	As-dur
Trzecia strofa (A)	S3	9–11	mm. 61–78	18 taktów	As-dur → H-dur → As-dur
Czwarta strofa (A)	S4	12–14	mm. 79–100	22 takty	As-dur
Koda	C	/	mm. 101–113	13 taktów	As-dur

Preludium (mm.1–5) to energetyczna pięciotaktowa fraza charakteryzująca się synkopowanym rytmem. Pełni funkcję wprowadzenia do recytatywnej pierwszej strofy. Choć sygnatura tonacji to As-dur, nie występuje tu wyraźna progresja harmoniczna, która by to potwierdzała. W rzeczywistości tonacja w pierwszej strofie także pozostaje niejasna.

W pierwszej strofie sonetu (takty 6–27) melodia partii wokalnej podporządkowana jest całkowicie akcentom słów, które w ten sposób podkreśla. Tempo tej części jest wolne, a jego oznaczenia oraz metrum często się zmieniają, co nadaje jej cech improwizacyjności, szczególnie w partii wokalnej. Natomiast partia fortepianowa sprawia wrażenie rytmicznie bardziej rygorystycznej, co jednak nie przeszkadza jej w podkreślaniu emocji zawartych w treści słów. Funkcją pierwszej strofy o charakterze recitativo *accompagnato* (lub *recitativo stromentato*) jest doprowadzenie do następnej, właściwej – zbliżonej do operowej arii. Ostatnie cztery takty pierwszej strofy (takty 24–27) to fraza kadencyjna w E-dur, po której następuje pauza zawieszająca narrację przez cztery takty oraz pięciotaktowe interludium zwiastujące nadejście kolejnej części utworu.

Druga strofa (takty 37–60) składa się z regularnych czterotaktowych fraz. Rozpoczyna ją fortepian *cantabile* (takty 37–44), kontrastujący z recytatywną częścią poprzednią, wprowadzający liryczną melodię w tonacji As-dur, która zwiastuje nadejście arii. Partia wokalna pojawia się w takcie 45 i od tego momentu, aż do taktu 52, powtarza materiał melodyczny fortepianowego otwarcia tej części. Takty 53–59 stanowią z kolei rozwinięcie frazy z taktów 45–52. Tonacja moduluje do C-dur, a następnie stopniowo powraca do As-dur (w takcie 60). Harmonika jest tu (i u Liszta w ogóle) niezwykle bogata i nasycona chromatyką, co jednak często zaciera tonalną wyrazistość.

Struktura trzeciej strofy (takty 61–78) jest zbliżona do struktury strofy poprzedniej, ale bez początkowego instrumentalnego odcinka. Schemat harmoniczny tej strofy można podzielić na dwie części. Pierwsza (takty 61–69) utrzymana jest w tonacji As-dur i, podobnie jak w poprzedniej, nawiązuje do fragmentu z taktów 45–52.

Różnica polega jedynie na tym, że melodia jest tutaj bardziej udekorowana, a faktura partii fortepianu wzbogacona zdwojeniami oktawowymi. Część druga (takty 70–78) moduluje serią chromatycznych akordów przejściowych najpierw do F-dur, a następnie do B-dur. Ta tonacja chwilowo stabilizuje się (takty 78–83), przygotowując harmonicznie wejście strofy czwartej. Porównując plany harmoniczne strofy trzeciej i modulacje z pierwszej do drugiej części tej strofy (z As-dur do F-dur) z harmoniką strofy drugiej i modulacjami z taktów 45–52 i 53–59 (z As-dur do C-dur), warto zauważyć, że obie te modulacje opierają się na relacji medianty (III stopnia skali) lub submedianty (VI stopnia, czyli odwróconego III stopnia) względem tonacji wyjściowej.

Strofa czwarta (takty 79–100) rozpoczyna się w tonacji B-dur, w której zakończyła się strofa poprzednia, a następnie moduluje do As-dur. Partia wokalna wprowadza nowy materiał melodyczny. W taktach 84–93 tonacja jest niejednoznaczna, choć harmonika pozostaje raczej diatoniczna. Fraza ta kończy się dominantą septymową (Es-dur) w takcie 90, stanowiącym kulminacyjny punkt utworu. Takty 94–100 kontrastują z resztą tej strofy. Przypominają one nieco recytatyw z początku pieśni. Podobnie jak w S1, harmonika nie jest wyrazista aż do taktu 100, kiedy to powraca, utrwalona kadencją, tonacja As-dur.

Koda utrzymana jest w tonacji zasadniczej. Liszt powtarza tutaj wers 14, aby podkreślić jego znaczenie. Harmonika jest dość swobodna i diatoniczna. W taktach 108–109, gdzie kończy się partia wokalna, tonika poprzedzona jest subdominantą, co harmonicznie nieco osłabia poczucie zakończenia. Ostatnie takty pieśni (111–113), tuż przed ostatnią toniką, przynoszą jeszcze wychylenie w stronę medianty (I–III–I), podkreślając wyraźne, zwłaszcza w trzeciej strofie, znaczenie III stopnia skali.

3.1.2 *Benedetto*

Drugą pieśń z cyklu *Trzech sonetów Petrarki* można określić jako zniekształconą formę ABA z preludium i dwiema kodami, tworzącymi w sumie sześć sekcji muzycznych.

Czternaście wersów Sonetu 47 podzielono na cztery zwrotki: wersy 1–8, 9–11 oraz 12–14. Każdej zwrotce przypisano jedną z głównych sekcji utworu (ABA) jako tekst, natomiast preludium fortepianowe i obie kody nie zawierają nowego materiału literackiego, lecz rekapitulują wybrane fragmenty tekstu, które Liszt pragnął uwydatnić.

Tabela 2. Struktura formalna *Bendetto*

Sekcja	Symbol	Wersy	Takty	Długość	Tonacja
Wprowadzenie	I	/	mm. 1–10	10 taktów	As-dur
Pierwsza strofa (A)	S1	1-8	mm. 11–33	23 taktów	As-dur
Druga strofa (B)	S2	9-11	mm. 34–62	19 taktów	D-dur
Trzecia strofa (A')	S3	12-14	mm. 63–77	15 taktów	Modulacyjna / As-dur
Koda 1	C1	/	mm. 78–86	19 taktów	As-dur
Koda 2	C2	/	mm. 87–96	10 taktów	As-dur

Preludium na fortepian solo można podzielić na dwie frazy melodyczne: takty 1–5 oraz 6–10. Pierwsza fraza cechuje się fakturą trzygłosową, w której melodia środkowego głosu jest ozdobiona triolami rozbitych akordów (*broken chord triplets*) w głosie górnym oraz akordami w basie. Druga fraza składa się z triol ćwierćnutowych**,** które nie pojawiają się w głównych częściach utworu aż do drugiej kody. Warto zaznaczyć, że choć takty 1–8 sugerują tonację As-dur, Liszt utrwala ją dopiero poprzez silną kadencję doskonałą autentyczną (*perfect authentic cadence*) w taktach 9–10, stanowiących zakończenie wstępu. We wcześniejszych taktach (1–8) trójdźwięki toniczne As-dur występują wyłącznie w przewrotach, co osłabia poczucie toniki.

Pierwsza strofa (takty 11–33) może być również podzielona na dwie podsekcje: takty 11–21 i 22–33. Każda z nich zawiera cztery wersy sonetu, a każdy wers jest

oprawiony około trzytaktową melodią. Niektórzy badacze twórczości Liszta, tacy jak Stanley Irwin, traktują te podsekcje jako dwie oddzielne części. Ja jednak uważam, że należy je rozpatrywać łącznie jako jedną główną sekcję. Głównym powodem jest to, że obie podsekcje wspiera ten sam wyraźny rytmiczny wzór synkopowy, który tworzy poczucie jedności pod względem rytmiki i artykulacji[46].

Pierwsza podsekcja (takty 11–21), odpowiadająca wersom 1–4 sonetu, generalnie utrzymana jest w tonacji As-dur. Pomimo niewielkiej zmiany harmonicznej w t. 14, harmonia w taktach 11–17, gdzie pojawiają się wersy 1–3, stanowi prolongację toniki. Dźwięk As pełni funkcję tonu pedałowego niemal przez cały ten odcinek, aż do taktów 18–21, gdzie wprowadzony zostaje wers 4 sonetu. Harmonia w taktach 18–20 opiera się na przemienności między akordem i^6_4 a V^7 w tonacji c-moll i stanowi przygotowanie do osiągnięcia toniki c-moll w t. 21. Takty 18–21 pełnią funkcję frazy kadencyjnej. Z muzycznego ukształtowania wynika, że Liszt pragnął szczególnie uwydatnić wers 4: nie tylko zastosował dla niego odmienną harmonię w porównaniu z trzema poprzednimi wersami, lecz także powtórzył tekst dwukrotnie, zachowując jednak zbliżoną długość frazy (około trzech taktów na wers).

Druga podsekcja (takty 22–33), odpowiadająca wersom 5–8 sonetu, prezentuje odmienny profil harmoniczny w porównaniu z pierwszą. Charakteryzuje się narastającą chromatyką, a tempo zmian harmonicznych przyspiesza, potęgując napięcie muzyczne. Muzyka moduluje z c-moll do b-moll w taktach 22–25, przygotowując grunt pod modulację do D-dur w kolejnej głównej sekcji.

Warto podkreślić, że Liszt unika zastosowania silnych kadencji, które mogłyby wyraźnie ustanowić tonikę. Zamiast tego, począwszy od t. 26, wprowadza w każdym takcie serię chromatycznych akordów przejściowych, umożliwiających płynne przejście do tonacji D-dur w następnej części. Technika ta, oparta na ciągłym napięciu harmonicznym, podkreśla przejściowy charakter tej podsekcji.

Druga strofa (takty 34–62) stanowi część B w ramach trójdzielnej formy (ABA'),

[46] S. R.Irwin, *Dwie wersje „Tre Sonetti di Petrarca" Franza Liszta (1846/1883): Literacka i porównawcza analiza muzyczna* (praca doktorska), Kraków, Uniwersytet Jagielloński, 1988, s. 66–73, dostęp przez: ProQuest Dissertations Publishing (ID: 8803045).

wyodrębnionej niezależnie od innych podziałów strukturalnych utworu. Przypisane jej wersy 9–11 sonetu nie są już oprawione w trzytaktowe frazy, jak miało to miejsce wcześniej. Każdy z tych wersów rozciąga się na co najmniej siedem taktów, co świadczy o bardziej rozbudowanej strukturze formalnej. Mimo tych różnic pojawiają się tu nawiązania do materiału z pierwszej strofy – zwłaszcza do synkopowanych rytmów – oraz zapowiedzi wzorów arpeggiowych, które zostaną w pełni rozwinięte w trzeciej strofie.

Wers 9 (takty 34–44) oparty jest na prolongowanej tonice D-dur, którą wzmacnia dźwięk D utrzymywany nieprzerwanie w basie. Pierwsza istotna zmiana harmoniczna pojawia się dopiero w takcie 44 – jest to akord h-moll, będący submediantą D-dur. W tym samym takcie rozpoczyna się wers 10. Takty 44–51 stanowią przejście od h-moll do A-dur – dominanty D-dur – z zastosowaniem serii akordów przejściowych. Tonika A-dur zostaje lekko tonalizowana poprzez jej jednotaktowe podtrzymanie. Wers 11 pojawia się w takcie 52. Harmonia w taktach 52–62 pełni raczej funkcję przejściową niż strukturalną. Pomimo że sygnatura tonacyjna zmienia się w takcie 55 na As-dur i utrzymuje się aż do taktu 62, uzasadnione wydaje się traktowanie tego odcinka jako tonacji gis-moll, która enharmonicznie pokrywa się z As-dur i jest jednocześnie tonacją paralelną moll wobec H-dur – tonacji, w której rozpoczyna się trzecia strofa. Przyjęcie tonacji gis-moll pozwala logicznie wyjaśnić modulację prowadzącą do H-dur w takcie 63.

Strofa trzecia (takty 63–77) obejmuje ostatnie trzy wersy sonetu (12–14) i pełni funkcję rekapitulacji materiału muzycznego strofy pierwszej. Choć S1 i S3 funkcjonują w różnych tonacjach, pierwsza linia wokalna S3 (takty 64–66) nawiązuje do melodii z taktów 11–13 strofy pierwszej. Została jednak rozbudowana o frazę o podobnym konturze, lecz dwukrotnie dłuższą, co niweluje wrażenie dosłownego powtórzenia. Liszt zdaje się pragnąć wrażenia „powrotu do domu”, wprowadzając jednocześnie odchylenie od klasycznego schematu ABA — stąd tę część można uznać za zdeformowaną sekcję A.

Jak wspomniano wyżej, trzecia strofa (S3) rozpoczyna się w tonacji H-dur.

Podobnie jak w S1 i S2, pierwszy temat tej sekcji oparty jest na prolongacji toniki D-dur. Oznaczenie tonacyjne zmienia się na As-dur dopiero w takcie 69, jednak Liszt jednoznacznie nie ugruntowuje tej tonacji aż do zakończenia części w takcie 77. Takty 74–77 tworzą rozbudowaną frazę kadencyjną, prowadzącą ostatecznie do ustalenia As-dur w takcie 77.

Kody w tym utworze wyróżniają się unikalnym podejściem w porównaniu z pozostałymi sekcjami. Liszt nie tylko przywrócił w nich wcześniejsze motywy muzyczne i tekstowe, lecz także wprowadził nowe idee strukturalne. W Kodzie 1 (takty 78–86) partia fortepianu i głosu wokalnego tworzą dialogowy wzór „wezwania i odpowiedzi" (*call-and-response*), którego nie obserwujemy w poprzednich częściach utworu. Pod względem fakturalnym, partia lewej ręki fortepianu nawiązuje do rozbitych akordów z początkowego fragmentu S3. Z kolei Koda 2 (takty 87–96) prezentuje radykalnie odmienną fakturę: przywołuje melodię triol ćwierćnutowych z akompaniamentem akordowym z introdukcji oraz synkopowane wzorce rytmiczne z S1. W ostatnich czterech taktach Liszt zamyka utwór silną kadencją doskonałą w As-dur – jedną z nielicznych tak wyraźnych kadencji w całym dziele.

3.1.3 *I vidi in terra angelici costumi*

Trzecia pieśń z tego cyklu prezentuje najbardziej przejrzystą strukturę formalną w porównaniu z pozostałymi dwoma. Zbudowana jest w luźno określonej formie ABA z preludium i postludium (patrz tabela poniżej, gdzie sekcje oznaczone są jako A, B, A'). Każda część utworu odpowiada jasnemu schematowi tonalnemu I–III–I. Liszt, podobnie jak w pierwszej pieśni, podkreśla tu znaczenie III stopnia skali, przekształcając go w ogólną ramę harmoniczną dla całej kompozycji. Utwór opiera się na tekście Sonetu 123 i może być podzielony na cztery strofy: wersy 1–4, 5–8, 9–11 oraz 12–14. Strofy te zostały sprytnie wpasowane w trójczłonową formę pieśni.

Tabela 3. Struktura formalna *I vidi in terra angelici costumi*

Sekcja	Symbol	Wersy	Takty	Długość	Tonacja
Preludium	P1	/	mm. 1–11	11 taktów	As-dur
Pierwsza strofa (A)	S1	1–4	mm. 12–22	11 taktów	As-dur
Druga strofa (A)	S2	5–8	mm. 23–35	13 taktów	Modulacyjna
Trzecia strofa (B)	S3	9–11	mm. 36–54	19 taktów	C-dur
Czwarta strofa (A')	S4	12–14	mm. 55–69	15 taktów	As-dur
Postludium	P2	/	mm. 70–77	8 taktów	As-dur

Preludium fortepianowe (takty 1–11) rozpoczyna się powtarzalnym wzorem rytmicznym w pierwszych czterech taktach, który sugeruje metrum 12/8 zamiast zapisanego 4/4**.** W piątym takcie partia prawej ręki fortepianu wprowadza wznoszącą frazę chromatyczną – nigdy później nie powtórzoną – służącą ozdobie i rozszerzeniu tego wzoru. W taktach 8–11 partia lewej ręki przechodzi w triole rozbitych akordów**,** nadal utrzymując wrażenie metrum 12/8. Podobnie jak w innych pieśniach tego cyklu, preludium nie ugruntowuje tonacji do początku następnej sekcji w takcie 12. W takcie 11 osiąga akord dominanty septymowej Es-dur (V stopnia w As-dur) poprzez serię akordów przejściowych, co nie tworzy wyraźnego przygotowania kadencyjnego dla toniki pojawiającej się dopiero w takcie 12.

Pierwsza strofa S1 (takty 12–22) obejmuje wersy 1–4 sonetu, z których każdy ujęty jest w frazę o przybliżonej długości dwóch taktów**.** Utwór rozpoczyna się w tonacji As-dur**,** przy czym trójdźwięk toniczny utrzymuje się od taktu 12 do 17 (obejmując wersy 1–2). W taktach 18–22 następuje modulacja do tonacji Es-dur (dominanty głównej tonacji, V stopnia), zwieńczona kadencją doskonałą w tonacji pobocznej ($ii^6/V – V^7/V – V$) w taktach 20–21.

Druga strofa S2 (takty 23–35) obejmuje wersy 5–8 sonetu. Partia wokalna wykazuje minimalne podobieństwo do S1, choć można ją uznać za rozwinięcie

materiału z poprzedniej strofy. W taktach 30–33 linia wokalna przekształca się w długą wznoszącą frazę chromatyczną, która umożliwia płynną modulację do nowej tonacji. Pod względem harmonicznym, S2 nie ugruntowuje jasnej tonacji – progresje są modulacyjne i silnie schromatyzowane. Kluczowym momentem jest jednak silna kadencja w taktach 32–34 (E-dur: niemiecki akord zwiększonej seksty → kwartseksta kadencyjna → V^7 → I), ostatecznie potwierdzająca przybycie do tonacji E-dur.

Traktując S1 i S2 jako jedność, ich struktura aluzyjnie nawiązuje do ekspozycji formy sonatowej, mimo braku ścisłego przestrzegania klasycznego schematu tonalnego S1 wprowadza temat główny w tonacji As-dur, kończąc się na dominancie (Es-dur), podczas gdy S2 pełni funkcję pasażu przejściowego, prowadząc poprzez częste modulacje do silnej kadencji doskonałej w takcie 34, która utrwala nową tonację E-dur. Tym samym obie strofy stanowią sekcję A w ramach formy trójczęściowej (*tertiary form*), a nawet w kontekście wcześniejszego podziału na Pre. AABA' Post., ich połączenie jako „podwójnie rozbudowanej części A" pozostaje uzasadnione – S2, choć tonalnie niestabilny i zwieńczony kadencją w odległej tonacji, ewolucyjnie rozwija materiał S1.

Trzecia strofa S3 (takty 36–54) rozpoczyna się melodyczną frazą fortepianu imitującą temat główny w tonacji C-dur, przy czym akompaniament lewej ręki nawiązuje do wzoru z preludium. Partia wokalna (t. 40–54), obejmująca wersy 9–11, charakteryzuje się mniejszą liryką niż w S1 i S2. Po pięciotaktowym utrzymaniu tonacji głównej (t. 36–40), utwór moduluje przez c-moll i As-moll, kończąc się na akordzie dominanty septymowej Es-dur – wspólnym dla As-dur i As-moll. Harmonia S3, z wyjątkiem początkowych taktów, jest stale modulująca, pełniąc funkcję części przetworzeniowej formy sonatowej poprzez rozwój materiału z ekspozycji i przygotowanie powrotu do tonacji głównej. Warto zaznaczyć, że S3 rozpoczyna się w C-dur (III stopień As-dur), co jest typowe dla romantyzmu, lecz Liszt radykalizuje ten zabieg: skoro S2 kończy się w E-dur (III stopień C-dur), modulacja do C-dur w S3 stanowi podwójną modulację do III stopnia w ruchu przeciwnym – wznoszącym (As→C) i opadającym (E→C), eksponując tym samym chromatyczne napięcie

strukturalne.

Czwarta strofa (takty 55–69) pełni funkcję repryzy (rekapitulacji). Utrzymana w tonacji zasadniczej As-dur, zawiera wersy 12–14 sonetu. Rozpoczyna się jednotaktową frazą melodyczną, podobną do tej z taktu 36. Po niej wchodzi partia wokalna, która przytacza główny temat melodyczny. Cała sekcja pozostaje w tonalnej jedności i kończy się kadencją wielką doskonałą w takcie 69.

Postludium (takty 70–77) to fortepianowy fragment solowy**,** pełniący funkcję przedłużenia toniki w celu utrwalenia tonacji głównej (As-dur)**.** W partii prawej ręki liryczna melodia płynnie rozwija się od taktów 70–74, ozdabiając harmonię opartą na przemiennym stosowaniu trójdźwięku tonicznego As-dur i chromatycznego akordu sąsiedniego**.** W przeciwieństwie do preludium, ruchliwość harmoniczna tu celowo redukowana – prostota progresji podkreśla ostateczne ugruntowanie tonacji.

3.2. *Mignons Lied*

Mignons Lied skomponowano w bardzo swobodnej formie stroficznej. Trzy zwrotki tekstu zostają opracowane w trzech sekcjach muzycznych, wykorzystujących niemal identyczny materiał muzyczny. Każda sekcja składa się z trzech odrębnych części (A, B, C), z których każda posiada indywidualne motywy reprezentujące odmienne nastroje. Przejrzysty podział tekstu na te części widoczny jest w poniższej tabeli, gdzie litery A, B, C odpowiadają poszczególnym segmentom.

Tabela 4. Struktura formalna *Mignons Lied*

Sekcja	Symbol	Tekst	Takty	Długość	Tonacja
Sekcja 1 (S1)	S1-A	Kennst du das Land…	mm. 1–12	12 taktów	Nieokreślona
	S1-B	Kennst du es wohl?	mm. 13–19	7 taktów	Przejściowa
	S1-C	Dahin…	mm. 20–31	12 taktów	F♯ major

Sekcja 2 (S2)	S2-A	Kennst du das Haus…	mm. 32–43	12 taktów	Nieokreślona
	S2-B	Kennst du es wohl?	mm. 44–50	7 taktów	Przejściowa
	S2-C	Dahin…	mm. 51–62	12 taktów	F♯ major
Sekcja 3 (S3)	S3-A’	Kennst du den Berg…	mm. 63–72	12 taktów	Nieokreślona
	S3-B’	Kennst du ihn wohl?	mm. 73–84	12 taktów	Przejściowa
	S3-C’	Dahin…	mm. 85–94	10 taktów	F♯ major
Koda	C	Dahin…	mm. 95–102	8 taktów	F♯ major

Utwór ten nie posiada ściśle określonej formy stroficznej**,** ponieważ materiał muzyczny we wszystkich trzech sekcjach nie jest identyczny**.** Choć schemat tonalny (I–III–I) pozostaje wspólny dla każdej sekcji, sekcja trzecia (S3) jest nieco dłuższa od pozostałych. Liszt rozbudował i przekształcił część motywów w S3, tworząc kontrast z poprzednimi częściami oraz zawodząc oczekiwania słuchacza co do powrotu identycznego materiału**.** Dlatego w powyższej tabeli części S3 oznaczone są jako A’, B’, C’, a nie A, B, C – co podkreśla ich zmodyfikowany charakter.

Mimo drobnych różnic w materiałach muzycznych między poszczególnymi sekcjami, ich struktura jest niemal identyczna i wyraźnie przypomina ekspozycję formy sonatowej, w której część A odpowiada przedstawieniu tematu głównego, część B pełni rolę krótkiego łącznika, a część C służy zaprezentowaniu tematu pobocznego. Główna różnica w stosunku do klasycznego wzorca polega na tym, że część A nie ustala jednoznacznie tonacji domowej, pozostając relatywnie diatoniczną, natomiast tonacja Fis-dur zostaje zdecydowanie ugruntowana dopiero w części C. Niemniej jednak wszystkie sekcje zachowują silne podobieństwo do ekspozycji.

Część A pierwszej sekcji (S1-A) obejmuje pierwszą zwrotkę wiersza, podzieloną na dwie sześciotaktowe frazy. Charakteryzuje ją intensywna chromatyka oraz melodyczne motywy zawierające nierozwiązane interwały zwiększonej kwarty i kwinty w partii wokalnej, co kreuje nastrój „tęsknoty”. Mimo oznaczenia
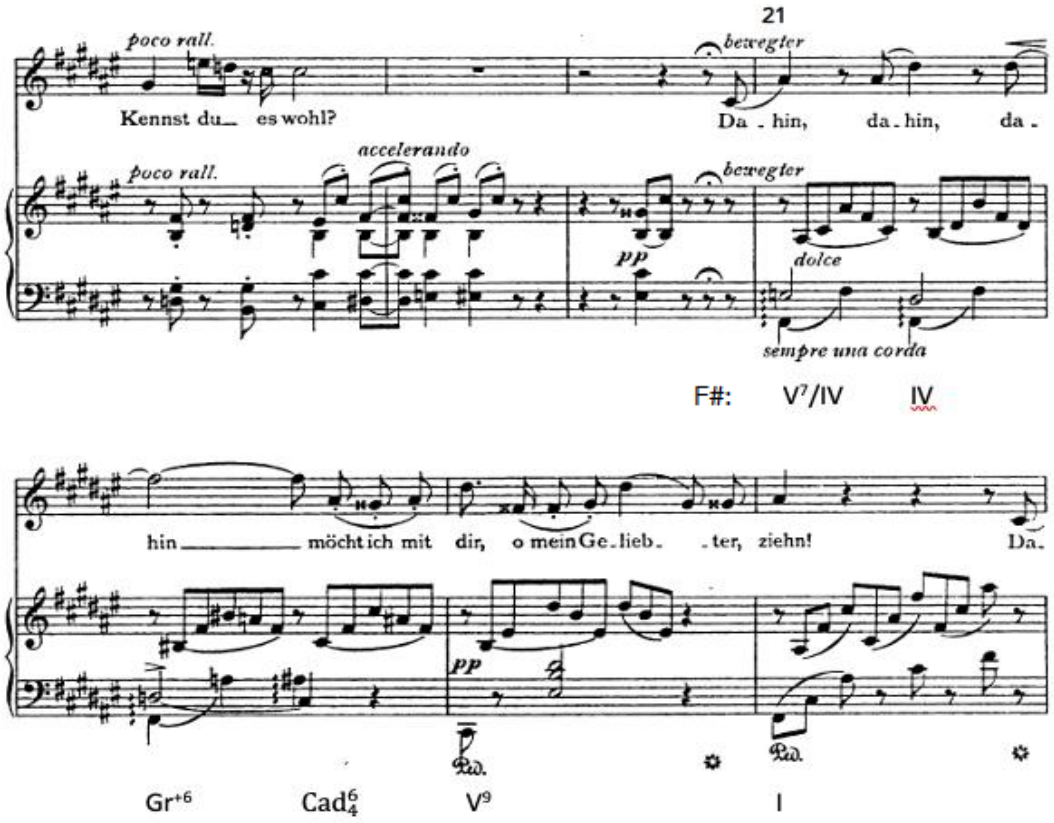
przykluczowego Fis-dur, centrum tonalne pozostaje niejasne ze względu na przemienność akordu Fis-dur i dysonansowego akordu pobocznego w taktach 1–3, a także obecność zwiększonej kwarty w harmonii i melodii, która osłabia przedłużenie toniki sugerowane przez pedalizację Fis w basie. Niepełna kadencja autentyczna w taktach 4–6 wprowadza nową tonację Ais-dur (zapis enharmoniczny: B-dur), po czym kolejna sześciotaktowa fraza (t. 7–12) powtarza schemat harmoniczny w tej tonacji, modulując ostatecznie do D-dur. Relacje tercji wielkiej między tonacjami (Fis→Ais/B→D) podkreślają typową dla Liszta tendencję do modulacji do III stopnia tonacji głównej, co dodatkowo wzmacnia chromatyczne napięcie strukturalne utworu.

Część B pierwszej sekcji (S1-B, takty 13–19) to krótki fragment przejściowy, złożony z kilku podobnych, jednotaktowych motywów melodycznych. Fragmenty wokalne pełnią rolę kontrmelodii wobec skrajnych głosów fortepianu (sopranu i basu). Ta część nie ugruntowuje tonacji – pozornie stanowi przedłużenie D-dur z poprzedniej sekcji, lecz jej progresja harmoniczna opiera się na powtarzalnym wzorcu**,** który nie prowadzi do jednoznacznego centrum tonalnego. Pod koniec sekcji, poprzez serię akordów przejściowych**,** harmonia zmierza do dominanty septymowej Cis-dur (V^7 w Fis-dur – tonacji kolejnej części). Liszt, typowo dla swojej stylistyki, nie stosuje kadencji sygnalizującej nową tonację**,** pozostawiając przejście otwarte. S1-B obejmuje tylko jeden wers z pierwszej zwrotki wiersza, a jej luźna struktura**,** niekierunkowe harmonie i krótkie motywy pozwalają kompozytorowi na płynne, nieskrępowane regułami teoretycznymi połączenie dwóch istotniejszych części utworu.

Część C wspomnianej sekcji (takty 20–31) ma znacznie pogodniejszy nastrój niż części poprzednie. Składa się z lirycznych oraz energicznych odcinków melodycznych, które ściśle współgrają z pozostałym tekstem pierwszej strofy. Rozpoczyna się czterotaktową frazą kadencyjną (takty 21–24), kończącą się słabą kadencją niedoskonałą w takcie 24. Tonacja Fis-dur, będąca tonacją zasadniczą, utrzymuje się niezmiennie przez cały ten odcinek, co po dwóch poprzednich częściach wreszcie daje wyraźne poczucie centrum tonalnego. Dalsze potwierdzenie tej tonacji następuje

poprzez doskonałą kadencję w Fis-dur w taktach 29–30. Po kadencjach dwa takty z naśladującymi harfę akordami arpeggio prowadzą płynnie do następnej sekcji.

Przykład 1. *Mignons Lied*, takty 18–24: demonstracja progresji harmonicznej od taktów 21 do 24.



Druga sekcja (takty 32–62) obejmuje drugą strofę wiersza i zachowuje tę samą strukturę formalną oraz harmonię co część pierwsza. Choć Liszt wzbogacił melodię o drobne ozdobniki i zmodyfikował niektóre wzory akompaniamentu fortepianowego – na przykład fragment akordowy w części A (takt 41), niespotykany w S1-A – ogólny zarys formy pozostał niezmieniony. Sekcja ta także dzieli się na trzy części, pełniące analogiczne funkcje strukturalne jak w S1.

Sekcja trzecia (S3, takty 63–94) zachowuje ten sam schemat harmoniczny i formalny co S1 i S2, lecz różni się w kilku kluczowych aspektach. W części A (S3-A), w przeciwieństwie do analogicznych części poprzednich sekcji, główna melodia powierzona jest fortepianowi, podczas gdy partia wokalna traci liryczny charakter,

przybierając niemal jakości recytatywu z ambitusem ograniczonym do 2–3 sąsiednich dźwięków. Najistotniejsza zmiana występuje w części B (S3-B), którą Liszt rozszerzył o pięć taktów – po ekspozycji motywu następuje jego rozwinięcie w sześciotaktową frazę melodyczną. Harmonika pozostaje jednak przejściowa (jak we wszystkich częściach B), bez ugruntowania tonacji. W części C (S3-C) wprowadzono drobne modyfikacje, które nie wpływają na ogólne ukształtowanie sekcji. Po zakończeniu na silnej kadencji z trójdźwiękiem Fis-dur, utwór przechodzi bezpośrednio do kody, zastępując dwutaktową figurację arpeggiowaną z poprzednich sekcji. Koda powtarza tekst z części C, a tekstura fortepianu nawiązuje do arpeggiowanych, łamanych akordów charakterystycznych dla S3-C. Zostaje utrzymana w tonacji Fis-dur. Pomimo że na zakończenie pojawia się kadencja autentyczna, partia wokalna kończy się na piątym stopniu skali, a najwyższy głos fortepianu – na trzecim stopniu akordu tonicznego, co nie daje silnego poczucia finalności.

3.3. *Die Lorelei*

Forma utworu *Die Lorelei* pozostawia wiele pola do interpretacji. Wyraźne kontrasty materiału muzycznego utrudniają jednoznaczne przypisanie poszczególnym fragmentom funkcji strukturalnych. Na przykład partię wokalną z taktów 9–13 można uznać zarówno za wprowadzenie – ze względu na jej recytatywny charakter, niepasujący do lirycznej natury reszty materiału – jak i za część główną, gdyż jej ponowne pojawienie się w dalszej części utworu podkreśla jej istotne znaczenie strukturalne. Niemniej jednak spośród wielu możliwych rozwiązań najbardziej adekwatna wydaje się tu luźna forma sonatowa.

Tabela 5. Struktura formalna *Die Lorelei* (Luźna forma sonatowa)

Sekcja	Podsekcja	Tekst	Takty	Tonacja
Wprowadzenie	–	Pierwsza strofa: wersy 1–2	mm.1–8	Diatoniczna
Ekspozycja (A)	Główny temat	Pierwsza strofa: wersy 3–4	mm.9–14	E-moll
	Przejście	Druga strofa	mm.15–30	Modulacyjna (przejściowa)
	Temat drugorzędny	Strofy trzecia–piąta	mm.31–50	E-dur / B♭-dur / D♭-dur (funkcja przejściowa)
Rozwój (B)	Główny temat	Szósta strofa: wersy 1–2	mm.51–98	E-moll
Rekapitulacja (A’)	Temat drugorzędny	Szósta strofa: wersy 3	mm.99–106	G-dur
	–	Szósta strofa: wersy 4	mm.107–116	G-dur
Koda	Retransmisja	Szósta strofa: wersy 3–4	mm.117–131	G-dur

Preludium składa się z dwóch czterotaktowych fraz, zawierających akordy zmniejszone septymowe. Choć same te akordy zdają się jedynie sugerować niejednoznaczność tonalną, ich struktura koreluje z szerszą płaszczyzną tonalną utworu. Zgodnie z Tabelą 5, główne tonacje pieśni to e-moll/E-dur (z występującą alternacją modalną), G-dur, B-dur oraz Des-dur – cztery dźwięki tworzące akord zmniejszony septymowy (składający się z trzech tercji małych). W konsekwencji, pozornie niezwiązane z pozostałym materiałem preludium w istocie wyznacza formalną strukturę tonalną całości.

Takty 9–14 rozpoczynają ekspozycję swobodnie potraktowanej formy sonatowej, wprowadzając temat główny o charakterze recytatywu, który zawiera wersy 1–2

pierwszej zwrotki wiersza. Temat ten utrzymany jest w tonacji e-moll: rozpoczyna się od akordu dominanty (V), a w takcie 10 tonacja zostaje potwierdzona akordem tonicznym (I). Pod koniec tematu harmonia traci kierunkowość, przygotowując modulację do nowej tonacji. Kluczowym argumentem za uznaniem taktów 9–14 za formalnie istotny fragment formy sonatowej (a nie jedynie recytatywne wprowadzenie) jest dokładne powtórzenie tego samego tematu w taktach 99–106, bezpośrednio po przejściu opartym na niestabilnej harmonii. Po tym następuje także powrót drugiego ważnego tematu z taktów 31–40. Taka repryza głównych tematów odpowiada klasycznej strukturze formy sonatowej, w której części repryzowej powtarzane są zarówno temat główny, jak i poboczny.

Takty 15–30 obejmują wersy 3–4 zwrotki, przy czym melodyczne fragmentacje (rozbicie motywiczne) oraz niestabilna harmonia wskazują na łącznikową funkcję tego fragmentu. Muzyka osiąga tonację B-dur (jako dominantę tonacji e-moll) w takcie 23 poprzez serię akordów przejściowych, utrzymując tę tonację przez siedem taktów (t. 23–29). W takcie 31 następuje modulacja do E-dur, wprowadzająca temat poboczny. Warto zaznaczyć, że w takcie 30 pojawia się medialna cezura (medialna cezura – charakterystyczny element strukturalny ekspozycji w formie sonatowej). Zjawisko to dodatkowo potwierdza łącznikową rolę tego odcinka, jako że medialna cezura stanowi typowy mechanizm formalny w ekspozycji sonatowej, służący zespoleniu dwóch sekcji.

Jak wspomniano, temat poboczny (t. 31–50) utrzymany jest w tonacji E-dur. Jest to typowe dla praktyki kompozytorskiej romantyzmu, gdzie w temacie pobocznym stosuje się modulacje do tonacji równoległych. Temat ten cechują melodyjne kantyleny (cantabile) z płynnym akompaniamentem fortepianu w postaci figuracji *arpeggiato*, stanowiące wyraźne przeciwieństwo fragmentarycznej faktury części poprzednich. Przenosi on całą drugą zwrotkę wiersza. Sekcja ta utrzymuje się zasadniczo w E-dur aż do taktu 47, gdzie rozpoczyna się modulacja, finalizowana w takcie 50 kadencją doskonałą autentyczną (V-I w głosie sopranowym z tercją w akordzie tonicznym) w tonacji B-dur[47].

[47] W polskim systemie notacyjnym B-dur odpowiada tonacji bemola ase w systemie międzynarodowym.

Po temacie pobocznym następuje rozbudowana część przetworzeniowa (takty 51–74), obejmująca trzecią i czwartą zwrotkę wiersza, która rozpoczyna się czterotaktowym solo fortepianu opartym na szybkich powtórzeniach triolowych akordów w tonacji B-dur (t. 51–62), przechodząc następnie w kantylenową linię wokalną i modulując do Des-dur poprzez kadencję doskonałą autentyczną (V^7–I) w t. 61–62. Druga część (t. 63–74), przenosząca czwartą zwrotkę, kontrastuje linearnym akompaniamentem łamanych triolowych akordów w Des-dur, imitowanym przez zstępującą melodykę wokalną, która stopniowo ewoluuje ku implikowanemu g-moll w t. 69 poprzez progresję inwersyjnych akordów V^6–i^6, jednak bez kadencyjnego potwierdzenia tonacji czy obecności akordów w pozycji zasadniczej, pełniąc tym samym funkcję przejścia opartego na przewróconych akordach przejściowych.

Trzecia podsekcja (takty 75–85), przenosząca piątą zwrotkę, nawiązuje do triolowych wzorów akordowych z części pierwszej poprzez powtarzające się triolowe figuracje fortepianu, tworząc swobodne wrażenie struktury ABA' w ramach przetworzenia. Jednakże linia wokalna, w przeciwieństwie do kantylenowego charakteru części pierwszej, ulega tu skrajnej fragmentaryzacji, przyjmując formę krótkich motywów zamiast spójnej melodyki. Harmonika osiąga apogeum niestabilności dzięki serii chromatycznych akordów przejściowych, jedynie mgliście sugerując tonalne centrum w taktach 83–85, gdzie inwersje akordów (V^6–i^6 w g-moll) imitują zawieszoną półkadencję, lecz bez kadencyjnego rozstrzygnięcia. Ostatnia podsekcja (takty 86–98), obejmująca początek szóstej zwrotki, pełni funkcję retransycji przygotowującej powrót tonacji głównej. Całkowicie schromatyzowana faktura objawia się równoległymi liniami półtonowymi w partii wokalnej (t. 86–90) i basie fortepianu, który po zakończeniu śpiewu kontynuuje progresję, kulminując w takcie 98 w zmniejszonym akordzie septymowym – enharmonicznie zinterpretowanym jako dominanta wtrącona, rozwiązująca się dopiero w repryzie.

Repryza (takty 99–116) rozpoczyna się dokładnym powtórzeniem tematu głównego z taktów 9–14 w e-moll. Po sześciodźwiękowym motywie chromatycznym

(t. 14–15), pełniącym funkcję krótkiego łącznika, temat poboczny pojawia się w taktach 107–116 w tonacji G-dur – majorowej względem e-moll. Choć w klasycznej formule repryzy temat poboczny powinien pozostać w tonacji głównej, to w kontekście romantycznej płynności tonalnej dopuszcza się jego wystąpienie w tonacji pokrewnej, o ile zachowuje wspólny znak przykluczowy z tematem głównym. Takie rozwiązanie, typowe dla XIX-wiecznej praktyki kompozytorskiej, podkreśla swobodę w traktowaniu formalnych konwencji przy zachowaniu spójności materiału tematycznego.

Koda (takty 117–131) powtarza melodię tematu drugiego, przenosząc powtórzone wersy 3–4 szóstej zwrotki wiersza, co służy podkreśleniu kluczowego znaczenia treści tekstowej. Harmonika pełni tu funkcję prolongacji tonicznej, udekorowanej chromatycznymi akordami przejściowymi, które nie naruszają jednak podstawowej stabilności centrum tonalnego.

3.4. *Der du von dem Himmel bist*

Utwór ma luźną formę ABA', z fortepianowym wstępem i krótkim postludium. Sekcja A' jest znacznie dłuższa niż A, co wpływa na proporcje całej kompozycji. Do muzyki została dopasowana poezja o tym samym tytule — krótki, ośmiowersowy wiersz. Liszt jednak wielokrotnie powtarza wersy i znacząco zmienia ich kolejność, aby wydobyć jak największy dramatyzm z treści słownej.

Tabela 6. Struktura formalna *Der du von dem Himmel bist*
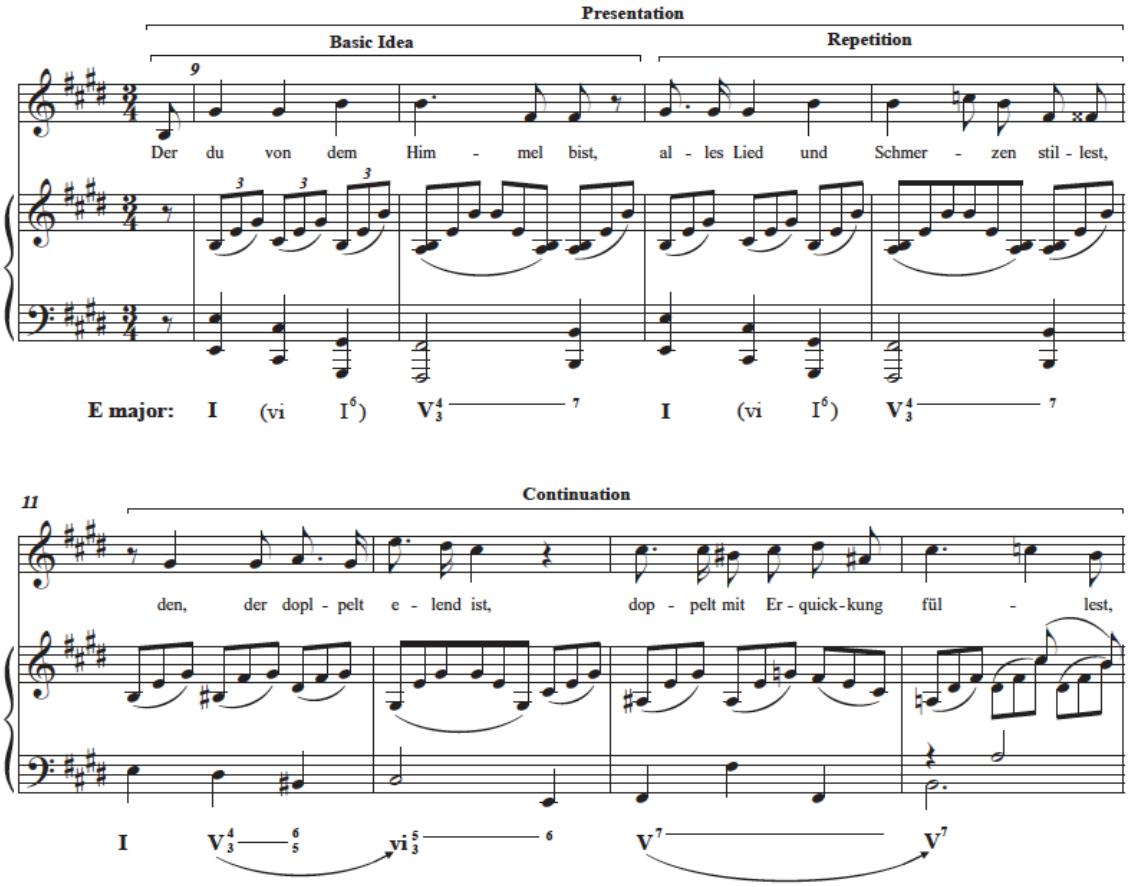
Sekcja	Symbol	Wersy	Takt	Długość	Tonacja
Wprowadzenie	I	/	mm. 1–8	8 taktów	E-dur
Sekcja A	SA	1–4	mm. 9–20	12 taktów	E-dur
Sekcja B	SB	5–8	mm. 21–43	23 takty	c-moll / gis-moll / G-dur

Sekcja A’	SA’	1, 5, 7–8	mm. 44–63	20 taktów	E-dur
Postludium	P	/	mm. 64–67	4 takty	E-dur

Wprowadzenie fortepianowe (takt 1–8) prezentuje główny motyw złożony z czterech szesnastek w zewnętrznym głosie prawej ręki. Choć motyw ten nie jest wyraźnie słyszalny w sekcji A, staje się bardziej zauważalny, gdy powraca w sekcji A’, wokół którego Liszt konstruuje zarówno linię wokalną, jak i partię fortepianu. Pod względem harmonicznym, wprowadzenie stanowi ośmiotaktowe rozwinięcie akordu dominantowego septymowego (V7) w tonacji E-dur, urozmaiconego chromatycznymi dźwiękami przechodnimi i sąsiednimi jako ozdobnikami.

Linia wokalna pojawia się na początku sekcji A (SA, takty 9–20). Melodia wokalna (takty 9–16) wykazuje strukturę zdaniową, obejmującą prezentację złożoną z dwutaktowego motywu podstawowego, jego powtórzenia oraz kontynuacji rozwijającej ten motyw. (Zob. przykład 2 poniżej.) Podobnie jak w wielu standardowych zdaniach muzycznych, fraza rozpoczyna się od toniki i kończy półkadencją na dominancie. W przeciwieństwie jednak do innych utworów z tego okresu, Liszt nie dodał kolejnej frazy w celu utworzenia pełnego okresu, lecz zamiast tego wprowadził czterotaktowe interludium fortepianowe, zawierające tę samą melodię i harmonię co część prezentacyjna.

Przykład 2. Liszt, *Der du von dem Himmel bist*, takty 9–16 — ukazanie struktury zdaniowej oraz przebiegu harmonicznego w taktach 9–16.



Zgodnie z tabelą 6, sekcja B (SB, mm. 21–43) opiera się na trzech głównych centrach tonalnych. Szybka zmienność tonacji wskazuje, że SB pełni funkcję przejściową w strukturze utworu. Rozpoczyna się nagłą modulacją do c-moll, w której muzyka pozostaje przez cztery takty. W takcie 26 następuje przejście do gis-moll na dwa takty. W takcie 28 rozpoczyna się kolejna modulacja poprzez serię akordów septymowych przechodnich, która prowadzi do osiągnięcia akordu dominantowego H7 w takcie 29. Na tym etapie nie zastosowano żadnego kadencyjnego środka, który jednoznacznie ustalałby nową tonację. Niemniej jednak opadająca gama w linii wokalnej sugeruje e-moll, a akord H7 może być interpretowany jako V7 w e-moll. Mimo to tonacja pozostaje w tym fragmencie niejednoznaczna. Przedłużenie akordu H7 w taktach 29–37 buduje oczekiwanie na powrót do toniki (e-moll lub E-dur) w

kolejnej części. Jednak zamiast tego muzyka w takcie 38 przechodzi do G-dur, tonacji względnej e-moll, gdzie pozostaje jedynie na krótko. W takcie 42 progresja kadencyjna zapowiada ostateczną modulację z powrotem do tonacji E-dur.

Sekcja B obejmuje wersy 5–8. W przeciwieństwie do sekcji SA, w której tekst wersów 1–4 został osadzony w krótkim, ośmiotaktowym zdaniu muzycznym, w SB Liszt powtarza niektóre wersy 5–8, znacznie wydłużając linię wokalną. Melodia wokalna charakteryzuje się fragmentarycznymi przebiegami gamowymi. W taktach 21–27 fragmenty te mają kierunek wznoszący, natomiast od taktu 28, gdy harmonia staje się mniej stabilna, przygotowując przejście z powrotem do tonacji zasadniczej, fragmenty gamowe opadają. W rezultacie, pod względem melodycznym, sekcję B można uznać za mającą kształt palindromiczny.

Sekcja A' (SA', mm. 43–63) nawiązuje do materiału z wprowadzenia fortepianowego, ze szczególnym uwzględnieniem motywu czteroszestnastkowego. Motyw ten zostaje także powierzony partii wokalnej, co podkreśla jego znaczenie strukturalne. W takcie 49 melodia wokalna z taktów 9–14 (sekcja SA) powraca w formie pełnych akordów w prawej ręce fortepianu. Linia wokalna od taktu 49 opiera się na melodii skonstruowanej przez połączenie trzech motywów czteroszestnastkowych. Sekcja SA' rozpoczyna się w tonacji E-dur, na krótko moduluje do A-dur w takcie 47, po czym szybko powraca do tonacji wyjściowej. W takcie 57 osiągnięta zostaje dominanta, która zostaje przedłużona aż do taktu 62. Kadencja doskonała autentyczna w takcie 63 sygnalizuje zakończenie utworu. Następujące po niej zakończenie fortepianowe pełni funkcję ornamentalną, a harmonicznie stanowi prolongację toniki.

3.5. *O lieb, so lang du lieben kannst*

Forma tego utworu jest prawdopodobnie najbardziej problematyczna spośród wszystkich analizowanych w niniejszej dysertacji. Głównym powodem jest trudność w jednoznacznym rozgraniczeniu poszczególnych sekcji. Niektóre fragmenty utworu

operują podobnym materiałem, bez wyraźnych przekształceń, lecz w różnych tonacjach. Pojawiają się również rozbudowane odcinki z modulacyjną harmonią, zróżnicowaną długością oraz zakończeniami opartymi na słabych kadencjach, które sugerują brak ostatecznego domknięcia. Prowadzi to do pytania, czy należy traktować te fragmenty jako odrębne sekcje, czy raczej jako części tej samej jednostki formalnej. Tabela 7 przedstawia strukturę formalną w postaci formy ABCA', wyznaczoną przez układ harmoniczny, jednocześnie wskazując miejsca niejednoznaczne, pozostawiające przestrzeń do dalszej interpretacji i dyskusji.

Tabela 7. Struktura formalna *O lieb, so lang du lieben kannst*

Sekcja	Podsekcja (Symbol)	Wersy	Takty	Długość	Tonacja
Preludium	–	Pierwsza strofa: wersy 1–2	mm.1–2	2 takty	G-dur
Sekcja A	Motyw główny (P1)	Pierwsza strofa: wersy 3–4	mm.3–14	12 taktów	G-dur
	Przejście (Tr1)	Druga strofa	mm.15–27	13 taktów	G-dur
	–	Strofy trzecia–piąta	m.28	1 takt	Modulacyjna
Interludium 1	–	Szósta strofa: wersy 1–2	mm.29–40	12 taktów	B♭-dur
Sekcja B (lub powtórzenie sekcji A z rozszerzeniem?)	Temat drugorzędny (P2) (Powtórzenie P1?)	Szósta strofa: wers 3	mm.41–58	18 taktów	Modulacyjna / E-dur
Sekcja C (sekcja B?)	Przejście (Tr2)	Szósta strofa: wers 4	mm.75–77	16 taktów	Modulacyjna

	–	Szósta strofa: wersy 3–4	mm.78–93	3 takty	Modulacyjna
Interludium 2	–	–	mm.94–103	16 taktów	G-dur

Utwór rozpoczyna się dwutaktowym wstępem fortepianowym z łamanymi akordami G-dur, wprowadzającymi centrum tonalne. Sekcja A rozpoczyna się w takcie 3 wraz z wejściem partii wokalnej, prezentującej główny temat (P1). Temat ten ma wyraźną sześciotaktową strukturę frazową – rozpoczyna się i kończy na akordach tonicznych, a w jego wnętrzu pojawia się szereg wtórnych dominant. Temat zostaje powtórzony z zachowaniem identycznej progresji harmonicznej i kończy się w takcie 14. Od taktu 15 muzyka przechodzi do sekcji przejściowej (Tr1) w obrębie A', w której w ciągu czterech taktów (t. 15–18) następują dwie szybkie modulacje, realizowane za pomocą sekwencji harmonicznych i melodycznych. Począwszy od taktu 19, pojawia się dalsza modulacja prowadząca do g-moll, które zostaje zasugerowane w takcie 22 przez akord D-dur jako dominantę tej tonacji. Progresja harmoniczna w taktach 22–27 stanowi prolongację dominanty. Po zakończeniu partii wokalnej w takcie 27 następuje jednotaktowe fortepianowe interludium (t. 28) z arpeggiowanym akordem dominanty nonowej D-dur, które pełni funkcję pomostu między sekcjami A i B.

Trudność analityczna tej sekcji polega na braku kadencji, która potwierdzałaby „osiągnięcie" tonacji g-moll około taktu 22. Niski stopień konkluzywności tonalnej rodzi pytania o jej strukturalną niejednoznaczność: Czy można uznać tę sekcję za zamkniętą? Czy stanowi ona część większej całości formalnej, na przykład tematu głównego i przejścia w ekspozycji formy sonatowej? Jak wytłumaczyć znaczącą zmianę centrum tonalnego w kolejnej sekcji, jeśli ta poprzednia nie została wyraźnie zakończona? Odpowiedzi na te pytania pozostają niejednoznaczne. Podobnie jak w wielu dziełach epoki romantyzmu, schematy tonalne i struktury formalne cechuje znaczna swoboda. Liszt idzie o krok dalej, celowo zacierając granice między poszczególnymi sekcjami. Jedynym elementem sugerującym zakończenie pozostaje tekst – sekcja obejmuje bowiem całą pierwszą zwrotkę poematu. Choć tekst nie stanowi

komponentu stricte muzycznego, może dostarczyć istotnych wskazówek w kontekście analizy formalnej.

Sekcja B (t. 29–58) rozpoczyna się identyczną melodią i progresją harmoniczną jak temat P1 z sekcji A, z tą różnicą, że w tonacji B-dur. Temat (P2) również powtarza się jednokrotnie, co daje łącznie 12-taktową prezentację (t. 29–40). Przejście (Tr2, t. 41–58) rozpoczyna motyw melodyczny zbliżony do Tr1, lecz w transpozycji. W przeciwieństwie do Tr1, Tr2 zostało rozbudowane o pięć taktów, co umożliwia zawarcie większej ilości tekstu. O ile Tr1 obejmuje jedynie dwa wersy, Tr2 zawiera całą zwrotkę poematu. Pod względem harmonicznym Tr2 obejmuje szereg modulacji, realizowanych poprzez sekwencje melodyczno-harmoniczne. W takcie 49 muzyka na krótko osiąga tonację Es-dur, po czym – za pomocą chromatycznych akordów przejściowych – dokonuje modulacji do E-dur. W taktach 56–58 pojawia się wyraźna doskonała kadencja autentyczna, która sygnalizuje formalne domknięcie tej sekcji.

Sekcje A i B wykazują wyraźny paralelizm strukturalny, pomimo różnic tonalnych. Analiza w kategoriach struktury zdaniowej (lub frazowej) pozwala potraktować je jako dwie następujące po sobie części tej samej sekcji. Dwa sześciotaktowe tematy główne w sekcji A można zinterpretować jako wydłużone idee podstawowe, składające się na część prezentacyjną zdania muzycznego, natomiast Tr1 można odczytać jako jego kontynuację. Analogiczny układ występuje w sekcji B, tworząc drugie zdanie. Oba zdania tworzą razem okres paralelny – z sekcją A jako frazą antecedentową i sekcją B jako frazą konsekwentową. Cały ten okres można potraktować jako jedną sekcję A, co prowadzi do odczytania formalnej struktury utworu jako formy ABA’ (por. Przykład 3).

Przykład 3. Struktura okresu równoległego *O lieb, so lang du lieben kannst*, takty 3–58

Okres równoległy: fraza antecedentna + fraza konsekwentna

Fraza poprzedzająca

Prezentacja		**Kontynuacja**
Idea podstawowa (t.3-8)	Idea podstawowa (t.9-14)	t.15-27 (+t.28)
(Sekcja A: P1)	(Powtórzenie P1)	(Przejście Tr1, brak kadencji) (+interludium)

Fraza następująca

Prezentacja		**Rozszerzona kontynuacja**
Idea podstawowa (t.29-34)	Idea podstawowa (t.35-40)	t.41-58
(Sekcja B: P2)	(Powtórzenie P2)	(Przejście Tr2) (Doskonała kadencja w E-dur)

Materiał muzyczny oraz nastrój sekcji C (t. 59–74) znacznie różnią się od pozostałych części utworu, wyraźnie odznaczając się jako odrębna część formalna. Jeżeli wcześniejsze sekcje uznać za jedną zbiorczą część, wówczas to właśnie sekcja C powinna być traktowana jako właściwa sekcja B. Charakteryzuje się ona recytatywnym charakterem, kontrastującym z lirycznymi liniami melodycznymi pozostałych części. Melodie są fragmentaryczne, a struktura muzyczna i tempo – bardziej swobodne. Tego typu operetkowe cechy są typowe dla wielu pieśni Liszta. Pod względem harmonicznym fragment ten ma charakter modulacyjny. Niestabilna progresja harmoniczna sugeruje, że sekcja ta pełni funkcję przejściową, łączącą dwie główne części utworu.

Po sekcji C, w takcie 75, pojawia się interludium. Wykorzystuje ono ten sam motyw, co pierwsze interludium (takt 28), lecz zostaje rozszerzone o dwa takty. Zazwyczaj interludia nie odgrywają kluczowej roli w kształtowaniu formy utworu. Jednakże dwa interludia obecne w tej pieśni sugerują alternatywny sposób analizy jej

struktury formalnej. Ze względu na ich wyraźne podobieństwa, oba interludia wydają się pełnić funkcję znaczników sekcji. Działają niczym nawias, obejmując sekcje B i C oraz oddzielając je od sekcji A i A'. Z powodu podobieństw w tonalnych centrach modulacyjnych oraz charakterze harmonii, logiczne jest stwierdzenie, że sekcje B i C spełniają podobne funkcje przejściowe. Zatem z punktu widzenia funkcji strukturalnej, pieśń można również uznać za utwór w formie ABA', gdzie część B składa się z oryginalnych sekcji B i C.
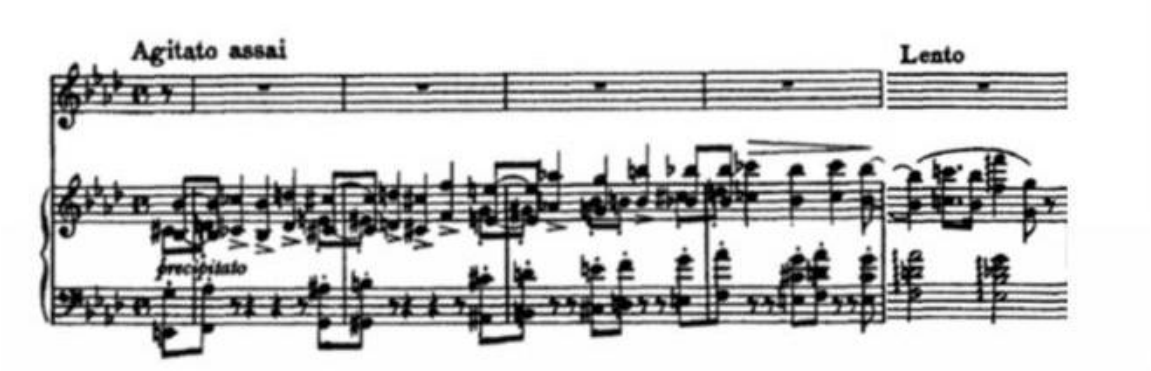
Ostatnia część (t. 78–93) powraca do materiału muzycznego z sekcji A, zachowując tonację zasadniczą G-dur. Składa się ona z melodii tematu P1 oraz jego rozszerzonego powtórzenia. W akompaniamencie fortepianu pojawia się figuracja z wykorzystaniem skrzyżowanych rąk. Tonacja G-dur utrzymuje się przez całą sekcję, a utwór kończy się doskonałą kadencją autentyczną w takcie 93. Bezpośrednio po niej następuje dziesięciotaktowy postludium, które stanowi prolongację toniki z melodycznymi i harmonicznymi ozdobnikami.

Rozdział 4. Analiza wykonawcza partii fortepianu

4.1. *Pace non trovo*

Utwór stawia bardzo wysokie wymagania techniczne pianistom przy jednoczesnej bogatej różnorodności muzycznej i wyraźnych kontrastach między częściami. Łączy w sobie fragmenty narracyjne, przypominające recytatyw z lirycznymi, śpiewnymi ariami. Całość przeniknięta jest silnym dramatyzmem z dynamicznymi zwrotami akcji i pełną pasji narracją muzyczną, która – pomimo złożoności – zachowuje spójność. Szczególnie istotna jest tu ścisła współpraca między partią wokalną a fortepianem.

Przykład 1–1



Takty 1–5 (przykład 1–1) stanowią część wstępną (preludium), oznaczoną tempem *Agitato assai* (bardzo szybkie i pełne wzburzenia) oraz dodatkowym określeniem *precipitato* w partii fortepianu (gwałtowne, pośpieszne). W połączeniu z tytułem utworu *Pace non trovo* („Nie znajduję spokoju") wskazuje to na konieczność natychmiastowego wprowadzenia atmosfery napięcia i niepokoju, a także bezpośredniego wejścia w temat, odzwierciedlającego emocje zagubienia, lęku, niepokoju i dezorientacji.

Partia prawej ręki w preludium zawiera dwa odrębne głosy: górny, prowadzony w oktawach (♭B-♭C-♭B-♮D-♯C-♮D-♯C-F-♮E-♭A-G-♮B-♭B-♭C-♭B-♭C-♭B...), oraz dolny, zorganizowany w grupy po dwie ósemki (♯C-♮D, ♮E-♯E, G-♯G, ♭B-B, ♭B-B...). W pierwszych trzech taktach lewa ręka gra unisono z dolnym głosem prawej ręki, tworząc jednolitą fakturę rytmiczno-harmoniczną.

Wszystkie trzy głosy rozwijają się poprzez chromatyczną progresję wznoszącą z ogólną tendencją do stopniowego crescenda. Kulminacja osiągana jest w takcie 4, gdzie dynamika maksymalizuje się, a następnie następuje płynne przejście poprzez *ritardando* i *diminuendo* do taktu 5 w tempie *Lento*.
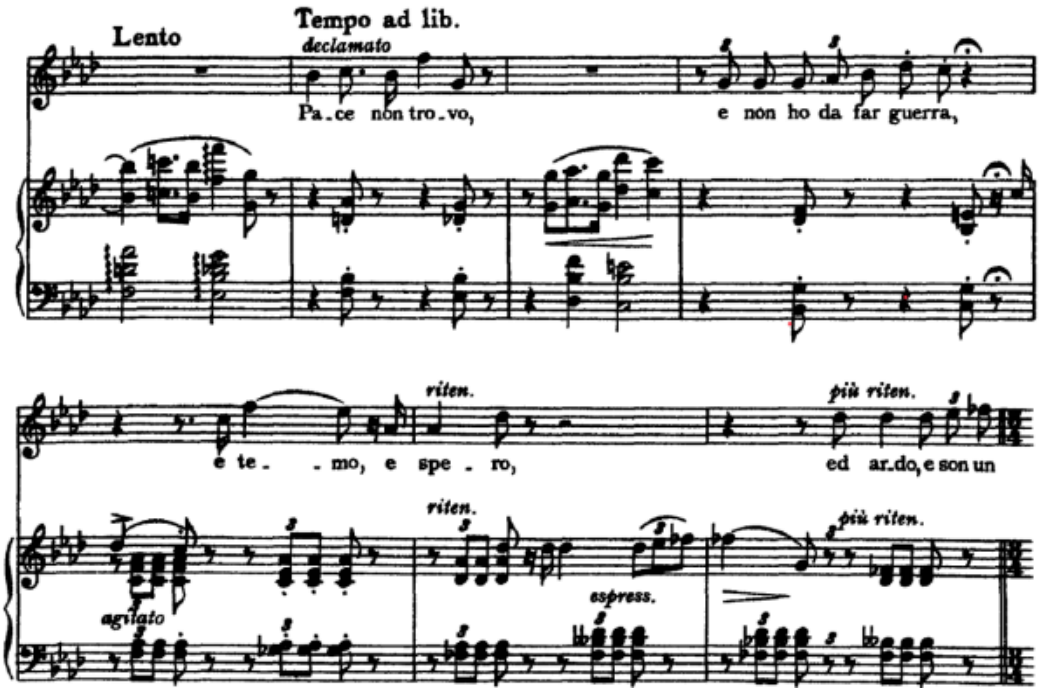
Warto zauważyć, że w takcie 5 melodia skupia się w prawej ręce, a kolorystyka brzmienia ulega wyraźnej zmianie. Na pierwszej ćwierćnucie zalecane jest subtelne zawieszenie zarówno lewej, jak i prawej ręki, aby stworzyć przestrzeń dla rozwinięcia dalszej narracji muzycznej.

Preludium to cechuje się niezwykle szybkim tempem i wysokimi wymaganiami technicznymi. Wykonawca powinien wyraźnie rozróżniać barwy dwóch głosów w prawej ręce: górny powinien być prowadzony w sposób ciągły i spójny z zachowaniem nieustannego napięcia i energii, nadając muzyce nieprzerwany napęd w kierunku kulminacji; dolny głos oraz partia lewej ręki powinny być grane dźwiękiem krótkim, suchym i perkusyjnym.

W związku z dużymi odległościami interwałowymi w lewej ręce, wskazane jest stosowanie techniki arpeggio, jednak wykonanej szybko i precyzyjnie, bez przedłużania końcowych dźwięków. Bezwzględnie należy przestrzegać zapisanych wartości rytmicznych i pauz.
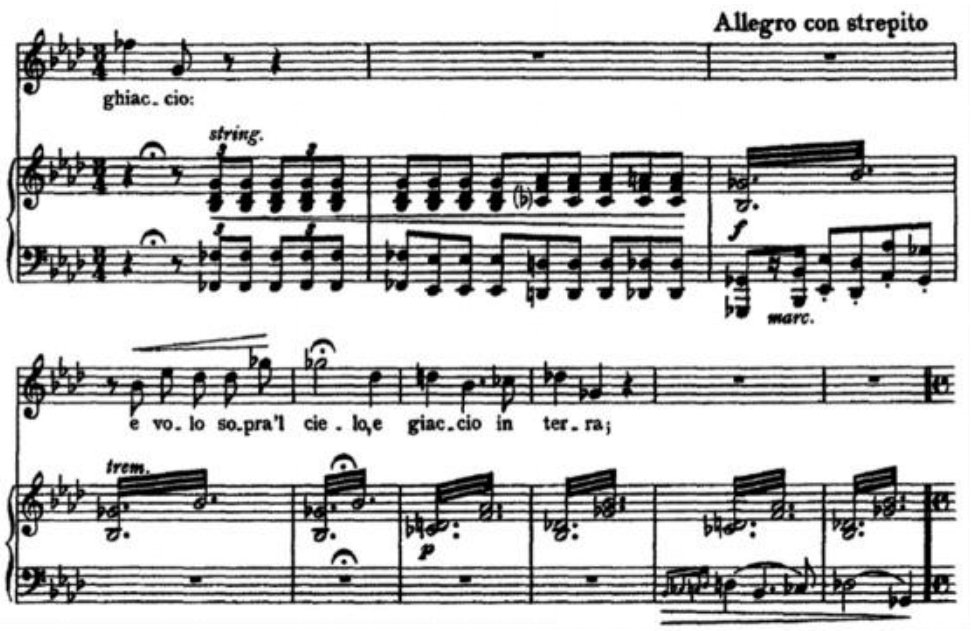
W całym preludium, w pierwszych czterech taktach, należy stosować krótkie, zsynchronizowane z motywem ósemkowym lewej ręki pedałowanie, które dodatkowo wzmacnia dramaturgię napięcia między nagłą intensywnością a iluzją chwilowego zawieszenia.

Przykład 1–2
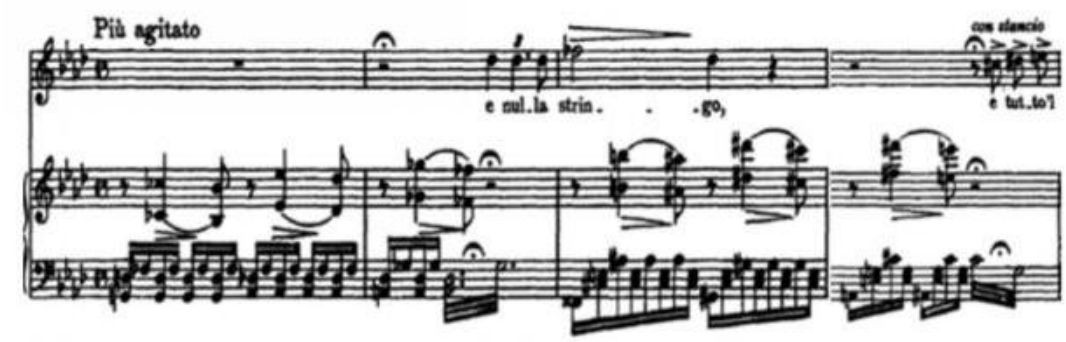


W taktach 5–11 (przykład 1–2) pojawia się recytatywna partia wokalna. Pianista i śpiewak prowadzą tu dialog. W taktach 6 i 8 podporządkowany partii wokalnej fortepian pełni wobec niej funkcję ornamentalną, wymagającą ścisłego kontrapunktu. W takcie 7 fortepian całkowicie odpowiada na linię melodyczną głosu i rozwija ją, prowadząc stopniowe *crescendo*, lecz z łagodnym zakończeniem dla przygotowania wejścia następnej frazy wokalnej. Na końcu taktu 8 oraz w takcie 9 prawa ręka wprowadza linię przewodnią w głosie górnym (C–♭D–C) z oznaczeniem *Agitato*, co wymaga wyeksponowania melodii i wyraźnego zróżnicowania barwy. W takcie 10, przy słowach *e spero*, należy odpowiednio kontrolować dynamikę akompaniamentu, zwłaszcza w lewej ręce, aby uzyskać kontrast wobec wcześniejszego „e temo”. Fraza prawej ręki oznaczona jako *espress.* powinna być swobodnie rozwinięta, utrzymana w miękkiej barwie i doprowadzona do wyraźnego *diminuendo*.

Przykład 1–3



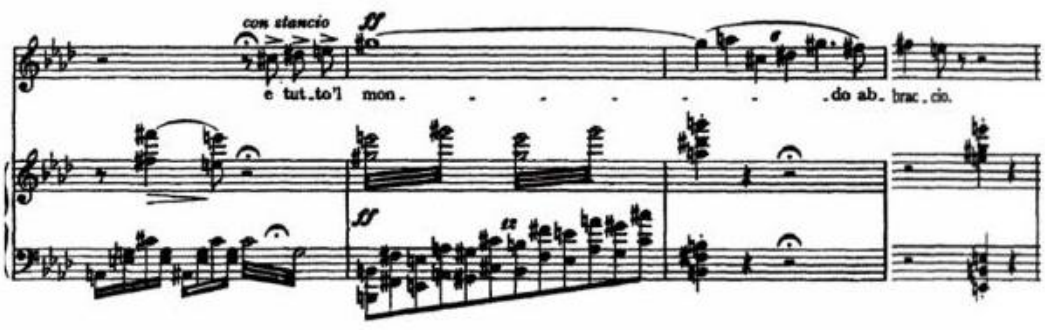
Przykład 1–3 obejmuje takty 12–20. Oznaczenie *stringendo* (przyspieszając) przed serią akordów fortepianu solo, przy których pojawia się dodatkowo znak wzrostu dynamiki, sugeruje duże wzmożenie napięcia w bardzo krótkim czasie – bowiem już w takcie 14 następuje kulminacja. Dynamika osiąga tu natężenie *forte*, zaś tempo – docelową na tym odcinku szybkość *Allegro con strepito*, której dodaje jeszcze energii dopowiedzenie „z hukiem". Zmiany pedalizacji powinny być skorelowane ze zmianami harmonicznymi. Energetyczne akordy tremolo w prawej ręce stanowią tło dla dynamicznej frazy melodycznej w ręce lewej. Zwraca uwagę oznaczenie *marc.* (skrót od *marcato*), nakazujące wyraziste zaznaczenie każdej nuty we frazie, co można osiągnąć m.in. zmieniając pedał na każdą miarę. Dźwięk powinien być pełny i bogaty. W takcie 15 dynamika wzrasta, szczególnie w partii wokalnej, która przejmuje i kontynuuje linię melodyczną. W kolejnym takcie energia kulminuje i zawisa na fermacie, po czym zaczyna się stopniowe rozładowanie. Ponieważ lewa ręka w tym momencie pauzuje, może wspomóc prawą rękę w wykonywaniu akordów tremolo, np. poprzez naprzemienne uderzenia, co zapewnia większą jednorodność i odciąża prawą dłoń. Już w takcie 17 pojawia się oznaczenie *piano*, a całość przechodzi w *diminuendo*. W taktach 19–20 melodia, już w zupełnym wyciszeniu, przechodzi na lewą rękę fortepianu. Instrument więc zarówno inicjuje, jak i kończy ten fragment muzyczny.

Przykład 1–4



Przykład nutowy 1-4 dotyczy taktów 21–24. Określenie wykonawcze *Più agitato* należy interpretować jako grę „bardziej niespokojną". Po uprzednim wyciszeniu emocje znów narastają, a konflikt staje się wyraźniejszy. Melodia prawej ręki, zbudowana z oktaw, wspina się stopniowo w górę, przy czym każda grupa oktaw grana jest dwudźwiękami w *legato*, z ogólną tendencją crescendo, nawiązującą do motywu z preludium. Nasilenie ekspresji osiągnięte jest tu poprzez połączenie czynników melodycznych (wznoszące sekwencje oktawowe) i rytmicznych (dynamiczne akcentowanie). Należy również pamiętać, by wyraźnie wyeksponować chromatycznie wznoszącą się linię basu w lewej ręce w taktach 23–24, którą tworzą pierwsze dźwięki każdej grupy nutowej: Fis–Gis–A–Ais.

Przykład 1–5
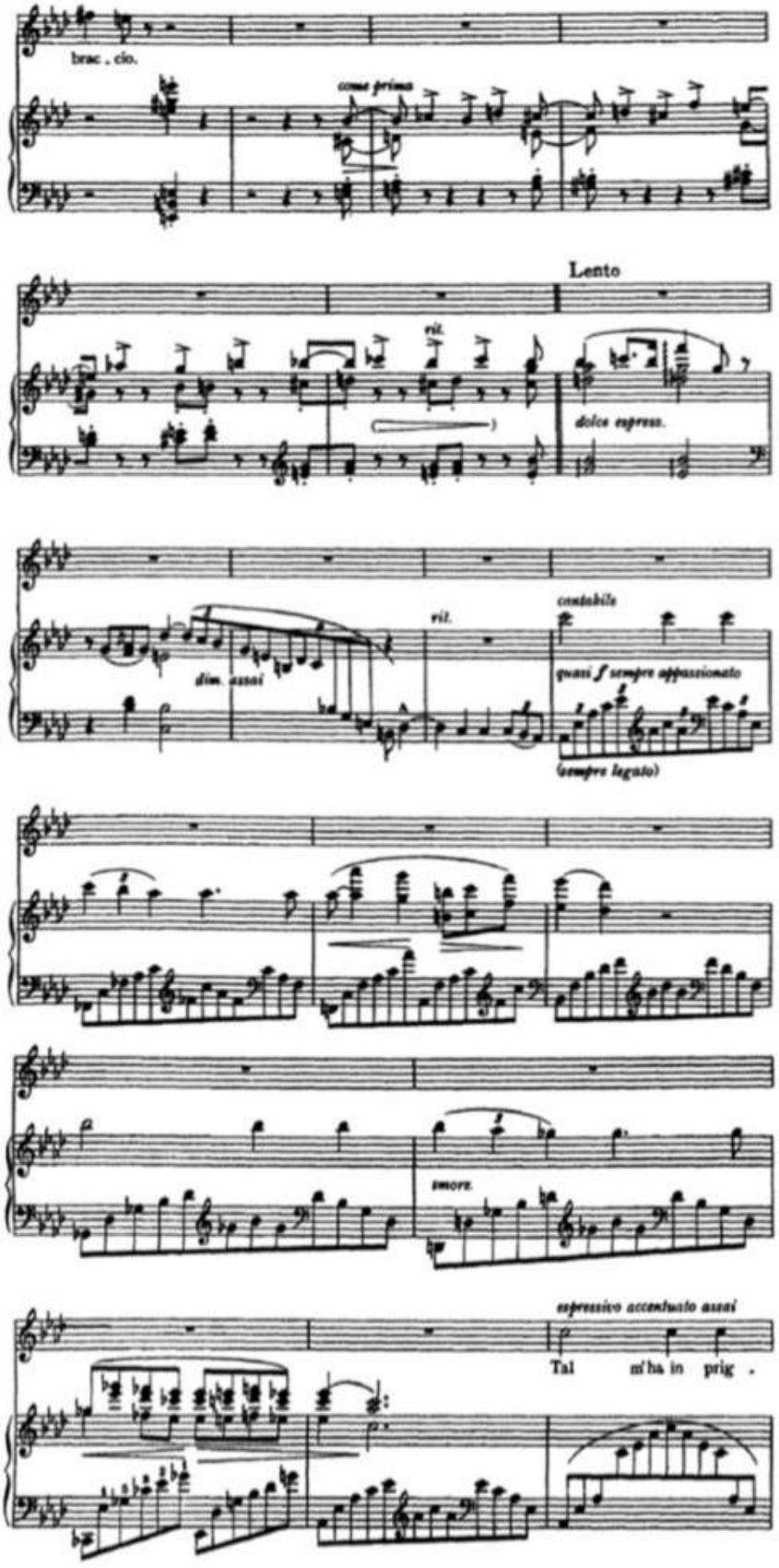


Przykład nutowy 1–5, obejmujący takty 24–27, stanowi punkt kulminacyjny emocjonalny pierwszej części utworu. Partia wokalna utrzymuje długotrwały dźwięk Gis w wysokim rejestrze, w dynamicznym napięciu *fortissimo*, co nadaje frazie

dramatyczną intensywność. Fortepian natomiast rozwija to napięcie poprzez nieustanne tremolo w prawej ręce oraz zdecydowaną, wznoszącą się linię melodyczną w lewej, wykonaną z maksymalną siłą i zakończoną potężnym akordem kadencyjnym.

Pod względem wykonawczym zaleca się zastosowanie stopniowego przyspieszenia tempa (*accelerando*), co wzmaga dramaturgię i prowadzi do szczytu ekspresji. W zakresie pedalizacji wskazana jest elastyczność – początkowo można zmieniać pedał co dwa dźwięki, natomiast w ostatnich czterech szesnastkach warto go utrzymać, aby spotęgować nasycenie brzmieniowe i napięcie emocjonalne, nie tracąc przy tym klarowności melodii lewej ręki. Wszystkie aspekty wykonawcze – w tym dynamika i praca pedałem – powinny być świadomie dostosowane do charakterystyki instrumentu oraz warunków akustycznych danego miejsca.

Przykład 1–6


brac . cio.
come prima
Lento
ril.
dolce espress.
dim. assai
ril.
cantabile
quasi f sempre appassionato
(sempre legato)
smorz.
espressivo accentuato assai
Tal m'ha in prig .

Przykład 1–6, od 28 do 44 taktu to bardzo wirtuozowska część interludium tego utworu. Początkowo takty 28–36 stanowią jedną część, której terminologia to *come prima* (jak na początku, co oznacza, że wykonanie powinno przebiegać jak na początku utworu). Struktura melodii i przebieg muzyczny są niemal identyczne jak w poprzedniej części, w takcie 32 pojawia się oznaczenie *ritardando* (spowolnienie) i *diminuendo* (cichnięcie), w którym melodia w prawej ręce powinna nadal wyraźnie rozwijać się.

Z doświadczenia wykonawczego mogę stwierdzić, że zmiana ogólnego wolumenu może być osiągnięta subtelnym osłabieniem lewego ręki. W takcie 33 na trzeciej części pojawia się rozciągnięte arpeggio w prawej ręce, gdzie najniższy dźwięk ♭D może być wykonany przez lewą rękę, aby ułatwić płynność melodii w prawej ręce.

W takcie 33 interludium przechodzi z *Agitato* (wzburzone) do *Lento* (wolno), a dodatkowo pojawia się oznaczenie *dolce espresso* (słodko, ekspresyjnie), co wskazuje, że w tym momencie należy zadbać o bardziej delikatny kolor dźwięku, zaś dotyk klawiatury powinien być wolniejszy. W taktach 34–35 melodia w prawej ręce schodzi w dół, rozwijając dalej muzykę; w trakcie wykonania należy skupić się na równomierności barwy dźwięku oraz stopniowym osłabianiu dynamiki, tworząc z tych taktów długą melodię aż do taktu 35, gdzie pojawia się akcent na dźwięk ♭D, zmieniający kolor muzyki.

Tutaj warto wyraźnie zaakcentować ten dźwięk i zatrzymać się na chwilę. Dwa dźwięki A w takcie 36 powinny zostać zagrane z wyraźnym *ritardando*, a pedał powinien być dobrze kontrolowany, ażeby uzyskać czystość dźwięku. Muzyka w tym miejscu staje się bardziej przestrzenna, pozostawiając miejsce dla wyobraźni i oczekiwania słuchaczy, jednocześnie zapowiadając początek kolejnej części interludium — od taktu 37, gdzie zaczyna się *cantabile* (śpiewnie).

W taktach 37–44 obowiązuje termin *quasi sempre appassionato* (niemal zawsze pełne pasji), gdzie początkowo melodia w prawej ręce jest zbudowana z pojedynczych dźwięków. Mimo swojej prostoty melodia zawiera bogatą zmienność, na przykład w takcie 37, gdzie trzy takie same dźwięki C powinny być wykonane z różnymi

dynamikami, aby uniknąć monotonii, a w takcie 40 końcówka melodii w prawej ręce powinna być cicho zakończona.

Tak jak w takcie 37, dźwięki ♭B w takcie 41 muszą być wykonane z różną barwą, lecz ogólny kolor harmonii zmienia się; w tej części muzyka powinna być spokojniejsza. Do momentu 43 taktu melodia znowu nabiera intensywności, wzrastając w dynamice i ponownie przyciągając uwagę, szczególnie w taktach 43-44, gdzie należy skupić się na wyróżnieniu melodii.
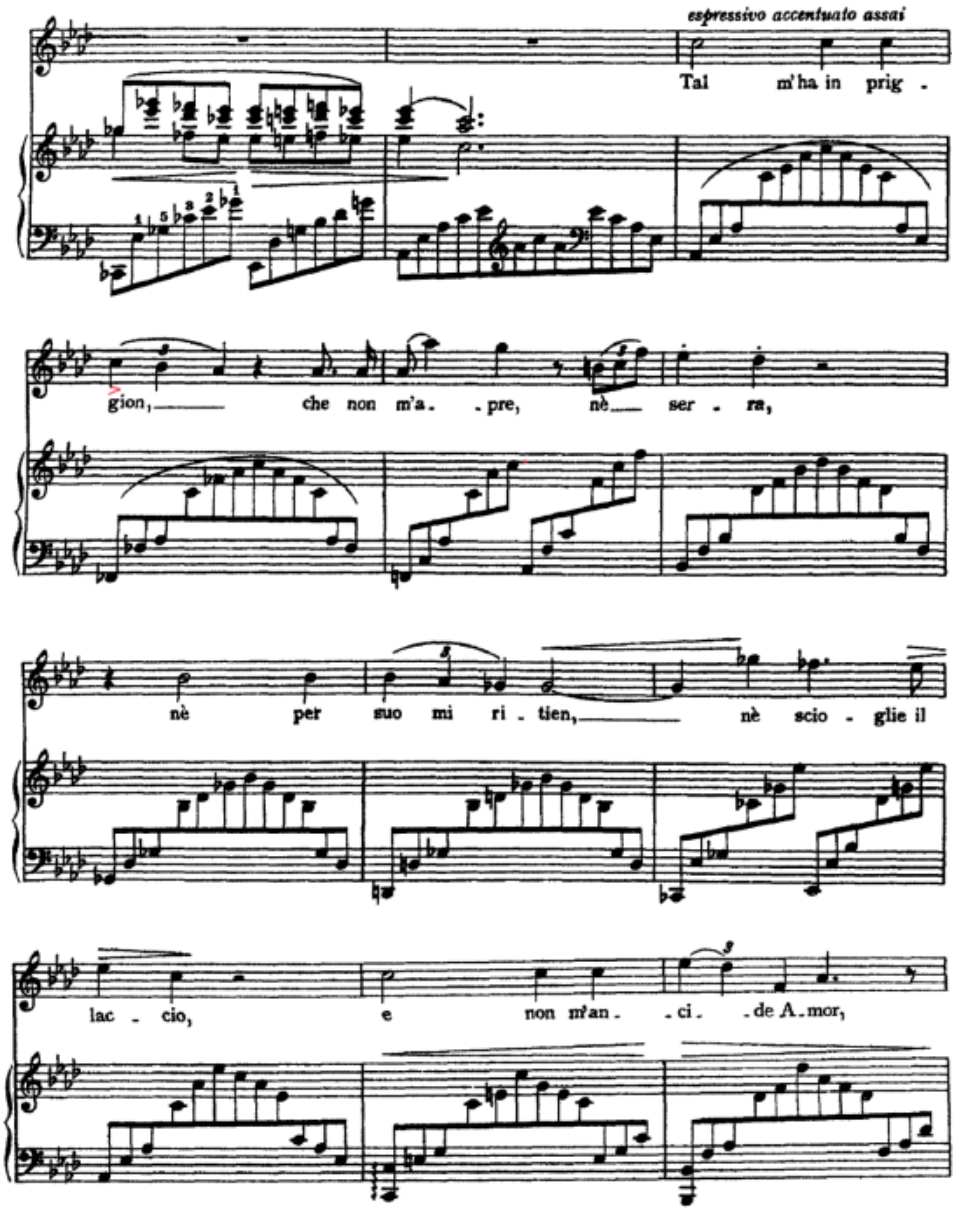
W tej części interludium lewa ręka gra arpeggio z dużymi interwałami, zgodnie z oznaczeniem *sempre legato* (zawsze płynnie), co przypomina wzburzone fale oceanu, które raz są gwałtowne, a innym razem spokojne. Dlatego też ruchy lewej ręki muszą być w pełnej zgodności z emocjami muzyki, a wykonawca powinien zadbać, by wszystkie dźwięki, oprócz głównych dźwięków akordów, były płynne, jednolite i nie obciążone niepotrzebnymi akcentami.

Wymaga to precyzyjnego kontrolowania dynamiki przy dotyku klawiatury, w zależności od wznoszącej się lub opadającej melodii prawej ręki.

Od taktu 37 cała część interludium nabiera charakteru szerokiej linii, pełnej liryzmu, śpiewności, a zarazem głębokiej i ciężkiej w emocjach. W wykonaniu należy skoncentrować uwagę na melodii w prawej ręce, wewnętrznie poczuć ją, zaś podczas gry swobodnie zastosować technikę *rubato*, by jeszcze odważniej wyrazić muzyczny styl Liszta, tworząc melodię bardziej piękną, romantyczną i pełną głębi emocjonalnej.

W trakcie wykonania kolor dźwięku powinien stawać się głęboki, dotyk klawiatury powinien być cięższy, a barwa dźwięku intensywna, żeby umożliwić swobodny przepływ melodii i oddychanie między frazami, uwzględniając również zmiany harmonii.

Przykład 1–7



Przykład 1–7 obejmuje takty 43–54. Melodia wokalu stanowi tu powtórzenie i rozwinięcie drugiej części poprzedniego interludium. W tym fragmencie akompaniament fortepianowy wciąż przypomina niespokojne fale oceanu – płynące, falujące arpeggia podkreślają linię melodyczną śpiewu.
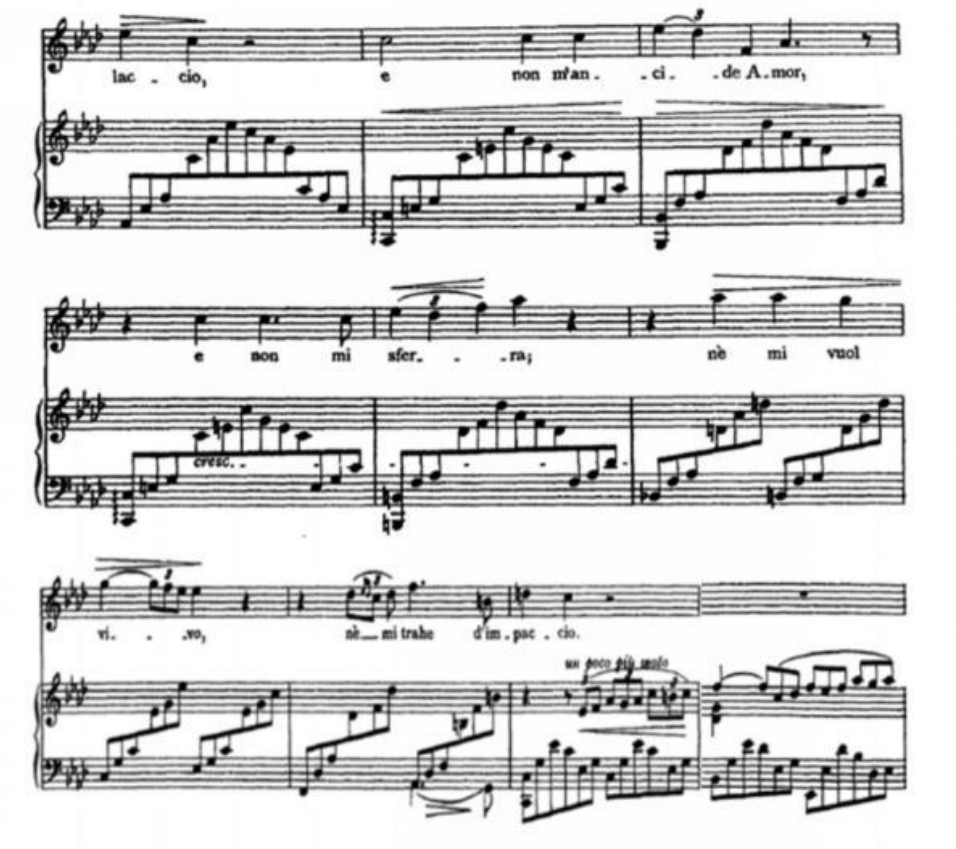
W tej części pojawia się wiele miejsc wartych szczególnej uwagi. Jak pokazuje przykład 7 – najistotniejsze w fakturze fortepianowej są dolne dźwięki akordów (♭A, ♭F, ♮F, ♭A, ♭B itd.), które należy delikatnie akcentować, by uwydatnić zmiany barwy

harmonicznej. Pozostałe dźwięki powinny być płynne i łagodne, tworząc nieprzerwany przepływ muzyczny.

Ważne jest również, aby triole nie były grane zbyt sztywno czy mechanicznie. Należy zwracać uwagę na naturalne frazowanie, oddechy i falowanie muzyki – zachowując elastyczność w interpretacji. Przykładowo, takt 47 powinien być wykonany w sposób nieco bardziej zwarty niż takt 48, a w taktach 51–52 również obserwujemy subtelne zmiany napięcia rytmicznego.

Ogólny sposób interpretacji powinien pozostać spójny z poprzednim interludium. Dla rozwiązania trudności technicznych – jak choćby w takcie 51 – dźwięk ♭C można zagrać lewą ręką, co ułatwia wykonanie fragmentu o większym rozstawie dźwięków w prawej ręce.
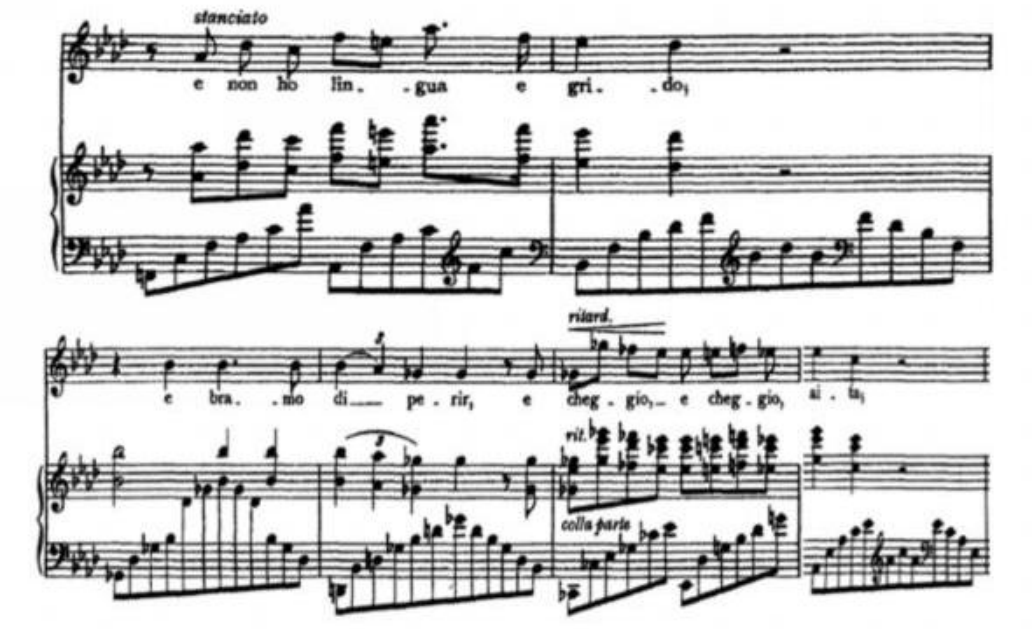
Przykład 1–8



Przykład nutowy 1–8 obejmuje takty 53–61. Partia wokalna kontynuuje rozwój tematu głównego, natomiast partia fortepianu utrzymuje zasadniczo ten sam sposób interpretacji jak w poprzednim fragmencie. Zgodnie z doświadczeniem wykonawczym

autorki, w taktach 53–56 można zastosować technikę naprzemiennej gry lewą i prawą ręką. Na przykład w takcie 53 *arpeggio* oktawowe C należy zagrać lewą ręką, kolejne cztery dźwięki ♮E-G-C-♮E – prawą ręką, a następnie C-G ponownie lewą. Analogiczny podział obowiązuje w taktach 54–56, co pozwala podkreślić bas harmoniczny oraz dwa dźwięki granie naprzemiennie lewą ręką, jednocześnie ułatwiając płynne kształtowanie dynamiki fraz. Od taktu 57 nadal kluczowe jest akcentowanie linii basowej zbudowanej z sekwencji ♭B-♮B-C-♭E-F-♭A-G. W taktach 60–61 oznaczenie *un poco più moto* („nieco bardziej ruchliwie") wskazuje na potrzebę wprowadzenia subtelnych fluktuacji tempa – dwie wznoszące się sekwencje melodyczne pełnią tu rolę napędzającą i łącznikową, dlatego dynamika powinna tu stopniowo narastać (*crescendo*), przy zachowaniu spójności linii melodycznej i płynnego przyspieszenia. Jednakże, zgodnie z praktyką wykonawczą autorki oraz współpracą z wokalistami, w ostatniej grupie triol w takcie 61 zaleca się równoczesne *ritardando* i *crescendo*: spowolnienie nie tylko zwiększa napięcie emocjonalne, przygotowując powrót do tempa pierwotnego, ale także daje śpiewakowi przestrzeń do precyzyjnego wejścia w kolejną frazę.

Przykład 1–9
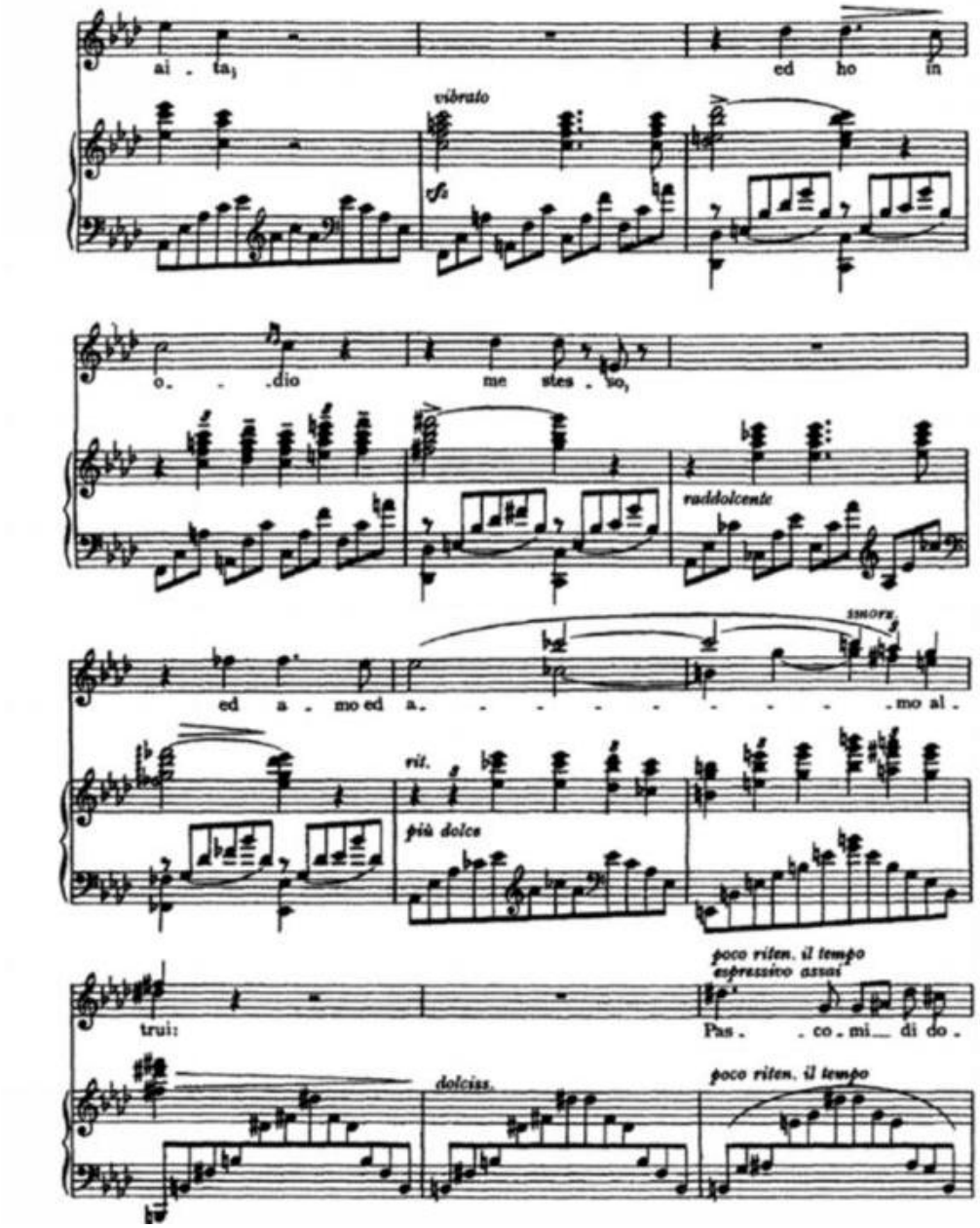


Przykład nutowy 1–9 obejmuje takty 61–69. Od taktu 62 partia wokalna rozwija motyw główny poprzez wariacje, natomiast akompaniament fortepianu przechodzi z linii jednotematycznej na melodię oktawową, wymagającą wyraźnego wzmocnienia dynamiki (*forte*) i intensywniejszej ekspresji w porównaniu z pierwszą częścią. Prawa ręka musi grać oktawy płynnie i wyraziście, ściśle synchronizując się z wokalistą, by wzmocnić główną linię melodyczną. W takcie 62 kluczowe jest zróżnicowanie barwy i dynamiki między powtarzanymi dźwiękami C w prawej ręce – zaleca się subtelne *crescendo*, podczas gdy w takcie 63 *diminuendo* towarzyszące opadającym triolom stworzy naturalne falowanie między taktami. W takcie 64 należy wykorzystać pauzę do „nabrania oddechu", rozszerzając rytm punktowany i tworząc szeroką, epicką frazę.

Takty 66–67, analogicznie do taktów 41–42 z poprzedniego interludium, wymagają ciemniejszej barwy harmonicznej osiąganej przez delikatne *piano* i miękkie *legato*. Partia lewej ręki musi być tu napędowa i pulsująca – basy podkreślane mocnym uderzeniem, figuracje prowadzone płynnie, z unikaniem sztywności. W taktach 62–63 najwyższe dźwięki lewej ręki (C, A♭) oraz w taktach 66–67 (B♭, G♭) warto przenieść do prawej ręki dla zachowania ciągłości melodycznej.

W takcie 68, kulminacyjnym momencie oznaczonym *colla parte*, akompaniament musi ściśle współgrać z wokalem: tempo i dynamika (zwłaszcza *crescendo* i *ritardando* w partii śpiewu) wymagają pełnej synchronizacji. Akordy należy grać z palcami przylegającymi do klawiszy - z mocną, ale kontrolowaną dynamiką, zachowując w górnym głosie przejrzystą, świetlistą barwę nawet w *forte*.

Przykład 1–10



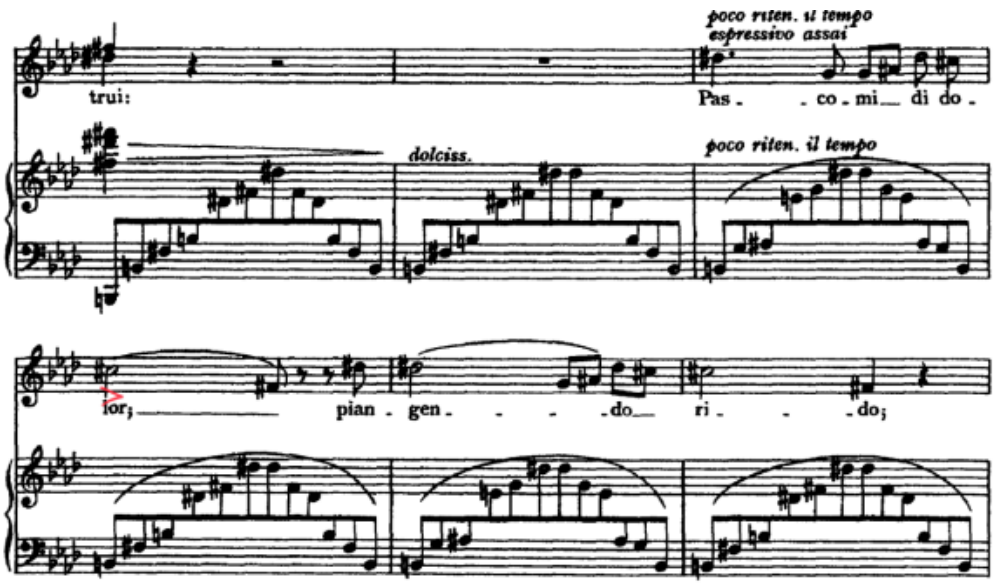
Przykład nutowy 1–10 obejmuje takty 69–83. Od taktu 70 muzyka nabiera napięcia z dynamicznym oznaczeniem *rfz* (*rinforzando* – nagły, silny akcent). Partia prawej ręki oparta jest na pełnych akordach z linią melodyczną ukrytą w ich górnych głosach. Ekspresja ma tu charakter wybuchowy i dramatyczny – wymaga skupienia na piątym palcu prawej ręki, wykorzystania siły ramienia i korpusu do mocnego uderzenia, aby górne tony akordów brzmiały „jak słońce przebijające się przez gęste chmury" – z mocą i precyzją. Partia lewej ręki musi podkreślać basy każdego akordu (np. F–♭A–C–F w taktach 70 i 72, z ciągłym *crescendo*), podczas gdy w taktach 71 i

73 basy ♭D–C wymagają akcentowania z równoczesnym subtelnym diminuendo w prawej ręce.

W taktach 70–71 delikatne fluktuacje dynamiczne (*crescendo-diminuendo*) współgrają z pauzą w takcie 71, pełniącą rolę oddechu przed ponownym napędzeniem frazy w takcie 72 i jej wyciszeniem w takcie 73. Od taktu 74, z oznaczeniem *raddolcente* („łagodnie"), następuje gwałtowna zmiana kolorytu: melodyjne piano z subtelnym crescendo w ostatniej trioli i szybką zmianą pedału na czwartej mierze, płynnie łączącą się z diminuendo w takcie 75.

W takcie 76, przy długim wysokim dźwięku wokalnym, partia fortepianu zyskuje przestrzeń na ekspresję – *più dolce* nakazuje prawej ręce miękkie *legato*, jak „burzliwe morze stopniowo wyciszające fale" lub „gasnący płomień", odzwierciedlając próbę pogodzenia wewnętrznego konfliktu ze spokojem. Linia melodyczna opada stopniowo z *ritardando* i *diminuendo* aż do zaniku. W takcie 77 oznaczenie *smorz.* (stopniowe zanikanie) wymaga pełnej synchronizacji z wokalem – dynamika słabnie aż do *dolciss*. (ekstremalnie delikatnie) w takcie 79, wprowadzając kolejną część utworu.
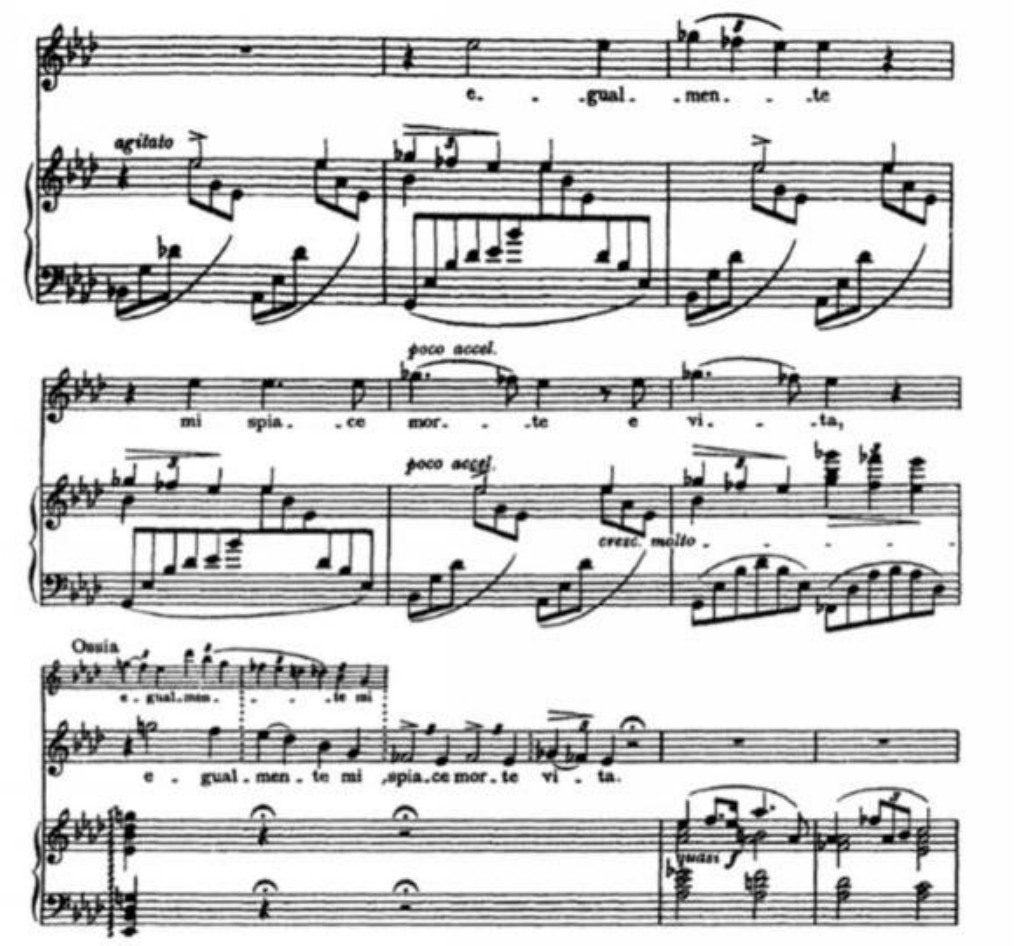
Przykład 1–11



Przykład nutowy 1–11 obejmuje takty 78–83. Począwszy od taktu 80, sekcja pełni funkcję łącznika przejściowego, w którym partia fortepianu oznaczona jest *poco*

riten. il tempo (stopniowy powrót do tempa pierwotnego), a partia wokalna – *espressivo assai* („bardzo ekspresyjnie”). Wymaga to płynnego dostosowania tempa akompaniamentu do swobodnej interpretacji śpiewaka. Muzyka kontynuuje wcześniejsze *ritardando* i *diminuendo*, osiągając jeszcze bardziej wyciszony charakter. W taktach 78–83 akompaniament utrzymany jest w teksturze arpeggiów z harmonicznymi kontrastami, przy czym każdy takt od 80 zawiera dwa powtórzone dźwięki ♯D. Zgodnie z praktyką wykonawczą, te unisonowe ♯D można zróżnicować poprzez zmianę barwy dźwięku (np. subtelną modyfikację artykulacji), manipulację odstępem czasowym między dźwiękami (rozciągnięcie lub skrócenie), co współgra z uspokojonym nastrojem frazy. Kluczowe jest jednak unikanie dynamicznego akcentowania tych dźwięków, by zachować delikatną równowagę między ekspresyjnym wokalem a dyskretnym tłem fortepianu.
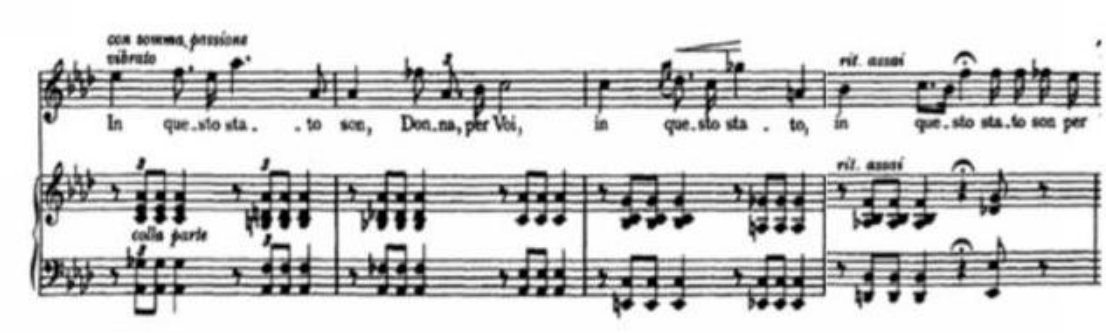
Przykład 1–12



Przykład nutowy 1–12 obejmuje takty 84–90 i stanowi ostatnią dramatyczną sekcję utworu, w której nagłe *agitato* („niespokojnie, z niepokojem”) tworzy ostry kontrast z poprzednią częścią. Melodie fortepianu i wokalu współgrają w układzie naprzemiennym – fortepian wprowadza motyw pierwszy, powtarzając go dwukrotnie, aby za trzecim razem rozwinąć go do kulminacyjnego *fortissimo* w takcie 90. W takcie 84 kluczowy jest akcent na pierwszym ♭E (es) z pełnym utrzymaniem wartości półnuty, ażeby uwydatnić synkopę i napięcie, podczas gdy w takcie 85 linia ♭G–♭F–♭E–♭E (ges–f–es–es) wymaga subtelnego *diminuendo*. Takty 86–87 interpretuje się analogicznie, lecz z narastającą intensywnością aż do taktów 88–90 z oznaczeniami *poco accel*. (stopniowe przyspieszenie) i *cresc. molto* (silne wzmocnienie), prowadzącymi do wspólnej kulminacji wokalno-fortepianowej w takcie 90. *Arpeggio* w tym takcie lekko przedłuża się (*tenuto*), oczekując na zakończenie wysokiego G w partii wokalnej, po czym następuje pauza z *fermato*, symbolizująca „zawieszenie” konfliktu i przejście w ciszę.

W taktach 91–92 (poza przykładem 12) epilog realizuje się przez *quasi forte* („niemal mocno”) w prawej ręce z śpiewnym *legato*, szczególnie uwzględniając kropkowaną ćwierćnutę ♭A (as) w takcie 91, która wymaga ekspresyjnej przestrzeni, oraz ukrytą chromatyczną linię basu ♭G–F–♭F–♭E (ges–f–fes–es), graną naprzemiennie obiema rękami z jednolitą dynamiką. Takt 92 wykonuje się *piano*, by stworzyć wrażenie oddalania się dźwięku, logicznie łącząc się z finałową partią wokalną.

Przykład 1–13
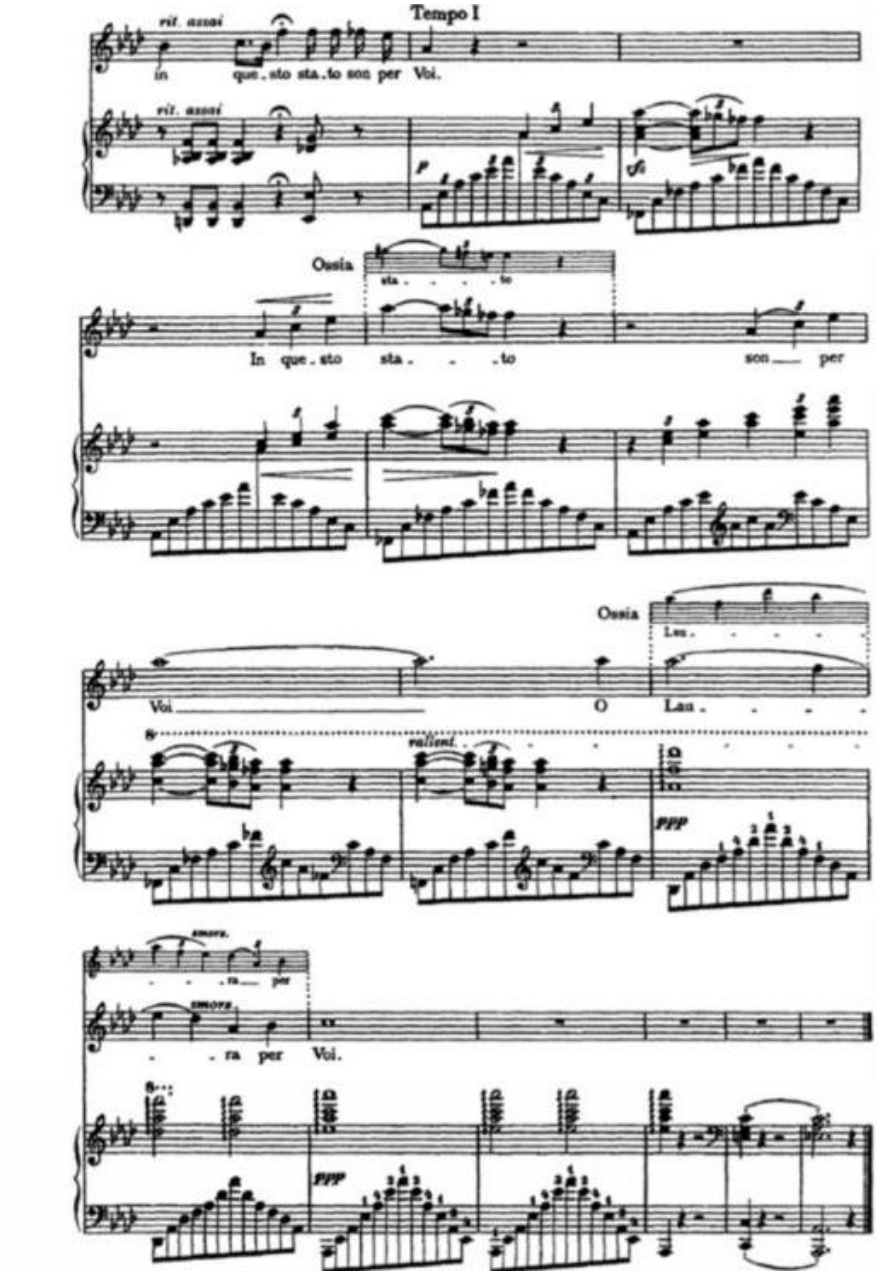


Przykład nutowy 1–13 obejmuje takty 93–96. Partia wokalna kontynuuje melodię z taktów 91–92, podczas gdy fortepian przechodzi w akordy blokowe, podkreślając wokal poprzez harmoniczne kontrasty. Oznaczenie *colla parte* („ściśle z partią główną") w partii fortepianu wymaga pełnej synchronizacji z wokalem, który z kolei opatrzono wskazówką *con somma passione* („z powściągniętą namiętnością"). Od taktu 93 wokal wielokrotnie powtarza finałowy wers tekstu („in questo stato son, Donna, per Voi"), przy czym takty 93–96 to pierwsze dwie iteracje – intymne, monologowe wyznanie o charakterze wewnętrznej medytacji.

Fortepian, utrzymując puls triolowy (powoli, lecz bez zwalniania), stopniowo przyciemnia barwę dźwięku w taktach 93–94 poprzez *diminuendo* i eksponowanie kluczowych dźwięków środkowego głosu prawej ręki: ♭E–♮D–♭D–C (es–dis–des–c), decydujących o zmianach harmonicznych. W taktach 95–96 uwagę skupia sekwencja G–♭G–F–G (g–ges–f–g) w prawej ręce, prowadząca do *rit. assai* („znaczne zwolnienie") w takcie 96, gdzie wokalne *fermato* na F („-sto…") wymaga od fortepianu przestrzeni i dyskretnego podtrzymania napięcia.

Zalecana jest zmiana pedału co dwa takty z użyciem techniki stopniowego zwalniania (*half-pedalling*), co pozwala uniknąć nadmiernej rezonancji, a jednocześnie utrzymać płynność harmonicznego tła.

Przykład 1–14



Przykład nutowy 1–14 obejmuje takty 96–110 i wprowadza utwór w ostatni, bardziej refleksyjny etap – od taktu 97 powraca Tempo I (takie samo jak w interludium od taktu 37), co przywraca względny spokój.

Od taktu 97 lekki puls trioli kontynuowany jest w lewej ręce w postaci łagodnych arpeggiów, które należy utrzymać równomiernie i bez nadmiernych akcentów. W prawej ręce pojedyncze linie melodyczne muszą być prowadzone płynnie; przy podwójnych dźwiękach lub akordach podkreślamy górną nutę, dbając o barwę jasną, lecz nie ostrą, z miękkim, elastycznym dotykiem. W obrębie taktów 97–98 oraz

99–100 obserwujemy subtelne fale dynamiki – warto zatrzymać się na pierwszej mierze taktów 98 i 100, by podkreślić ich strukturę.

W taktach 101–102 następuje gradacja dynamiczna: od umiarkowanego *crescendo*, ale z zachowaniem kontroli nad ogólną siłą dźwięku. Od taktu 102 wokaliści zwykle utrzymują wysoką, śpiewną linię w wariacji „flautando" (średnia głośność z łagodnym szlifem), zatem partia fortepianu powinna elastycznie dopasowywać siłę i – jeśli to konieczne – tempo. W taktach 102–103 prawe ręka może swobodniej rozwijać motyw, zanim w takcie 103 pojawi się oznaczenie *rallent* (zwolnienie).

Takt 104 oznaczony jest *PPP* i przynosi wyzwanie w postaci szerokich arpeggiów w obydwu rękach. Tu zalecane jest spowolnienie tempa arpeggiów, aby utrzymać precyzję przebiegu oraz swobodę nadgarstków i przesunięcie środka ciężkości. Prawa ręka może lekko wspomagać dźwięk najwyższego głosu, ale bez sztywności, pozwalając, ażeby akord wypełnił cały takt. Od taktu 106 dynamika powinna się jeszcze wyciszyć.

Ostatnie dwie miary (109–110) tworzą prawdziwą kodę: przy pauzie w takcie 109 ręce opuszczają klawiaturę, lecz pedał pozostaje przyciśnięty aż do 4. ćwierćnuty, gdzie należy go powoli zwolnić. W takcie 110 warto zastosować długie, płynne podtrzymanie pedału na cały akord, by zamknąć utwór w atmosferze spokojnego zaniku dźwięku.

Na podstawie powyższej analizy można wyraźnie stwierdzić, że podczas wykonywania tej kompozycji na fortepianie należy zarówno poznać specyfikę każdego fragmentu, jak i zapewnić płynne łączniki, budując jednorodną strukturę utworu. Kluczowe jest podążanie za linią rozwoju emocji, gdyż utwór pełen jest konfliktów i dramatycznych napięć — od ekscytującego recytatywu, poprzez rozbudowaną arię środkową, aż po pełne wyciszenie na zakończenie.

Przypomina on bogate studium wewnętrzne — pełne uniesień i wybuchów, ale też ciszy i głębokiego tęsknienia. Utwór jest przesycony wzniosłymi emocjami; wykonawca musi całkowicie zaangażować się w jego ekspresję i wykazywać wysoką wrażliwość na każdą zmianę harmoniczną. Wymagana jest również odwaga
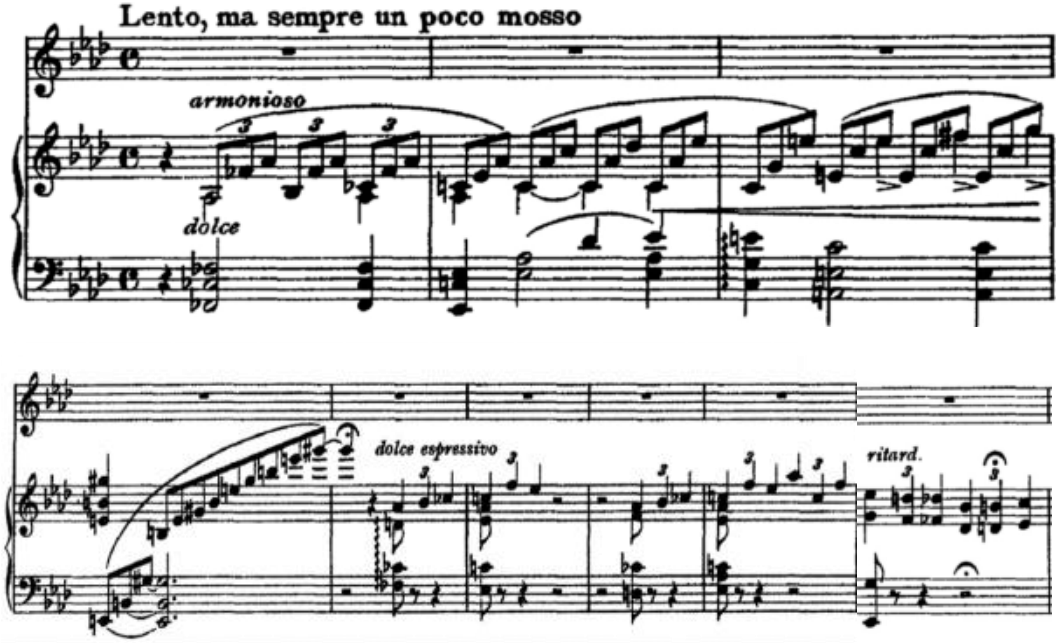
interpretacyjna, zgodna ze stylem pieśni artystycznej Liszta. Kluczem do udanego wykonania jest ścisła współpraca z wokalistą.

4.2 *Benedetto sia'l giorno*

Cały utwór przeniknięty jest atmosferą głębokiego spokoju i wewnętrznego skupienia, gdzie zarówno tekst, melodia, jak i akompaniament tworzą u odbiorcy wrażenie modlitwy pełnej miłosnej czułości i duchowego błogosławieństwa. Mimo wyraźnie zaznaczonych przejść między sekcjami, rozwój muzyczny opiera się na relacjach przyczynowo-skutkowych i stopniowej ewolucji emocji, nie zaś na nagłych kontrastach czy konfliktach dramatycznych. W interpretacji kluczowe jest zatem zachowanie spójnej narracji muzycznej – płynne łączenie nastrojów między fragmentami z jednoczesnym podkreślaniem kierunku rozwoju utworu.

Najistotniejszą cechą kompozycji jest jej harmoniczna subtelność: zmiany akordów, często ledwo uchwytne, stają się głównym motorem napędowym ekspresji. Ta typowa dla pieśni Liszta technika wymaga od wykonawcy szczególnej wrażliwości na kolorystykę dźwięku – różnicowanie artykulacji, dynamiki i barwy w zależności od kontekstu harmonicznego pozwala odsłonić wielowarstwowość emocji ukrytych w pozornie prostej fakturze.

Przykład 2–1



Przykład 2–1 obejmuje takty 1–9 preludium. Rozpoczyna się ono od oznaczeń *lento, ma sempre un poco mosso* („wolno, lecz zawsze z lekkim poruszeniem"), *armonioso* („harmonijnie") i *dolce* („delikatnie, słodko"). Takty 1–4 tworzą pierwszą część preludium, zbudowaną z trzech stopniowo rozwijających się grup linii melodycznych, wykonywanych naprzemiennie lewą i prawą ręką. Pierwsza grupa (takt 1) to ♭A–♭B–♭C–♮C; w takcie 2, na pierwszej ćwierćnucie, lewa ręka zmienia akord z tonicznego na dominantowy, co naturalnie nadaje tej frazie charakter *diminuendo*.

Druga grupa (C–♭D–♭E–♮E) pojawia się dwukrotnie – raz w środkowym rejestrze (górna partia lewej ręki) i raz w rejestrze wysokim (trzeci dźwięk trioli); w środkowym rejestrze barwa powinna być pełna i ciepła, w górnym – jasna i przejrzysta. Zgodnie z doświadczeniem autorki, w drugim takcie warto skoncentrować wykonanie tej grupy w prawej ręce: nutę ♭E w czwartej ćwierćnucie drugiego taktu grać prawą ręką, a towarzyszącą jej nutę C lewą. Podobnie w trzecim takcie pierwszą ćwierćnutę ♮E należy zagrać prawą ręką, pozostawiając nutę C w lewej partii. Takie rozdzielenie palcami (palec 1 prawej ręki na melodii) zapobiega konfliktom rejestrów, zapewnia jednolitą i wyraźną linię melodyczną.

Trzecia grupa (♮E–♯F–G–♯G) prowadzi przez wyraźne *crescendo*, z akcentami na pierwszych dźwiękach każdej trioli i wzrostem siły także w lewej ręce, co płynnie napędza długie, wznoszące się arpeggio w takcie 4.

W takcie 4 rozpoczyna się to arpeggio, które doprowadza do fermaty na najwyższym ♯G w takcie 5. Tu warto pozwolić lewej ręce jak najdłużej podtrzymać bas, a prawej – dać przestrzeń na swobodne wybrzmienie najwyższego głosu. Cały takt 4 można kształtować dowolnie – niewielkie narastanie lub opadanie dynamiki jest dopuszczalne – lecz bez przesadnego akcentowania wysokiego G, aby zachować płynne przejście do kolejnego tematu.
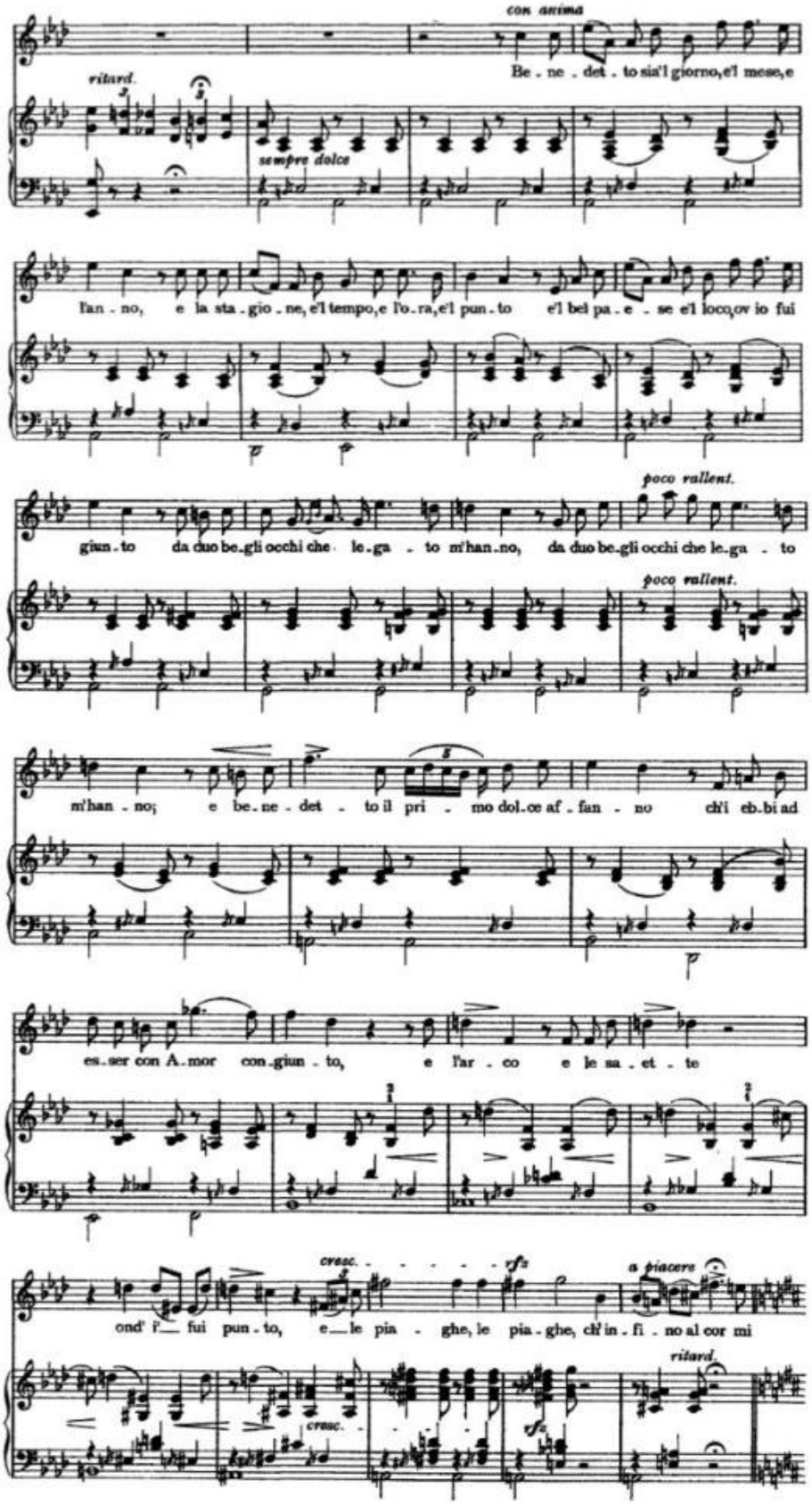
W pierwszych czterech taktach istotna jest pedalizacja. Pedał podtrzymujący należy zmieniać szybko co takt, śledząc akordy lewej ręki. Jeśli instrument na to pozwala, można użyć środkowego pedału (*sostenuto pedale*), by wyodrębnić i

przedłużyć wybrane niskie dźwięki: np. w takcie 1 przy akordach lewej ręki, w takcie 2 na pierwszej ćwierćnucie (♭E), w takcie 3 na drugiej ćwierćnucie (♮A) oraz w takcie 4, by podtrzymać zarówno najwyższe ♯G prawej ręki, jak i dźwięki lewej.

W takcie 5 preludium przechodzi w sekcję *dolce espressivo* – melodyczne frazy skoncentrowane głównie w prawej ręce w formie trioli, przeplatane dłuższymi pauzami. W taktach 5–6 kluczowe jest uzyskanie śpiewnego brzmienia i miękkiego, równomiernego dotyku. Na zakończeniu taktu 6 warto zastosować subtelne *ritardando* oraz powolne zwolnienie pedału, aby fraza pozostała zwarta, ale nie została nadmiernie wydłużona – pauzy są tu integralną częścią frazy i służą oddechowi.

Od taktu 7 fraza staje się dłuższa i rytmicznie bardziej napędzana, zwłaszcza przy motywach wznoszących się; w takcie 9, przy *ritardando*, dynamikę należy obniżyć dopiero w ostatniej grupie trioli (oznaczonej fermatą), wykonując pełne *ritardando* tej grupy. Cały fragment od taktu 7 powinien płynnie falować i pozostać bardzo śpiewny, z wyraźnym uwypukleniem linii melodycznej w prawej ręce.

Przykład 2–2


con anima
Be - ne - det - to sia'l giorno, e'l mese, e
ritard.
sempre dolce
l'an - no, e la sta - gio - ne, e'l tempo, e l'o - ra, e'l pun - to e'l bel pa - e - se e'l loco, ov io fui
poco rallent.
giun - to da duo be - gli occhi che le - ga - to m'han - no, da duo be - gli occhi che le - ga - to
poco rallent.
m'han - no; e be - ne - det - to il pri - mo dol - ce af - fan - no ch'i eb - bi ad
es - ser con A - mor con - giun - to, e l'ar - co e le sa - et - te
cresc.
ond' i' fui pun - to, e le pia - ghe, le pia - ghe, ch'in - fi - no al cor mi
a piacere
ritard.
cresc.

Przykład 2–2 obejmuje takty 9–32. Od dziesiątego taktu rozpoczyna się pieśń, której pierwszy, stosunkowo spokojny fragment trwa do taktu dwudziestego piątego. Takty 10–11 stanowią dwutaktowy wstęp. W tej części utworu zastosowano spójny wzór, gdzie prawa ręka wykonuje akordy w rytmie synkopowanym, a w dolnym rejestrze lewą ręką wygrywa się długie tony w postaci półnut. Środkowy rejestr wypełniają ćwierćnuty z ozdobnikami. Taki typ faktury z ozdobnikami jest dość rzadki w pieśniach, jednak kompozytor wykorzystał ją tu do maksimum, co stało się jednym z kluczowych elementów partii fortepianu. Wzbogaciło to harmonię, wsparło płynność rytmu, przy czym ozdobniki dodatkowo wzmacniają przebieg harmoniczny, czyniąc całą partię fortepianu niezwykle elegancką, natomiast atmosferę spokojną i harmonijną. Opanowanie gry tej partii stanowi jedno z największych wyzwań tego utworu. Wykonując ją należy zwrócić szczególną uwagę na: akcenty w rytmie synkopowanym, utrzymanie basu, odpowiednie użycie pedału oraz zmiany w relacjach jasności i ciemności barw harmonicznych, które generują akcenty wynikające z logiki harmonicznej.

Obejmujący takty 10–20, rozpoczyna część prologu, wprowadzającą partię wokalną i stanowiącą fundament dalszego rozwoju utworu. Oznaczenie *sempre dolce* („zawsze delikatnie”) nakazuje zachować miękki, łagodny charakter wykonania przez cały czas.

Takty 10–11, pełniące funkcję wstępu, wprowadzają partię wokalną, która napędza rozwój całej kompozycji, stanowiąc fundament muzyki. Termin *sempre dolce* (zawsze delikatnie) wskazuje na utrzymanie miękkiego charakteru wykonania. W partii prawej ręki akordy na tej samej wysokości powtarzane są w rytmie synkopowanym, dlatego podczas gry należy wyraźnie zaakcentować pierwszy dźwięk każdej synkopy (np. przez głębsze wciśnięcie klawisza), przy czym drugi dźwięk powinien być lekki i krótki (*quasi staccato*). Czas trwania pierwszej nuty musi być wystarczająco długi, aby podkreślić specyficzną pulsację rytmu. Zasada ta obowiązuje w całej pierwszej części utworu aż do taktu 51 (szczegóły w przykładach 2–3, 2–4, 2–5). W taktach 10–11, gdzie muzyka jest stosunkowo statyczna, kontrast dynamiczny w synkopach prawej ręki jest

niewielki. W lewej ręce należy zwrócić uwagę, iż środkowy głos również tworzy rytm synkopowany z nutą ♭E (inaczej niż po wejściu partii wokalnej). Stopień kontrastu dynamicznego w obu rękach musi być spójny.

Od taktu 10 każda przednutka powinna być wykonana z precyzją i elastycznością, przy czym środek ciężkości dłoni należy przenosić na nutę główną po ornamentacji. W miejscach z przednutkami pedał należy zmieniać szybko, aby zachować klarowność dźwięków. Partia basu pozostaje rdzeniem – niskie tony muszą być utrzymywane (wyłącznie palcami), niezależnie od zmian pedału spowodowanych ornamentacją. W całym fragmencie pedał należy zmieniać zasadniczo cztery razy na takt, stosując technikę pedału *legato* (tzw. pedał późny): pedał wciska się natychmiast po zagraniu dźwięku, a zwalnia tuż przed następną zmianą akordu, co gwarantuje płynność basu.

Od taktu 12, wraz z wejściem partii wokalnej, pianista powinien kontrolować dynamikę, skupiając się na melodyjnej linii górnego głosu prawej ręki oraz zmianach harmonicznych między taktami. Przykładowo, w takcie 12 wysokie dźwięki (♭E-♭D, F-♭E) w prawej ręce wymagają spójności i delikatne uwypuklenie. W taktach 12–13 dynamika stopniowo słabnie, zaś w takcie 14 subtelny wzrost melodii (F-F, G-G) łączy się z *crescendo*. W takcie 15 opadająca linia melodyczna (B-A, ♭E-C) prowadzi do *diminuendo*, zamykając frazę z wyraźnym konturem. Od taktu 16 rozpoczyna się rozwój nowej frazy, zaś akompaniament ponownie podlega wahaniom dynamicznym. W trzecim uderzeniu taktu 17 należy silnie zaakcentować (♯F), aby uwydatnić zmianę harmonii. W taktach 18–19 muzyka wraca do spokojnego charakteru, a w takcie 20 z oznaczeniem (*poco rallent.*) należy podkreślić melodię (♭A-G) w prawej ręce, dostosowując tempo do partii wokalnej.

Do tej pory pierwsza część utworu wyrażała „błogosławieństwo pięknych chwil" – przywołując słodkie wspomnienia i utrzymując ogólnie jasną kolorystykę harmonii. Kolejny fragment zaczyna jednak ukazywać ból towarzyszący tym chwilom, co wyraża linia słów: „Strzała Erosa przeszywa moje serce".

W drugiej połowie taktu 21 rozpoczyna się nowa fraza muzyczna – harmonie stają się bardziej napięte, a wokal stopniowo zyskuje na intensywności. Partia fortepianu podąża za tym wzrostem emocji: od taktu 22 lewa ręka nadaje basowi ciemniejszy, pełniejszy ton, a prawa ręka wykonuje akordy synkopowane z wyraźniejszym, niemal rozszerzonym pulsem. Pierwszy dźwięk każdej grupy synkopy brzmi dłużej i mocniej, drugi – krótko i lekko, co pozwala uwypuklić charakterystyczny motyw rytmiczny.

W takcie 23 należy szczególnie wyróżnić melodię prawej ręki: F–♭D oraz F–♭B, a w takcie 24 – akcentować dźwięki ♭G–F. Dzięki temu powstaje wyraźny kontrast z wcześniejszą, łagodniejszą częścią i podkreśla dramaturgię tej sekcji.

Od drugiej połowy 25. taktu rozpoczyna się najbardziej intensywny fragment pierwszej części utworu — to właśnie tutaj, przy słowach „e l'arco e le saette..." („napiął łuk, wypuścił strzały, zostałem trafiony"), napięcie emocjonalne osiąga nowy poziom. W interpretacji tego fragmentu kluczowe jest odpowiednie frazowanie muzyczne, zgodnie z zapisem nutowym.

Od drugiej połowy 25. taktu, wraz z wejściem słów „e l'arco e le saette..." („napiął łuk, wypuścił strzały, zostałem trafiony"), rozpoczyna się najbardziej intensywny fragment pierwszej części utworu. W interpretacji tej części kluczowe jest odpowiednie frazowanie muzyczne, zgodnie z zapisem nutowym. Między drugą połową 25. taktu a pierwszą połową 26. taktu występuje oznaczenie *crescendo* i *diminuendo*, tworząc czterodźwiękową minifrazę. Następnie kolejne minifrazy to: druga połowa 26. taktu i pierwsza połowa 27., druga połowa 27. i pierwsza połowa 28., druga połowa 28. i pierwsza połowa 29., druga połowa 29. taktu aż do końca 31., oraz takty 32–33, które łączą z następującym interludium. W sumie sześć minifraz układa się w jedną dużą frazę, która stopniowo narasta, a jej dynamika wzrasta aż do kulminacji w takcie 31.

W tym fragmencie bas jest głównie realizowany w postaci półnut, które należy wyraźnie podtrzymywać i akcentować. Zgodnie z doświadczeniem wykonawczym autorki, w taktach 25–29 należy grać niskie dźwięki basowe lewą ręką (piątym palcem)
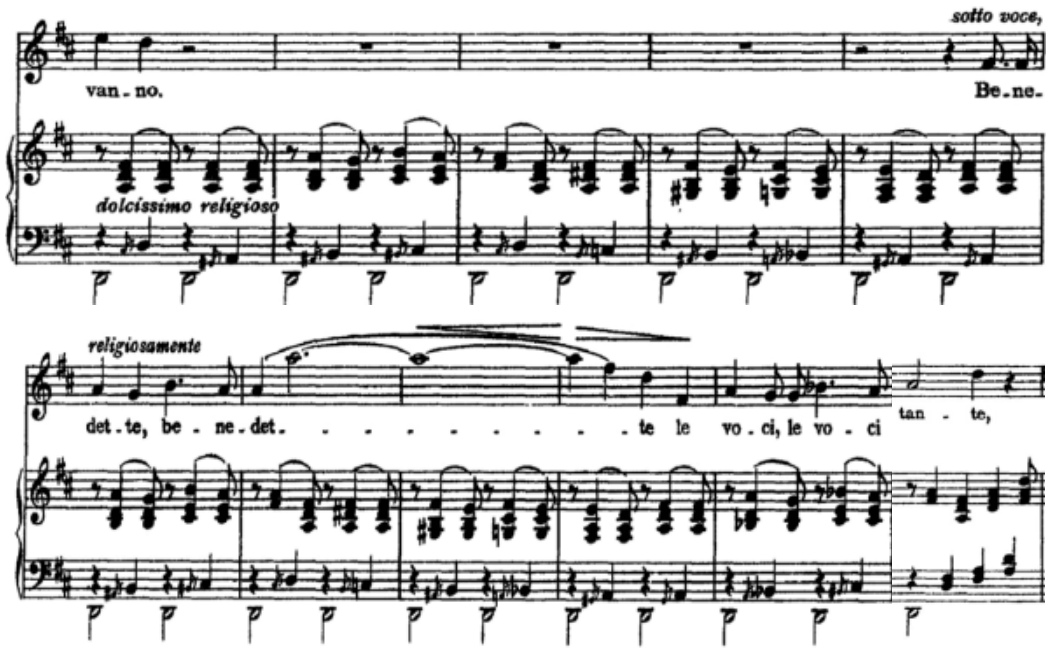
i utrzymywać je, natomiast dźwięki, które pojawiają się na trzeciej ćwierćnucie każdego taktu najlepiej wykonać prawą ręką. Pozwala to uniknąć dużych skoków w lewej ręce i jej krzyżowania się z prawą ręką, zapewniając płynność basu i jego ciągłość między taktami.

W 29. takcie znajduje się oznaczenie *crescendo*, natomiast ostatni akord w prawej ręce ma duży rozziew – w tym przypadku warto rozważyć grę basowego dźwięku ♯A lewą ręką. W utworach Liszta, zwłaszcza w pieśniach, często spotykamy akordy o dużych rozstawach, a ich rozdzielanie między rękami może zależeć od indywidualnych warunków wykonawczych, co poprawia jakość wykonania.

W 30. takcie należy szczególnie uważać na zmiany pedału w każdej ćwierćnucie, prawą ręką trzeba zagrać wyraźniej akcentowane rytmy synkopowane, z większym naciskiem. W 31. takcie należy zwrócić uwagę na oznaczenie *rfz* i wyraźnie wyróżnić melodię prawej ręki, szczególnie dźwięki ♯F-G. Pedał w fortepianie oraz najwyższy dźwięk G w partii wokalnej powinny zakończyć się w tym samym momencie, zaś zakończenie musi być zdecydowane i wyraźne. Przed pauzami trzeba zrobić oddech, jak podczas dużych fraz, aby przygotować się do dalszego rozwoju.

W 32. takcie w partii wokalnej pojawia się termin *a piacere* (swobodnie), jednak z uwagi na to, że głos wokalny przechodzi od wyższych tonów w stronę średnich rejestrów, a tonacja zmienia się na D-dur, akompaniament fortepianu również powinien dostosować się do bardziej łagodnego brzmienia. Zakończenie tego fragmentu wymaga wyraźnej kierunkowości – barwa dźwięku powinna wzrosnąć, tworząc wrażenie naturalnego wysłania głosu wokalnego. Wraz z długim utrzymaniem dźwięku ♯F w partii wokalnej, należy powoli poluzować pedał, aby pozwolić na swobodną kontynuację wokalu, równocześnie oddychając z muzyką.

Przykład 2–3



Przykład nutowy 2–3 obejmuje takty 33–43. Takty 33–37 stanowią krótkie interludium oznaczone *dolcissimo religioso* („delikatnie i pobożnie"), kontynuujące fakturę poprzedniej sekcji fortepianu z melodyjną linią w górnym głosie prawej ręki analogiczną do wcześniejszej. Technika wykonawcza, frazowanie i pedalizacja pozostają zasadniczo identyczne, jednak interludium wymaga głębszej ekspresji emocjonalnej – kreacji słuchowej „czystej modlitwy" poprzez spokojne, medytacyjne *legato*, z zachowaniem szerokich łuków melodyjnych i iluzji przestrzennej głębi (od intymnej bliskości po symboliczną odległość i powrót).

W takcie 33 dominuje absolutna statyka, podczas gdy w takcie 34 fraza wznosi się krótkim crescendo z lekkim przyspieszeniem tempa i napięciem synkop (♭A–G, ♭B–♭A), by w takcie 35 osiągnąć punkt zwrotny w postaci alterowanego akordu z ♯D (dis) – kluczowego dla zmiany kolorytu harmonicznego. Ten dysonans łagodzi napięcie rytmiczne, otwierając drogę do opadającej linii w taktach 36–37, która „oddala" muzykę, przygotowując wejście wokalu.

Od taktu 37 partia wokalna (*sotto voce, religiosamente*) powtarza motyw interludium, osiągając w takcie 39 kulminację na wysokim A z szerokim *messa di*

voce (*crescendo-diminuendo*). Fortepian towarzyszy tu z większą powściągliwością, śledząc wibracje głosu – np. w takcie 39 puls musi pozostać żywy mimo wydłużonego dźwięku wokalu, a w takcie 41 trzecia miara wymaga elastycznego „oddechu" przed ostatnim wzlotem melodyjnym w taktach 42–43. Te ostatnie takty z rosnącą linią prawej ręki, budują napięcie dla finałowej kulminacji, przy czym kluczowe jest tu stopniowe uwypuklanie górnego głosu poprzez precyzyjną kontrolę dynamiki i artykulacji.
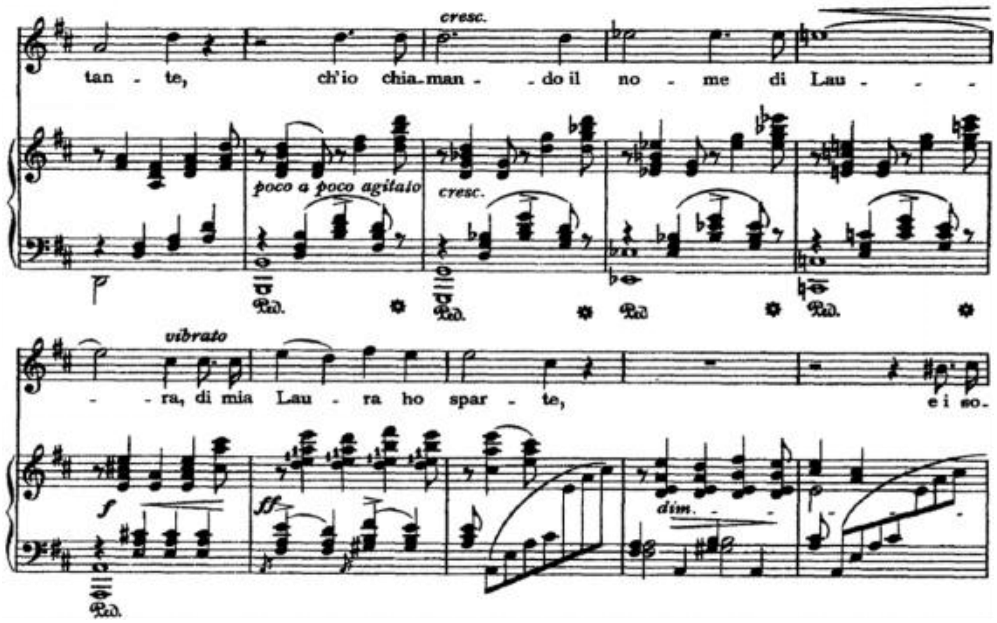
Takty 33–43 tworzą jeden z najbardziej spokojnych i łagodnych fragmentów całego utworu. Partia wokalna w tym miejscu stawia wykonawcy bardzo wysokie wymagania techniczne, natomiast fortepian, choć pozornie podobny do wcześniejszych sekcji i niezbyt złożony, w rzeczywistości niesie ze sobą ogromny ładunek emocjonalny i wymaga szczególnej wrażliwości artystycznej.

Autorka widzi ten fragment na wiele sposobów – czasem jak słaby płomień kołyszący się na wietrze: delikatny, lecz niezgaszony; innym razem jak samotna sylwetka krocząca przez ciemną noc – z ciężkimi, ale nieprzerwanymi krokami.

Tak, jak wyraża to sam tekst pieśni – ukłucie przez boga miłości przynosi westchnienia i łzy, ale także błogosławieństwo, pełne miłości do świata.

Choć muzyka jest formą abstrakcyjną, a każdy wykonawca i śpiewak interpretuje ją indywidualnie, to podczas wykonywania warto – w ramach logicznego kontekstu – śmiało wyobrazić sobie konkretny obraz lub scenę muzyczną. Taka wizualizacja pomaga głębiej zanurzyć się w emocjonalnym świecie utworu i lepiej oddać jego istotę.

Przykład 2–4



Takty 43–52, zgodnie z treścią tekstu, od taktu 44 przynoszą frazę, która przypomina *wołanie imienia ukochanej osoby*. Napięcie stopniowo narasta – według oznaczenia *poco a poco agitato* (coraz większe poruszenie). Linia wokalna rozwija się półtonami ku górze, towarzyszy jej crescendo. Równocześnie wzmacnia się dynamika w partii fortepianowej – obie ręce grają duże akordy. Podczas wykonania należy szczególnie zadbać o pracę pedału, wydobywając głębokie i szerokie brzmienie lewej ręki. Trzeba też zwrócić uwagę na akcenty na trzeciej ćwierci każdego taktu oraz na to, aby akordy w prawej ręce podkreślały melodię w górnym głosie z mocnym i pewnym dotykiem.
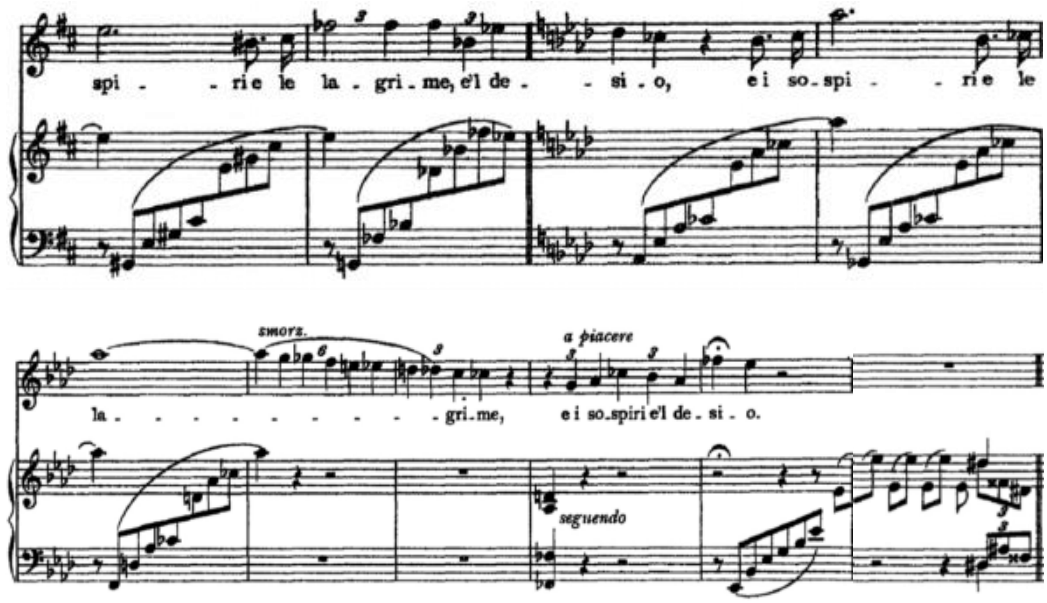
Takty 44–47 stanowią stopniowy proces intensyfikacji, w którym harmonia stale się rozwija. W takcie 48 tonacja powraca do A-dur, a klimat muzyczny staje się jaśniejszy. Ten takt zawiera przewrócony akord toniczny A-dur, który nie tylko zapowiada powrót do tonacji głównej, ale także ją wzmacnia. Dlatego należy zagrać go z dużą siłą i pewnością, podkreślając to znaczące przejście.

W takcie 49 melodia w prawej ręce pokrywa się z linią wokalną (E–D, ♯F–E), występuje naprzemiennie i powinna być mocno wyeksponowana. Całość musi współbrzmieć z wokalem, tworząc falującą wymianę fraz. Lewa ręka zawiera w tym miejscu ozdobnik A, który – w przeciwieństwie do typowych, lekkich i krótkich ozdobników – pełni funkcję basową ze względu na swoje niskie położenie. Należy więc

wydłużyć jego brzmienie i zagrać z większą siłą. Ponieważ ozdobnik i następujące po nim akordy dzieli duży interwał, warto zadbać o płynne przesuwanie nadgarstka, by uniknąć nadmiernych skoków. Dodatkowo trzeba zwrócić uwagę na melodię E–D, ♯F–E w górnej części akordów lewej ręki.

W takcie 50 lewa ręka prowadzi wznoszące się łamane akordy, które powinny zachować impet narracyjny, mimo że dynamika może zostać nieco ograniczona, ażeby przygotować przejście do kolejnej części. Takty 51–52 zawierają melodię identyczną jak w taktach 49–50, lecz przesuniętą o oktawę w dół i opatrzoną stopniowym *diminuendo*. Autorka interpretuje ten fragment jako echo wcześniejszego wołania – jego powolne wygasanie. Podczas wykonania należy nie tylko wyeksponować melodię, ale też opanować dynamikę i delikatnie wycofać emocje. W takcie 52 łagodne arpeggia w lewej ręce powinny być jeszcze bardziej stonowane, zaś tempo dostosowane do wejścia wokalu z zachowaniem ścisłej synchronizacji z partią śpiewu.

Przykład 2–5



Takty 53–62 pełnią funkcję łącznika w strukturze całego utworu, koncentrując się przede wszystkim na szerokich liniach wokalnych. Tekst w tym fragmencie mówi o *westchnieniach, łzach i tęsknocie*, co nadaje muzyce lekko melancholijny charakter. Partia fortepianowa pełni tutaj rolę uzupełniającą i ozdobną, utrzymując łagodną

dynamikę i szerokie, spokojne tempo. Wokalista zazwyczaj interpretuje ten fragment w sposób bardziej swobodny, dlatego ściśle zsynchronizowane współdziałanie z linią wokalną jest kluczowe.
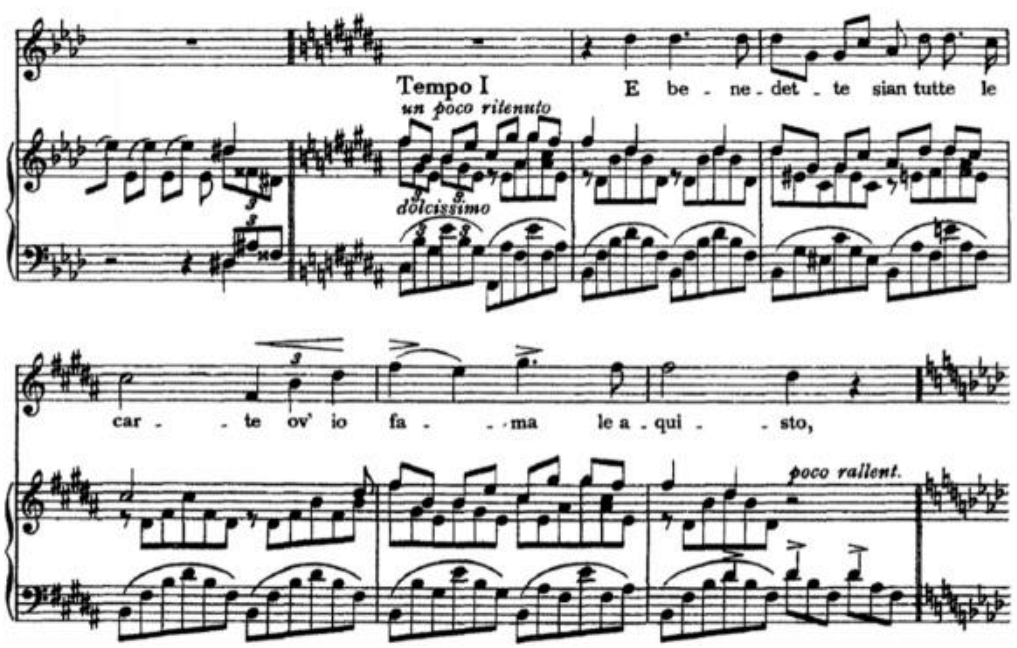
W taktach 53–57 każda z fraz rozpoczyna się ósemkową pauzą w lewej ręce, która powinna zostać wykorzystana jako moment oddechu w muzycznej frazie. Szczególną uwagę należy zwrócić na pracę pedału w każdej z pięciu grup arpeggiów – na ostatnim dźwięku każdej grupy wskazane jest delikatne podtrzymanie i subtelne zawieszenie. Przykładowo: E w prawej ręce w takcie 54 oraz ♭A w taktach 56, 57 i 58. Dźwięki ♭A powinny być zagrane z wyjątkową miękkością i czułością.

W takcie 57 partia wokalna utrzymuje się na wysokim ♭A, w dynamice *piano*, po czym przechodzi w długą, zstępującą skalę chromatyczną. W tym momencie należy elastycznie dostosować tempo do wokalnej interpretacji – jeśli to konieczne, można szybko i lekko zakończyć arpeggia fortepianowe, by dać śpiewakowi więcej przestrzeni oddechowej i ekspresyjnej.

W takcie 60 pojawia się oznaczenie *seguendo* (płynne przejście do kolejnej części). Akordy nie powinny być tu zbyt rozciągnięte – trzeba grać je delikatnie i subtelnie, zapewniając naturalne połączenie z linią wokalną.

Takty 61–62 stanowią końcowe ogniwo łączące, w którym trzy grupy oktaw ♭E powinny wybrzmieć z wyraźnym *diminuendo*. Warto dodatkowo zastosować powolne uwalnianie pedału, aby subtelnie zmieniać barwę dźwięku. Na ostatniej ćwierci taktu 62 pojawia się nowy dźwięk melodyczny – ♯D, który sygnalizuje zmianę kolorystyki i otwiera nową frazę muzyczną.

Przykład 2–6



Przykład 2–6 obejmuje takty 62–68. Fraza muzyczna rozpoczyna się od ostatniej ćwierci taktu 62, gdzie pojawiają się oznaczenia *Tempo I* (powrót do pierwotnego tempa), *un poco ritenuto* oraz *dolcissimo* (bardzo delikatnie). Choć motyw muzyczny nawiązuje do początku utworu i pojawia się w tonacji B-dur, zmieniają się wyraźnie styl i kolorystyka brzmienia. W kontekście tekstu, po doświadczeniu *pobożnych modlitw* i *ukłucia miłości* oraz wynikającego z nich smutku, muzyka ponownie przechodzi w błogosławieństwo i uwielbienie.
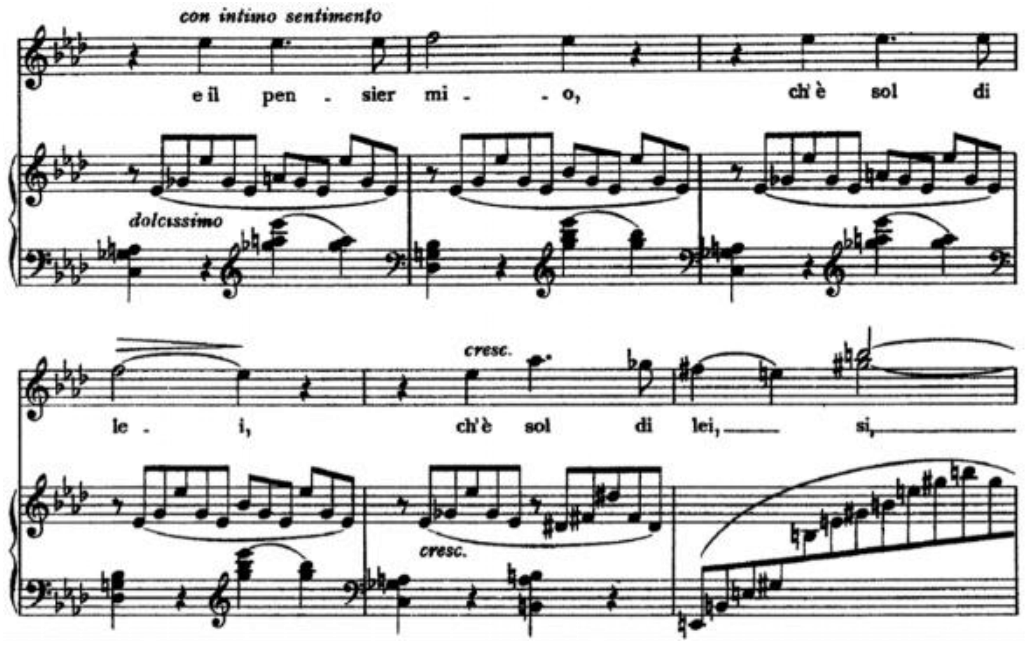
Od taktu 62 partia fortepianu przejmuje inicjatywę, prowadząc do wejścia wokalu. Melodia w taktach 62–63 ukryta jest w górnym głosie prawej ręki – dokładna analiza partytury pokazuje, że wszystkie dźwięki linii melodycznej mają ogonki skierowane do góry. Podczas wykonania należy grać je płynnie, spójnie, wyraźnie wyróżniając linię melodyczną poprzez jasny i klarowny dźwięk. Rytm między głosem melodycznym a głosem akompaniującym w partii prawej ręki ma postać wzoru trzy-dwa, który powinien być grany w równym rytmie, przy czym triole głosu środkowego zawsze zachowują poczucie przepływu do przodu, a lewa ręka zawsze pozostaje delikatna.
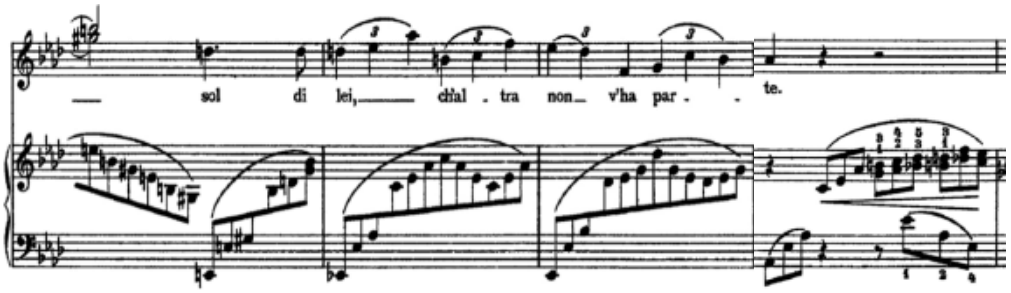
Takt 62–63 pełni zatem funkcję wprowadzenia nowego odcinka – fortepian może w tym momencie brzmieć nieco bardziej wyraziście. Gdy w takcie 64 pojawia się partia wokalna, melodia fortepianu pokrywa się niemal dokładnie z linią wokalną, dlatego dynamika fortepianu powinna być odpowiednio wycofana, by ustąpić miejsca głosowi.

W takcie 66 fortepian powinien stopniowo narastać dynamicznie, równolegle z partią wokalną. W takcie 68, w lewej ręce pojawiają się trzy dźwięki ♯D z akcentami, które należy wykonać z coraz większą siłą – sugerowane jest stopniowe *crescendo* między kolejnymi akcentami, połączone z wyraźnym zwolnieniem tempa, co nadaje kulminacyjny charakter zakończeniu frazy.

W tym fragmencie rytm i tempo powinny być podporządkowane partii melodycznej w prawej ręce. Podczas wykonania łatwo jest ulec wpływowi triol w lewej ręce, dlatego szczególną uwagę należy skierować na melodię, wsłuchując się w jej przebieg i kształtowanie frazy, tak aby nabrała śpiewnego, kantylenowego charakteru. Pozostałe głosy powinny jedynie lekko i subtelnie towarzyszyć, nie zakłócając klarowności i prowadzenia melodii.

Przykład 2–7





Takty 69–78 w partii fortepianowej opatrzone są oznaczeniem *dolcissimo* (bardzo łagodnie), natomiast w partii wokalnej pojawia się określenie *con intimo sentimento* (z wewnętrznym, głębokim uczuciem i z największą delikatnością). Wykonując ten fragment, należy mieć na uwadze oba te terminy – zarówno po stronie fortepianu, jak i wokalu – by w pełni oddać jego emocjonalną głębię. Wskazują one na potrzebę subtelnej, pełnej wyczucia interpretacji, nacechowanej delikatnością i ekspresją.
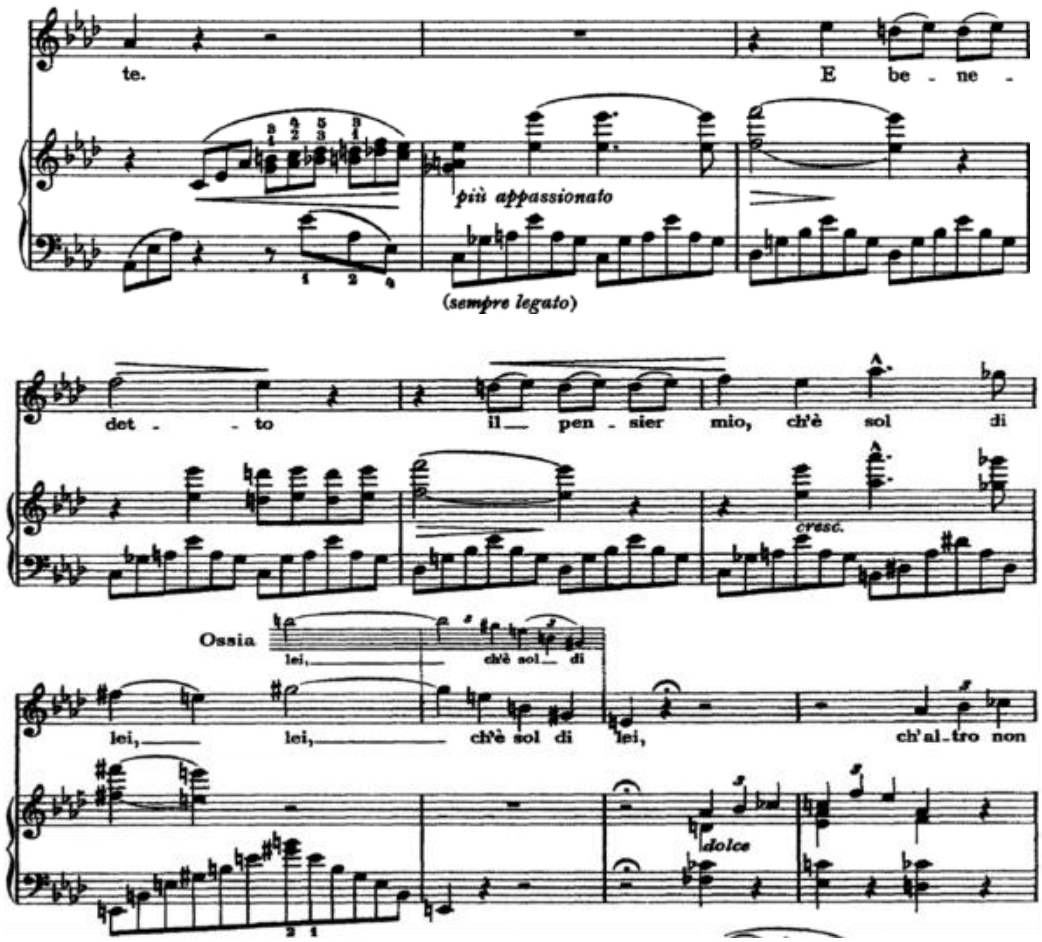
Takty 69–70 oraz 71–72 stanowią powtórzenie. Po wcześniejszym *ritardando* w takcie 68, takt 69 powinien od razu wrócić do pierwotnego tempa. Ten czterotaktowy fragment wymaga naprzemiennej gry obu rąk. W przypadku lewej ręki istotne jest odpowiednie przygotowanie się do wejścia, natomiast samo naciśnięcie klawisza powinno być wolne i kontrolowane. Szczególną uwagę należy zwrócić na górny głos melodyczny: ♭E–♮A, ♭E–♭B. Każdy akord wykonywany naprzemiennie powinien być grany na sposób dwudźwiękowy, z delikatnym zakończeniem.

W prawej ręce należy wyeksponować akcenty w trzeciej i czwartej ćwierćnucie każdego taktu (♮A–♭E, ♭B–♭E). W takcie 73 fraza kontynuuje rozwój dynamiczny – *crescendo*. W taktach 74–75 pierwsze dwie miary tworzą długie *arpeggio*, przy czym należy zadbać o wyrównane natężenie dźwięku i unikać nadmiernych akcentów podczas zmiany palców. Obowiązuje tu zasada: „w górę *crescendo*, w dół *diminuendo*", a cała fraza powinna mieć wyraźne napięcie i kierunek.

Na trzeciej ćwierćnucie taktu 75 akompaniament nagle się zawęża, zmieniając barwę – w tym miejscu dynamika powinna gwałtownie spaść. Następnie, w takcie 77, wraz z wejściem szerokiej, trójdzielnej frazy wokalnej, partia fortepianowa powinna

się ponownie rozwinąć, zachowując średni poziom głośności. W takcie 78 następuje kolejne *crescendo*, a w trzeciej i czwartej ćwierćnucie należy zwrócić szczególną uwagę na precyzyjne wykonanie rytmicznego kontrastu „trzy na dwa" między lewą a prawą ręką.

Przykład 2–8



Przykład nutowy 2–8 obejmuje takty 78–87. Od taktu 78 rozpoczyna się stopniowe crescendo, oznaczone dodatkowo jako *più appassionato* (bardziej namiętnie), które trwa do taktu 79. W tym miejscu melodia w prawej ręce przyjmuje formę oktawową; fortepian prowadzi, a następnie przeplata się z partią wokalną. W partii fortepianu nad dźwiękami melodycznymi znajdują się długie łuki *legato* – należy więc w pełni wydobywać czas trwania każdej nuty.

Trzy dźwięki ♭E w takcie 78 powinny być zagrane z wyraźnie zmieniającą się dynamiką. W takcie 80 dźwięki F–♭E należy wykonać jako dwudźwięk z wyraźnym zatrzymaniem na czwartej ćwierćnucie. Cała fraza w taktach 79–80 powinna być bardzo płynna, pełna pasji i napięcia.
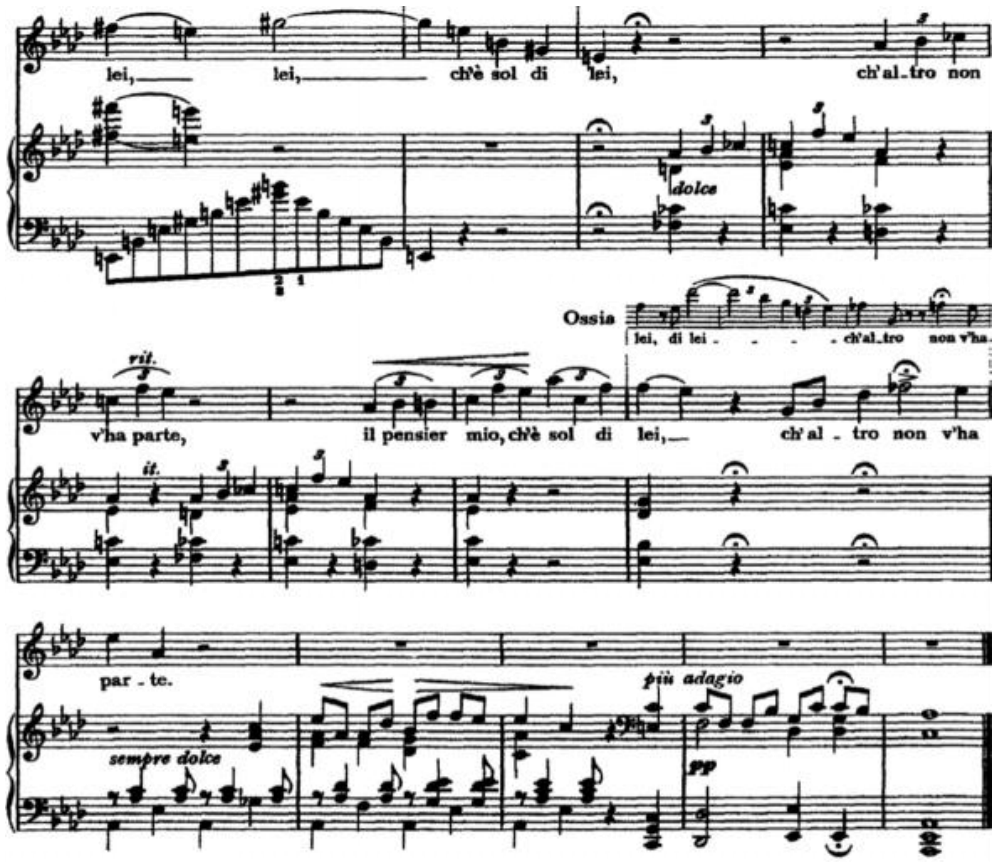
Lewa ręka oznaczona jest jako *sempre legato* (zawsze *legato*), dlatego ważne jest, by utrzymać ciągłość dźwięków i, jeśli warunki techniczne na to pozwalają, zachować jak najdłużej niskie tony lewej ręki. Takty 81–82 powtarzają linię melodyczną wokalu z taktów 80–81 – można je traktować jako powtórzenie i wzmocnienie melodii lub jako swoistą odpowiedź fortepianu na wokal. Podczas wykonywania tej frazy należy nadać jej śpiewność i ekspresję, naśladując charakter linii wokalnej.

W takcie 83 melodia wokalu i partii fortepianu zlewają się w jedną, a dynamika nadal narasta. W tym momencie emocje muzyczne osiągają niemal swój szczyt. Fortepian powinien silnie zaznaczyć wewnętrzne napięcie i ruch. W 83 małym takcie w pierwszej ćwierćnucie zazwyczaj występuje duży oddech wokalisty, w tym momencie fortepian powinien zsynchronizować „oddech" z wokalistą i zaakcentować trzecią ćwierćnutę z przydźwiękiem ♭A.

W takcie 84 partia fortepianu kończy fragment długim *arpeggio*. Ten takt może być różnie interpretowany przez różnych pianistów. Jako kulminacja emocjonalna winien on być wykonany z pełną siłą – z mocnym akcentem na najwyższym punkcie dwudźwięku w trzeciej ćwierćnucie, zakończonym energicznym zamknięciem frazy. Alternatywnie możliwe jest także wykonanie tego taktu z wyciszoną dynamiką i subtelnym profilem w celu uwypuklenia wysokiego dźwięku ♯G w głosie, prowadząc frazę do cichego zakończenia.

Zdaniem autorki nie istnieje tu jedno obowiązujące podejście – obie interpretacje są zgodne z logiką muzyczną i wybór między nimi może zależeć od preferencji wykonawcy oraz konkretnego kontekstu wykonania.

Przykład 2–9



Przykład nutowy 2–9 obejmuje takty 84–96. Od taktu 86 zaczyna się koda, w której partia fortepianowa prowadzi melodię wokalną niemal identycznie jak w taktach 5–8 w prologu utworu, co stanowi powrót do początku i wprowadza spójność w całość kompozycji. Oznaczenie *dolce* (łagodnie) wskazuje na to, że w tym momencie utwór powraca do stanu spokoju, a melodia rozwija się powoli w formie trójnutowego rytmu, co pozwala na zwolnienie tempa. Akordy w lewej ręce powinny być grane równo i delikatnie, podczas gdy cała melodia powinna mieć charakter śpiewny, z podkreśleniem płynności współpracy z wokalem.

Od taktu 92 zaczyna się koda utworu, oznaczona jako *sempre dolce* (zawsze łagodnie). Z ostatniej ćwierci taktu 92 motyw melodyczny pojawia się po raz ostatni. W tym miejscu szczególną uwagę należy zwrócić na zmianę barwy dźwięku, akcentując dźwięk ♭G w lewej ręce, aby wyraźnie oddzielić go od harmonii. Melodia w tym fragmencie znajduje się w górnym głosie prawej ręki. W takcie 93 dynamika jest zmienna, co tworzy naturalny łuk emocjonalny.

W trzeciej ćwierćnucie taktu 94 należy pozostawić wokaliście odpowiednią przestrzeń na oddech przed zakończeniem frazy. Następnie oznaczenie *più adagio* (wolniej) sugeruje dalsze spowolnienie tempa, a oznaczenie dynamiki *PP* (*pianississimo*) wskazuje na wyjątkową cichość i delikatność. W tym momencie wykonanie powinno stać się bardziej stonowane, a rejestr dźwiękowy obniżony, aby uzyskać pełniejsze i głębsze brzmienie. W czwartej ćwierćnucie można wydłużyć dźwięk, stosując odpowiednie spowolnienie i osłabienie dynamiki, pozwalając każdemu dźwiękowi płynnie zanikać w przestrzeni. Utwór kończy się akordem tonicznym A-dur, stanowiącym kulminację tej muzycznej opowieści.

Koda przypomina obraz z filmu, w którym kurtyna powoli opada w ciszy, a obraz i dźwięk stopniowo zanika aż do całkowitego zamilknięcia. Podczas wykonania należy całkowicie zaangażować się emocjonalnie w muzykę, podążając za głębokim, szerokim oddechem muzycznym, starając się utrzymać spójność melodii i wykorzystując barwę dźwięku, aby kształtować ogólny obraz muzyczny.

Jak wykazuje analiza, nastrój tego utworu jest bardzo ciepły. Zarówno słowa tekstu, jak i melodia są pełne oczekiwania i błogosławieństwa, nadając kompozycji posmak słodyczy. Dominującym uczuciem jest zachwyt i podziw. Podczas wykonania kluczowe jest, aby dokładnie uchwycić te cechy, dostosowując interpretację do stylu kompozytorskiego autora. To pozwala na technicznie poprawne wykonanie, ale również na głębsze wyrażenie intencji muzycznych kompozytora, co przekłada się na bardziej wciągające i emocjonalne doświadczenie u słuchaczy.

Preludium, interludia i koda utworu zawierają liczne pauzy i miejsca na wzięcie oddechu, co jest istotne dla tworzenia atmosfery. W wykonaniu tych momentów ciszy trzeba zwrócić szczególną uwagę, traktując je jako przestrzeń do pełnego oddechu, który umożliwia rozwijanie się muzyki nawet w chwili zatrzymania. Dzięki temu muzyka może otworzyć słuchaczom szersze pole wyobraźni. Każda pauza i przestrzeń w utworze powinna być traktowana jako integralna część kompozycji, budując napięcie, emocje oraz głębię interpretacyjną.
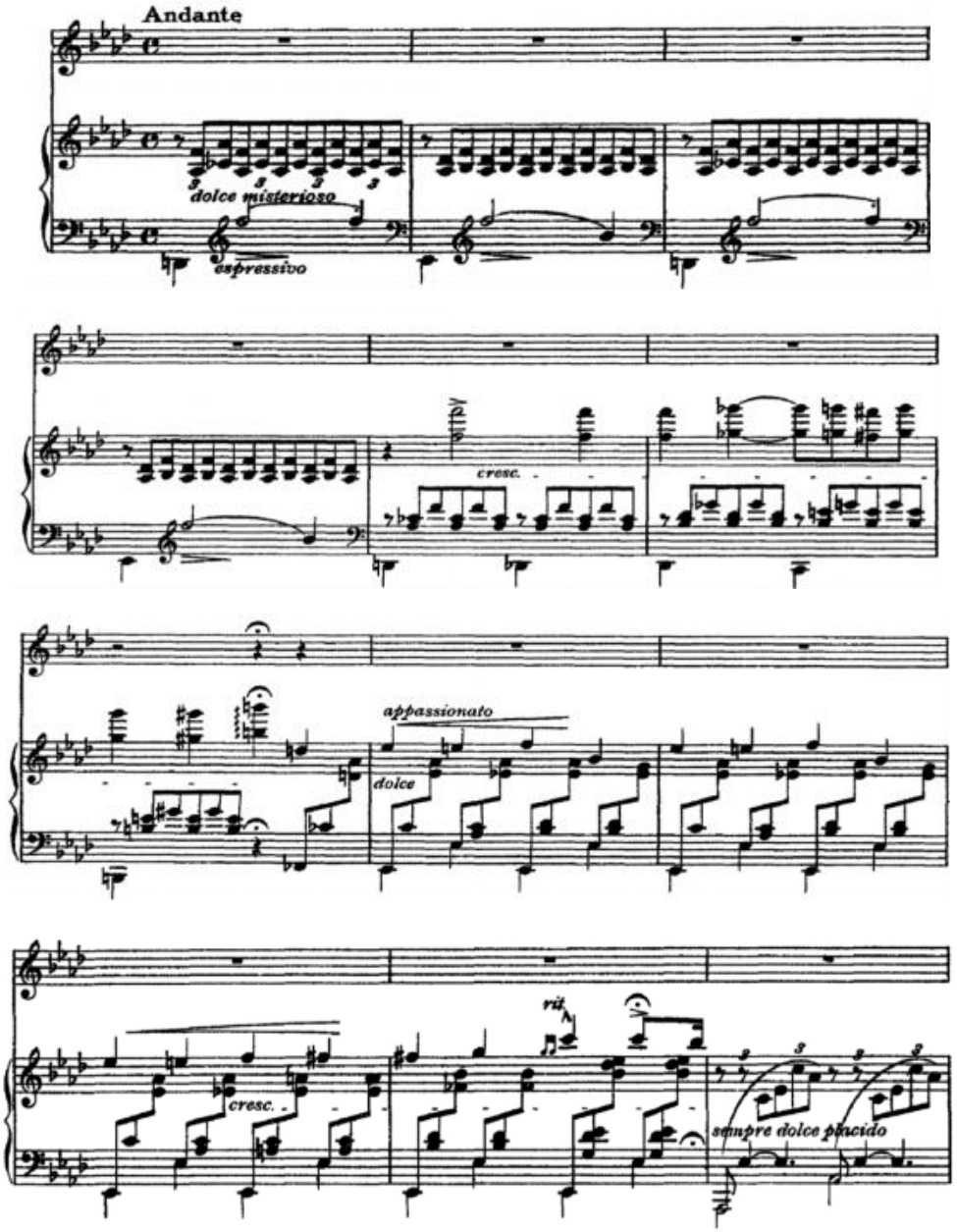
4.3 *I vidi in terra angelico costume*

Utwór ten, kreujący wizję „anioła zstępującego w ziemską rzeczywistość", łączy w sobie mistyczne piękno i ulotną subtelność, gdzie melodia, mimo intensywnego wykorzystania triol, zachowuje organiczną spójność i jedwabistą płynność, splatając romantyczną żarliwość z intymną czułością. Styl kompozycji, przeniknięty ciepłem i emocjonalną głębią oddaje zarówno ikonograficzny wizerunek istoty anielskiej (od transcendentnego blasku po ludzką kruchość), jak i subiektywne uniesienia bohatera, wyrażone poprzez chromatyczne niuanse harmoniczne, dynamiczne gradacje oraz pulsujące triole – typowe dla języka romantyzmu Liszta. W porównaniu z *Benedetto sia'l giorno*, utwór ten rezygnuje z klasycznej powściągliwości na rzecz ekstatycznej ekspresji – od pierwszych taktów rozwija się w aurze otwartej emocjonalności, gdzie łamane akordy i ornamentalne pasaże współtworzą audialny fresk „upadłego anioła", balansujący między niebiańską przejrzystością a ziemskim ciężarem.

Partia fortepianu, stanowiąca fundament narracji wymaga od wykonawcy dualnego podejścia: z jednej strony zrozumienia architektury formalnej (długie łuki frazowe, precyzyjne kulminacje), z drugiej – poddania się esencji romantyzmu kompozytora, gdzie każdy dysonans staje się metaforą duchowego napięcia, a płynne przejścia między sekcjami opierają się na sile ciszy i przestrzeni, pozwalającej słuchaczowi „ujrzeć" anioła unoszącego się między transcendencją a ludzką kondycją. Kluczem interpretacyjnym jest tu kontrola barwy dźwięku – od szklistego *dolce* w partiach „niebiańskich" po głębokie, rezonansowe *forte* w momentach ziemskiego dramatu – oraz zachowanie jedwabistej spójności frazowania nawet w pauzach, które nie są brakiem dźwięku, lecz kontynuacją muzyki w wyobraźni.

Ostateczny cel wykracza poza techniczne odtworzenie nut – to stworzenie transcendentnego doświadczenia, w którym triolowy puls, chromatyczne harmonie i szeroki oddech dynamiki przemieniają się w opowieść o upadku i odrodzeniu, a każdy dźwięk, niczym pociągnięcie pędzla na płótnie, współtworzy mistyczny pejzaż dźwiękowy, pozostawiający słuchacza w stanie zachwytu nad kruchością piękna.

Przykład 3–1



Przykład nutowy 3–1 obejmuje takty 1–12, stanowiące przedłużone preludium pieśni podzielone na dwie części strukturalne (tt. 1–7 oraz 8–12) z oznaczeniami wykonawczymi *Andante* (tempo spacerowe), *dolce misterioso* („słodko i tajemniczo") oraz *espressivo* („ekspresyjnie"). W taktach 1–4, opartych na powtórzeniach z naprzemienną grą rąk, melodia ukryta jest w partii lewej ręki, gdzie pierwszy dźwięk F (półnuta) wymaga kontrolowanego *legato profondo* – utrzymania pełnej wartości rytmicznej poprzez przeniesienie ciężaru ciała w kierunku klawisza, ażeby uzyskać rezonansowe brzmienie „wypełniające przestrzeń", podczas gdy drugi F (ćwierćnuta

ze *staccato*) realizowany jest krótkim, lekkim uderzeniem z szybkim podniesieniem ręki przy zachowaniu elastyczności nadgarstka. Ewolucja harmoniczna między taktami 1–4 przejawia się w kontraście między „skurczonymi", mrocznymi akordami w takcie 1 (wymagającymi mocnego podkreślenia basu) a rozszerzoną, jaśniejszą harmonią w takcie 2, przy czym ogólna dynamika stopniowo wzrasta od taktów 1–2 do 3–4, podkreślając narastające napięcie.

Partia prawej ręki w tych taktach, złożona z gęstych triol, pełni funkcję harmonicznego tła – wymaga gry *sotto voce* („pod głosem") z równomiernym *legato*, by nie zakłócać melodyjnego basu lewej ręki. W taktach 5–7 następuje przejście do nowej frazy, w której melodia przenosi się do prawej ręki, realizowanej przez stanowcze oktawy z szerokim *crescendo* i wyraźnym łukiem frazowym. W takcie 7, lekki *ritardando* i spowolnione *arpeggio* ♮B (h) z płynnym zwolnieniem pedału podkreślają *fermato*, podczas gdy lewa ręka, wykonująca linię basową ♮D–♭D–♭D–C–♮B (d–des–des–c–h) z równoległym *crescendo*, wymaga płynnych ruchów bocznych przy dużych skokach, minimalizujących pionowe przemieszczenia dłoni.

Kluczowym wyzwaniem interpretacyjnym jest tu dialektyka między kontrolą a ekspresją: z jednej strony precyzyjne zarządzanie dynamiką (stopniowe wzmacnianie napięcia w taktach 1–4, kulminacyjne *crescendo* w taktach 5–7), z drugiej – poddanie się Lisztowskiej wizji „tajemniczej słodyczy", gdzie cisza między dźwiękami (np. w pauzach lub zwolnieniach pedału) staje się nośnikiem emocji. Pedalizacja, oparta na częstotliwości zmian dostosowanej do frazowania, musi balansować między czystością harmoniczną a podtrzymaniem aury *misterioso*, podczas gdy artykulacja (od głębokiego *legato* po krótkie *staccato*) współtworzy narrację o „upadłym aniele" – istocie zawieszonej między niebiańską subtelnością a ziemskim dramatem.

W drugiej połowie taktu 7 rozpoczyna się druga część preludium, w której melodia przenosi się do górnego głosu prawej ręki z oznaczeniem *appassionato* („z namiętnym zaangażowaniem"), podczas gdy środkowy głos oznaczony *dolce* („słodko") pełni funkcję kontrapunktu harmonicznego. Takty 8–9, oparte na powtórzeniu

materiału, dopuszczają dwa modele interpretacyjne: frazowanie zróżnicowane dynamicznie w obrębie taktów – z subtelnymi fluktuacjami dynamiki między taktem 8 a 9 (przy czym takt 9 realizowany jest z nieco większą intensywnością) – lub kształtowanie jednolitego łuku *crescendo* na przestrzeni obu taktów, ze stopniowym wzmacnianiem napięcia prowadzącym do kulminacji. Wybór podejścia zależy od indywidualnej koncepcji wykonawcy, przy czym obie strategie pozostają w zgodzie z logiką formalną utworu.

Od taktu 10 następuje kolejna faza narastania ekspresji – melodia, rozwijająca się chromatycznie w górę, osiąga punkt szczytowy na trzeciej ćwiartce taktu 11, poprzedzony stopniowym *accelerando* w taktach 10–11 oraz wyraźnym *ritardando* w trzeciej ćwiartce taktu 11, podkreślonym przez *fermato* na czwartej ćwiartce.
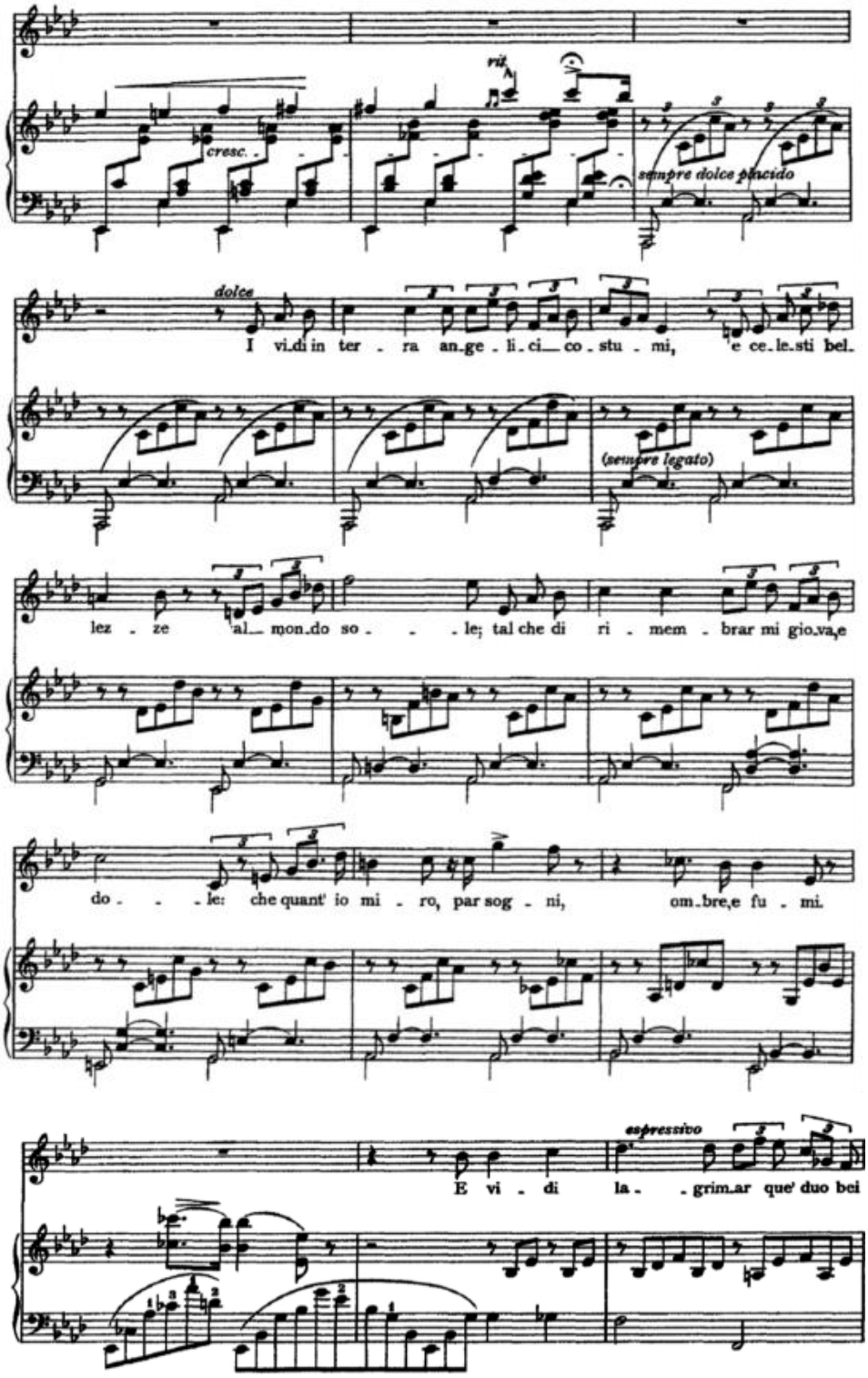
Pedalizacja w taktach 8–11 wymaga częstszych zmian (nawet co takt) dla zachowania klarowności faktury, zwłaszcza w kontekście narastającej gęstości harmonicznej. W taktach 10–11 zaleca się dodatkowo lekkie przyspieszenie tempa (*rubato agogiczne*), aby wzmocnić wrażenie nieuchronnie zbliżającej się kulminacji. Warto podkreślić, że brak rozwiązania harmonicznego na tonice w ostatniej ćwiartce taktu 11 (utrzymanie dysonansu) tworzy efekt zawieszenia emocjonalnego – przedłużony dźwięk nie stanowi zamknięcia, lecz otwiera przestrzeń dla niedopowiedzenia, wymagając od wykonawcy świadomego prowadzenia linii melodycznej nawet w pauzie. Ta „pusta" przestrzeń staje się integralną częścią narracji, kierując uwagę słuchacza ku kolejnym sekcjom utworu, a jednocześnie podkreślając dialektykę między napięciem a ulgą, charakterystyczną dla Lisztowskiej dramaturgii dźwiękowej.

Preludium, podzielone na dwie fazy kulminacyjne, konstruuje narrację przestrzenno-emocjonalną poprzez dialektykę dystansu i bliskości. Pierwsza faza, nasycona aurą mistycznej niedostępności, oddaje transcendentny wizerunek „anioła istniejącego w niedosiężnym niebios królestwie" – triodowe arpeggia i zawieszone harmonie, realizowane w subtelnym *piano*, kreują iluzję dźwiękowego sfumato, gdzie melodia zdaje się pulsować w odległej przestrzeni. Ta warstwa, zgodna z poetycką

wizją tekstu, wymaga od wykonawcy dekompresji czasu muzycznego – szerokiego *legato*, pedalizacji z wykorzystaniem połowy nacisku oraz minimalnej wibracji klawiszy, by podkreślić efekt „niematerialnego blasku".

Natomiast druga faza kulminacyjna, obrazująca zstąpienie anioła w ziemską rzeczywistość, przekształca tę wizję w bezpośrednie doświadczenie zmysłowe: melodyjne oktawy w prawej ręce (*appassionato*), wsparte gęstymi akordami w środkowym głosie, narzucają dynamiczne napięcie poprzez *crescendo* prowadzące do punktu szczytowego w takcie 11. Kontrast ten uwidacznia się szczególnie w fakturze – od rozproszonych, eterycznych triol po zwarte, dysonansowe skupiska harmoniczne – oraz w artykulacji, gdzie legato cantabile ustępuje miejsca *marcato* z akcentowanym release'em.

Przykład 3–2



Przykład nutowy 3–2 obejmuje takty 10–24, gdzie takty 10–11 stanowią zakończenie preludium, a od taktu 12 rozpoczyna się właściwa część wokalna oznaczona *sempre dolce placido* („zawsze łagodnie i spokojnie”). Po dynamicznym

wzroście napięcia w preludium i swobodnym *fermato* w takcie 11, muzyka od taktu 12 rozwija się jak intymna opowieść, zgodna z poetycką wizją tekstu („Widziałem anioła na ziemi, jej piękno nie miało sobie równych") – partia wokalna, silnie narracyjna, wspierana jest przez fortepian pełniący funkcję subtelnego tła harmonicznego. W interpretacji partii fortepianu kluczowe jest zwrócenie uwagi na basową linię lewej ręki, gdzie każdy akord w formie półnut wymaga płynnego przesuwania nadgarstka z szybkim przenoszeniem ciężaru między dźwiękami, szczególnie w taktach 12–15, gdzie szerokie skoki interwałowe wymuszają wykorzystanie pedalizacji i precyzyjnej kontroli palców dla zachowania ciągłości.

Prawa ręka, realizująca akompaniament w taktach 12–16, musi utrzymywać stabilną artykulację *legato* z palcami przylegającymi do klawiszy, unikając akcentów, by nie konkurować z triolową melodyką wokalu, której zmienne frazowanie wymaga ścisłej synchronizacji z śpiewakiem. W takcie 17, wraz ze zmianą kolorytu harmonicznego i długim dźwiękiem F w partii wokalnej, konieczne jest podkreślenie zmiennych dźwięków w harmonii poprzez lekkie *crescendo* oraz *agogiczne rubato* w rytmice, które ustępuje miejsca powrotowi do głównego akordu ♭A w trzeciej ćwiartce, przywracając pierwotną dynamikę i puls.

W takcie 18, mimo powtórzenia melodyki z taktu 14, zmieniona harmonia lewej ręki wprowadza nowy kontekst ekspresyjny – szeroki skok w trzeciej ćwiartce na ♭A, który można zagrać prawą ręką dla płynności, podobnie jak dźwięk G w lewej ręce w takcie 19. W trzeciej ćwiartce taktu 20 pojawienie się ♭C (heses) tworzy chwilowe „ściśnięcie" kolorytu harmonicznego, wymagające wyraźnego uwypuklenia tego dysonansu poprzez celową artykulację.
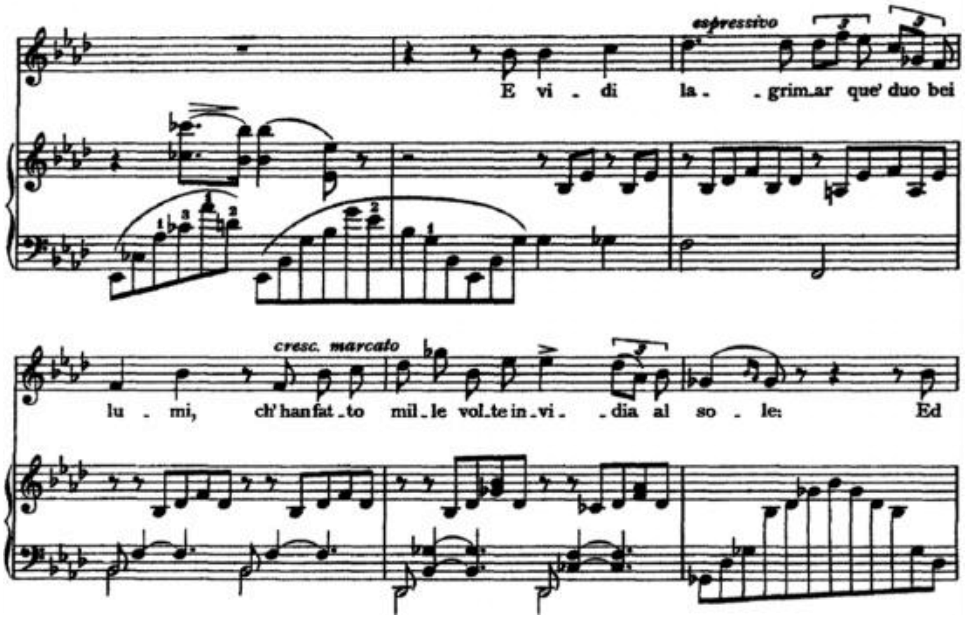
Takty 22–23, stanowiące krótkie interludium przejściowe, koncentrują melodię w prawej ręce jako powtórzenie linii wokalnej z taktu 21, gdzie oktawy należy grać z głębokim *legato cantabile*, stopniowo wyciszając dynamikę (*diminuendo*) przy zachowaniu szerokiego pulsu agogicznego. Lewa ręka, realizująca łamane arpeggia, musi zachować płynność bez akcentów, z wyciszeniem w takcie 23, przy jednoczesnym

zastosowaniu nieprzerwanej pedalizacji między taktami 22–23 dla podkreślenia jedności frazy i uniknięcia rozbicia harmonicznej ciągłości.

Kluczowe aspekty stylistyczne obejmują kontrast między statycznym *dolce placido* a ukrytym napięciem harmonicznym w taktach 17–21 oraz transformację funkcji fortepianu z „tła" do „aktywnego uczestnika narracji" w interludium, gdzie świadome kształtowanie przestrzeni dźwiękowej poprzez pedalizację – od lekkiego nacisku pedału w taktach 12–16 po głębokie, nieprzerwane utrzymanie w taktach 22–23 – staje się narzędziem budowania lirycznej opowieści o spotkaniu sacrum z profanum.

Pierwsza część tej pieśni jest bardzo liryczna, zaś partia fortepianowa nieskomplikowana, ustępująca miejsca melodii wokalnej. Jednak podczas wykonywania należy zwrócić szczególną uwagę na każdą zmianę koloru harmonii, dokładnie je przetwarzając. Taka metoda pozwoli lepiej ukazać subtelności zmian harmonicznych i stworzyć odpowiednią atmosferę muzyczną. Zrozumienie i wyrafinowane oddanie tych zmian jest kluczowe dla wzbogacenia emocjonalnej głębi utworu i wzmocnienia jego lirycznego charakteru.

Przykład 3–3
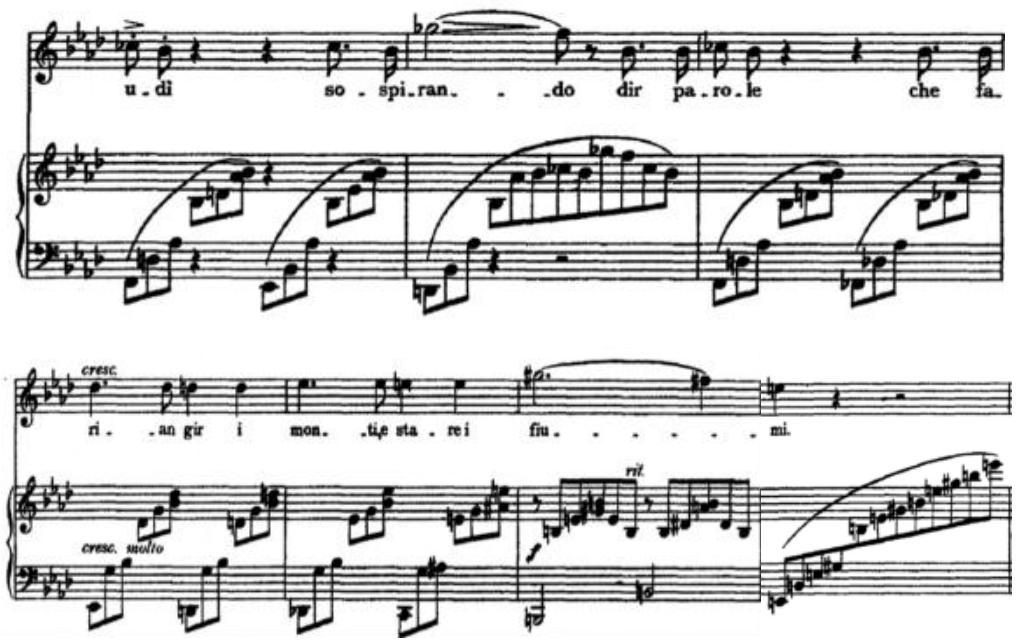


Przykład nutowy 3–3 obejmuje takty 22–27, przy czym takty 22–23 stanowią krótkie interludium przejściowe, a w takcie 23, po wejściu partii wokalnej, następuje gwałtowna zmiana kolorystyki harmonicznej połączona z przejściową modyfikacją tekstury akompaniamentu, wprowadzając subtelnie ponury odcień emocjonalny w kontraście do wcześniejszych szerokich, romantycznych linii melodycznych. Ta zmiana odzwierciedla moment, w którym bohater tekstu „zaczyna wylewać łzy", a muzyka, poprzez dyskretne przesunięcia harmoniczne i artykulacyjne, wychwytuje tę chwilę emocjonalnej kruchości.

W partii fortepianu kluczowe jest płynne prowadzenie linii melodycznej G–♭G–F–F (g–ges–f–f) w lewej ręce (tt. 23–24) z wyraźnym legato i naciskiem na kantylenowy charakter, podczas gdy w takcie 25, wraz z powrotem do pierwotnej tekstury akompaniamentu oraz oznaczeniami *crescendo* i *marcato* („dobitnie") w partii wokalnej, dynamika stopniowo wzrasta aż do taktu 26. W takcie 26 kontrastowy interwał ♭B–♭A (b–a) w górnym głosie prawej ręki wymaga uwydatnienia, natomiast fragment ♭G–F (ges–f) w lewej ręce, pełniący funkcję kontrapunktycznej linii harmonicznej, może być zrealizowany prawą ręką, by umożliwić lewej utrzymanie nuty pedałowej w basie.

Zgodnie z praktyką wykonawczą autorki oraz analizą licznych interpretacji, wokalista często stosuje tu swobodę agogiczną (*ad libitum*), koncentrując się na akcentowaniu frazy, co wymaga od pianisty elastyczności rytmicznej – dostosowania tempa akompaniamentu do zmiennej artykulacji śpiewu przy jednoczesnym zachowaniu spójności harmonicznej poprzez płynną pedalizację i kontrolę wybrzmiewania dźwięków.

Przykład 3–4
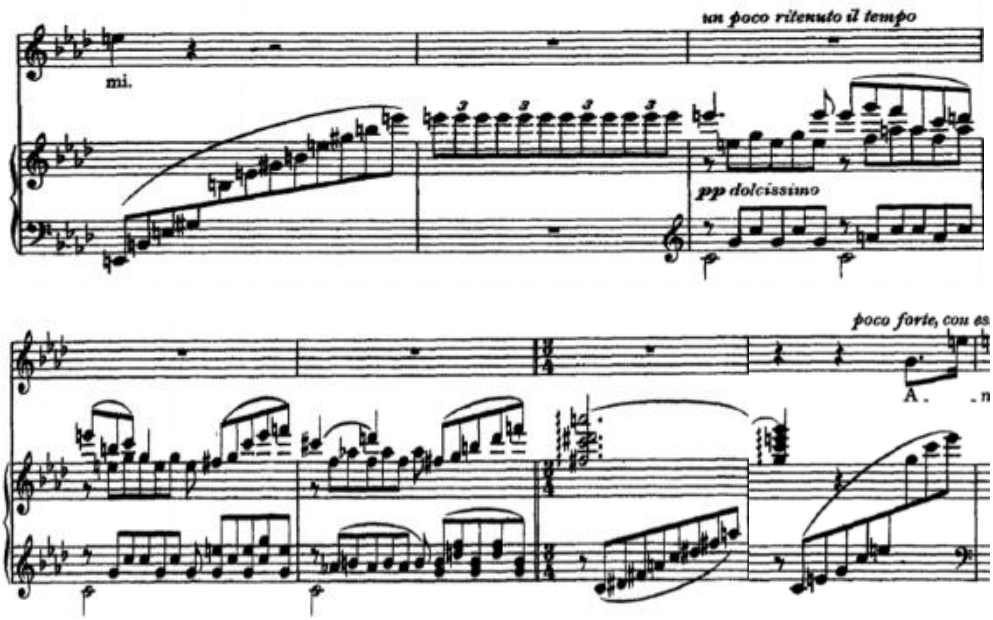


Przykład nutowy 3–4 obejmuje takty 28–34, kontynuując od taktu 27 z przykładu 3–3, i wprowadza fragment o intensywnej ekspresji, gdzie tekst opisuje „westchnienie anioła" zdolne poruszyć góry i zatrzymać rzeki, wyrażając zachwyt i emocjonalny wstrząs poprzez dynamiczny rozwój muzyczny zmierzający do kulminacji w taktach 32–33. W taktach 28–29 kluczowe jest płynne połączenie obu rąk bez przerw technicznych oraz podkreślenie linii basowej F–♭E–♮D (f–es–d) poprzez mocne *legato* i kontrolę rezonansu, w ostatnich dwóch uderzeniach taktu 29 zmienne dźwięki ♭C i ♭G (ces–ges) wymagają subtelnej modulacji barwy, np. poprzez delikatne *diminuendo* lub zmianę punktu uderzenia w klawisz.

Od taktu 29 do 33 partia wokalna wznosi się chromatycznie, budując napięcie, podczas gdy bas fortepianu opada chromatycznie sekwencją F–♭F–♭E–♮D–♭D–C–♮B (f–fes–es–d–des–c–h), z oznaczeniem *cresc. molto* prowadzącym do kulminacyjnego *fortissimo* w takcie 32, gdzie dynamika, emocje i napięcie muzyczne osiągają apogeum.

W takcie 33, po przejściu do tonacji E-dur nadającej muzyce jasny koloryt, lewa ręka musi utrzymać bas z mocnym tenuto, a prawa ręka realizuje *ritardando* w trzeciej ćwiartce – spowolnienie dostosowane do interpretacji wokalisty przy zachowaniu pulsacji frazy.

Przykład 3–5



Przykład nutowy 3–5 obejmuje takty 34–40, stanowiące kluczowe interludium w funkcji przejściowej między częściami utworu. W takcie 34 zakończeniu partii wokalnej towarzyszy rozległe, łamane arpeggio wznoszące się w partii fortepianu, zapowiadające nową sekcję. W taktach 34–35 *arpeggio* to utrzymuje tempo aż do trzeciej ćwiartki taktu 35, gdzie rozpoczyna się *ritardando* połączone z *diminuendo*. W takcie 35, poprzez triolowe powtórzenia toniki E-dur, zapowiada się zmianę tonacji i kolorytu – realizacja wymaga techniki zmiany palców na tym samym dźwięku oraz precyzyjnej kontroli pedału: można go zwalniać stopniowo lub zmienić szybko w trzeciej/czwartej ćwiartce, dbając o minimalną amplitudę ruchu, by uniknąć przerw w rezonansie.
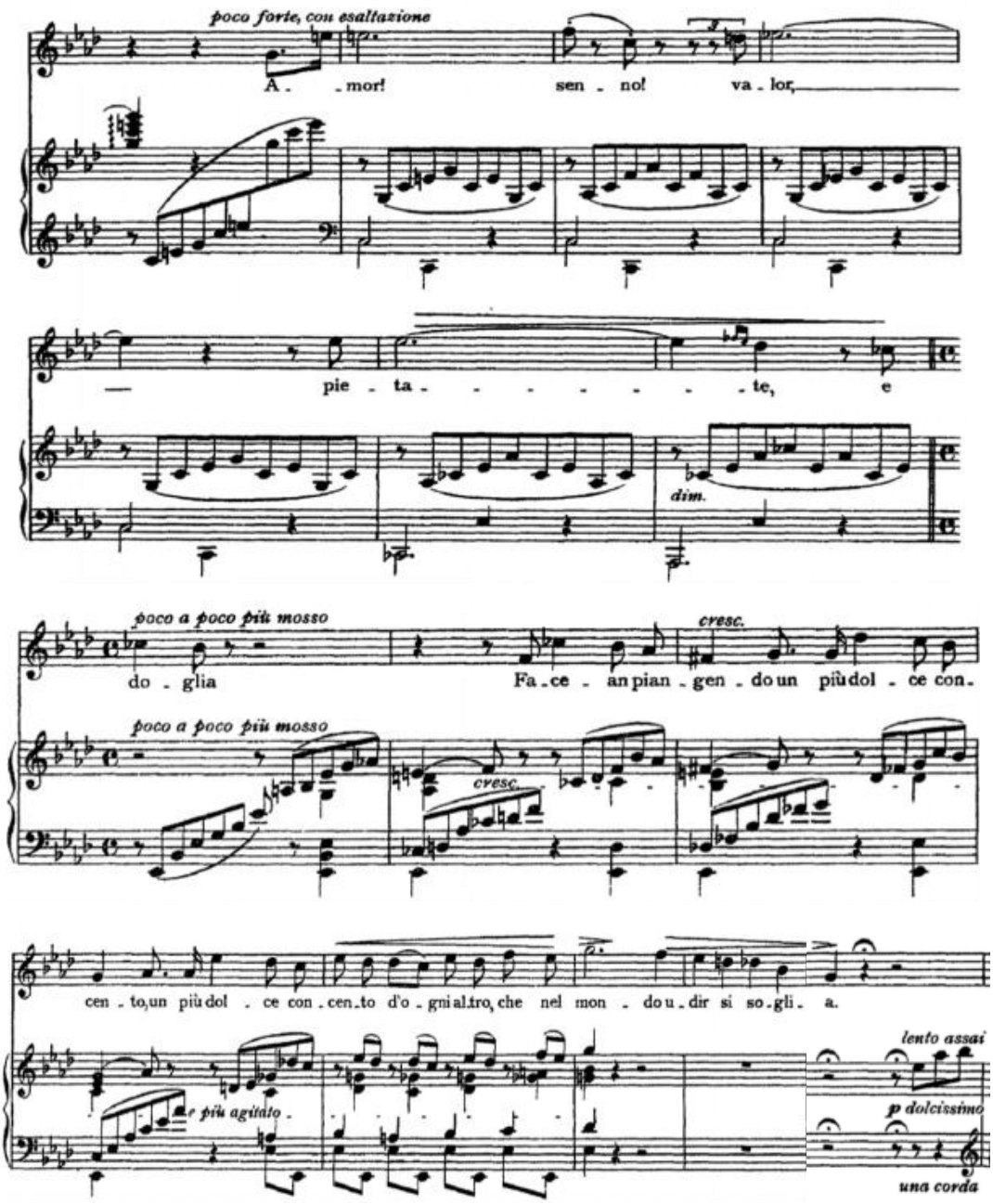
Od taktu 36 pojawia się nowa fraza oznaczona *un poco ritenuto il tempo* (stopniowy powrót do tempa) i *dolcissimo* („nadzwyczaj łagodnie”), z dynamiką *pp*.

Melodia w górnym rejestrze prawej ręki, nawiązująca do motywu początkowego, wymaga jednak bardziej subtelnej ekspresji – swobodnego *rubato* oraz dźwięku „krystaliczno-eterycznego", przypominającego brzęczenie dzwonków wiatrowych. Lewa ręka utrzymuje stały bas, środkowe głosy obu rąk pełnią funkcję delikatnego wypełnienia harmonicznego, podczas gdy cała uwaga skupia się na prowadzeniu melodyjnej linii prawej ręki z wyraźnym zaznaczeniem oddechów między frazami.

W taktach 39–40, stanowiących zakończenie interludium, lewa ręka wprowadza następną sekcję łamanymi arpeggiami. Dwie grupy arpeggiów w prawej ręce należy wykonać wolniej, z przedłużeniem wysokich dźwięków ♮A–G (a–g) poprzez przygotowane, miękkie uderzenie o kierunkowym brzmieniu „wznoszącym się". Dźwięk ♯F (fis) w takcie 39 warto zagrać lewą ręką, redukując rozpiętość prawej i poprawiając klarowność tonu. *Arpeggio* w takcie 40 realizuje się jeszcze wolniej i ciszej niż w takcie 39, podkreślając wyciszenie przed kolejnym rozdziałem narracji.

Pierwsze 40 taktów utworu tworzy jego pierwszą część. Autorka uważa, że pierwsza sekcja stanowi obiektywny opis obrazu „Anioła, który zstąpił na ziemię", ukazując piękno jego wyglądu, urzekający głos oraz zachwyt i poruszenie, jakie wywołuje wśród ludzi. Muzyka ma ogólnie charakter narracyjny, a styl — romantyczny, oniryczny i liryczny, tworząc odległy, piękny i tajemniczy obraz anioła. Podczas wykonania można śmiało oddawać wyraz muzyce, w pełni wykorzystując wyobraźnię.

Przykład 3–6



Utwór wkracza w drugą część, skupiającą się na subiektywnym wyrazie skomplikowanych emocji, takich jak „miłość, rozsądek, talent, współczucie i cierpienie". Kontrastuje to radykalnie z idyllicznym opisem aniołów z poprzedniej sekcji, wymagając od wykonawców głębokiej wrażliwości w interpretacji harmonijnych i dynamicznych przemian. Partia wokalna, oznaczona jako *poco forte, con esaltazione* (stopniowe *crescendo*, z uniesieniem i żarliwością), realizuje się w

pełni emocjonalnego zaangażowania, podczas gdy fortepian wspiera ją poprzez wyraźne kontrasty brzmieniowe.

W taktach 41–46 prawa ręka utrzymuje spokojny przebieg z delikatnym *rubato*, wypełniając harmonię długimi wartościami rytmicznymi. Palce powinny pozostawać blisko klawiszy, z minimalnym ruchem, aby zachować równomierną dynamikę. W lewej ręce kluczowe jest uwzględnienie pauzy w trzeciej ćwiartce każdego taktu – zaleca się wówczas szybką zmianę pedału lub jego całkowite zwolnienie, co wydobywa subtelne niuanse kolorystyczne. Cały fragment wymaga kontrolowanej ekspresji, unikając nadmiernej żywiołowości, by podkreślić wewnętrzne napięcie tekstu.

Między taktami 45-46 rozpoczyna się *diminuendo,* płynnie prowadzące do następującej frazy. W takcie 47, po krótkim epizodzie melancholii („bolesny płacz, gorące łzy"), muzyka stopniowo odzyskuje energię, by w takcie 52 osiągnąć kulminację w długim G partii wokalnej, rozbrzmiewającym z pełną mocą emocjonalną jako symbol „najpiękniejszej części utworu". Aranżacja fortepianu w taktach 47–54, z łamanymi arpeggiami i rosnącym napięciem harmonicznym, podkreśla tę dynamiczną przemianę, łącząc cierpienie z nadzieją w spójną narrację muzyczną.

W takcie 47 pojawia się oznaczenie *poco a poco più mosso* (nieco szybciej), w takcie 48 następuje crescendo, a w takcie 50 zapisano *più agitato* (bardziej wzburzony, z większą ekscytacją).

W wykonaniu taktów 47–52 należy przede wszystkim jasno wyodrębnić frazy fortepianowe. Od nuty ♮A w prawej ręce w takcie 47 do dwóch pierwszych ćwierćnut taktu 48 tworzy pierwszą frazę. Od trzeciej ćwierćnuty taktu 48 do dwóch pierwszych ćwierćnut taktu 49 – drugą frazę. Od dwóch ostatnich ćwierćnut taktu 49 do dwóch pierwszych ćwierćnut taktu 50 – trzecią frazę. Od trzeciej ćwierćnuty taktu 50 aż do końca taktu 52 – czwartą frazę, łącznie cztery frazy.

Następnie należy szczególnie podkreślić górny głos każdej z fraz. W pierwszej frazie (do dwóch pierwszych ćwierćnut taktu 48) melodia to ♮E–F, w drugiej (#F–G w takcie 49), w trzeciej (G–♭A w takcie 50), a w czwartej frazie (♭E–♭D, ♭D–C, ♭E–♭D
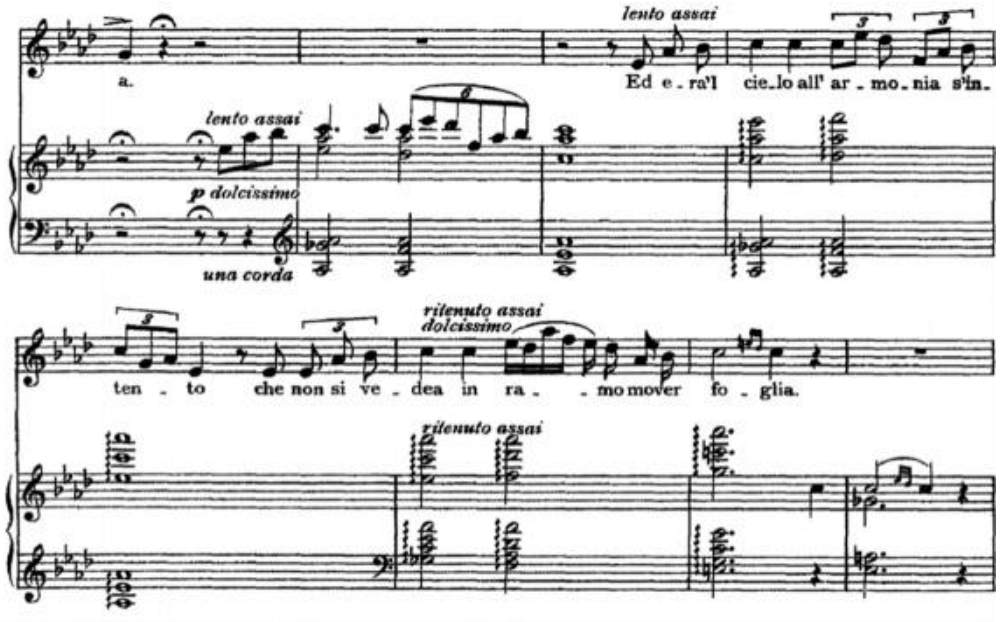
oraz F–♭E–G w takcie 51). Na końcu każdej frazy przed taktem 50 pojawiają się dwudźwięki, które należy wykonać zgodnie z zasadą akcentowania: pierwszy dźwięk silniejszy, drugi słabszy. Obserwując zakończenia poszczególnych fraz, można zauważyć, że linia melodyczna wszystkich czterech fraz wznosi się w sposób kręty i ciągły. Dlatego też należy starannie zaplanować dynamikę — ogólne wrażenie powinno być stopniowo narastające, natomiast emocje — coraz bardziej intensywne.

Istotną kwestią jest również ścisła współpraca z partią wokalną. Fortepian w tym fragmencie powinien uwalniać muzykę czysto i precyzyjnie. Partię wokalną także można podzielić na frazy: każda nowa fraza wokalna rozpoczyna się na ósemce lub szesnastce, natomiast w fortepianie w tym samym miejscu pojawia się pauza — na przykład w takcie 49, gdzie słowo *più* w wokalu odpowiada ósemkowej pauzie w fortepianie. Pauzy te mają dwa znaczenia: po pierwsze, sygnalizują zakończenie jednej frazy i rozpoczęcie nowej; po drugie, oznaczają chwilowe ustąpienie miejsca partii fortepianowej. To oznacza, że zakończenia każdej frazy fortepianowej nie mogą być przeciągane — należy szybko oderwać ręce od klawiatury i szybko zwolnić lub zmienić pedał, aby wyraźnie oddzielić frazy.

Równocześnie rozwój fraz powinien być coraz bardziej zwarty, a współpraca z wokalem płynna, co stworzy efekt wzajemnego przeplatania się fortepianu i śpiewu. W takcie 51 linia melodyczna fortepianu staje się wariacją melodii wokalnej — w tym miejscu należy elastycznie dostosować się do wykonania wokalisty, uwzględniając jego oddechy i pozostawiając odpowiednie przerwy, aby osiągnąć idealną synchronizację.

W takcie 52 akordy fortepianowe powinny być ściśle zharmonizowane z partią wokalną. Choć są zapisane jako ćwierćnuty, można je nieco przedłużyć, by dostosować się do długości utrzymywanego wysokiego dźwięku G w wokalu.

Przykład 3–7



Przykład 3–7 obejmuje takty 54–61 z oznaczeniami *lento assai* (skrajnie wolno), *dolcissimo* (bardzo łagodnie) oraz *una corda* (z użyciem miękkiego pedału). Po napiętej atmosferze budowanej w poprzednim fragmencie, w takcie 54 pojawiają się trzy oznaczenia fermata na pierwszych trzech uderzeniach. Na pierwszym uderzeniu fermata odnosi się do partii fortepianowej — choć zapis wskazuje na pauzę, autorka analizy uważa, że muzyka w tym miejscu jeszcze się nie kończy i należy utrzymać napięcie emocjonalne. Na drugim uderzeniu fermata pojawia się w partii wokalnej, gdzie melodia stopniowo opada z wysokiego rejestru. Emocje powinny być tu swobodnie przedłużane. Na trzecim uderzeniu zarówno fortepian, jak i głos wspólnie zatrzymują się na fermacie, co wymaga głębokiego oddechu muzycznego. Oznacza to zakończenie poprzedniego odcinka muzycznego i zapowiedź nowego etapu. Fortepian i wokal powinny w tym miejscu wspólnie dostroić emocje i na nowo ukształtować barwę dźwięku.

W czwartej ćwierćnucie taktu 54 fortepian delikatnie rozpoczyna krótkie interludium, wprowadzając motyw, który stanowi rdzeń całego utworu i zapowiada nadchodzącą linię wokalną. W tej części konieczne jest użycie miękkiej, łagodnej barwy, aby wyeksponować melodię. W takcie 55 rytm punktowany w prawej ręce na pierwszych dwóch uderzeniach powinien być wyraźnie rozwinięty, sekstole muszą być

płynne i posiadać lekki pulsacyjny charakter. Półnuty w dolnym głosie prawej ręki powinny być utrzymane w pełnej wartości czasowej. W lewej ręce należy zwrócić szczególną uwagę na chromatykę w postaci dźwięków ♭G–F oraz subtelne zmiany koloru pomiędzy dwoma akordami. W takcie 56 akordy powinny być naciśnięte równocześnie, a ich brzmienie powinno być czyste i przejrzyste.

Całe interludium musi przywoływać wrażenie ogromnej przestrzeni i dystansu. Zgodnie z tekstem utworu, muzyka tutaj obrazuje „dźwięki niebios", „liście" oraz „powiew wiatru". Perspektywa muzyczna oddala się od subiektywnego opisu emocji, przechodząc do malowania konkretnych pejzaży, dlatego też kolorystyka brzmieniowa w tej części znacząco różni się od poprzedniej sekcji — staje się bardziej eteryczna, przejrzysta i wypełniona wyobraźnią.

Poczynając od taktu 57, kiedy wchodzi partia wokalna, akompaniament fortepianowy składa się głównie z rozległych arpeggiów. Tekstura w tej sekcji jest dość jednolita, z wieloma przestrzeniami wypełnionymi ciszą. Podczas wykonania należy zwrócić uwagę na kilka kluczowych kwestii. Arpeggia powinny być grane wolniej, nie należy się spieszyć. Przejścia między nutami muszą być równomierne, każda nuta powinna być wyraźnie słyszalna. Palce powinny być blisko klawiszy, aby uniknąć akcentów. Należy zwrócić uwagę na transfer ciężaru nadgarstka, a połączenie między rękami musi być płynne i spójne.
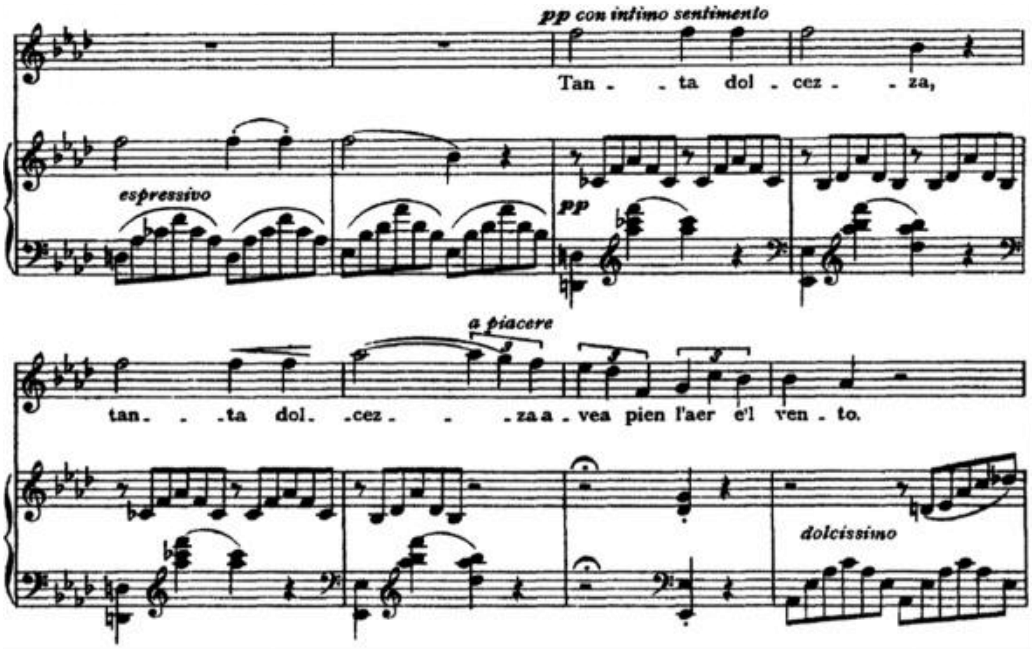
Warto również skupić się na zmianach harmonicznych pomiędzy kolejnymi akordami. Na przykład w taktach 57-58 szczególną uwagę trzeba zwrócić na najwyższe dźwięki w prawej ręce i utrzymywać je w spójny sposób, czyli ♭E-F-♭A. Z kolei w taktach 59-60 należy zadbać o pełne i wyraźne brzmienie niskich tonów lewej ręki, takich jak ♭G-F-♮E.

Od taktu 59, zgodnie z oznaczeniem *ritenuto assai* (duże spowolnienie), należy jeszcze bardziej zwolnić tempo arpeggiów, dostosowując się do interpretacji wokalisty. Celem jest pozostawienie jak największej przestrzeni dla śpiewu, aby umożliwić

pełniejsze wyrażenie emocji i umożliwić lepszą współpracę między wokalem a akompaniamentem.

W taktach 60–61 warto uważać, aby nie podążać zbyt blisko za melodią wokalną po jej zakończeniu. Ta sekcja powinna mieć ciemniejszą kolorystykę, co pozwoli lepiej skontrastować ją z następującymi frazami muzycznymi.

Przykład 3–8
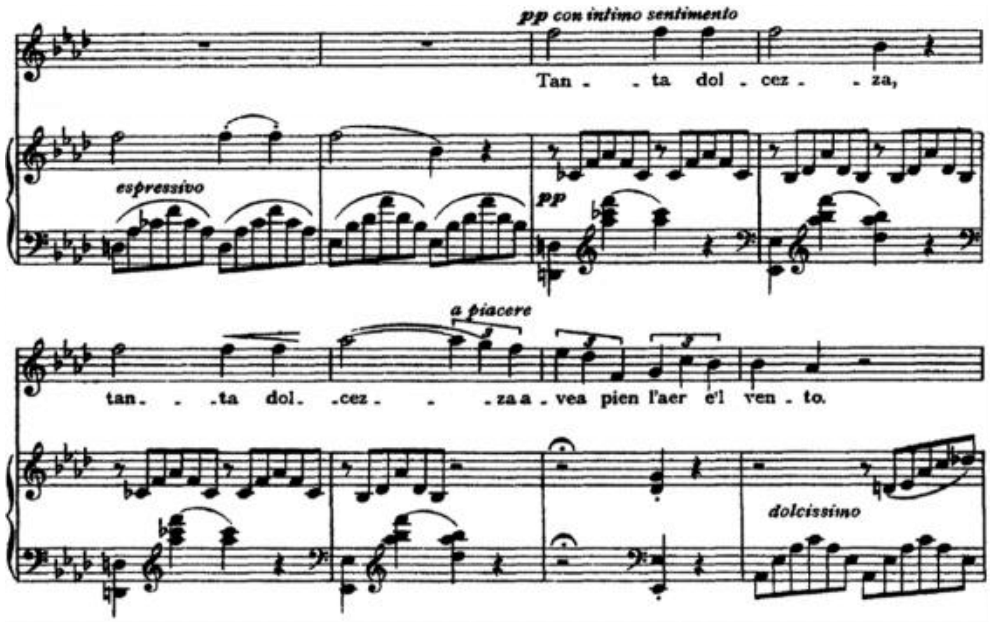


Takty 62–69 stanowią finałowy fragment wokalny utworu. W takcie 62 oznaczenie *espressivo* (wyrazistość emocjonalna) wprowadza intymny nastrój, który w takcie 64 przekształca się w *con intimo sentimento* (z najgłębszą czułością i subtelnością). Całość opiera się na powtarzającym się tekście „powietrze jest słodsze niż miód", wymagając interpretacji pełnej słodyczy, delikatności i nostalgii.

W taktach 62–63 fortepian pełni funkcję wprowadzającą, poprzedzając melodię wokalną krótkim interludium. Zgodnie z analizą stylu Liszta, typowym dla jego pieśni artystycznych, zastosowano tu technikę powtórzeń tej samej nuty (F w t. 62). Trzy powtórzenia F należy zróżnicować dynamicznie: od *piano* w pierwszym uderzeniu, poprzez *crescendo* w drugim, aż do *forte* na trzecim F w t. 63, po którym następuje *diminuendo* na ♭B, tworząc łuk napięcia.
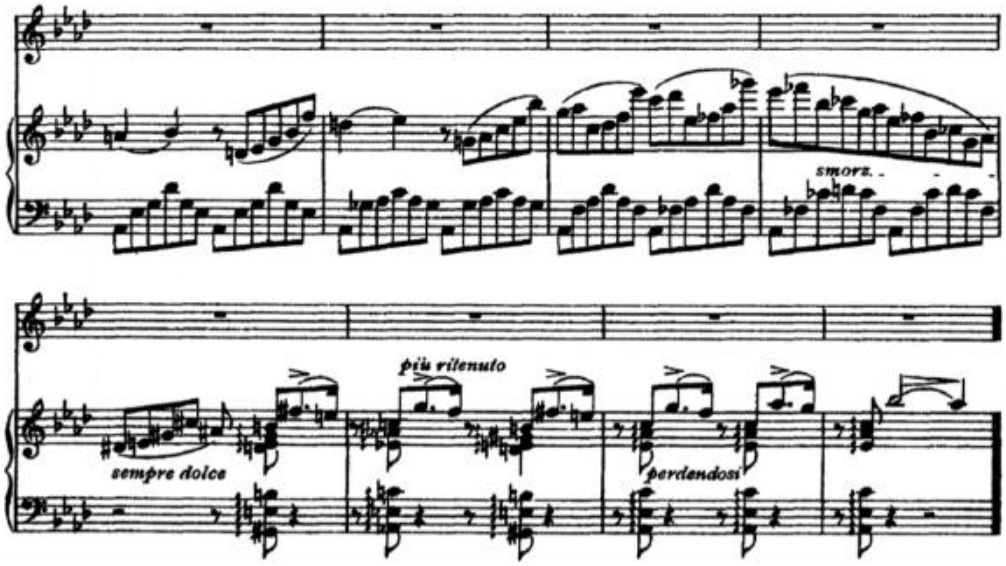
W taktach 64–67 partia fortepianu opiera się na dialogu między rękami: lewa ręka realizuje dwudźwiękowe akordy z zachowaniem zasady *forte-piano* (silniejsza pierwsza nuta), podczas gdy prawa ręka utrzymuje stałe *pianissimo*, imitując szmer wiatru. W t. 67, gdy partia wokalna osiąga kulminacyjne wysokie A, fortepian wspiera ten moment poprzez *crescendo* i lekkie *rallentando*, by podkreślić emocjonalny szczyt.

W takcie 68 akordy w prawej ręce (oznaczone *staccato*) wykonuje się z dynamiką *mezzo-piano*, jednak dzięki subtelnemu opóźnieniu zwalniania pedału (*ped. sostenuto*) utrzymuje się rezonans zgodny z długością dźwięku wokalnego. Pozwala to na płynne przejście do akompaniamentu lewej ręki w t. 69, rozpoczynającego kodę utworu.

Przykład 3–8



Przykład 3–9



Przykład 3–9 obejmuje takty 70–77. W nawiązaniu do poprzedniego przykładu, takty 69–77 stanowią końcową część utworu, czyli długie *solo* na fortepianie. Zastosowane oznaczenie to *dolcissimo* (słodko). Z analizy autorki wynika, że pieśń ta rozwija się etapowo: od obiektywnego opisu anioła, przez subiektywną ekspresję emocji - aż do obiektywnego przedstawienia krajobrazu. Na zakończenie utworu powtarza się fraza „powietrze jest słodsze niż miód", co nadaje całej kompozycji emocjonalny ton „szczęścia i słodyczy". To miejsce jest pełne podziwu i zachwytu dla anioła, podkreślając pozytywne i duchowe zakończenie.

Grając końcową część utworu, należy najpierw określić emocjonalny ton. Barwa dźwięku jest jasna, zaś atmosfera spokojna i piękna. Ważne jest wyraźne określenie podziału na frazy. W prawej ręce znajduje się główna linia melodyczna. Pierwsza fraza obejmuje ostatnie dwie ćwierćnuty taktu 69 do pierwszych dwóch ćwierćnut taktu 70; druga fraza trwa od ostatnich dwóch ćwierćnut taktu 70 do pierwszych dwóch ćwierćnut taktu 71. Dłuższa fraza rozciąga się od ostatnich dwóch ćwierćnut taktu 71 do końca taktu 74. Ostatnia fraza, kończąca utwór, obejmuje takty 75–77. W sumie są to cztery wyraźne frazy. Pierwsze dwie frazy mogą pełnić rolę wstępu do trzeciej, stosunkowo łagodnej. Od trzeciej frazy melodia staje się bardziej

złożona, wznosi się do ♭G, a w takcie 73 zaczyna opadać, niczym rozsypane koraliki, zatrzymując się na przerywanej ♯F w ostatnich dwóch ćwierćnutach taktu 74.

Podczas wykonywania tych fraz ważne jest, aby odpowiednio zorganizować zmiany dynamiczne. Gdy melodia wznosi się lub opada, zmiany w dynamice powinny być wyraźne. Na końcu pierwszych dwóch fraz należy przestrzegać zasady dynamiki dwudźwięków (*forte–piano*), a zakończenia dźwięków powinny mieć wyraźne ukierunkowanie, pozostawiając przestrzeń w tonacji, aby muzyka mogła swobodnie rozwijać się. Trzecia fraza jest dłuższa, dlatego ważne jest, aby technika palcowania była płynna. Zmiana palców powinna być gładka, bez akcentowania. Przejścia w górnym i dolnym zakresie powinny być płynne i bez zakłóceń. W takcie 72, na najwyższym dźwięku ♭G, można zrobić krótką pauzę. Takt 73 zawiera termin *smorz.* (skrót od *smorzando* — stopniowe wygaszanie), co według doświadczenia autorki wymaga znacznego zmniejszenia siły dźwięku i nieco wolniejszego tempa. W taktach 69–73 lewa ręka utrzymuje równy rytm, a w takcie 73 należy podkreślić bas ♭A, współpracując z prawą ręką, co pomaga w rozszerzaniu i kurczeniu rytmu.

Takt 74 jest zakończeniem trzeciej frazy; autorka uważa go za ważny moment, ponieważ stanowi zarówno zakończenie poprzedniej frazy, jak i wprowadzenie do kolejnej, podczas gdy prawa ręka kontynuuje linię melodyczną z akcentem na ostatniej ćwierćnucie ♯F (zapis *sempre dolce* – wymaga miękkiego dotyku opuszkami palców). Dopiero na ♮E następuje osłabienie dynamiki i krótka „przestrzeń oddechowa", co utrzymuje spójność emocjonalnej narracji.

Od taktu 75 (*più ritenuto*) rozpoczyna się finałowa fraza z melodycznym głosem w synkopowanej prawym ręce. Akcenty na nutach z kropką należy podkreślać poprzez kontrolowane opuszczenie palca z naturalnym ciężarem ręki. Dla płynności połączeń w szerokich arpeggiach lewej ręki, najwyższe dźwięki każdej grupy warto wykonać prawą ręką (np. wykorzystując ruch nadgarstka w płaszczyźnie poziomej).

W taktach 76–77 (*perdendosi*) kluczowe jest rozdzielenie percepcji: arpeggia lewej ręki stopniowo zanikają (półpedał dla „mglistego" brzmienia), podczas gdy górny

głos prawej ręki, pomimo *diminuendo*, powinien ewoluować od ciemnej barwy (takt 75) do intensywnego rozświetlenia na ♭B w takcie 77. Tempo należy spowalniać nierównomiernie – silniejsze *ritardando* w ostatnich dwóch grupach szesnastkowych taktu 77 z subtelnym opóźnieniem zwolnienia pedału po ostatnim dźwięku (ok. 1 sekundy), by podkreślić iluzję „oddalania się" dźwięku.

Pedał w całym finale (takt 75–77) musi być zmieniany po odegraniu każdego akordu, z precyzyjnym oczyszczaniem brzmienia między zmianami. Wskazane jest eksperymentowanie z półpedałem w takcie 76, by uzyskać efekt „zanikającej przestrzeni" bez utraty klarowności harmonicznej.

Prezentowana pieśń, zdaniem autorki, jest dziełem pełnym treści, które zasługuje na szczególną uwagę. Analizując połączenie tekstu z rozwojem muzyki, można dostrzec wyraźne zmiany tematyczne. W muzyce poświęconej obiektywnemu portretowaniu postaci „anioła" oraz w opisach natury na końcu utworu muzyka jest zawsze słodka i pełna szczęścia, charakteryzując się jasnymi barwami i silnym wrażeniem wizualnym. Natomiast w partiach poświęconych subiektywnym uczuciom muzyka niesie ze sobą konflikty i sprzeczności, ściśle związane z rozwojem emocji, co prowadzi do ciągłych zmian w jej charakterze. Takie podejście nie tylko wzbogaca interpretację utworu, ale także pozwala słuchaczom na głębsze zrozumienie i odczucie przekazywanych emocji oraz atmosfery, co jest niezbędne do pełnego doświadczenia muzycznego.

W procesie wykonywania tej pieśni kluczowe jest wyraźne i wrażliwe ukazanie zarówno subiektywnych, jak i obiektywnych zmian w treści utworu. Ważne jest, aby uwydatnić wyraźne kontrasty między tymi dwoma aspektami oraz zaznaczyć zmiany w postrzeganej przestrzenności muzyki. Kiedy wyrażamy subiektywne emocje, są one bogate i pełne, a dystans muzyki jest bliski. Podobnie jak w dwóch innych utworach Liszta z cyklu skomponowanego do sonetów Petrarki, uwaga koncentruje się na zmianach harmonicznych i wynikających z nich zmianach kolorystycznych. W muzyce kładzie się nacisk na tworzenie atmosfery. W tym utworze widoczne są romantyczne

cechy pieśni Liszta, odważne wyrażanie emocji, subtelnych i bogatych uczuć, a także bliska współpraca pianisty z wokalistą, którzy wzajemnie się uzupełniają[48].
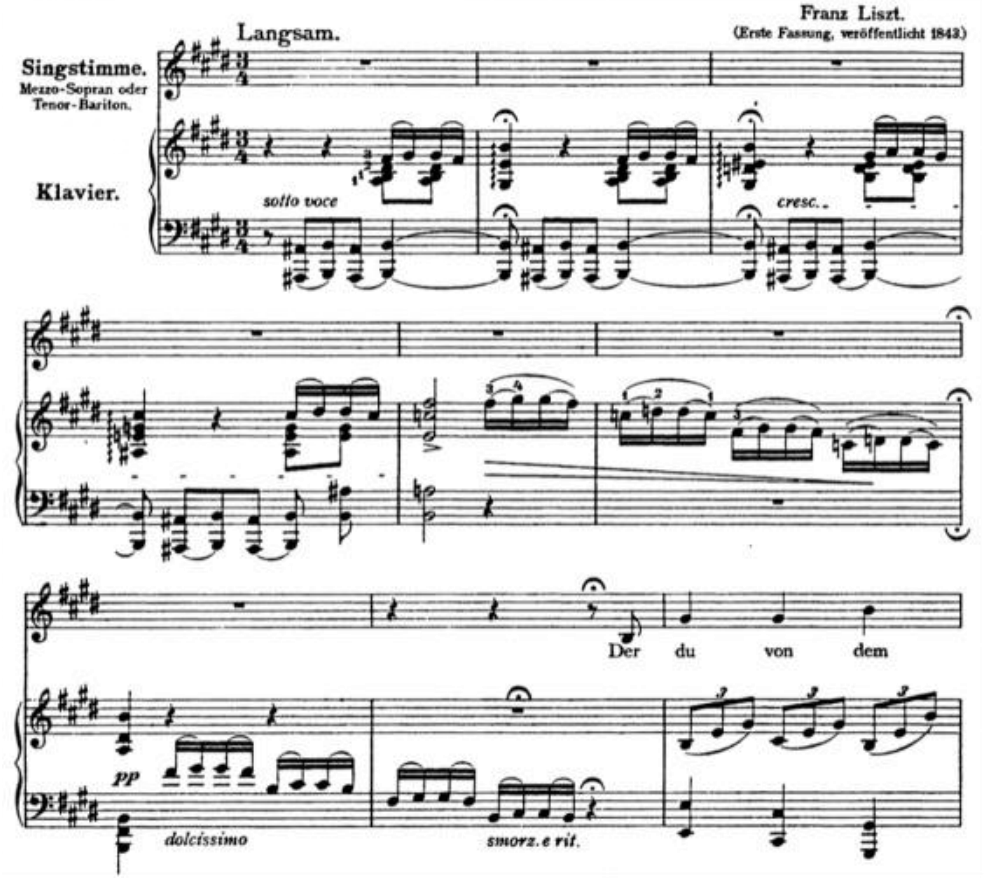
4.4 *Der du von Himmel bist*

Utwór ten, zarówno w części fortepianowej, jak i wokalnej, posiada wysoką wartość artystyczną. Harmonia charakteryzuje się wyraźnymi cechami romantyzmu, a połączenie muzyki z poezją jest niemalże idealne. Cała kompozycja łączy w sobie płynnie opowiadającą narrację z intensywnymi fragmentami lirycznymi, oferując bogaty wachlarz emocji oraz kolorów muzycznych. Muzyka jest płynna, melodyjna i pełna wizualnej ekspresji, a rozwój muzyczny oraz struktura utworu są wyraźnie zróżnicowane.

Partia fortepianowa tej kompozycji stwarza pewne wyzwania wykonawcze, ale jest również wartościowa jako samodzielny utwór fortepianowy. Zawiera ona różnorodne elementy muzyczne, w tym ukryte motywy melodyczne, które wzbogacają jej strukturę. Wymaga od pianisty wysokiego poziomu umiejętności w zakresie kontroli barwy dźwięku oraz wykonania akordów. Dodatkowo, istotne jest zachowanie płynności i ciągłości głównych linii melodycznych oraz ogólne poczucie muzykalności dzieła, co jest kluczowe dla pełnego wyrażenia jego artystycznego przesłania.

[48] Wersja partytury: Musikalische Werke, Serie VII, Band 1, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1917, Plate FL VII 14.

Przykład 4–1



Przykład 4–1 (takty 1–9) odsłania preludium o charakterze hieratycznej medytacji – od pierwszych taktów, oznaczonych *Langsam* i *sotto voce* (półgłosem), Liszt kreuje iluzję „schodów do nieba" poprzez dialektykę harmonicznej mgławicy i stopniowej krystalizacji światła. Fraza pierwsza (takty 1–4) to labirynt zawieszonych kadencji i enharmonicznych przemian (np. cis-moll → Des-dur w takcie 3), gdzie basowe tremolanda w oktawach wirują jak dym kadzidła, zaś rozproszone triady w sopranie sugerują niedookreślony kształt „postaci w oddali". Przełom następuje w drugiej frazie (od ćwierćnuty w takcie 5): chromatyczne zejścia lewej ręki (sekundy zmniejszone w taktach 6–7), niczym pęknięcia w kamiennych stopniach, przepuszczają snopy światła – czysta kwarta C-F w prawej ręce (takt 5) kontrastuje z dysonansowym klastrem Es-G-A, by w kulminacyjnym takcie 8 eksplodować akordem Es-dur z dodatkową sekstą, brzmiącym jak otwarcie niebiańskiego portalu.

Metafora autorki („zbliżająca się ukochana osoba") znajduje odbicie w ewolucji faktury: gdy w taktach 1–2 dźwięk zdaje się unosić w „szarej przestrzeni" (półpedał zmieniany co ćwierćnuty, vibrato osiągane drżeniem kostki), od taktu 5 muzyka zyskuje cielesną namacalność – *legato* w basie imitujące kroki, *crescendo* w średnim głosie jako metafora rosnącego tętnienia aż po ekstatyczne rubato w takcie 8, gdzie pedał *sostenuto* utrzymuje rezonans jak ostatnie echo westchnienia.

Klucz wykonawczy: *Sotto voce* realizuj przez dotyk „zawieszony" (palce muskające klawisze z wysokości 1 cm, ciężar skupiony w nadgarstkach), zaś w kulminacjach (takt 8) – głębokie opuszczenie paliczków z pełnym zaangażowaniem przedramienia, by rozbłysk Es-dur zabrzmiał jak „przekroczenie progu wieczności".

Pierwsza fraza muzyczna dzieli się na cztery mniejsze frazy, z melodią prowadzoną przez prawą rękę w górnej partii. Podczas wykonywania szczególną uwagę należy zwrócić na technikę palcowania i dotyk klawiszy. Melodia prawej ręki musi być bardzo spójna, a końcówki pierwszych dwóch mniejszych fraz powinny zawierać arpeggia o dużym zasięgu. Te arpeggia mogą być grane wolno, zwracając uwagę na połączenie arpeggia z melodią. Należy skupić się na utrzymaniu najwyższej nuty, odpowiednio ją podtrzymując, zaś barwa dźwięku powinna być kierunkowa, aby zapewnić ciągłość między frazami.

Na zakończenie pierwszych dwóch mniejszych fraz zarówno w lewej, jak i prawej ręce znajdują się znaki wolnego przedłużenia. To przypomina o konieczności zwrócenia szczególnej uwagi na przerwy między mniejszymi frazami podczas wykonywania. Między frazami powinno być wystarczająco dużo „oddechu", a końcowe dźwięki każdej frazy powinny być odpowiednio podtrzymywane, co umożliwi wyraźniejsze i bardziej ekspresyjne oddzielenie poszczególnych segmentów utworu.

Cztery mniejsze frazy mają w lewej ręce podobne partie, które znajdują się w niższym rejestrze. Barwa dźwięku powinna być wyraźna. Każda grupa dźwięków ♯A-B powinna być wykonana zgodnie z zasadą dynamiki dwudźwięków, gdzie pierwszy dźwięk jest akcentowany (mocniejszy), a drugi słabszy. Do grania tych fragmentów

można zastosować palcowanie 4–5, co pozwala na delikatne i głębokie dotknięcie klawiszy. Taka technika pozwala na uzyskanie bardziej płynnej i wyrafinowanej ekspresji muzycznej.

Ogólna dynamika pierwszych dwóch mniejszych fraz jest jednolita, ale w trzeciej frazie, wraz ze zmianą harmonii, zaczyna się stopniowe *crescendo*. Melodia prawej ręki staje się bardziej emocjonalna, a rola lewej ręki jako wsparcia staje się bardziej wyraźna aż do momentu, gdy akordy w piątej frazie osiągają swoje apogeum. Akordy w pierwszym takcie piątej frazy mają duże rozpiętości, prawą rękę można wykonać w formie arpeggia, stosując te same zasady co wcześniejsze arpeggia, z zachowaniem pełnej wartości czasowej z naciskiem na wysokie dźwięki melodii. Następnie wykonuje się duży oddech, co łączy z drugą dużą frazą.

Między pierwszą a drugą frazą istnieje wyraźny kontrast emocjonalny. Długa, opadająca skala jest połączona z dużym zmniejszeniem siły dźwięku. Kiedy używa się dwudźwięków jako jednostek, każde dwa dwudźwięki tworzą jedną grupę, co łącznie daje cztery grupy. Każda grupa obejmuje jedną frazę w wysokiej i jedną w niskiej oktawie. Pierwsza fraza ma wyższy zakres dźwięków i jaśniejszą barwę tonalną. Ważne jest uchwycenie poczucia przepływu podczas schodzenia po gamie.

Na końcu szóstego taktu znajduje się znak wolnego *fermato*, wprowadzający chwilowe zawieszenie w muzyce, które można porównać do „krótkiego przystanku podczas schodzenia po schodach". Druga fraza charakteryzuje się niższym zakresem i głębszym brzmieniem, ale jej melodyczny postęp jest bardziej zdecydowany i stabilny, przypominający „kroki, które stają się bardziej pewne i stopniowo zbliżają się do mnie, aby ostatecznie pozostać obok".

W siódmym takcie pojawia się oznaczenie *dolcissimo* (bardzo łagodnie), a na końcu ósmego taktu ponownie występuje znak wolnego *fermato*, z oznaczeniem *smorzando e ritardando* (stopniowo zanikając i zwalniając). Ogólny trend drugiej dużej frazy w taktach 5–8 polega na stopniowym zanikaniu. Muzyka opada i kończy się tuż przed nami. Podczas wykonywania tej sekcji kluczowe będzie właściwe zarządzanie
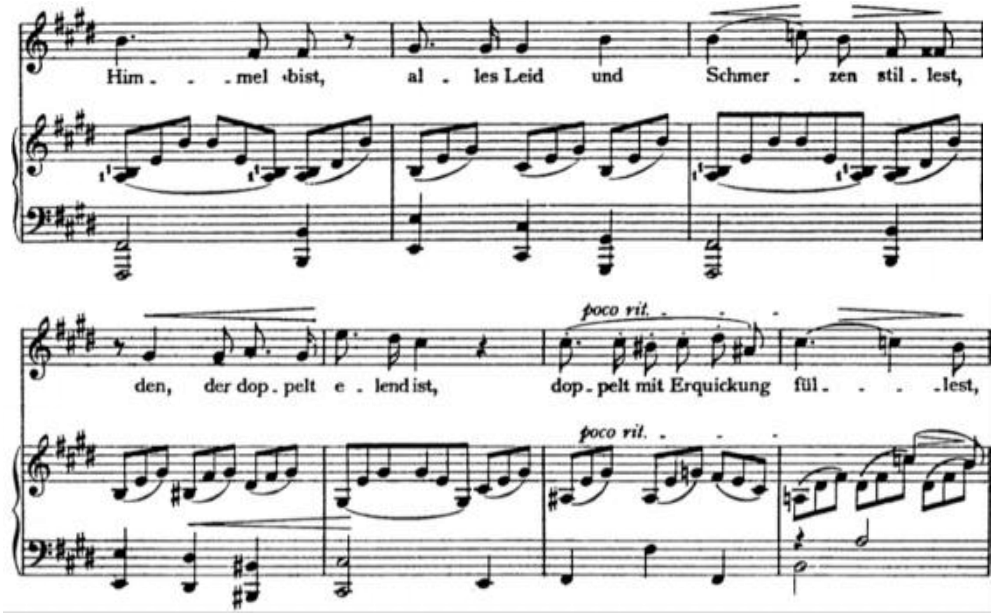
barwą dźwięku i kontrola dynamiki, aby odpowiednio oddać te zmiany w intensywności i tempie.

Podczas wykonywania preludium ważne jest odpowiednie zarządzanie oddechami między frazami muzycznymi. Jak wynika z badań autorki, oddech w tej części utworu przebiega zgodnie z rytmem „luźny – napięty – luźny". Takty 1–4 powinny zaczynać się spokojnie, płynnie rozwijając się aż do osiągnięcia kulminacji, natomiast takty 5–8 stopniowo przechodzą w stan większego relaksu.

Preludium stawia wysokie wymagania co do użycia pedału. W pierwszej frazie, szczególną uwagę należy zwrócić na zmianę pedału podczas arpeggiów w mniejszych frazach, stosując technikę pedału tonu (czyli pedałowanie po odegraniu dźwięku). Zmiana pedału powinna być szybka, nie przerywając ciągłości muzyki, aby zapewnić płynność melodii. Wszystkie znaki wolnego fermato powinny być wykonywane z pedałem.

W drugiej frazie, poczynając od taktu 5, w taktach 5–6 nie zmienia się pedału, w tym także przy znakach wolnego przedłużenia. W taktach 7–8 należy utrzymać ten sam pedał bez zmian. W drugiej połowie ósmego taktu, kiedy muzyka zwalnia i dźwięki znajdują się w niższym rejestrze, można delikatnie zmienić pedał dwa razy, aby zachować czystość melodii.

Przykład 4–2



Przykład 4–2 obejmuje takty 10–16, a partia wokalna zaczyna się od taktu 9. Melodia składa się z czterech fraz, ma silny charakter narracyjny, jest piękna i płynnie rozwija się, co sprawia, że jest przyjemna w odbiorze. Akompaniament fortepianowy w tej części jest stosunkowo prosty, a jego połączenie z partią wokalną sprawia, że brzmienie całości jest pełne i harmonijne. Integracja między głosem a fortepianem wzmacnia wrażenie bogactwa muzycznego i współgra z wyrazistym przekazem emocjonalnym utworu.

Podczas wykonywania tej części fortepianowej kluczowe jest „delikatne falowanie" dynamiki. Melodia koncentruje się w lewej ręce. Takty 9–10 tworzą jedną mniejszą frazę, w której lewa ręka powinna zachować ciągłość, jednocześnie osiągając falowanie od stopniowego wzmacniania do stopniowego osłabienia. Takt 9 zaczyna się z niższą dynamiką, która stopniowo się rozwija, a w takcie 10 dźwięk ♯F jest grany z większą siłą. Przy tym dźwięku dotyk klawisza powinien być głębszy, natomiast barwa dźwięku szeroka, co nada temu miejscu odpowiednie wrażenie przestrzeni i mocy.

W partii prawej ręki należy grać równomiernie i spokojnie, unikając akcentów. Podczas gry ręce powinny być blisko klawiatury, unikając dużych, ruchliwych gestów. Taka technika pozwoli zachować spójność i delikatność brzmienia, co jest kluczowe dla utrzymania łagodnej atmosfery tej sekcji utworu.

Takty 11–12 są grane w sposób podobny do taktów 9–10 z zachowaniem podobnej dynamiki i artykulacji. W taktach 13–14 stosuje się podobną technikę, ale ogólna dynamika powinna być nieco większa niż w poprzednich fragmentach. To stopniowe zwiększenie siły dźwięku pomoże zbudować napięcie i emocjonalną intensywność, prowadząc do bardziej wyrazistego wyrazu w kolejnych częściach utworu.
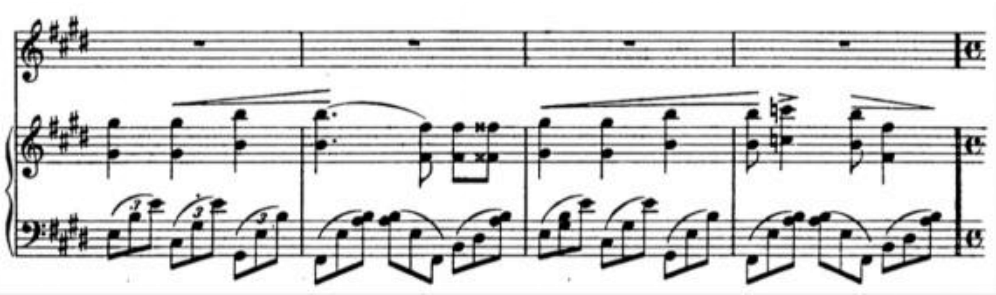
W takcie 15 zarówno partia fortepianowa, jak i wokalna zawierają termin muzyczny *poco rit.* (nieco spowolnienie), co sugeruje subtelne zwolnienie tempa w tej części. W związku z tym muzyka w tym miejscu „kurczy się", co wymaga szczególnej uwagi na zmiany w partii prawej ręki, zwłaszcza na zmienne dźwięki ♯G, ♮G, ♯F. Można tu spróbować zastosować krótszy pedał lub wyraźniej wykonać partię prawej

ręki, aby odróżnić ten fragment od poprzednich, zapewniając wyraźniejsze i bardziej zdefiniowane brzmienie.

W takcie 16 lewa ręka powinna utrzymywać długie dźwięki, podczas gdy w prawej ręce pojawia się melodia z dźwiękami ♮C-B, która towarzyszy stopniowemu zmniejszaniu głośności. Podczas wykonywania ważne jest, aby przez różnicowanie barw dźwięków uczynić linię melodyczną bardziej wyraźną. Skoncentrowanie się na wyrazistości i subtelności w prawej ręce pomoże wyróżnić melodię, zapewniając, że przyciągnie ona uwagę słuchacza, jednocześnie pozostając w harmonii z długotrwałymi tonami granymi przez lewą rękę.

Ten fragment, mimo swojego rytmicznego przebiegu, powinien być utrzymany w stosunkowo słabym zakresie głośności, pełniąc głównie funkcję akompaniamentu. Zmiany dynamiki nie powinny być zbyt wyraźne, koncentrując się głównie na podkreśleniu głównej linii melodycznej i uwypukleniu zmian kolorystycznych w harmonii.

Przykład 4–3



Takty 17–20 tworzą interludium składające się z dwóch fraz muzycznych, w którym główna melodia przypomina wokalną melodię z poprzedniej części. Należy podczas jego wykonywania podkreślić śpiewny, płynny charakter melodii, zachowując jej ciągłość.

W poprzedniej części melodia w partii fortepianu była prowadzona w lewej ręce. W tym interludium melodia znajduje się natomiast w prawej ręce i jest grana w oktawach, co sprawia, że jej rejestr jest wyższy, a brzmienie jaśniejsze i cieplejsze. W
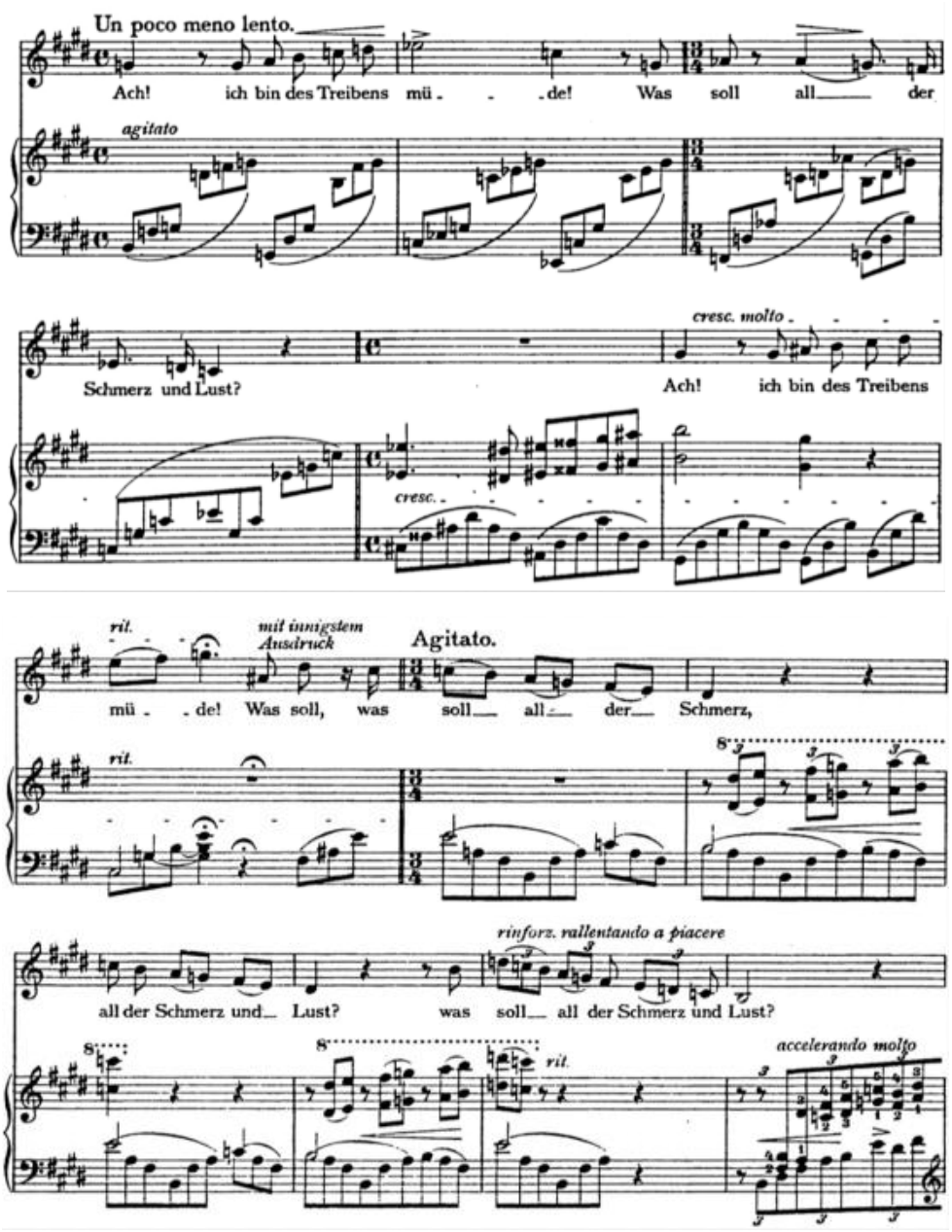
związku z tym prawa ręka powinna być wyeksponowana bardziej niż dotychczas, aby zapewnić słuchaczom poczucie świeżości i nowości.

Każde dwa takty tworzą jedną frazę muzyczną, w trakcie której następuje stopniowy wzrost głośności od *pianissimo* do *fortissimo*. Oznacza to, że każda fraza rozpoczyna się cicho i delikatnie, a następnie stopniowo narasta. W związku z tym takty 19–20 należy wykonywać z większą mocą niż takty 17–18, co zapewnia rozwój dynamiki i podkreśla rosnące napięcie emocjonalne.

W 18. takcie dźwięk B, wydłużony kropką, oraz w 20 takcie nuta C oznaczona znakiem ♮ (z akcentem) stanowią wyraźne akcenty melodyczne. Powinny one zostać zagrane pełnym, dźwięcznym brzmieniem, z zachowaniem odpowiedniej długości i wyraźnym akcentem. Pod koniec taktu 20 warto stopniowo przyciszyć dźwięk, przygotowując w ten sposób przejście do kolejnego fragmentu utworu oraz partii wokalnej.

Lewa ręka gra stosunkowo spokojnie i stabilnie; trzeba szczególnie uwypuklić bas harmoniczny w każdym takcie, a prowadzenie niskich głosów winno kontynuować linię poprzedniej części (taktów 9–10). Interpretacja tego fragmentu powinna być zgodna z wcześniejszą analizą. Dynamikę pozostałych głosów w lewej ręce (poza basem) najlepiej utrzymać na niskim poziomie, aby uniknąć nadmiernej ciężkości brzmienia.

Przykład 4–4



Przykład 4–4 obejmuje takty 21–33, podzielony jest na dwie części: takty 21–27 oraz takty 28–32. Tekst w obu częściach jest powtórzony, jednak prezentują one zupełnie odmienne stany muzyczne, z bardziej złożonymi zmianami harmonicznymi, fakturalnymi i rytmicznymi.

Na końcu taktu 20 rytm zmienia się z 3/4 na 4/4, a w takcie 21 pojawia się oznaczenie *un poco meno lento* (trochę wolniej) dla partii wokalnej i *agitato* (podniecenie) dla partii fortepianowej. Na pierwszy rzut oka te wskazania mogą

wydawać się sprzeczne, ponieważ wokal zwalnia, a fortepian nabiera tempa, ale patrząc na zapis nutowy zauważamy, że w taktach 21–24 partia fortepianowa to płynne arpeggia, a w taktach 23–24 rytm ponownie zmienia się na 3/4. Takie zestawienie wskazówek jest więc uzasadnione, ponieważ wykonanie arpeggiów wymaga emocjonalnych wzlotów i upadków, pełniąc funkcję napędzającą. Arpeggia w taktach 23–24 powinny być bardziej zwarte, a szczególną uwagę należy zwrócić na niskie dźwięki lewej ręki. Istotne jest również, aby płynnie połączyć lewą i prawą rękę, by muzyka rozwijała się falami. Mimo że takt 24 to jedno długie *legato*, można je podzielić na dwie części: pierwsze cztery dźwięki należy zagrać ciszej, a od piątego dźwięku zaczynamy nową frazę *arpeggio*, która stopniowo zyskuje na sile.

W takcie 25 rytm znowu zmienia się na 4/4, zaś fortepianowa melodia prowadzi, stopniowo wzmacniając się, wprowadzając powtórzenie drugiej zwrotki tekstu. Jednak w takcie 27 pojawia się wolne *fermato*, co stanowi przejście do nowej sekcji wokalnej i podział muzyczny. W taktach 25–26 melodyka w prawej ręce powinna być płynna i melodyjna, z wyraźnym naciskiem na dynamikę. W takcie 25 melodia stopniowo wzmacnia się, a w takcie 26 słabnie. Należy również zwrócić uwagę na pauzę w trzecim takcie, a końcowy dźwięk melodyki nie powinien być zbyt długi.

Takty 21–27 charakteryzują się częstymi zmianami rytmu między 3/4 a 4/4 oraz płynnymi arpeggiami. Muzyka jest bardzo skondensowana, naprzemiennie wypełniona uczuciem rozluźnienia i napięcia. Podczas grania należy szczególnie zadbać o to, aby *tempo* i dynamika były zgodne z wykonaniem wokalnym, co pozwoli na harmonijną współpracę między fortepianem a głosem.
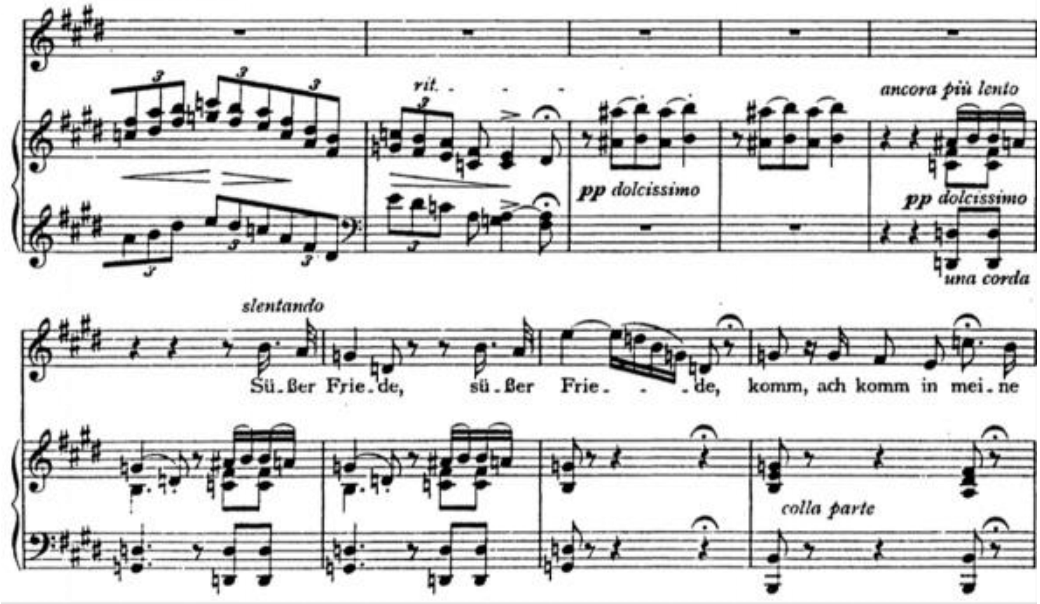
Cechą charakterystyczną drugiej części, obejmującej takty 28–32, jest naprzemienne występowanie partii wokalnej i fortepianowej. Frazy zaczynają się od trzeciego uderzenia taktu 27, a wokal oznaczony jest terminem „mit innigstem Ausdruck" (z głębokim wyrazem, emocjonalnie). Od taktu 28 tempo zmienia się na *agitato* (wzburzone, niespokojne). Pierwsze trzy frazy wokalne w takcie 28 prezentowane są w formie schodzącej skali, podczas gdy fortepian odpowiada na zakończenie melodii wokalnej wzrastającymi skalami. To naprzemienne odpowiadanie

między głosem a fortepianem tworzy dynamiczną i dramatyczną interakcję, podkreślającą emocjonalne napięcie tej sekcji.

Podczas wykonywania partii fortepianowej należy szczególną uwagę zwrócić na przekazywanie priorytetu i zmiany dynamiki pomiędzy partią wokalną a fortepianową. Gdy głos prowadzi melodię, jak w taktach 28 i 30, dynamika fortepianu powinna być odpowiednio kontrolowana, akcentując jedynie melodie E-♮C w lewej ręce, starając się utrzymać długość nuty E. W taktach 29 oraz 31–32, gdy partia wokalna jest w pauzie, fortepian powinien podkreślić melodię z większą siłą, wzrastającą dynamiką, tworząc wyraźny kontrast do opadającej melodii wokalnej. W lewej ręce należy uwypuklić melodie nut B, co wzmocni ekspresję oraz pełnię brzmienia fortepianu.

W takcie 32 partia wokalna jest oznaczona terminem *rinforzando rallentando a piacere* (wzmacnianie każdej nuty, stopniowe zwalnianie i zanikanie, z tempem ustalonym przez wykonawcę). Partia fortepianowa może również odnosić się do tego oznaczenia, wzmacniając każdy dźwięk przy stopniowym zwalnianiu, co podkreśla i wzmacnia wyrazistość frazy. Połączenie wzmacniania i zwalniania w obu partiach współgra ze sobą, tworząc pełną emocji, bogatą interpretację. Takty 28–32 charakteryzują się bardzo ekscytującym nastrojem, przy czym lewa ręka powinna zawsze utrzymywać płynność, z wyraźną dynamiką, tworząc kontrastujące z partią wokalną fale, co dodatkowo uwydatnia jej ton i napędza rozwój emocji.

Przykład 4–5
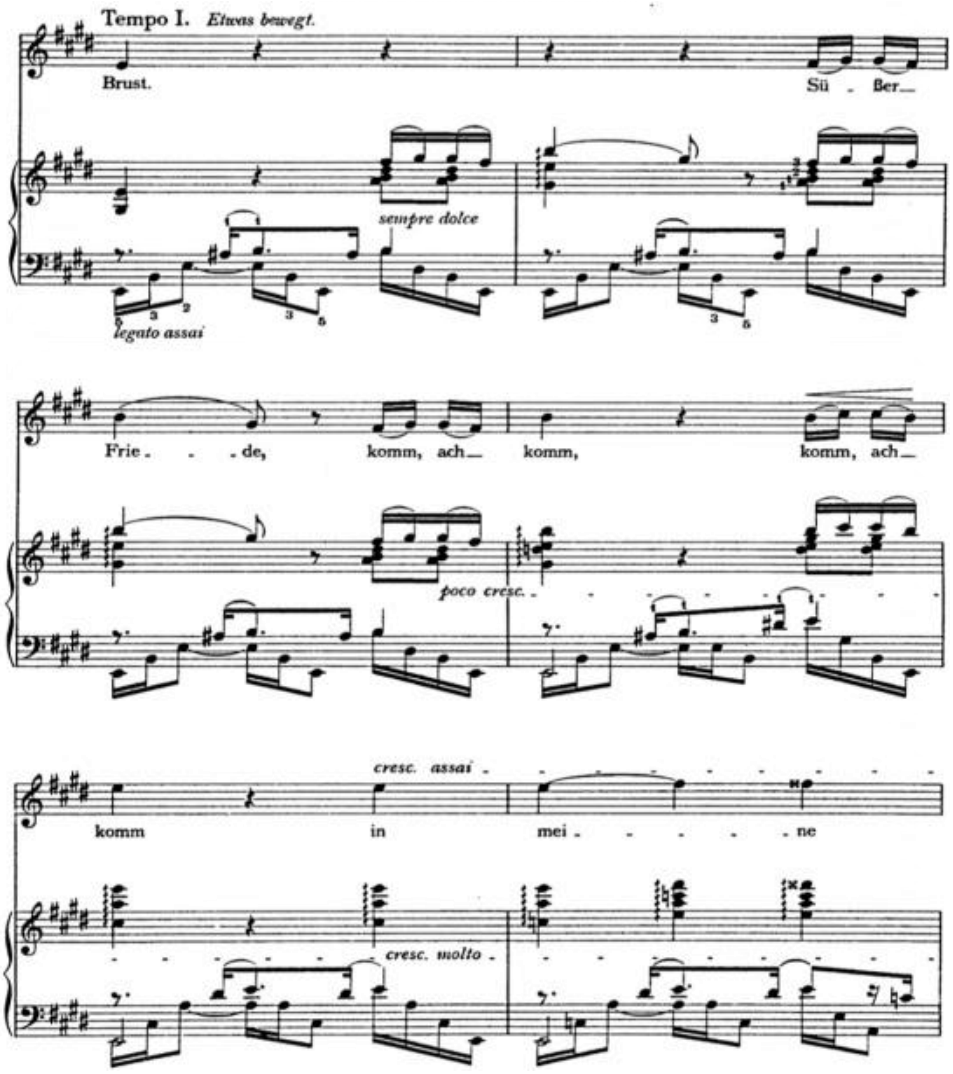


Przykład 4–5 obejmuje takty 34–42, przy czym takty 33–37 stanowią interludium, a takty 38–42 – frazę przejściową. Interludium rozpoczynające się w takcie 33 kontynuuje podniecony nastrój poprzedniej części, charakteryzując się wirtuozowskim stylem z oznaczeniem *accelerando molto* (znaczne przyspieszenie), które stopniowo zwalnia do taktu 35. Podczas wykonywania taktów 33–35 należy stosować odpowiednie palcowanie, podkreślając melodyjny - górny głos prawej ręki, jednocześnie osiągając szerokie wahania dynamiki. Szybkie tempo musi iść w parze ze spójnością linii melodycznej oraz wyraźnym akcentowaniem wskazanych nut. Na końcu taktu 35 znajduje się *fermato* – muzyka uspokaja się, wymagając pełnej pauzy oddechowej przed kontynuacją. W taktach 36–37 dynamika zmienia się na *pp* z oznaczeniem *dolcissimo* (bardzo delikatnie i słodko). Mimo identycznych nut w obu taktach, sposób gry różni się: w takcie 36 nuta B ma *staccato*, podczas gdy w takcie 37 grana jest *legato*. Różnicę osiąga się poprzez kontrast barw dźwięku – jaśniejszą w takcie 36 i bardziej miękką w takcie 37 – oraz różnicę intonacyjną: takt 36 interpretuje się jako „pytanie” z wznoszącą się melodią, a takt 37 jako „odpowiedź” z uspokojeniem linii melodycznej.

Poczynając od taktu 38, kolorystyka muzyczna ulega przekształceniu, co

znajduje odzwierciedlenie w oznaczeniach: *ancora più lento* (jeszcze wolniej), *dolcissimo* (bardzo delikatnie i słodko), *una corda* (pedał miękki) oraz *slentando* (zwalniając). Określa to ogólny charakter frazy jako słabszy i wolniejszy. Podczas gry należy wyraźnie uwydatnić melodyjny górny głos prawej ręki, którego motyw nawiązuje do wstępu utworu, lecz różni się intonacją. W taktach 39-40 dźwięk ♮D jest grany *staccato* z następującą po nim pauzą – jego wartość rytmiczna powinna być krótka, a dynamika osłabiona. W takcie 42 partia wokalna przygotowuje kolejny odcinek z wyraźnym akcentem nastrojowym, podczas gdy fortepian, oznaczony *colla parte* (zgodnie z główną partią), musi ściśle współgrać ze śpiewem, dostosowując długość akordów do fraz wokalnych.

Przykład 4–6



Przykład 4–6 (takty 43–48) wprowadza nową fazę muzyczną: melodia rozwija się łagodnie w E-dur z powrotem do *Tempo I*, *Etwas bewegt* (nieco szybciej), przy oznaczeniach *legato assai* (bardzo legato) i *sempre dolce* (zawsze delikatnie). Partia fortepianu jest tu wielogłosowa – górny głos prawej ręki pokrywa się z linią wokalną, zaś górny głos lewej ręki (motyw ♯A-B) stanowi stały element struktury. W taktach 43–44 prawa ręka wprowadza melodię zbieżną z nadchodzącym śpiewem, pełniąc rolę przygotowania. Od początku taktu 43 należy jasno określić tempo i dynamikę (*mf*), tworząc efekt „rozwijającego się pejzażu" o ciepłej kolorystyce.
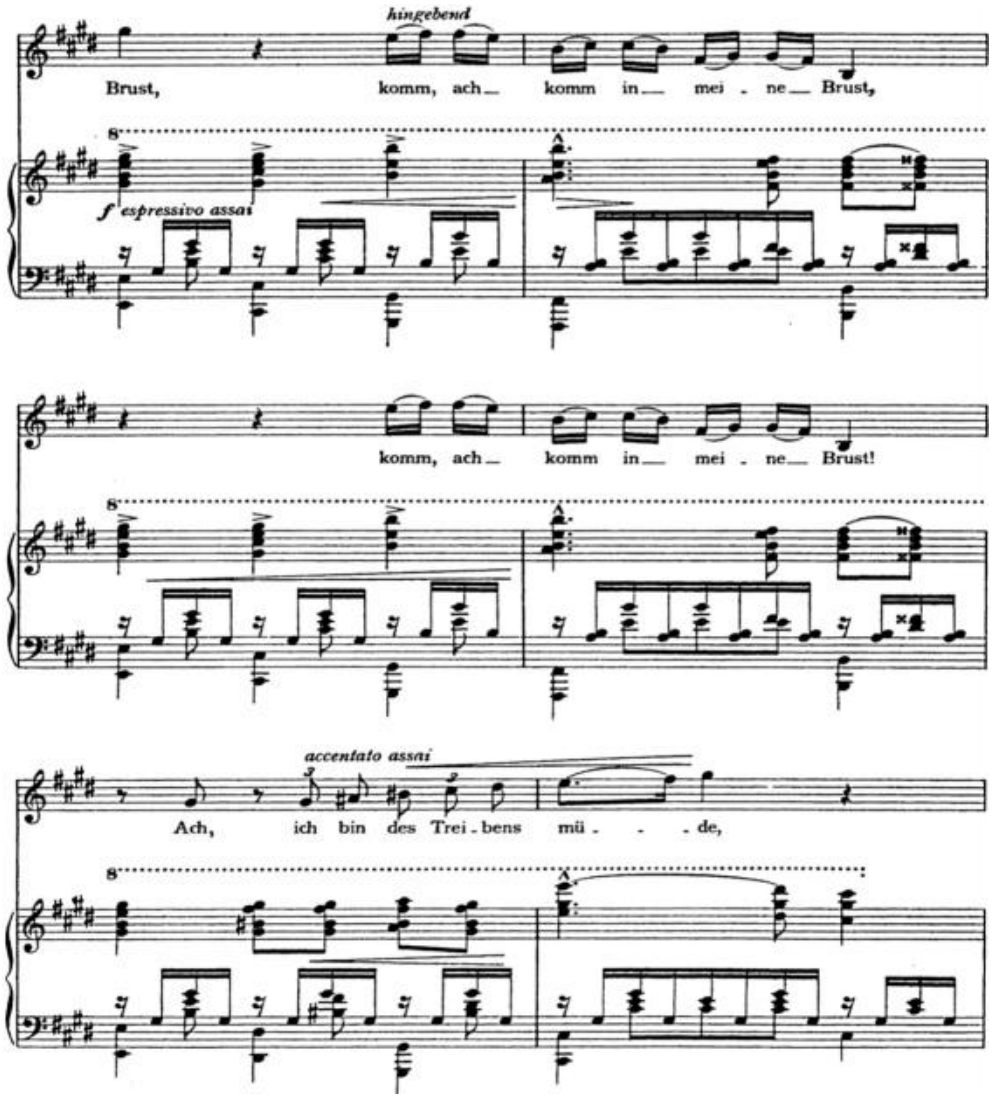
W takcie 43 kluczowe jest podkreślenie motywu ♯A-B w górnym głosie lewej ręki (w razie potrzeby granego prawą ręką), który rozwija się do ♯A-B-♯D-E w takcie 46, pełniąc funkcję ornamentalnej osi całego odcinka. Pozostałe rozłożone akordy lewej ręki należy utrzymać w stabilnym pulsowaniu.

Górny głos prawej ręki (takt 43–47) nawiązuje do motywów z wstępu i taktów 38–41. Jego interpretacja musi być zsynchronizowana ze śpiewem: w pierwszych frazach dominuje wyraźnie, lecz po wejściu głosu dynamika ustępuje partii wokalnej. Od taktu 47 melodia przekształca się w arpeggia – najwyższe dźwięki każdej grupy (np. H w takcie 47) należy zaakcentować, zachowując umiarkowane tempo dla pełnego wypełnienia taktów.

Cały fragment jest wykonywany w *crescendo*, dlatego kluczowe jest umiejętne rozplanowanie narastania siły dźwięku – stopniowo, z frazy na frazę. Jednocześnie barwa musi pozostać subtelna, co stawia wysokie wymagania przed techniką dotyku klawiszy. Ekspresja powinna być pełna, zaś główne linie melodyczne swobodnie rozciągnięte. Fragment ten równocześnie funkcjonuje jako przygotowanie do dalszego rozwoju tematów.

Według autorki *crescendo* w tej części ma raczej powściągliwy, dyskretny charakter, niczym fale morskie leniwie zbliżające się do brzegu lub serpentyna górskiej drogi prowadząca coraz wyżej. Dzięki temu muzyka jawi się bardziej jako trwający „proces" niż osiągnięty „rezultat".

Przykład 4–7



Przykład 4–7 obejmuje takty 49–54. Po przygotowaniu w poprzedniej części stale narastająca linia melodyczna wreszcie uwalnia się w pełni ekspresji, przywodząc na myśl wzburzone fale oceanu czy serpentynę górskiej drogi osiągającą najwyższy punkt, z którego roztacza się nowy, rozległy pejzaż. Z perspektywy słuchowej melodia tego odcinka emanuje skrajnym romantyzmem, a emocje osiągają swój punkt kulminacyjny; powtarzające się motywy „wołania" i „krzyku" uwypuklają najgorętsze, najintensywniejsze uczucia.

Ten fragment dzieli się na trzy frazy, każda obejmująca po dwa takty. Melodia wokalna nawiązuje do motywu z taktów 5–8 preludium, podczas gdy partia fortepianowa odtwarza i rozszerza materiał wokalny z taktów 9–14 pierwszej części utworu. Liszt misternie przeplata obie linie melodyczne, rozwijając wokal i poszerzając

skalę partii fortepianowej, tworząc sugestywny duet, który potęguje dramatyzm i wzmacnia napięcie emocjonalne.
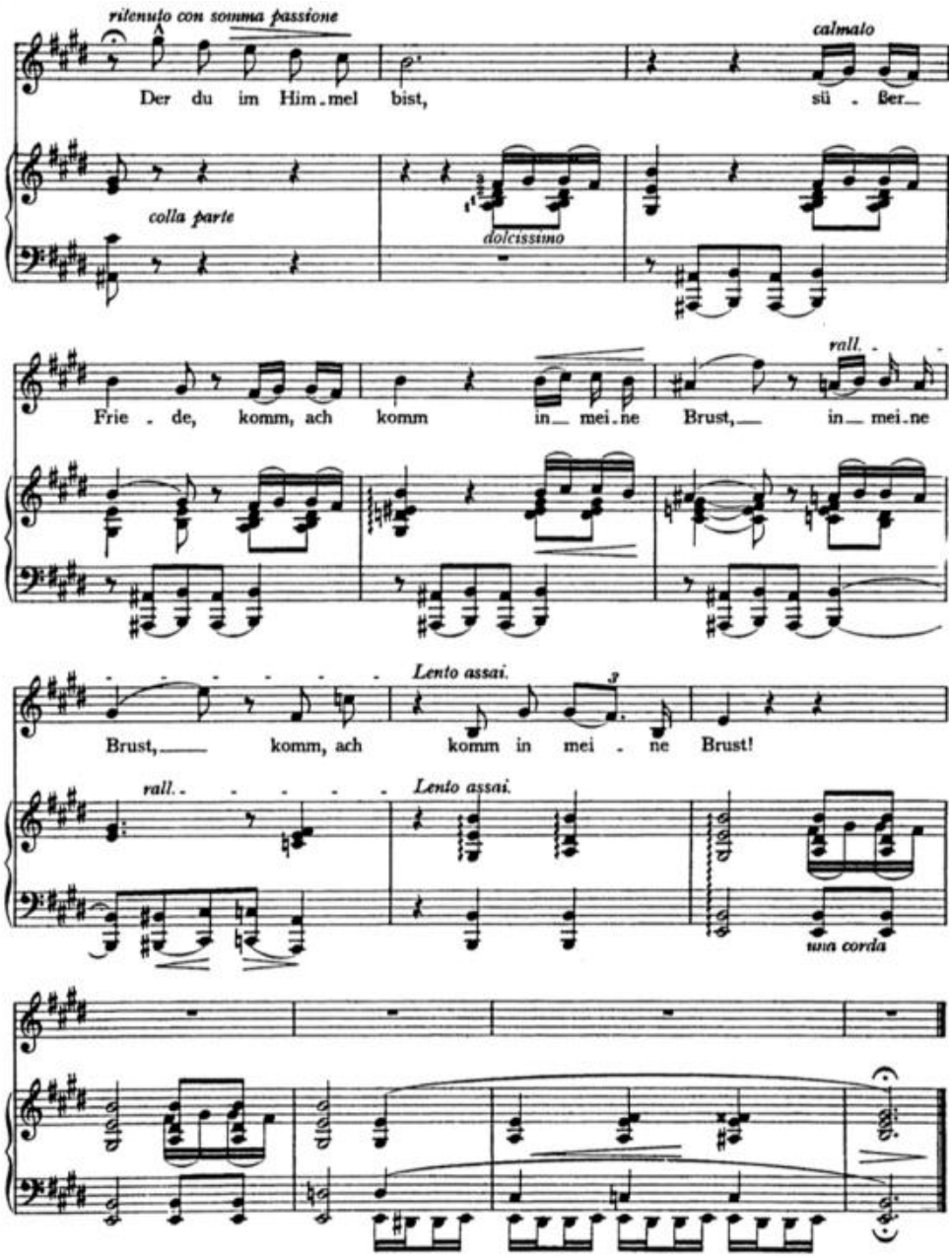
W takcie 49 dynamika oznaczona jest jako *f*, a partia fortepianu nosi wskazanie *espressivo assai*, co sygnalizuje konieczność mocnej ekspresji podczas gry akordów z wyraźnymi akcentami. Pomimo ich siły akordy te muszą pozostać spójne, aby nie przerwać linii melodycznej. Barwa harmoniczna powinna być stanowcza, lecz dzięki wysokiemu rejestrowi należy zachować odrobinę przestrzeni, unikając sztywnego brzmienia.

Podczas wykonania kluczowe jest rozluźnienie ramion i barków oraz stosowanie przerw oddechowych między frazami. Należy wyraźnie łączyć melodyjne dźwięki akordów, umiejętnie rozplanowując narastanie i opadanie siły dźwięku w każdej frazie: w pierwszych dwóch frazach dynamika rośnie, a następnie słabnie, z powściągliwie rozpoczętym akcentem; trzecia fraza powinna nieprzerwanie nabierać mocy (*crescendo*).

W taktach 49 i 51 trzy akordy napędzają rytm, podczas gdy w taktach 50 i 52 na akordach z kropką można pozwolić sobie na pełne utrzymanie wartości, wydłużając frazę.

Partia lewej ręki wymaga podkreślenia basów zgodnie z progresją z taktów 9–14 pierwszej części; ze względu na dużą rozpiętość akordów zalecane jest prowadzenie nadgarstka płasko, z siłą generowaną z przedramienia, co zapewni precyzję i pełnię dźwięku w oktawach basowych.

Przykład 4–8



Przykład 4–8 obejmuje takty 55–67, a począwszy od trzeciej miary taktu 56 rozpoczyna się koda pieśni. W takcie 55 dynamika akordów jest umiarkowana, a ♯C z partii lewej można wykonać prawą ręką, przedłużając ten dźwięk aż do momentu, gdy wokalista przygotuje oddech do kolejnej frazy. Partia wokalna nosi oznaczenie *ritenuto con somma passione* (zwolnienie z wielką pasją) z *diminuendo*, co sygnalizuje wyciszenie poprzedniego wybuchu emocji i przejście w spokojną kodę. Melodia wokalna stanowi wariację motywu z taktów 43–47, natomiast fortepian powtarza

materiał z taktów 1–4 preludium, co prowadzi do wspaniałego przenikania się tematów i efektu cyklicznej symetrii, wzmacniając spójność utworu.

Nowa sekcja opatrzona jest oznaczeniem *dolcissimo*, wskazującym na stonowaną, wyciszoną atmosferę po kulminacji. Choć faktura fortepianu odwołuje się do preludium, jest tu bardziej zwarta – bez fermat czy wolnych przedłużeń – dzięki czemu muzyka płynnie posuwa się naprzód. Należy utrzymać równomierne tempo i spójność linii melodycznej, zwłaszcza w rozległych akordach w pierwszym uderzeniu taktów 57 i 58: zaleca się wykonanie ich jako zwartym akordem lewą ręką (bez rozbijania na *arpeggio*), co zapewni czyste, jednolite brzmienie i nieprzerwaną łączność melodii. Pozostałe relacje dynamiczne pozostają zgodne z wcześniejszą analizą preludium.

Od początku taktu 61 muzyka stopniowo zwalnia, a w partii lewej ręki należy zwrócić szczególną uwagę na dynamikę oktaw – ich narastanie i opadanie. W takcie 62 pojawia się oznaczenie *Lento assai* (bardzo wolno), natomiast zasadnicze tempo powinno ściśle odpowiadać wykonaniu wokalisty. Trzy grupy arpeggiów w takcie 62 warto wykonać nieco wolniej, dbając o płynne połączenie basów ♯G–A–♯G.

W takcie 63 arpeggia można wykonywać bardzo powoli, wyraźnie odsłaniając każdy dźwięk. Od trzeciego uderzenia taktu 63 zaczyna się kodowa część fortepianu: w środkowym rejestrze prawej ręki pojawia się sekwencja C♯–D♯–D♯–C♯–H, będąca kolejnym powtórzeniem kluczowego motywu. Przez pierwsze dwa uderzenia taktów 63–64 można zastosować subtelne *diminuendo*.

W takcie 65 na pierwszym uderzeniu należy wyeksponować zmieniony dźwięk H (H naturalne) w basie, co kreuje nową barwę harmoniczną i prowadzi do kolejnej frazy. Od trzeciego uderzenia taktu 65 fraza rozpoczyna się ponownie *pianissimo*: melodia prawej ręki to H–H–C♯–C♯–D♯, a lewą rozbrzmiewa sekwencja H–G♯–G–G–B, biegnąca w przeciwstawnym kierunku.

W takcie 66 następuje *crescendo*, osiągające szczyt w trzecim uderzeniu tego taktu; można przy tym wprowadzić lekkie *ritardando*. Pedał powinien towarzyszyć partii basowej, delikatnie naciskany cztery razy, by podkreślić rytmiczny akcent.

W takcie 67 utwór kończy się na bardzo delikatnym, zwartym akordzie z możliwością swobodnego przedłużenia; cała koda leży w niższym rejestrze, a ogólna dynamika pozostaje umiarkowana.

Analizując całe dzieło, możemy zauważyć, że Liszt z niezwykłą pomysłowością nieustannie powtarza i rozwija motywy muzyczne. W każdej części utworu różne elementy muzyczne są rozbijane i ponownie łączone, a główne motywy i tematy przewijają się przez całość kompozycji, by w końcu w sposób mistrzowski zostać zintegrowane. Konstrukcja utworu jest starannie przemyślana, styl całości pozostaje jednolity, łącząc w sobie racjonalność i romantyzm.

Na podstawie analizy i doświadczenia wykonawczego autorka uważa, że utwór ten można określić mianem „czystości". Melodia pieśni jest niezwykle święta i nieskazitelna, przypomina „dźwięki niebios" i emanuje miłością — stanowi wspaniały hymn na cześć obrazu „pochodzenia z niebios".

Podczas wykonania również powinniśmy dążyć do oddania tej „czystości" — muzyka nie powinna zawierać żadnych zbędnych naleciałości. Należy odważnie wykorzystywać pauzy i momenty ciszy, a we fragmentach o silniejszym napięciu emocjonalnym szeroko rozwijać frazę, aby ukazać ogrom przestrzeni ukryty w muzyce. Ważne jest także świadome kształtowanie relacji bliskości i oddalenia w zmieniających się częściach utworu poprzez odpowiednią zmianę barwy dźwięku i budowanie różnych obrazów muzycznych[49].

4.5 *O Lieb*

Utwór ten różni się zasadniczo od wcześniej analizowanych czterech strukturalnie złożonych i harmonicznie skomplikowanych pieśni Liszta. Dzieli się on na cztery części, przy czym we wszystkich, z wyjątkiem trzeciej, główne motywy melodyczne są podobne. Melodia przeplata się między partią fortepianu a wokalu, zaś

[49] Wersja partytury: Musicalische Werke, Serie VII, Band 1
Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917. Plate F.L. VII 4.
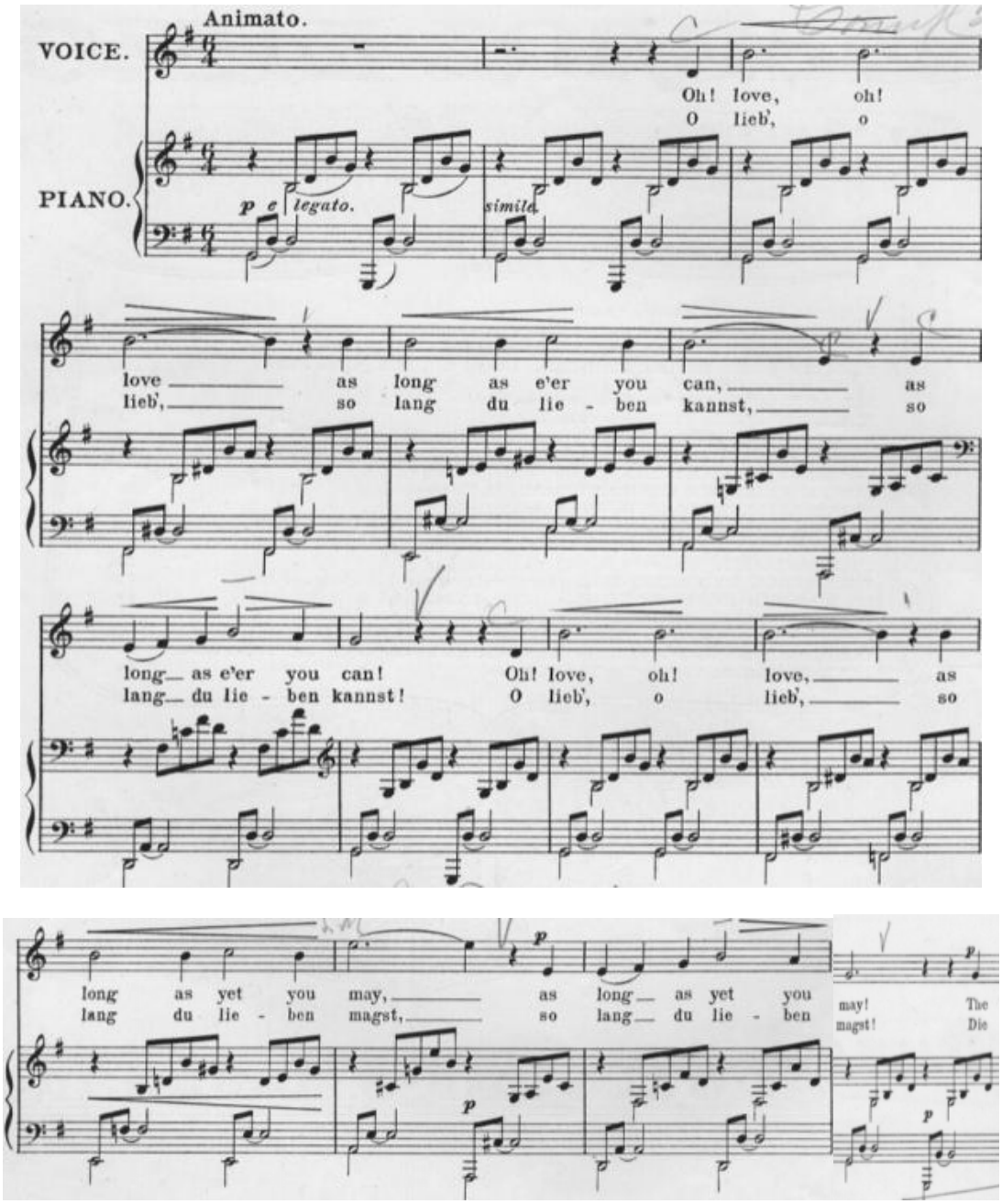
akompaniament fortepianowy zachowuje pewną jednolitość. Połączenia między częściami są dość ścisłe, bez długich preludiów i interludiów. Jak wynika z badań nad kontekstem twórczym utworu, melodia fortepianowa *Marzenie miłości* Franza Liszta głęboko zapadła w serca ludzi. Całkowita melodia utworu jest raczej lekka i jasna, a układ harmoniczny — stosunkowo prosty.

Całe dzieło obraca się wokół tematu „O lieb, so lang du lieben kannst" („Kochaj, kochaj, ile możesz"), który jest nieustannie powtarzany i rozwijany. Jest to utwór pełen hołdu dla miłości z dźwiękami niosącymi piękno uczucia, wyrażający pasję i impulsywność kompozytora wobec miłości. Chociaż linia melodyczna jest płynna i przejrzysta, to jednak nieustannie podlega zmianom.

Utwór cechuje się bardzo silną spójnością, a główny motyw jest łatwy do zapamiętania. Akompaniament, oparty głównie na rozłożonych akordach, nadaje całości wyjątkowo romantyczny charakter.

Ogólnie, chociaż partia fortepianu w tej kompozycji nie jest złożona, muzyka Liszta obfituje w liczne detale muzyczne, które stanowią znaczące wyzwanie dla wykonawcy. Elementy takie jak szerokie rozpiętości, łączenie rozłożonych arpeggiów, frazowanie między częściami, zmiany kolorystyki harmonicznej czy przebieg linii melodycznej zasługują na szczegółową analizę. Dlatego też warto dokładnie zgłębić partię fortepianową tego dzieła.

Przykład 5–1



Przykład 5–1 obejmuje takty 1–14 utworu i stanowi pierwszą część pierwszej sekcji pieśni. Początkowe dwa takty to krótkie preludium i wprowadzenie, w którym pojawia się oznaczenie *agitato* (energicznie i żywo), dynamiczny znak *P* oraz wskazanie *legato* (spójnie). Charakterystyczną cechą całej partii fortepianowej jest jej płynność i lekkość. Od początku utworu należy zachować precyzyjne tempo. W trakcie wykonywania podobnych faktur w utworze szczególną uwagę należy zwrócić na półnuty oraz basowe dźwięki lewej ręki, które stanowią kluczowe elementy i tworzą

rdzeń melodyczny partii fortepianu. Na przykład w pierwszych dwóch taktach, każda pierwsza nuta każdej ćwierćnuty tworzy sekwencję G-B-G-B, którą należy wydłużyć i uczynić możliwie jak najbardziej spójną.

W przypadku partii lewej ręki o dużych rozpiętościach, ważne jest, by zwrócić uwagę na płynne przesuwanie nadgarstka i precyzyjny dotyk klawiszy. Dźwięki grane po dużych skokach (np. palcem 1) nie powinny być zbyt mocne, a pozostałe nuty powinny być grane równomiernie i płynnie. W dwóch taktach preludium można zastosować jeden pedał, utrzymując ogólną tendencję do wyciszania, aby przygotować wejście partii wokalnej.

Po wejściu partii wokalnej, dynamiczna intensywność fortepianu powinna zostać delikatnie wyciszona, a rolą pianisty staje się wspieranie zmian dynamicznych w partii wokalu oraz podkreślanie zmieniającej się kolorystyki harmonicznej.

Takty 3–8 tworzą pierwszą frazę pierwszej sekcji utworu. W taktach 3–4 należy zachować zasady wykonania półnuty, a linie melodyczne G-B-G-B oraz ♯F-B-♯F-B powinny być grane wyraźnie i płynnie przy jednoczesnym zachowaniu słabszej dynamiki pozostałych nut. Między taktami 3 a 4 powinno nastąpić wyraźne *crescendo* i *diminuendo*. Takty 5–6 również powinny odzwierciedlać dynamiczne zmiany w partii wokalnej poprzez duże *crescendo* i *diminuendo*. W takcie 6 dwie grupy arpeggiów powinny różnić się barwą: pierwsza ma być jaśniejsza, druga – w niższym rejestrze – delikatniejsza i wykonana z mniejszą dynamiką.

W takcie 7 dynamika powinna zmieniać się zgodnie z linią wokalną, natomiast takt 8 pełni rolę zakończenia pierwszej frazy i jednocześnie rozpoczęcia drugiej frazy, z umiarkowaną dynamiką i płynnością tempa.
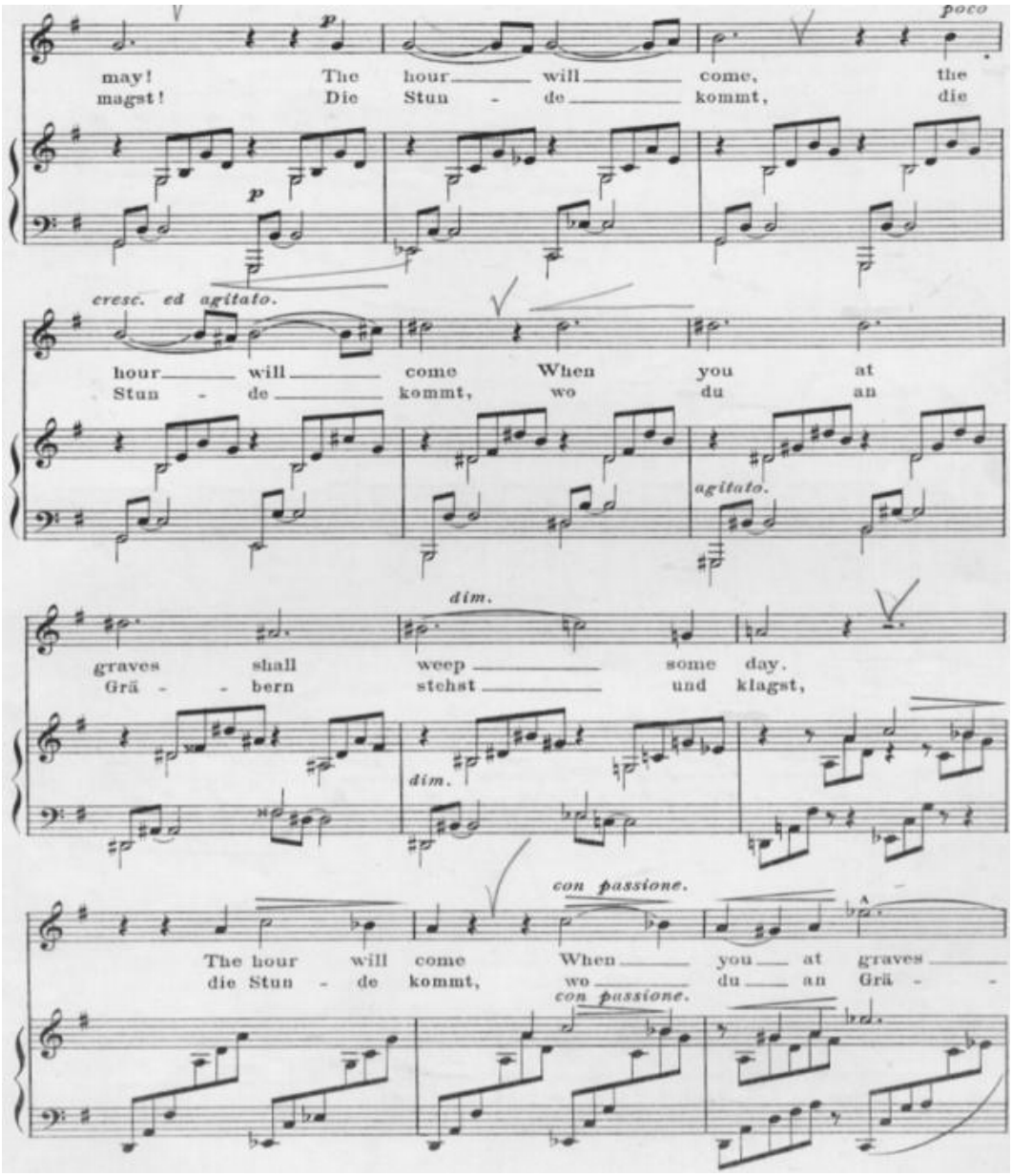
Takty 8–14 tworzą drugą frazę sekcji pierwszej, rozwijającą się na bazie poprzedniej. W taktach 9–10 fraza zachowuje podstawowy kontur dynamiczny, jednak od taktu 11 zaczyna się wyraźne *crescendo*. Od taktu 10 należy kontynuować *crescendo* w lewej ręce, podkreślając basowe akordy ♯F-♮F-E-E-A. W takcie 11 melodia wokalna utrzymuje długi dźwięk E, co stwarza możliwość zastosowania subtelnego rubato, zależnie od interpretacji wykonawcy. W takcie 12, jeżeli w poprzednich dwóch miarach
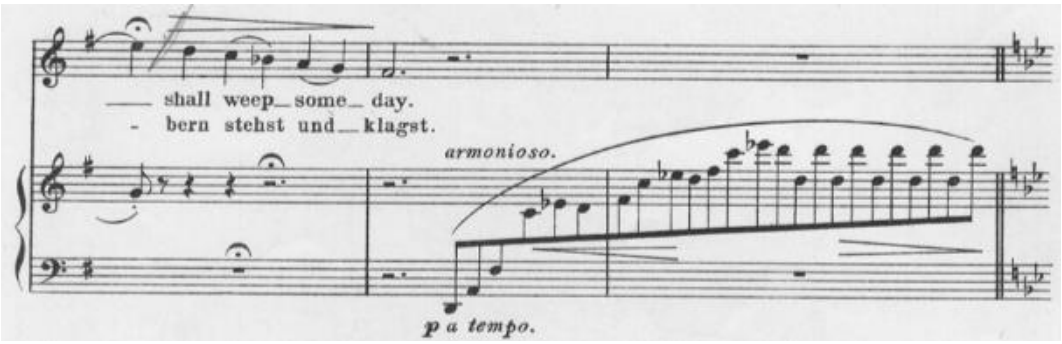
zastosowano *rubato*, w ostatnich dwóch miarach należy szybko powrócić do pierwotnego tempa, aby zachować synchronizację z wokalem.

W taktach 13–14 dynamika powinna stopniowo słabnąć, a ta zmiana powinna być wyraźnie zaakcentowana.

Warto zauważyć, że każda fraza wokalna rozpoczyna się od niższego dźwięku, dlatego fortepian nie powinien zbytnio akcentować początku frazy, aby nie przytłumić partii wokalnej. Ponieważ faktura fortepianu utrzymuje się w niższym rejestrze, należy unikać nadmiernego nacisku na klawisze, zachowując lekką i płynną grę.

Przykład 5–2





W taktach 14–28 pieśni obserwujemy wyraźny rozwój harmoniczny i stopniowe narastanie ekspresji. Harmonia zaczyna się zmieniać, a muzyka wykazuje tendencję wznoszącą, wprowadzając nowe motywy i zwiększające się napięcia harmoniczne.

W takcie 15 partia wokalna utrzymuje się w niższym rejestrze, natomiast fortepian rozpoczyna delikatnie - z subtelnymi zmianami chromatycznymi w lewej ręce, takimi jak dźwięk ♭E. Od taktu 16 pojawia się oznaczenie *poco cresc. ed agitato*, sygnalizujące stopniowy wzrost dynamiki oraz intensyfikację ekspresji emocjonalnej. Pianista powinien w tym miejscu stopniowo zwiększać płynność i siłę wyrazu ze szczególnym uwydatnieniem linii basowej.

W kolejnych taktach (15–21) przebieg harmoniczny staje się coraz bardziej złożony z rosnącą liczbą alteracji. W lewej ręce rozwija się linia melodyczna, prowadząca przez sekwencje ♭E–G–C–G (takt 15), G–B–G–B (takt 16), G–B–E–B (takt 17), B–♯D–♯D–♯D (takt 18) oraz ♯G–♯D–B–♯D (takt 19) - aż do bardziej skomplikowanych układów w taktach 20 i 21. Warto podkreślić, że w taktach 18–20 partia wokalna utrzymuje długo wybrzmiewający dźwięk ♯D, podczas gdy fortepian dynamicznie i harmonicznie rozwija tło. Precyzyjne różnicowanie barwy arpeggiów jest tutaj kluczowe dla uzyskania efektownego kontrastu z linią wokalną oraz nadania większej głębi muzycznej.

W miarę zagęszczania rytmu istotne staje się elastyczne dostosowywanie tempa do frazowania wokalnego. Szczególnie w drugiej mierze taktu 18 zaleca się lekkie spowolnienie, umożliwiające wokaliście naturalne wzięcie oddechu i przygotowanie kolejnej frazy. W takcie 21 fraza dobiega końca – zarówno fortepian, jak i wokal

przechodzą do *diminuendo*, zmieniając barwę harmoniczną i płynnie przygotowując muzykę do kolejnej sekcji.

Od taktu 22 następuje wyraźna zmiana faktury. W partii fortepianu pojawia się nowa linia melodyczna A–C–♭B, ukryta w prawej ręce, która w takcie 23 zostaje przejęta przez głos wokalny. Funkcjonuje ona jako wprowadzenie do kolejnego tematu. W takcie 24 fortepian ponownie prezentuje ten motyw, a w takcie 25 melodia rozwija się w kierunku długiego dźwięku E.

W taktach 22–25 linie melodyczne fortepianu i wokalu przeplatają się, tworząc falujący dialog. Takt 22 powinien być wykonany jako wprowadzenie nowej frazy, z nową dynamiką i barwą z wyraźnym zaakcentowaniem linii fortepianowej oraz jej wyciszeniem pod koniec taktu. W takcie 23 zmienia się faktura – dynamika powinna być subtelna, aby umożliwić dominację wokalu. Takt 24, oznaczony jako *con passione*, wymaga ekspresyjnego wykonania z łagodnym wyciszeniem końcowego dźwięku.
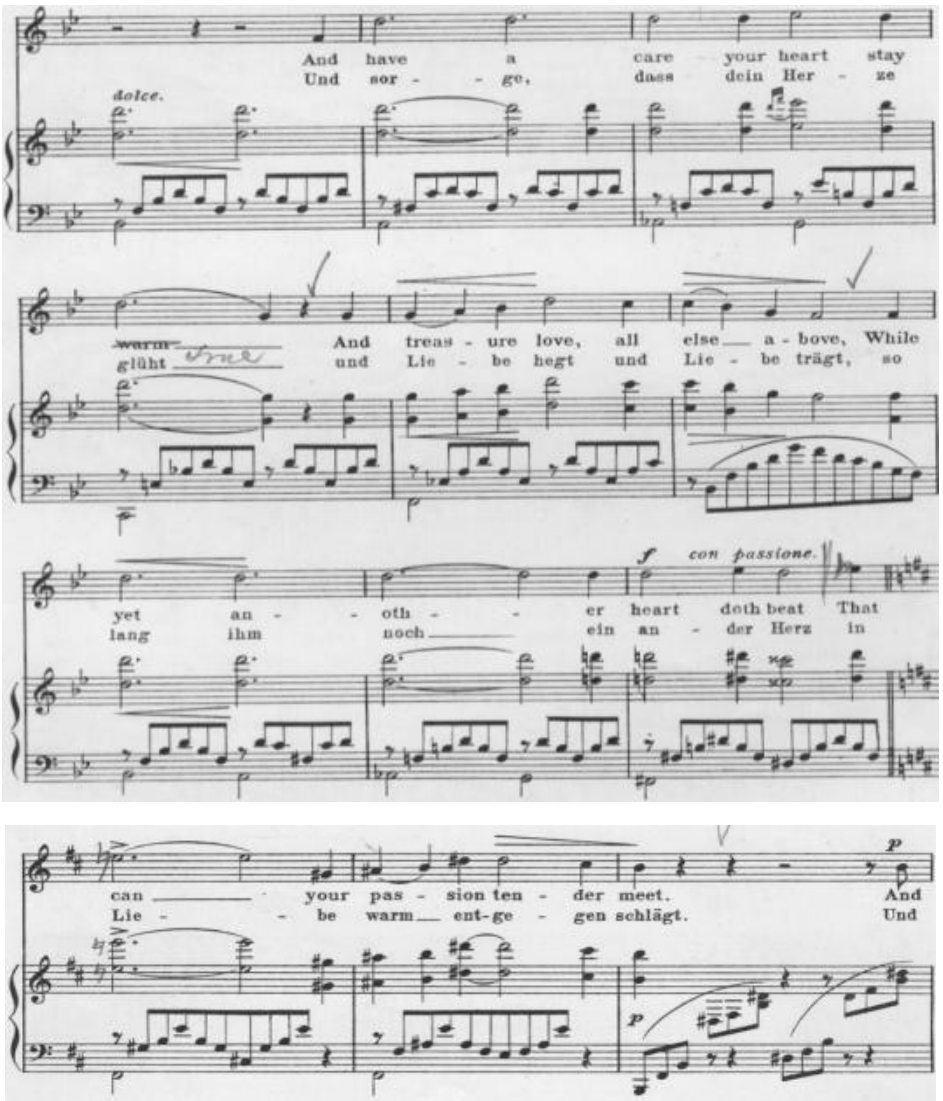
W takcie 25 rozwój melodii osiąga szczyt poprzez sekwencję ♯G–A–♭E, której towarzyszy w partii fortepianu wznoszące się *arpeggio*. *Crescendo* utrzymuje się aż do końca taktu 26, tworząc narastające napięcie emocjonalne. W całym tym odcinku (takty 22–26) kluczowe jest utrzymanie silnej ekspresji z wyraźnym eksponowaniem melodii oraz kontrolą niskich dźwięków (D–E) w lewej ręce. Dynamika powinna być wyrazista i kontrastowa, rytm zwarty, a przejścia między fortepianem i wokalem – naturalne i spójne pod względem ekspresji.

Preludium pieśni obejmuje dwa pierwsze takty wykonane z użyciem długiego pedału, zapewniającego spójność brzmienia. W taktach 3–21 stosuje się zmianę pedału co takt w celu utrzymania płynności partii lewej ręki. Od taktu 22 pedał zmienia się dwa razy w każdym takcie, co umożliwia bardziej przejrzyste zmiany harmonii.

Wreszcie, w takcie 26 partia wokalna utrzymuje się na wysokim dźwięku E, a następnie schodzi w dół skalą w tempie *ritardando*. Jednocześnie fortepian wykonuje łącznik w formie kadencji oznaczonej jako *armonioso* (harmonijnie), przywracając tempo *a tempo*. Kadencja ta jest doskonałym przykładem wirtuozerii w stylu Liszta i wymaga bardzo płynnego wykonania. Zaleca się zastosowanie techniki naprzemiennej

gry obu rąk: w takcie 27 trzy dźwięki tworzą grupy naprzemienne, natomiast w takcie 28 – cztery dźwięki. Podczas wykonywania oktawy D w prawej ręce należy unikać akcentowania w miejscach zmiany rąk. Kadencja ta charakteryzuje się bogactwem ornamentacji oraz znacznymi wahaniami dynamiki. Na końcu taktu 28 fraza stopniowo cichnie i delikatnie zwalnia, przygotowując przejście do kolejnej części utworu. Cały fragment powinien być wykonany z użyciem długiego pedału, z delikatną jego zmianą w momencie przechodzenia do tonacji Des-dur.

Przykład 5–3



W taktach 29–40, po krótkim konflikcie z poprzedniej sekcji, muzyka przechodzi do tonacji B-dur. Temat i motywy partii wokalnej pozostają w zasadzie niezmienione, ale teraz melodia wokalna znajduje się w wyższym rejestrze i charakteryzuje się jaśniejszą barwą. Partia fortepianowa w prawej ręce utrzymuje tę samą melodię w oktawach, synchronizując się z linią wokalną.

Podczas wykonywania należy przede wszystkim zwrócić uwagę na relacje pomiędzy kolejnymi elementami melodii. Takty 29–34 tworzą pierwszą frazę, zaś takty 35–40 drugą. Obie mają D jako główną nutę. W innych dziełach Liszta także spotykamy się z podobnym zjawiskiem, gdzie ta sama nuta jest ciągle powtarzana. W związku z tym w taktach 29–30 cztery oktawy na D powinny prezentować różne barwy dźwięku. Takt 29 zaczyna się od słabszego uderzenia, pierwsze D powinno być zagrane wolniej, drugie D mocniej. W takcie 30 pierwsze trzy uderzenia na D powinny wyraźnie wskazywać kierunek, podkreślając akcent rytmiczny, aby zapewnić ciągłe popchnięcie melodii do przodu, mimo powtarzania tej samej nuty.

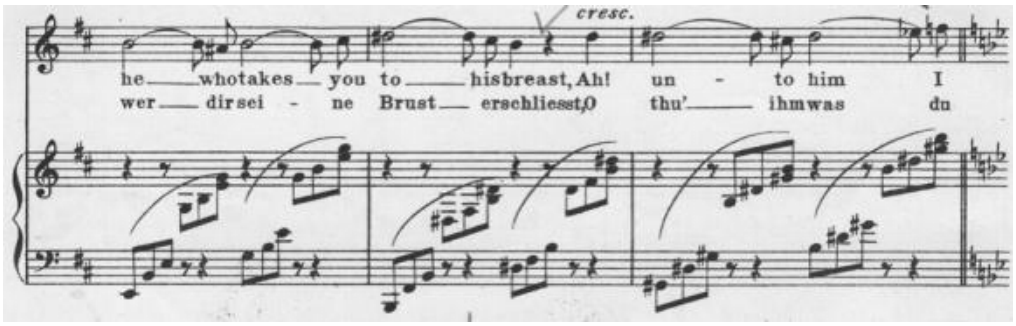
Półnuty w takcie 31 muszą być grane wystarczająco długo, aby podkreślić nacisk na trójdzielny rytm utworu. To samo dotyczy półnut punktowanych w takcie 32 od D do G. D musi mieć wystarczającą wartość czasową i następuje oczywiste stopniowe przejście od D do G. Słabe G powinno być lekkie i krótkie. Od ostatniej miary taktu 32 do taktu 34 melodia składa się z oktaw. Należy w tym momencie zwrócić uwagę, aby melodia była spójna z interpretacją dynamiczną taką samą, jak melodia partii wokalnej.

Poczynając od taktu 35 zaczyna się powtórzenie melodii, które powinno być bardziej emocjonalne niż poprzednio. W lewej ręce pojawia się ciągła, zstępująca linia basowa ♭B-A-♭A-G-♯F. Podczas gry lewą ręką należy szczególnie podkreślić linię basową, używając boku piątego palca do dotykania klawiszy, co nada tonowi wrażenie głębi. Ze względu na duży rozstaw ręki ważne jest, ażeby zwracać uwagę na ruch nadgarstka, co zapewni dokładność gry. Prawa ręka powinna zachować spójność interpretacji dynamicznej z partią wokalną, również wykonując *crescendo*.

W takcie 37 pojawia się znacznik *con passione* (z pasją), a tonacja muzyczna zmienia się z As-dur na czyste B-dur. W prawej ręce należy zwrócić szczególną uwagę na podkreślenie melodii w wyższej partii, zachowując spójność z poprzednią interpretacją. Wszystkie półnuty powinny być utrzymane z wystarczającą wartością czasową, aby odzwierciedlić charakterystyczne cechy rytmiczne melodii.

Współpraca między lewą a prawą ręką powinna być zgodna z partią wokalną. Podczas wykonania należy utrzymać emocjonalne zaangażowanie, lecz również zachować spokój, zapewniając wystarczającą przestrzeń dla wokalisty do oddychania. Intensywność frazy od taktu 35 do 38 powinna narastać aż do diminuendo rozpoczynającego się w ostatnich dwóch miarach taktu 39.
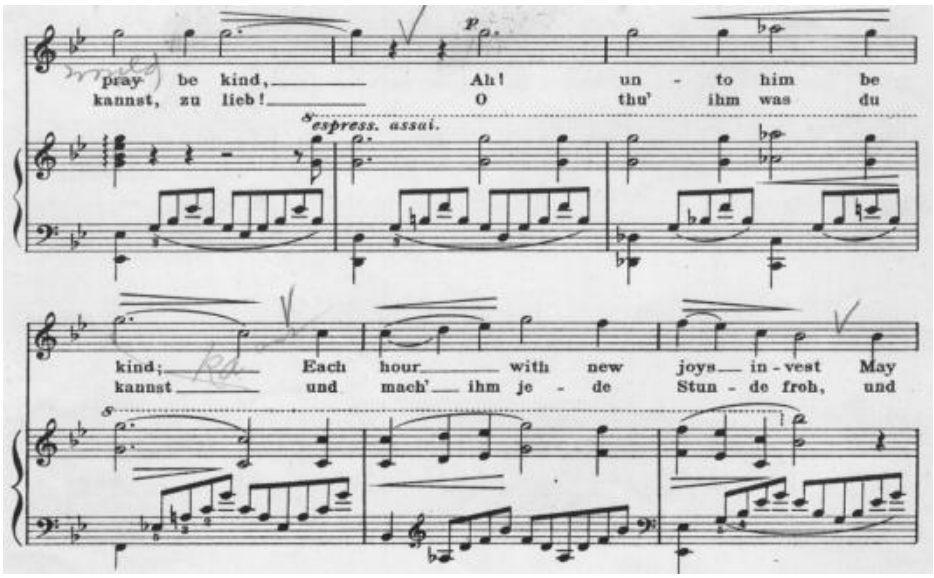
Przykład 5–4
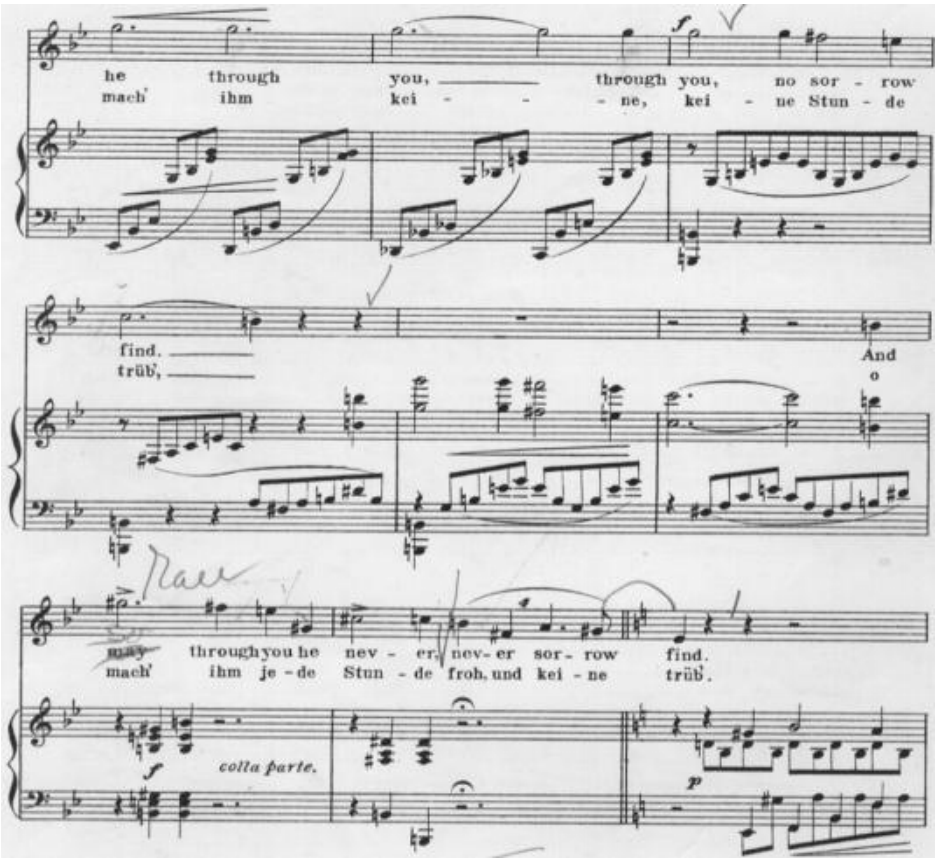


Przykład 5–4 obejmuje takty 41–43 następujące bezpośrednio po takcie 40 z przykładu 5–3. Te cztery takty stanowią krótkie przejście, w którym tonacja z H-dur zmienia się w Es-dur. Dynamika w takcie 40 jest słaba. Po *crescendo* poprzedniej frazy dynamika w takcie 40 musi szybko wyhamować, a barwa partii fortepianu powinna się wyraźnie zmienić. W taktach 40–42, które stanowią pierwszą mniejszą frazę muzyczną, należy utrzymać stosunkowo słabą dynamikę. Każdy takt zawiera dwie grupy, w których lewa i prawa ręka łączą się. Końcowe dźwięki prawej ręki, tworzące interwał tercji wielkiej powinny być krótkie i lekkie, co pozwoli dźwiękowi unieść się ku górze. Połączenie między lewą a prawą ręką musi być płynne, przy zachowaniu ciągłego i dynamicznego tempa. Ponieważ w tych dwóch taktach rejestr jest stosunkowo niski, dotyk klawiszy powinien być bardzo lekki, z użyciem długiego pedału trwającego cztery miary.

Takty 42–43 są kluczowym momentem w procesie transpozycji, w którym pojawia się wiele dźwięków chromatycznych. Szczególną uwagę należy zwrócić na alteracje takie jak ♯D i ♯G, które powinny być pełne i wyraźnie zagrane. W takcie 43, gdzie partia wokalna zaczyna stopniowo zwiększać swoją dynamikę, partia fortepianowa powinna podążać w ślad za nią. Z doświadczenia autorki i przeprowadzonej przez nią analizy partytur wynika, że wielu śpiewaków nieco rozszerza rytm w takcie 43, przygotowując grunt pod emocjonalną zawartość następnych sekcji. Podczas gry należy zwrócić uwagę na współpracę z partią wokalną, aby zapewnić spójność wykonania.

Przykład 5–5





Takty 44–52 w przykładzie 5–5 to kolejne powtórzenie melodii w tonacji Es-dur, będące najbardziej intensywnym wystąpieniem tematu w całej kompozycji. W takcie 45 pojawia się oznaczenie *espressivo assai* (bardzo ekspresyjnie), obejmujące trzy frazy: takty 45–49, 50–53 oraz 55–58. W pierwszych dwóch miarach taktu 45 melodia fortepianowa wchodzi pierwsza, a następnie powtarza unisono dźwięk G, podążając za partią wokalną, co zgodne jest z wcześniej ustalonymi zasadami interpretacyjnymi, w tym utrzymaniem dynamiki melodii. Przykładowo: *crescendo* w taktach 45–46, *diminuendo* w takcie 47, oraz wahania dynamiki w taktach 48–49.
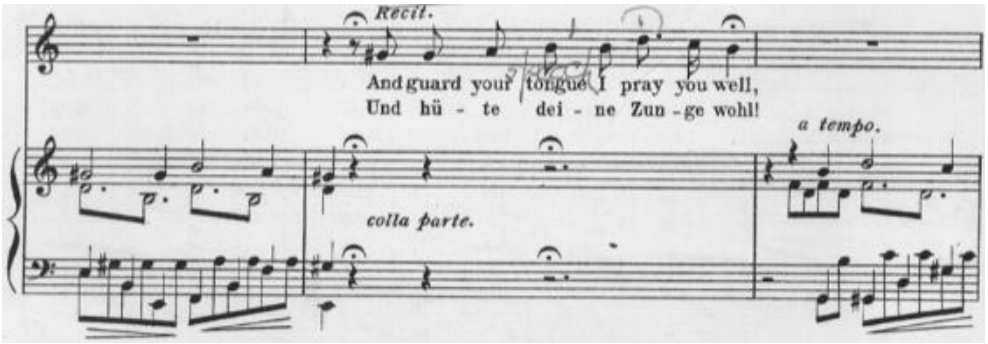
Podczas gry należy szczególnie zwrócić uwagę na opadającą melodię w partii basowej lewej ręki (D-♭D-C) w taktach 45–49, która powinna być grana w stopniowym *crescendo*. Klawisze należy uderzać zdecydowanie, a w takcie 47, aby dopasować się do *diminuendo* w partii wokalnej, dźwięk F powinien mieć miękką barwę. Kolejne dźwięki ♭B-♭E należy grać spokojniej. Warto zauważyć, że niskie dźwięki lewej ręki pełnią rolę stabilizującą rytm frazy, reagując na dynamikę w partii prawej ręki, co
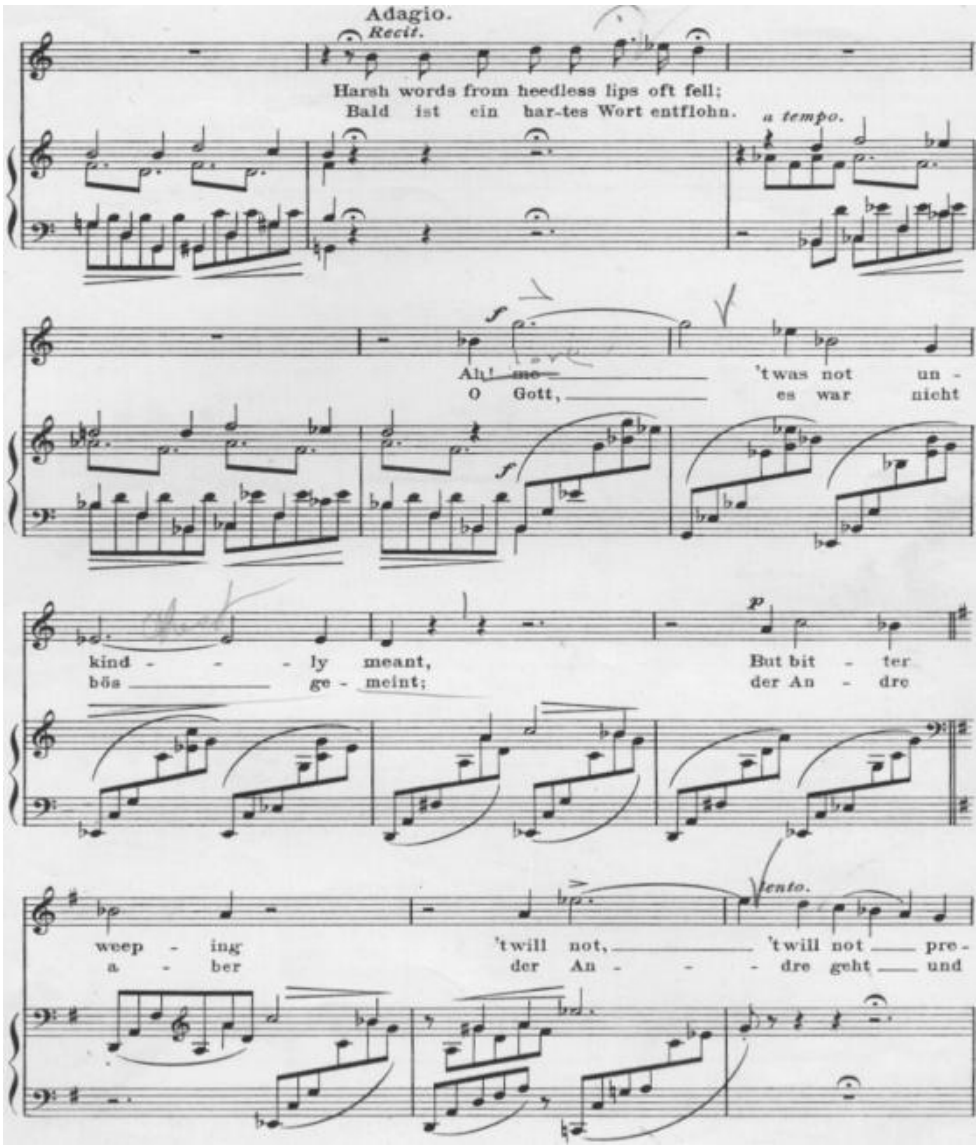
wzmacnia elastyczność rytmu i sprężystość frazy. Z uwagi na większy zakres lewych rąk, podczas gry nie należy nadmiernie dążyć do szybkości ani siły, aby uniknąć sytuacji, w której zarówno partia wokalna, jak i fortepian są za głośne przy wyższych tonach melodii.

W taktach 50–51 melodia powtarza się po raz drugi, a faktura fortepianowa zmienia się, podobnie jak w taktach 40–43, przy stosowaniu tych samych zasad (zaczynając od cichego, stopniowo wzrastając). W taktach 52–53 fortepian ustępuje miejsca melodii wokalnej, utrzymując średnią dynamikę. W taktach 54–55 fortepian powtarza melodię wokalną z poprzednich taktów, jednak jego wykonanie powinno być bardziej wyraziste, z pełniejszymi emocjami niż w wykonaniu wokalnym. Podczas gry melodia powinna być płynna, a na końcu taktu 55 na dźwięku ♮B należy przygotować pauzę, by zachować synchronizację z wokalistą.

W taktach 44–49 pedał zmienia się zgodnie z melodią lewej ręki, a w taktach 50–55 używa się pedału przez cztery miary. Takty 56–57 to fraza kadencji wokalnej. Grając partię fortepianu, ważne jest dostosowanie się do wokalu. Emocje są tu nadal intensywne, a dotyk klawiszy powinien być wyraźniejszy, choć barwa w takcie 57 powinna być nieco bardziej delikatna niż w takcie 56.

Przykład 5–6
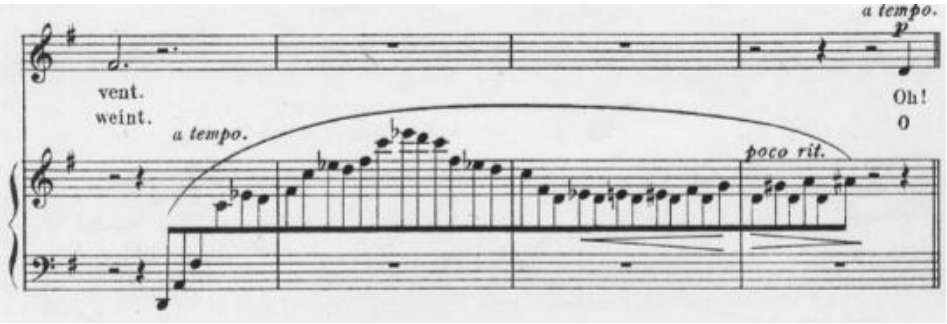




Przykład 5–6 stanowi przejście między sekcjami, kontynuując strukturę z przykładu 5–5 od taktu 58. Cały fragment opiera się na sekwencyjnym powtarzaniu motywu z taktów 22–23, przy czym takty 69–73 niemal dokładnie powtarzają materiał z taktów 22–26. W taktach 58–60 melodia jest ukryta w wysokim rejestrze prawej ręki, rozwijając się z dynamicznymi fluktuacjami *piano-forte-piano-forte*, a w takcie 60 pojawia się wokalny recytatyw. Po fermacie w partii wokalnej fortepian utrzymuje podstawowe tempo, unikając jednak zbyt sztywnej kontynuacji – prawa ręka wyraźnie eksponuje linię melodyczną, podczas gdy lewa ręka i inne głosy utrzymują płynność i spójność. W takcie 63 (*Adagio*) tempo zwalnia, co wymaga wydłużenia pauzy na pierwszej ćwierci taktu 64, by uwydatnić ekspresję frazy. Fortepian jednak natychmiast

wraca do *tempo primo* w takcie 64. Kulminacja dynamiczna w fortepianie objawia się przez *marcato* w średnim rejestrze prawej ręki oraz głębokie akordy basowe lewej ręki, tworząc emocjonalny szczyt fragmentu.

Od taktu 58, mimo zachowania wcześniejszych motywów, aranżacja akompaniamentu zmienia się wprowadzając nowe elementy emocjonalne oraz kolorystykę. Podczas wykonania należy zwrócić uwagę na odpowiednią strukturę trzech powtórzeń motywu, zachowując ich rozwijający charakter. Na początku powinno być wyczuwalne poczucie tajemniczości, co współgra z kontekstem słów – „radą miłosną" dla słuchaczy, by „uważać na słowa wypowiadane ustami", prowadząc do wniosku, aby „nie ranić słowami, które wypływają z ust". W związku z tym wykonanie powinno mieć pocieszający ton, nasycony bogatymi emocjami.

W taktach 66–68 partia fortepianu ponownie zmienia się, zachowując te same zasady wykonawcze, co w taktach 40–43. Różnica polega na tym, że dynamika stopniowo maleje. Podczas gry należy kontrolować stopniowe zmniejszanie intensywności, aby uzyskać efekt zanikania. W taktach 69–73 stosujemy te same zasady interpretacyjne, co w taktach 22–26. Po długiej fazie przejściowej muzyka wraca do swojego początku. Sekcja przejściowa ma charakter chwiejny, co odzwierciedla wewnętrzny konflikt i emocje kompozytora. W tej części znajduje również wyraźna koncepcja Liszta „połączenia poezji i muzyki".

Przykład 5–7
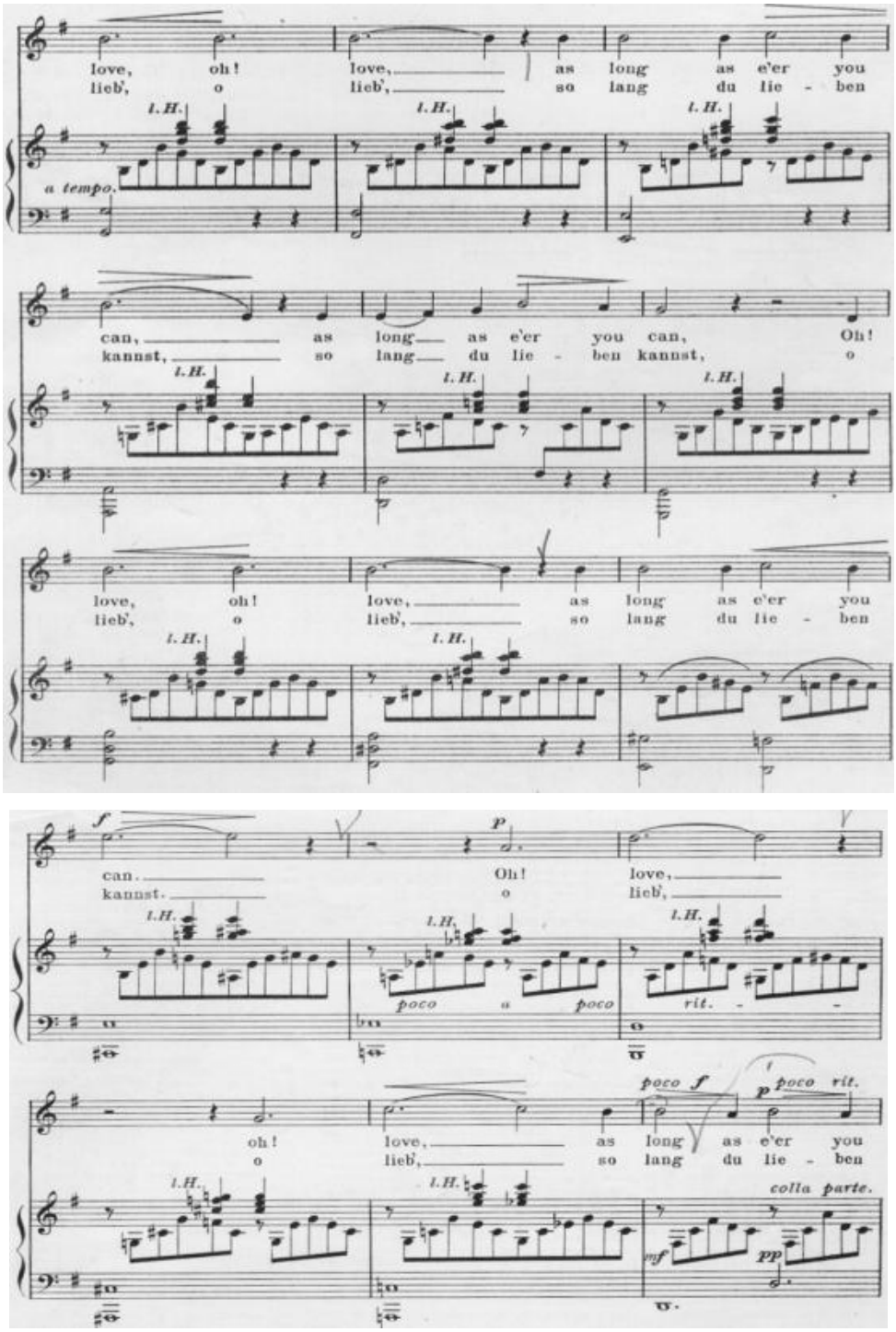


Przykład 5–7 obejmuje takty 74–77. Połączenie tej kadencji jest bardzo podobne do motywu z taktów 27–28, stanowiąc jego dalszy rozwój i rozszerzenie.

Podczas wykonania należy zwrócić uwagę na synchronizację z partią wokalną – przygotować się na zakończenie wokalu i rozpocząć tę frazę dokładnie w momencie, gdy wokalista kończy śpiew, unikając jakiejkolwiek przerwy. Wykonanie odbywa się naprzemiennie lewą i prawą ręką, dlatego warto wcześniej zaplanować palcowanie, ażeby uniknąć ciężkich akcentów, zachowując płynność, naturalność i szybkie tempo.

Podczas wznoszenia melodii należy utrzymywać *crescendo* aż do najwyższego punktu w takcie 75, gdzie pada dźwięk obniżonego E – tu można się na chwilę zatrzymać. Następnie, przy opadaniu melodii, zastosować *decrescendo*, aż do pierwszego D w takcie 76, gdzie ponownie pojawia się zmiana dynamiki, a linia melodyczna staje się chromatyczna: ♭E-♮E-♯E-♯F-G-♯G-A-♯A. W takcie 77 pojawia się spowolnienie tempa, które powinno być wyraźnie podkreślone – zmiany w dynamice i tempie muszą być dobrze słyszalne.

Zakończenie frazy na dźwięku ♯A, będącym dysonansem, sugeruje kontynuację – muzyka nie kończy się, lecz ma się rozwijać. Dlatego interpretacja końcowego ♯A powinna być wyrazista, z wolniejszym wybrzmieniem, nadającym mu kierunkowy charakter. W takcie 77, zgodnie z doświadczeniem autorki, można nieco zmieniać pedał przy zmianach brzmienia melodii, aby uwydatnić melodię i podkreślić zmiany barwy dźwięku.

Przykład 5–8



Przykład 5–8 obejmuje takty 78–92 będące ostatnim powtórzeniem tematu głównego pieśni. W porównaniu z wcześniejszymi fragmentami ta część utworu przynosi dużą zmianę kolorystyczną. Odróżnia się od pierwszej części, gdzie dominowała narracyjna, płynna muzyka, oraz od drugiej - pełnej gorącego śpiewu i sprzecznych emocji. Po zakończeniu poprzedniego fragmentu, gdzie partia fortepianu
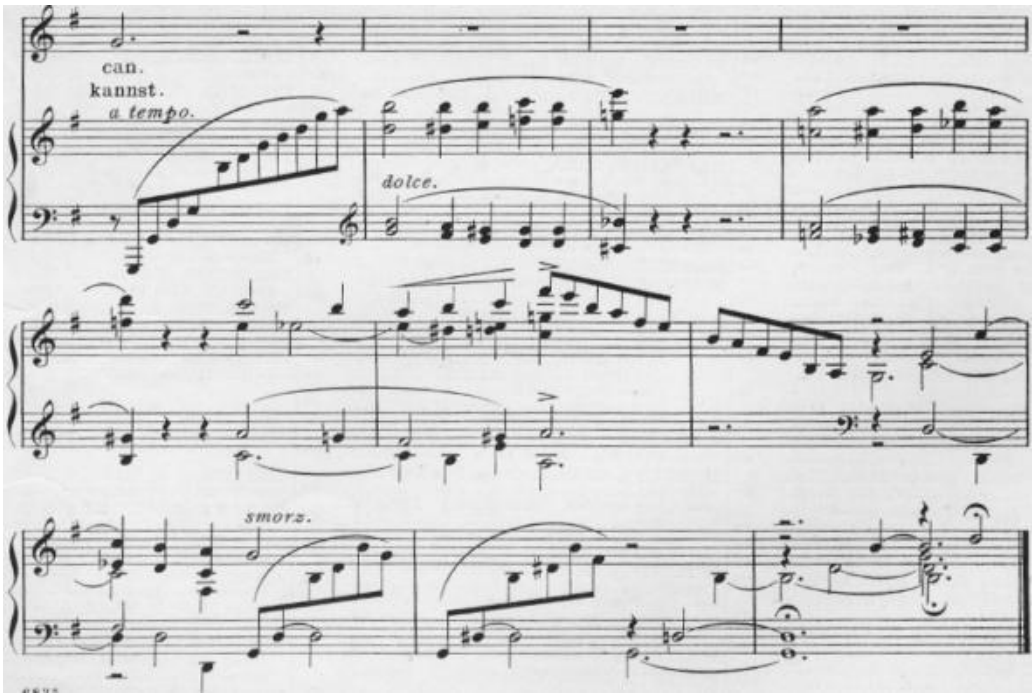
zatrzymała się na ♯A, ton B w tej części wydaje się być rozwiązaniem poprzedniej frazy, prowadząc z powrotem do G-dur. Muzyka staje się spokojniejsza, bardziej wyciszona, tworząc atmosferę nostalgii i ciepła. Jeśli chodzi o melodię partii wokalnej, takty 78–87 w zasadzie powtarzają melodię z pierwszej części utworu. W taktach 88–92 motyw melodyczny jest zmieniony i rozwinięty, prowadząc do zakończenia.

Partia fortepianowa w tej sekcji jest bardziej zróżnicowana, z częstym naprzemiennym graniem lewej i prawej ręki. Podczas wykonania ważne jest uchwycenie charakteru tego fragmentu. Ogólnie dynamika jest stosunkowo cicha. Nacisk kładziony jest na niskie dźwięki w lewej ręce (półnuty) oraz akordy w wyższej tonacji, podczas gdy prawa ręka powinna utrzymać płynność i subtelną dynamikę. Podczas wykonywania akordów w lewej ręce warto zwrócić uwagę na wyższe dźwięki w akordach, które mogą zawierać ważną melodię, np. B-C w takcie 80, B-E w takcie 81 oraz inne dźwięki zmieniające kolorystykę harmonii, jak ♯D w takcie 79, ♯A w takcie 87, ♭E w takcie 88, ♯G w takcie 89, ♯C w takcie 90 i ♭E w takcie 91. Te dźwięki są kluczowe dla wyrażenia zmieniającej się barwy harmonii. Warto także dbać o barwę akordów – powinny być lekkie, delikatne i jasne. Choć akordy pełnią rolę ozdobną dla melodii wokalnej, są one także istotnym elementem końcowej części fortepianu. Muszą mieć odpowiednią przestrzeń, a zmiany akordów w lewej ręce powinny być szybkie, z minimalnymi ruchami. Ramię powinno przesuwać się płynnie, a przygotowanie do naciśnięcia klawisza powinno być wcześniejsze, aby uniknąć sztywności.

Od taktu 84 pojawiają się akordy basowe o większej rozpiętości. Istnieją dwie opcje ich wykonania. Pierwsza to gra w formie arpeggia, co jest najwygodniejsze, ale może sprawiać, że dźwięk nie będzie czysty. Druga opcja to użycie prawej ręki do zagrania najwyższego dźwięku akordu, co pozwala uzyskać czystsze, bardziej zorganizowane brzmienie. Jednak ta technika wymaga precyzji w grze prawej ręki. W przypadku drugiej metody, w taktach 86–89, lewa ręka może ograniczyć się do grania niskich dźwięków: E-D-♯C-♮C-B-♯A-♮A. Dzięki temu bas będzie dłuższy, a jego barwa pełniejsza, co lepiej podkreśli zmiany harmoniczne.

Całość tej sekcji powinna być delikatna, z płynnością tempa. Tempo nie zwalnia, ale subtelna interpretacja wokalna może sprawiać wrażenie większej przestrzeni w rytmie. Pianista musi balansować między „luźnym" a „napiętym" rytmem, utrzymując równowagę. W takcie 88 występuje spowolnienie, więc kluczowa jest współpraca z wokalistą. Dynamika w całym fragmencie powinna odpowiadać wokalnej interpretacji. W taktach 78–81 następuje zmiana dynamiki, w taktach 82–83 obserwujemy *diminuendo*, w taktach 84–85 *crescendo*, a w taktach 86–87 kolejne *crescendo*. W takcie 88 dynamika jest osłabiona, a zmiany muszą być wyraźnie zaznaczone. W taktach 90–91 znowu następuje *crescendo*, a w takcie 92 pierwsze dwie miary są mocne, a ostatnie dwie słabe. W trakcie wykonania kluczowe jest zwrócenie uwagi na kontrasty dynamiczne.

Przykład 5–9



Przykład 5–9 obejmuje takty 90–102, które stanowią kodę utworu. Przyglądając się całości utworu, nie znajdujemy długich preludiów ani interludiów, jedynie na końcu pojawia się obszerny solowy fragment fortepianowy, obejmujący takty 90–92 z przykładu nutowego 5–8. Wydaje się, że melodia partii wokalnej kończy się niemal

niezauważalnie. Takt 93 wprowadza serię wznoszących się arpeggiów, łączących się z solową partią fortepianową, jakby refleksje czy rozmyślania nad melodią wokalną, przypominające głęboki monolog wewnętrzny. Możemy tutaj zaobserwować, jak doskonale Liszt łączy w swoich pieśniach partię głosu ludzkiego i fortepian.

Podczas wykonania kody utworu kluczowe jest odpowiednie rozwarstwienie poszczególnych głosów, z największym naciskiem na melodię w górnym rejestrze. Równie ważne jest zróżnicowanie barwy poszczególnych głosów: melodia w górnej partii powinna być spójna i śpiewna, z głębokim i delikatnym dotykiem klawiszy. Ponadto podczas gry należy zwrócić uwagę na utrzymanie długich dźwięków w średnich i niskich rejestrach, co stanowi jedno z większych wyzwań podczas wykonania tej kody. Przykładowo, w takcie 97 niski dźwięk C musi być utrzymany przez cztery miary aż do taktu 98, dźwięk D w średnim rejestrze w takcie 99 również musi trwać przez cztery miary, a G w czwartej mierze taktu 101 powinien utrzymać się aż do końca utworu. W kodzie kluczowa jest właściwa organizacja fraz. Takty 93–95 stanowią pierwszą frazę, pierwszy takt taktów 96–97 to druga fraza, od trzeciego uderzenia w takcie 97 do G w takcie 100 – trzecia fraza, a takty 100–102 tworzą czwartą frazę. Podczas wykonania należy szczególnie uwzględnić pauzy między frazami, takie jak pięciotaktowa pauza w takcie 95 i dwutaktowa pauza w takcie 97. Pauzy te stanowią „oddech" muzyki, który należy odpowiednio wyeksponować podczas gry. Pedał na końcu melodii w taktach 95 i 97 może być zwalniany powoli, co wraz z obfitością pustych przestrzeni pozwala na większe rozwinięcie wyobraźni muzycznej. Między frazami również należy racjonalnie organizować poziomy dynamiczne. Druga fraza stanowi rozwinięcie pierwszej i choć wykorzystuje podobne motywy, różni się od niej barwą harmoniczną – pierwsza fraza ma jaśniejszą kolorystykę harmonii. Trzecia fraza jest dłuższa i zawiera melodyjną linię opadającą, co można wykonać za pomocą naprzemiennej gry obu rąk, aby zachować równowagę barwy dźwięku. Podczas gry akordów w czwartej ćwiartce taktu 98 należy zwrócić uwagę na podkreślenie akcentu. Melodia opadająca ciągnie się aż do półnuty G w takcie 99, którą należy utrzymać przez pełny czas trwania nuty, aby następnie płynnie przejść do czwartej frazy. W takcie 100

znajduje się oznaczenie muzyczne *smorzando* (zatracające się stopniowo), co wskazuje na to, że muzyka w taktach 100–102 powinna utrzymywać trend stopniowego zanikania. Ta sekcja powinna prowadzić do końcowego, długiego i spokojnego zakończenia utworu, co wymaga delikatnego obniżania dynamiki, by osiągnąć ostateczny efekt odległego i spokojnego zakończenia.
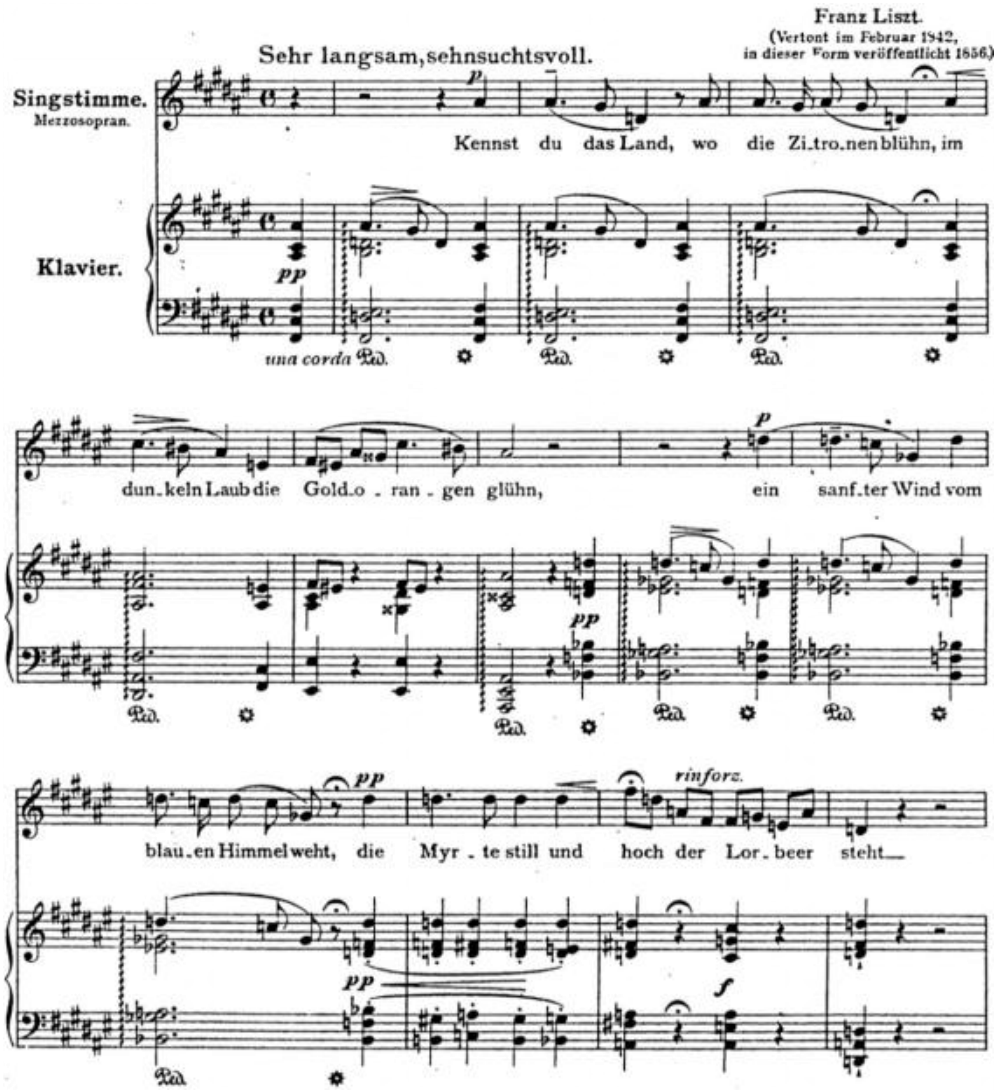
Chociaż ta kompozycja Liszta nie stawia zbyt skomplikowanych wymagań technicznych, jednak wymaga wykonania spójnego i jednolitego. Zawiłe i skomplikowane przejścia pomiędzy poszczególnymi segmentami utworu wymagają od wykonawcy ciągłego wprowadzania subtelnych kontrastów w muzyce, czyli „tworzenia różnorodności w obrębie tego, co wydaje się takie samo". W długim fragmencie powtarzających się wzorów akompaniamentu musimy znaleźć i wyrazić subtelne zmiany w kolorze harmonicznym. Podczas gry wymagane jest zarówno bogactwo emocjonalne, jak i zachowanie dynamicznej równowagi rytmicznej, co stanowi znaczące wyzwanie dla umiejętności pianisty-akompaniatora, stawiając przed nim szczególnie wysokie wymagania w zakresie współpracy z wokalistą[50].

4.6 *Mignon's Lied* (*Kennst du das Land?*)

Mignon's Lied Franciszka Liszta to jedna z najbardziej znanych pieśni kompozytora, charakteryzująca się pełną narracją i wyjątkową wartością artystyczną. W odróżnieniu od innych jego utworów lirycznych, jak pieśni na podstawie poezji Petrarki, wyróżnia się jasno określoną postacią – Mignon – oraz fabularnym tłem, co daje wykonawcy wyraźny punkt odniesienia dla interpretacji muzycznej. W trakcie wykonania *Mignon's Lied* artysta powinien głęboko wczuć się w przekaz, ukazując pełnię ekspresyjnych możliwości i opowiadając historię zawartą w słowach pieśni, wykorzystując dostępne środki artystyczne.

[50] Wersja partytury: Nowy Jork: G. Schirmer, 1888, tabl. 6835.

Przykład 6–1
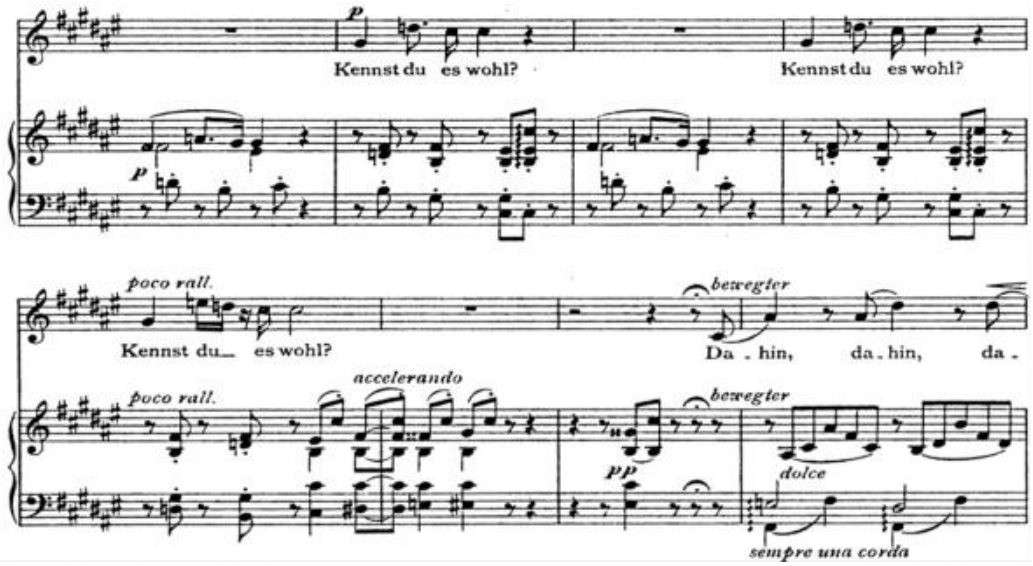


Przykład nutowy 6–1 obejmuje takty 1–12, stanowiące pierwszą część pierwszej sekcji utworu. Pojawiają się tutaj oznaczenia *sehr langsam, sehnsuchtsvoll* (bardzo wolno, pełne tęsknoty). Całość charakteryzuje się słabą dynamiką, a główny akompaniament składa się z arpeggiów, z melodią skoncentrowaną w wysokim rejestrze prawej ręki. Z uwagi na wolne tempo i ogólny styl muzyczny, arpeggia powinny być grane powoli, rozwijając się, ale przy zachowaniu równowagi dynamicznej. Melodia musi płynnie się toczyć, a tempo pozostałych nut należy dostosowywać do melodii i barwy harmonii, aby zachować płynność bez nadmiernej „rozleniwionej" atmosfery. Arpeggia powinny być wyraźnie grane w kierunku wznoszącym, mając wyraźną intencję w kierunku melodii. Aby uwypuklić unikalną

harmonię utworu, należy oddzielić każdy dźwięk arpeggia, szczególnie chromatyczne nuty i niskie dźwięki w lewej ręce, takie jak ♯F w taktach 1-3 czy ♭B w taktach 7-9. Gdy arpeggia mają dużą rozpiętość, ważne jest odpowiednie przenoszenie ciężaru ręki, skupiając się na dźwiękach melodycznych. Palce powinny być blisko klawiszy, a technika niskiego nacisku pozwala na ściślejsze połączenie akordów z melodią. Cała muzyka powinna być spójna, a termin *una corda* (słaby pedał) można stosować w pierwszej części utworu, aby zmieniać dynamikę i barwę dźwięku.

W taktach 1–3 oraz 7–9 motywy i struktura są podobne, obejmując powtarzające się trzy takty, jednak podczas wykonania należy je odpowiednio zróżnicować. Pierwszy takt pełni rolę krótkiego wstępu i powinien być zgodny z melodią wokalną. Mimo że zaczyna się on od słabego uderzenia, jako początek utworu wymaga zachowania odpowiedniej dynamiki, która stopniowo maleje w obrębie tego taktu. Kiedy w drugim takcie wchodzi partia wokalna, fortepian musi ustąpić jej miejsca kontynuując melodię z mniejszą dynamiką, by współbrzmieć z wokalem. W trzecim powtórzeniu należy dodać głębsze niuanse wyrazowe. Z doświadczenia wynika, że tempo arpeggia można nieco spowolnić, kładąc większy nacisk na nuty chromatyczne i melodyczne. Dodatkowo, można dostosować pedał, żeby wyraźniej zaznaczyć różnice między powtarzającymi się takty. Takie podejście stosujemy również w taktach 7-9. W czwartym takcie przejście od rozwiniętego arpeggia do akordu w czwartej miarze stanowi płynne przejście od ekspansji do kontrakcji, które trwa do piątego taktu. W momencie pauzy należy równocześnie wyciszyć dźwięk i zwolnić pedał, aby uzyskać czyste zakończenie. Następnie, w szóstym takcie, arpeggia ponownie się rozwija. W tym fragmencie kluczowe jest precyzyjne zarządzanie dynamiką i pedałem, aby przejścia między ekspansją a kontrakcją były płynne i wyraźnie zaznaczone. W ostatniej miarze dziewiątego taktu akcent główny akordu powinien skupiać się na zmianie harmonii oraz *crescendo*. Przed ostatnią miarą dziesiątego taktu warto zostawić przestrzeń na oddech, zwracając szczególną uwagę na synchronizację z wokalistą, aby zapewnić płynne przejście między obiema partiami.

Przykład 6–2
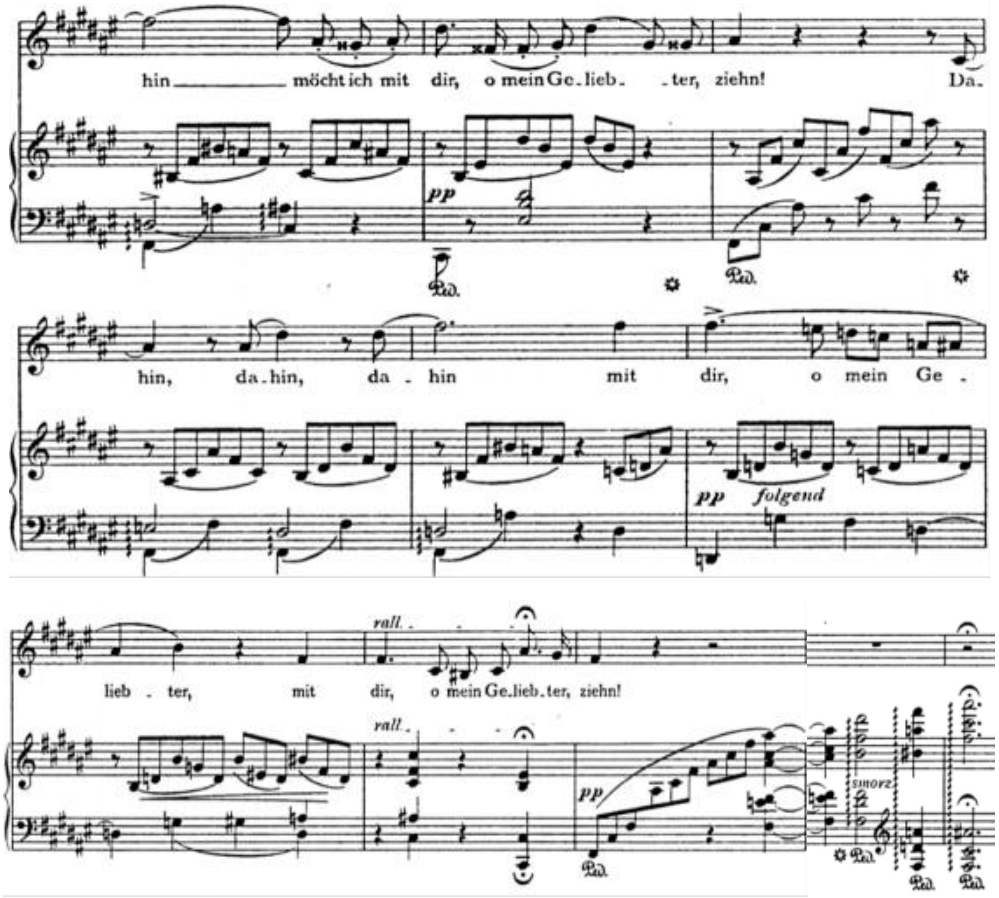


Przykład nutowy 6–2 obejmuje takty 13–20, stanowiące drugą część pierwszej sekcji utworu, pełniące rolę łącznika. W tej sekcji fortepian i głos ludzki intensywnie współpracują. Część wokalna trzykrotnie powtarza pytanie „Kennst du es wohl?" z pytającą intonacją, a fortepian odpowiada w stosunkowo lekkim, prostym stylu, wyrażając także zapytanie. Intonacja stopniowo się wzmacnia, zaś melodia fortepianowa jest ściśle powiązana z melodią wokalną, tworząc wymianę pytań i odpowiedzi. Wykonując ten fragment, powinniśmy wyraźnie odróżnić go od poprzedniego. Prawa ręka wykonuje spójną melodię, podczas gdy lewa ręka wykonuje *pizzicato* w przeciwnym kierunku do ruchu prawej ręki. To *pizzicato* w lewej ręce, jak twierdzi autorka, nie ma na celu wyrażenia wesołej i lekkiej atmosfery, lecz służy jedynie podkreśleniu intonacji. Należy zagrać je lekko i krótko, z ciemniejszym kolorytem dźwięku, zachowując jednak równą wartość czasową dla wszystkich dźwięków. Takty 13–14 są identyczne z taktami 15–16, a niski dźwięk B ostatniego arpeggia w takcie 14 można zagrać lewą ręką. W takcie 17 znajduje się oznaczenie *poco rallentando* (stopniowe zwalnianie), które przygotowuje do *accelerando* (przyspieszenie) w takcie 18.

W taktach 18–19 należy zwrócić uwagę na chromatyczne linie melodyczne: ♯E-♯F-×F-♯G-×G w prawej ręce oraz ♯C-♯D-♮E-♯E-♯E w lewej ręce. Takt 18 można zagrać

ze stopniowym przyspieszeniem oraz wzrostem dynamiki, natomiast w takcie 19 należy gwałtownie ściszyć dźwięk do *pianissimo* (*pp*), tworząc wyraźny kontrast. W taktach 18–19 należy zadbać o odpowiednią pauzę, a ostatni dźwięk ×G w takcie 19 nie rozwiązuje harmonii i nie kończy frazy, ponieważ prawdziwe rozwiązanie następuje na dźwięku ♯A w partii wokalnej w takcie 20. Użycie wolnej formy na końcu taktu 19 nie oznacza zakończenia, ale prowadzi do płynnego połączenia z partią wokalną. Ostatnie dwa dźwięki w takcie 19 należy zagrać wolniej, a pedał można trzymać nieco dłużej.

Przykład 6–3



Przykład nutowy 6–3 obejmuje takty 21–31, stanowiące kontynuację taktu 20 poprzedniego przykładu, czyli trzecią sekcję pierwszej części utworu. Występują tu znaczniki muzyczne *bewegter* (szybciej, bardziej energicznie) oraz *dolce* (delikatnie).W tym momencie muzyka rozwija się, prezentując ciepłe barwy różniące

się od tych z dwóch poprzednich sekcji; płynie, opowiadając o „tęsknocie za podróżą", wyrażając pragnienie i ekscytację. Ta część jest podzielona na dwie frazy, obejmujące odpowiednio takty 20–23 i 24–28. Schematy akompaniamentu obu fraz są podobne.

Melodia koncentruje się głównie w środkowej partii lewej ręki, np. ♮E-♯F, ♯D-♯F, ♮D-♮A-♯A w taktach 20-21. Prawa ręka gra płynnie. Barwa jest jasna i miękka, a lewa ręka sprawia, że partia melodyczna jest wyraźna i spójna. W każdej grupie dźwięków melodycznych powinno się przestrzegać zasady dynamiki duoli, według której pierwszy dźwięk jest grany mocniej, a drugi słabiej. W taktach 20–21 dynamika powinna być utrzymana na umiarkowanie słabym poziomie, natomiast w takcie 22 powinna osiągnąć *pp*, co wymaga wyraźnego kontrastu dynamicznego względem poprzednich taktów.

W takcie 23 należy podkreślić lewą rękę na ♯A-♯C-♯F, ale biorąc pod uwagę, że w ostatniej miarze taktu jest niski dźwięk w partii wokalnej, zaleca się znaczne osłabienie dynamiki partii akompaniamentu, aby umożliwić wokaliście łatwiejsze wejście. W takcie 24 dynamika jest taka sama jak w takcie 20, a takty 25 i pierwsze dwie miary taktu 21 są ze sobą zgodne.

Trzecia miara taktu 25 zawiera pauzę, która jest ważnym momentem na wzięcie oddechu i istotnym elementem rozdzielającym frazy. W trakcie tej pauzy należy dokładnie wyciszyć dźwięk i zwolnić pedał, wykonując głębokie oddechy, aby przygotować się do wejścia w takt 26 z niższą dynamiką.
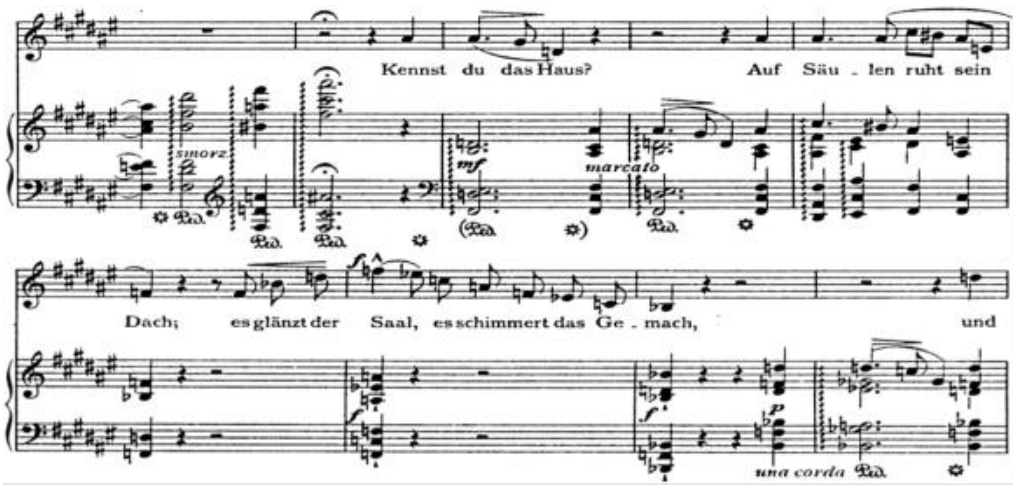
Dynamika w takcie 26 jest zredukowana, podobnie jak w takcie 22 z akcentem na lewą rękę grającą melodię ♮D-♮G-♯F-♮D.
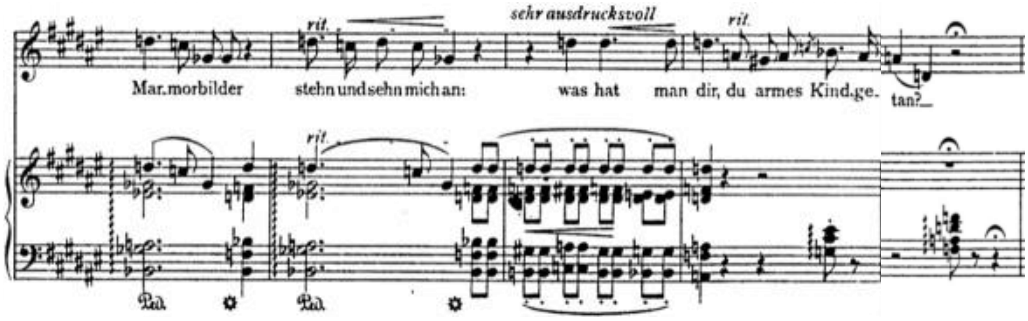
W takcie 27 dynamika stopniowo wzrasta, a melodia w lewej i prawej ręce rozwija się równocześnie. Melodia lewej ręki to ♮G-♯G-♮A, a prawej – B-B-♯B. Zaleca się w takcie 28 rozpoczęcie spowalniania, dlatego w takcie 27, podczas wzrostu dynamiki, należy także przygotować się do spowolnienia tempa, co można osiągnąć przez zmianę pedału na ostatniej miarze oraz podkreślenie dźwięków melodycznych.

Takty 29–31 stanowią krótkie interludium, pełniące funkcję łącznika. W takcie 29 występuje wznoszące się arpeggio, podobne do wcześniej użytych już wzorców akompaniamentu i zachowujące płynność.

W ostatniej miarze taktu pojawia się *arpeggio*, a melodia jest ukryta w wysokiej partii prawej ręki, przypominając teksturę akompaniamentu z początku utworu, co zapowiada początek kolejnego fragmentu. Interludium zaczyna się z dynamiką *pp* w takcie 29, a w takcie 30 pojawia się oznaczenie muzyczne *smorzando*, co oznacza, że dynamika powinna stopniowo zanikać. W całym fragmencie powinna być utrzymana na niskim poziomie, jednak w trakcie trzech taktów należy zastosować pewne jej wahania, aby umożliwić odpowiednie osłabienie na końcu sekcji. Podczas wykonywania arpeggia można spowolnić tempo półnut, natomiast ćwierćnuty mogą być grane nieco szybciej. Pozwoli to na zachowanie rytmiki, a jednocześnie możliwe będzie wyraźne zaprezentowanie piękna harmonicznego, jakie wnosi *arpeggio*. Prawa ręka powinna w maksymalnym stopniu utrzymywać dźwięki melodyczne, a siła dłoni powinna być umiarkowanie skoncentrowana na dźwiękach melodycznych, co zapewni ich wyraźne i stabilne brzmienie.

Przykład 6–4





Przykład 6–4 obejmuje takty 30-43. Począwszy od taktu 32 rozpoczyna się druga część pieśni. Jest ona zasadniczo podobna do części pierwszej, z tym że ton emocjonalny jest zgodny z pierwszą częścią utworu, ale struktura tej sekcji jest nieco bardziej skondensowana w porównaniu do pierwszej.
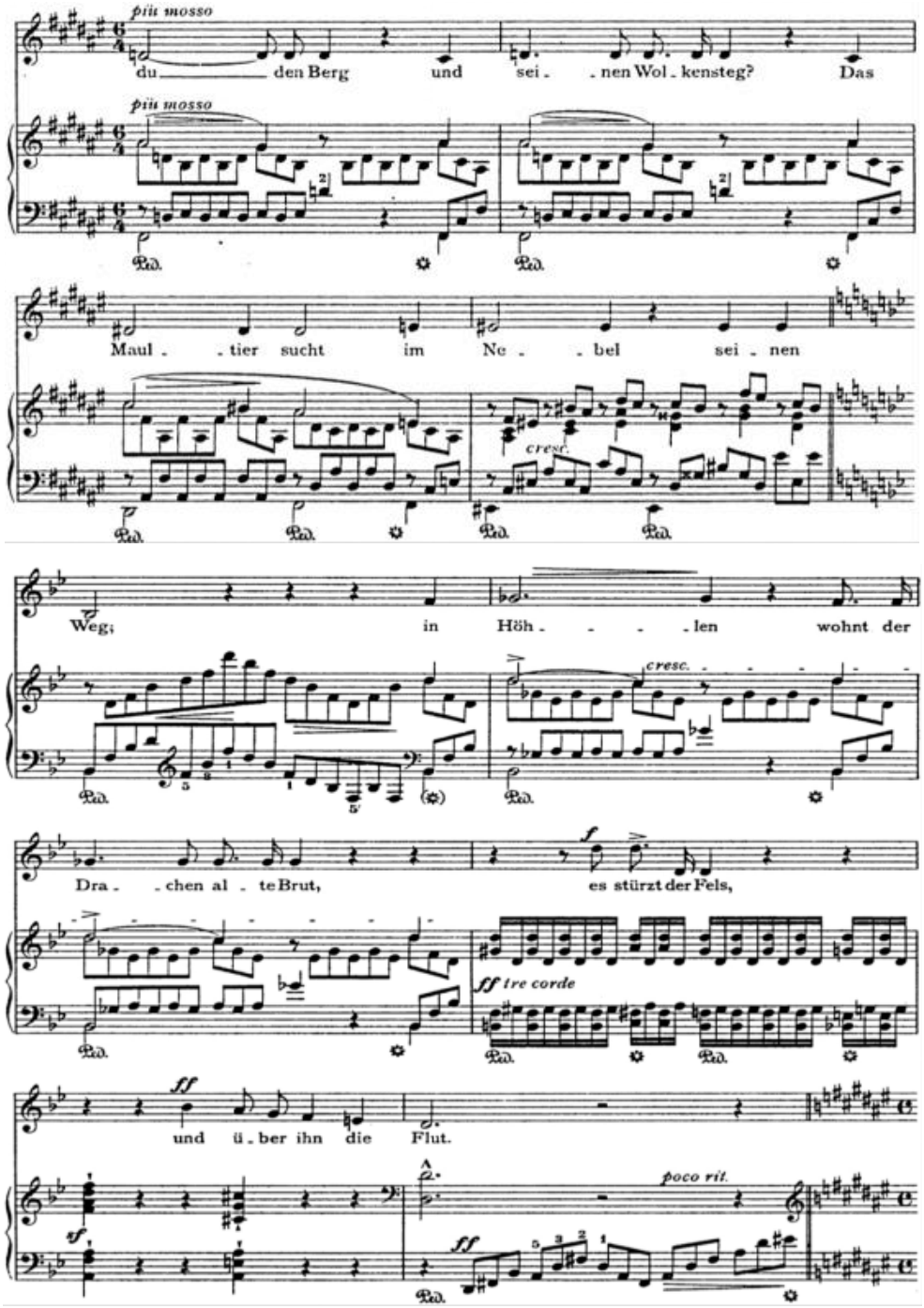
Takt 33 rozpoczyna się od pierwszego akordu o dynamice *mf*. Zwróćmy uwagę na współpracę z wokalistą, szczególnie w czwartej ćwierćnutce, gdzie pojawia się oznaczenie *marcato* (akcentowane, wyraźne, podkreślone). ♯A w tym takcie to początek melodii w partii fortepianowej, tak jak w pierwszej części. Jest to interakcja z melodią wokalną, gdzie podczas gry należy naśladować pytającą intonację wokalisty, jakbyśmy odpowiadali na jego melodię.

Takty 33–35 wyróżniają się płynnością i spójnością linii melodycznej. W prawej ręce melodia to ♯C-♯B-♯A-♮E-♮F, natomiast w lewej ręce należy również zwrócić uwagę na zmiany w dolnej partii, jak ♯D-♯E-♯F-♯F-♮F. Warto również śledzić zmiany w kolorystyce akordów. W takcie 34 należy zmienić pedał cztery razy, a całą frazę można potraktować jako osłabienie, by kontrastować z dwoma akordami f w taktach 36–37.

Takty 38–41 są identyczne z taktykami 7–9. W takcie 41 występuje zmiana w stosunku do taktu 10. W partii wokalnej pojawia się oznaczenie *sehr ausdrucksvoll* (bardzo ekspresyjnie), co oznacza zmianę z ćwierćnut na ósemki i nadanie frazie wyraźniejszego charakteru, któremu towarzyszy *crescendo*.
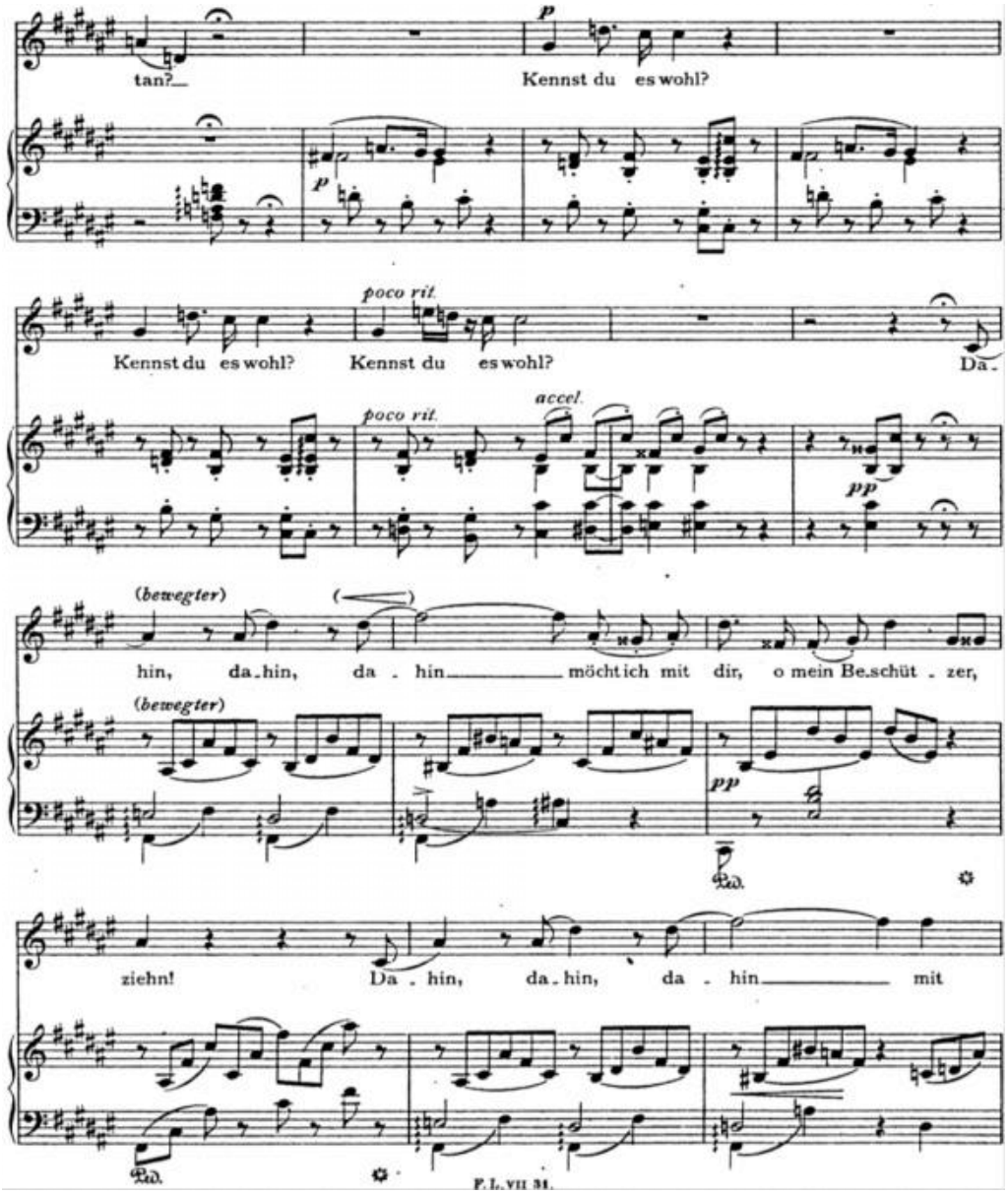
Takt 42–43 to forma recytatywu wokalnego, dlatego akordy w tym fragmencie powinny być grane w sposób przypominający szarpanie strun w instrumentach smyczkowych — lekko i krótko. Spełniają one głównie rolę ozdobną, a nie melodyczną.
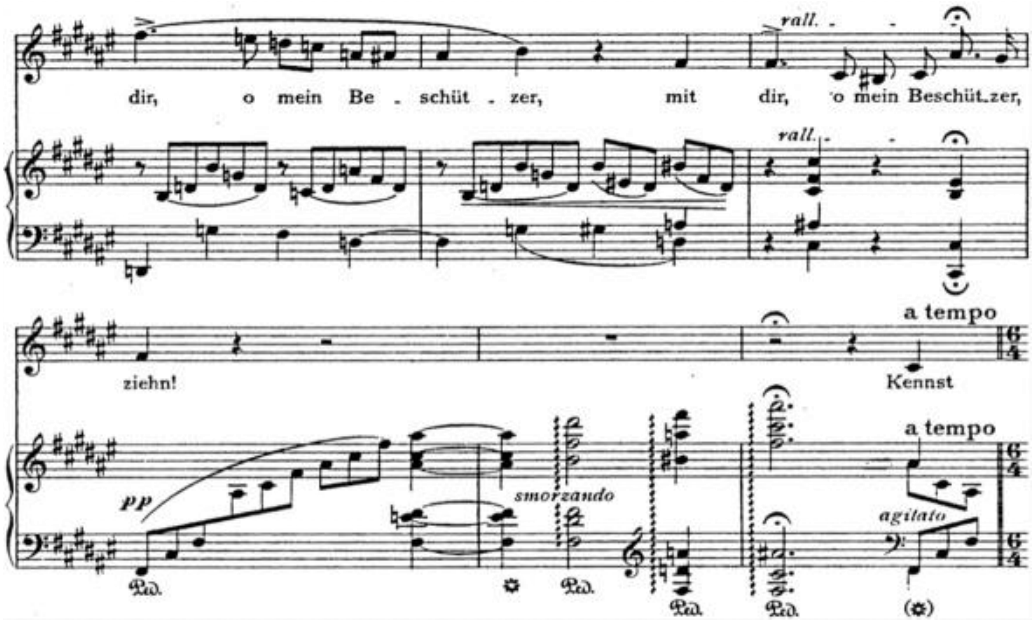
Przykład 6–5



Przykład nutowy 6–5 obejmuje takty 43–62. Od taktu 44 rozpoczyna się druga część drugiej i trzeciej sekcji utworu. Cały ten fragment jest identyczny z pierwszą częścią pieśni, co świadczy o formalnej spójności utworu, a sposób wykonania jest również taki sam jak w pierwszej sekcji.
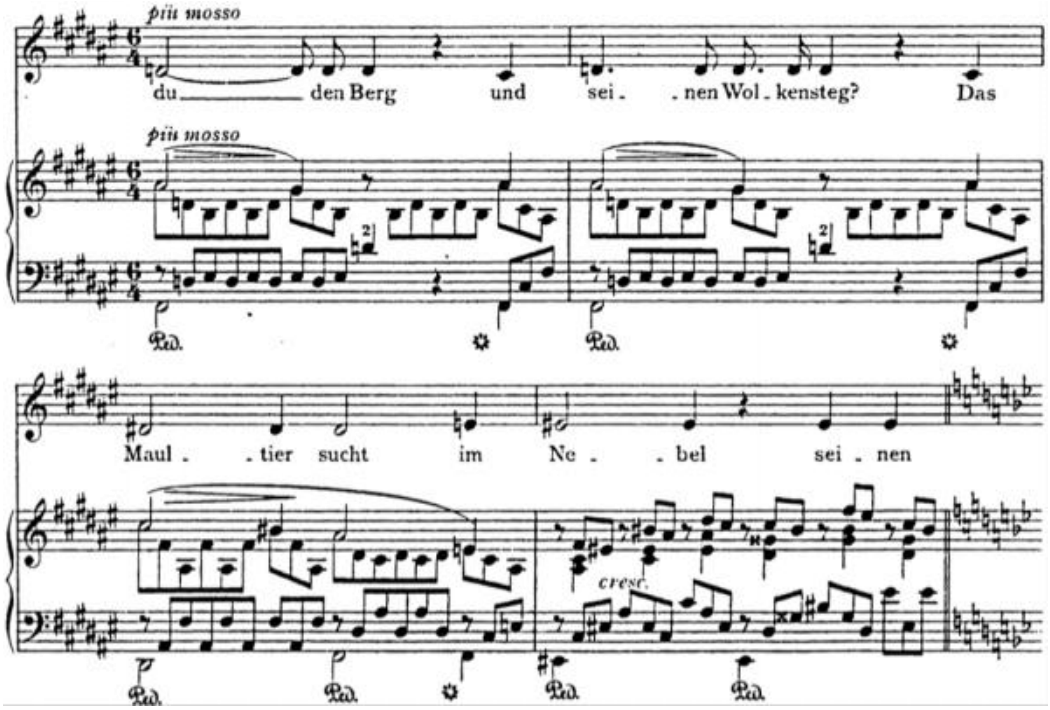
Przykład 6–5
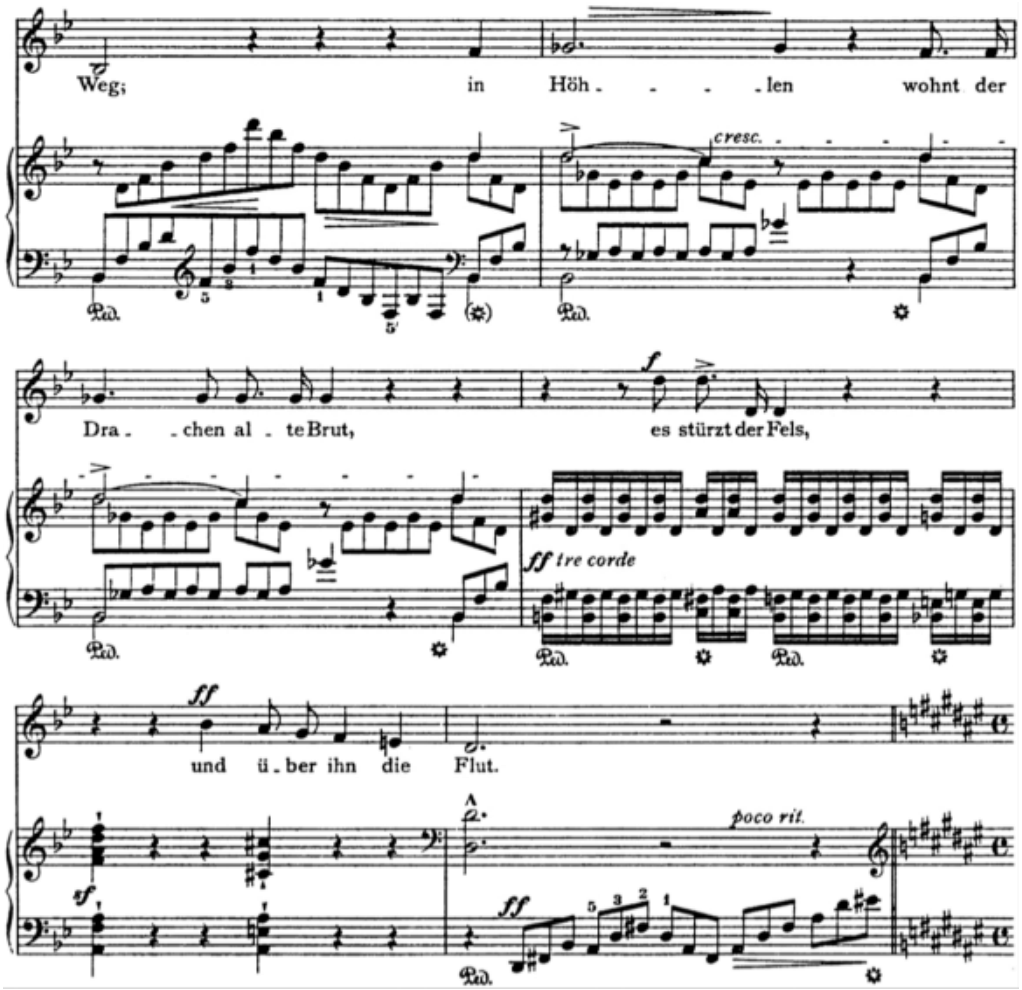

tan?
Kennst du es wohl?
Kennst du es wohl?
Kennst du es wohl?
Da -
poco rit.
accel.
(bewegter)
hin, da - hin, da - hin möcht ich mit dir, o mein Be - schüt - zer,
ziehn!
Da - hin, da - hin, da - hin mit
P. L. VII 31.



Przykład nutowy 6–5 obejmuje takty 43–62. Od taktu 44 rozpoczyna się druga część drugiej i trzeciej sekcji utworu. Cały ten fragment jest identyczny z pierwszą częścią pieśni, co świadczy o formalnej spójności utworu, a sposób wykonania jest również taki sam jak w pierwszej sekcji.

Przykład 6–6





Przykład nutowy 6–6 obejmuje takty 63–72, w których utwór wchodzi w trzecią część. Na końcu taktu 62 tempo powraca do *a tempo*, pojawiają się także oznaczenia *agitato* (zachwyt, ekscytacja) oraz *più mosso* (szybciej, bardziej żywo). Od taktu 63 zmienia się rytm na 6/4, melodia wokalna rozwija się powoli, stopniowo wznosząc się w niższym rejestrze. Główny motyw melodyczny ukryty jest w partii fortepianowej, co różni się od wcześniejszych arpeggiów w akompaniamencie. Partia fortepianowa staje się bardziej dynamiczna i pełna emocji, odzwierciedlając opisywane w tekście naturalne obrazy, takie jak „chmury, skały, gwałtowne strumienie". Emocje w utworze narastają od najniższego do najwyższego punktu, prezentując wyraźne różnice w porównaniu do pierwszych dwóch sekcji. Fortepian odgrywa kluczową rolę w prezentacji głównej melodii.

Podczas wykonania pierwszym zadaniem jest ustalenie emocjonalnego tonu sekcji – energicznego i aktywnego. Następnie ważne jest wyraźne zdefiniowanie linii

melodycznej oraz zachowanie wyraźnych warstw pomiędzy głosami. Główna linia melodyczna to nadal ♯A-♯A-♯G-♮D. W czasie gry należy starać się utrzymać melodię palcami wraz z niskimi dźwiękami lewej ręki. Wszystkie półnuty powinny być utrzymywane w pełnych wartościach czasowych, podczas gdy inne nuty powinny być kontrolowane pod względem dynamiki. Między każdą grupą melodii powinna być utrzymana tendencja do stopniowego zmniejszania siły dźwięku z ogólnie słabszymi taktami 63–64 i odpowiednim *crescendo* w takcie 65.

Takty 66–67 służą jako łącznik między dwoma frazami muzycznymi, pełniąc funkcję napędową. W takcie 66 należy szczególnie podkreślić melodię chromatyczną w górnej partii prawej ręki, a takt 67 powinien być wykonany płynnie, z wyraźnymi zmianami dynamiki. Na końcu taktu, przy ostatnim uderzeniu, należy zmienić pedał, aby wejść w kolejną frazę.
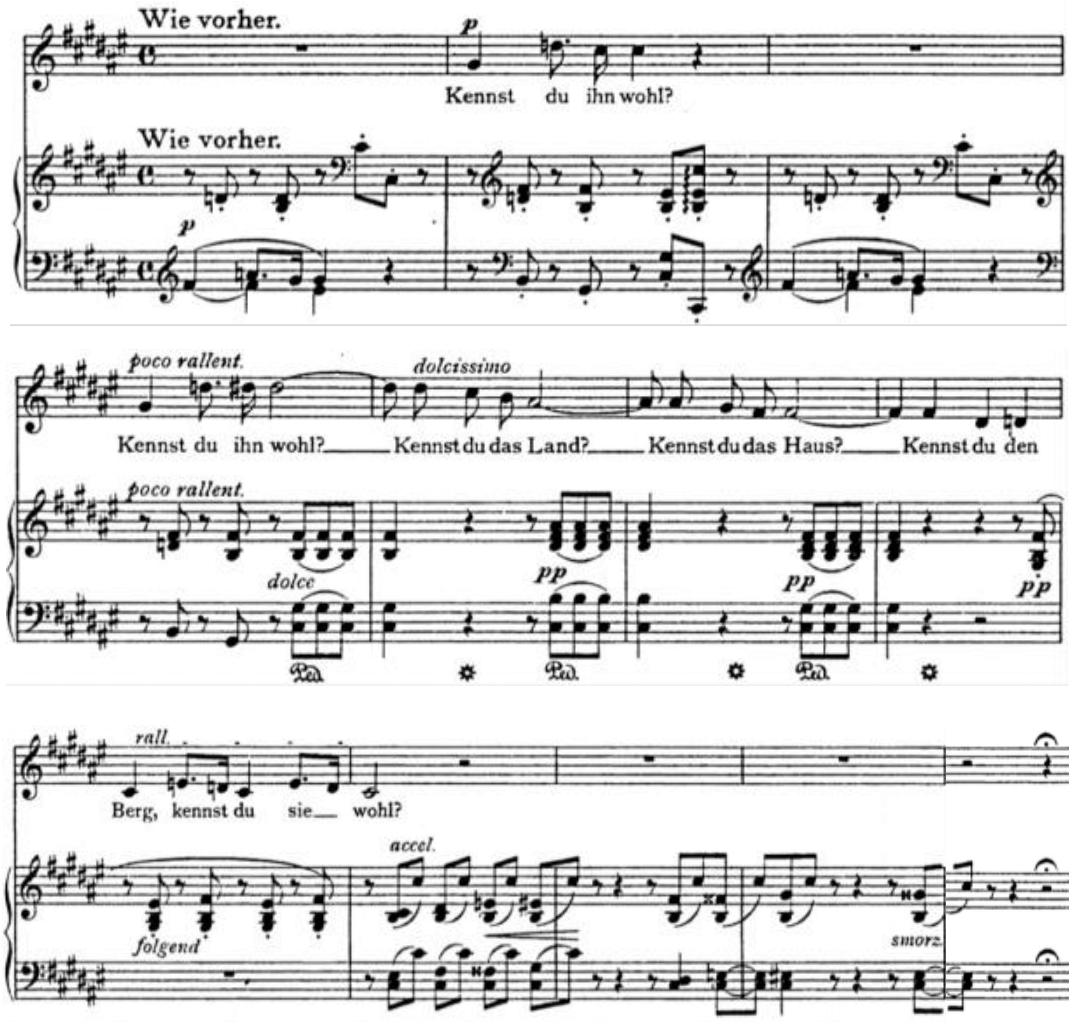
Takty 68–69 winny być traktowane podobnie jak takty 63–64, jednak z bardziej intensywną ekspresją emocjonalną. W takcie 70 dynamika osiąga swoje maksimum, zaś termin muzyczny *tre corde* oznacza zaprzestanie używania pedału *una corda*, co wskazuje, że przez całą poprzednią sekcję można go było używać do kontrolowania dynamiki. Podczas wykonania można zatem selektywnie stosować lekkie użycie pedału *una corda*, aby delikatnie kontrolować dynamikę dźwięku.

Autorka uważa, że przygotowania do dynamiki *ff* powinny rozpocząć się pod koniec taktu 69, aby płynniej rozwijała się intensywność całej frazy. W takcie 70 wzorzec dźwiękowy podobny do tremolo prowadzi fragment do punktu kulminacyjnego, doskonale korespondując z tekstem partii wokalnej opisującym „urwiste klify". Dwa akordy w takcie 71 powinny być zagrane zdecydowanie i mocno, a pauza musi być całkowitym wyciszeniem. Zgodnie z lirycznym opisem „nieustająco płynących wodospadów" w takcie 71 partia fortepianowa w takcie 72 powinna odzwierciedlać obraz wody spadającej wodospadem. Dotyk klawiszy powinien być głęboki i zdecydowany. Całość utrzymana jest w mocnej dynamice, a w końcowych taktach następuje stopniowe zanikanie siły dźwięku i spowolnienie tempa.

Dynamika między arpeggiami powinna być równomierna, a przejścia palców szybkie i bez dodawania akcentów. Ze względu na niższy rejestr należy także zwrócić uwagę na odpowiednią zmianę pedału.

Cała sekcja trzecia wyraźnie kontrastuje z dwoma poprzednimi, charakteryzując się atmosferą ekscytacji i napięcia. Podczas wykonywania tego fragmentu należy dążyć do uzyskania wrażenia ciągłości i jedności, jednocześnie rozwijając pełną i rozciągniętą melodię. Dynamika wykazuje znaczne wahania, splatając się z niskimi, śpiewnymi partiami wokalnymi, tworząc wzajemne przeplatanie się wysokich i niskich tonów, które stopniowo napędzają rozwój muzyki. Dramatyzm i konflikt w tej sekcji są wyraźnie zaznaczone, a współpraca z wokalistą ma kluczowe znaczenie.
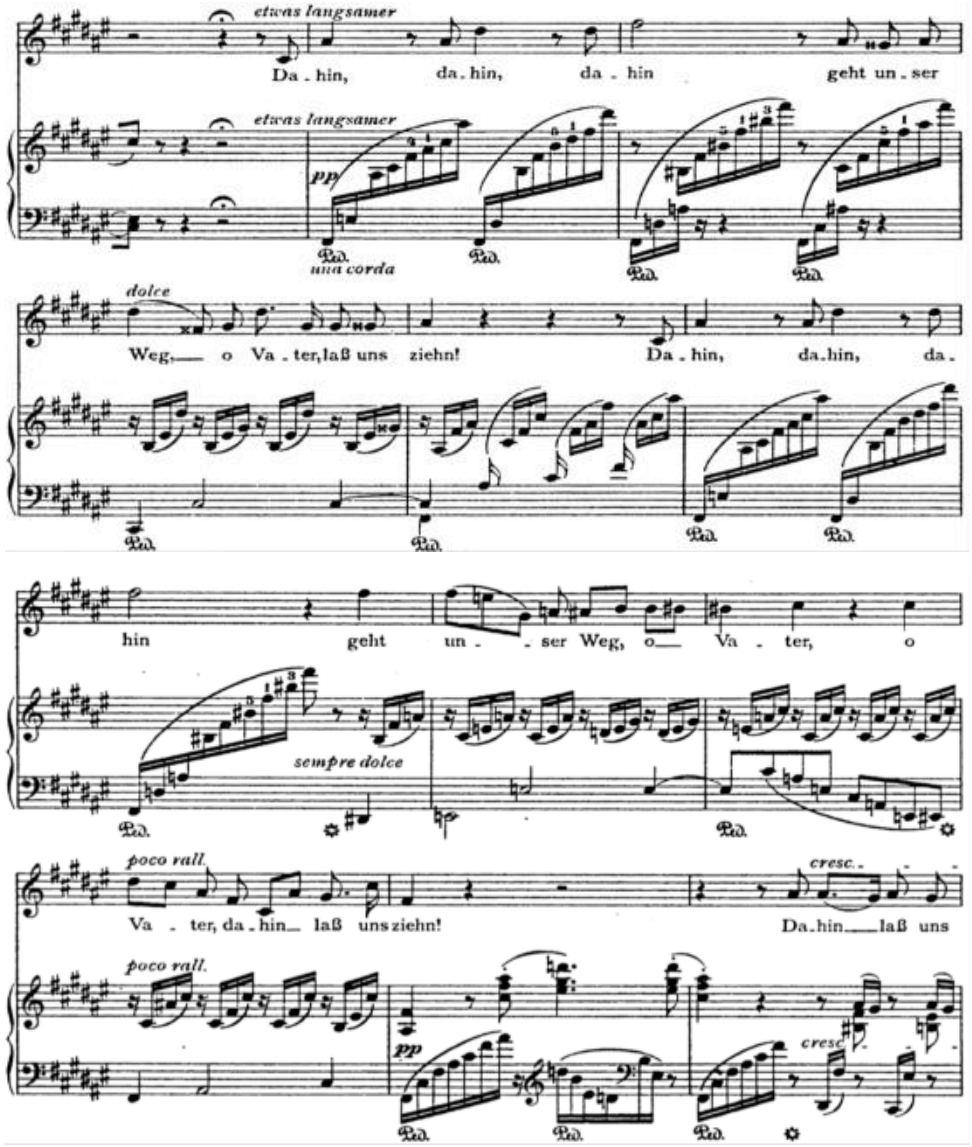
Przykład 6–7



Przykład nutowy 6–7 obejmuje takty 73–84, które stanowią drugą część trzeciego fragmentu utworu. Jest on podobny do poprzednich dwóch fragmentów, jednak z pewnym rozwinięciem, zachowując jednocześnie spójność w interpretacji muzycznej. Po emocjonalnym załamaniu w poprzedniej sekcji, od taktu 73 w muzyce natychmiast zachodzi wyraźna zmiana. Rytm powraca do 4/4, a emocje szybko wracają do stanu uspokojenia. W taktach 73–75 wzorzec partii fortepianowej jest podobny do tego z wcześniejszych sekcji, ale różni się zmianą w partii lewej i prawej ręki. Podczas wykonywania tego samego materiału muzycznego, należy szczególnie zwrócić uwagę na kontrolowanie barwy dźwięku oraz dynamiki w lewej ręce, a także na wyróżnienie melodycznych tonów.

Od taktu 76 zmienia się barwa harmoniczna, z oznaczeniami muzycznymi *poco rallent.* (stopniowo zwalniając) oraz *dolce* (delikatnie, słodko). Fortepian przechodzi wtedy w akordy unisono. W tej części wykonania istotna jest kontrola dynamiki z naciskiem na oddanie barwy harmonicznej. Muzyka staje się coraz bardziej słodka, ponownie przywołując uczucia tęsknoty i oczekiwania. Takty 81–84 stanowią rozszerzoną wersję poprzednich fragmentów, jednak sposób wykonania pozostaje konsekwentny. W taktach 81–82 należy utrzymać stopniowe crescendo oraz *accelerando*, podkreślając chromatyczną linię melodyczną. Na końcu taktu 83 w ostatniej grupie dźwięków należy wykonać *smorz*. (stopniowo zanikające), co oznacza zwolnienie tempa oraz osłabienie dynamiki. Następujące po tym znaki na przedłużone tony dają możliwość pełnego oddechu. Nawet podczas pauzy muzyka zachowuje tendencję do rozwoju, co pozwala na przygotowanie się do kolejnego etapu rozwoju muzycznego.

Przykład 6–8



Przykład nutowy 6–8 obejmuje takty 84–95, które stanowią ostatnią sekcję trzeciej części utworu, a zarazem ostatnie powtórzenie głównego tematu. Termin muzyczny *etwas langsamer* oznacza „nieco wolniej". Dynamika powraca do *pp* (*pianissimo*), a część fortepianowa, utrzymana na tej samej harmonicznej bazie, zmienia się w wznoszące arpeggia, które nadają utworowi bardziej wzniosły i romantyczny charakter.

Podczas wykonywania taktów 85–86 szczególną uwagę należy zwrócić na płynne połączenie między lewą a prawą ręką. Przejścia palców w prawej ręce powinny być szybkie, ale starannie kontrolowane, aby uniknąć niepożądanych akcentów. Cały
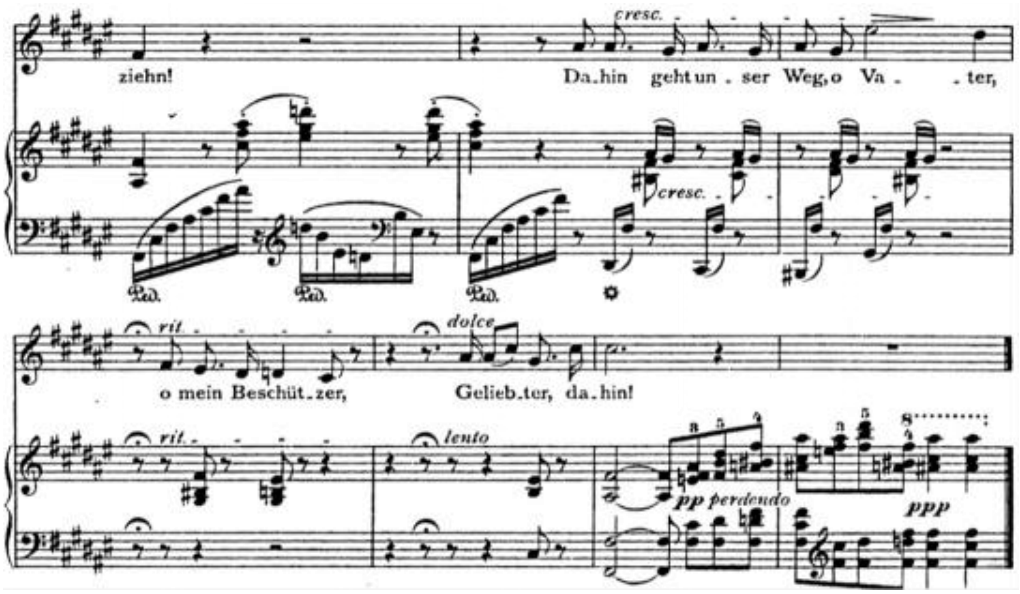
utwór należy wykonać z umiarkowaną dynamiką, z każdą grupą arpeggia stopniowo cichnącą. Lewa ręka powinna wciąż koncentrować się na rozwoju harmonii. Linie melodyczne, takie jak ♯F-♮E, ♯D, ♮D i ♯A, są kluczowe dla wyrażenia zmian harmonicznych i powinny być odpowiednio podkreślone podczas gry, aby zaznaczyć ich znaczenie w kontekście całego utworu.

W takcie 87 szczególną uwagę należy zwrócić na dźwięki w partii prawej ręki: ♯D-♯G-♯D-×G, pełniące funkcję dekoracyjną. Powinny być one wykonane z jasnym i wyrazistym brzmieniem, aby odpowiednio zaakcentować ich rolę w utworze. Lewa ręka powinna utrzymywać niskie tony, zapewniając głęboki, bogaty ton, stanowiący fundament dla lżejszych, dekoracyjnych dźwięków prawej ręki.

W takcie 88 trzeba stopniowo zmniejszyć dynamikę (*diminuendo*). W takcie 89 wykonanie powinno być zgodne z poprzednią frazą muzyczną. W takcie 90, gdzie arpeggia dalej się wznoszą, można wprowadzić delikatne *crescendo*, natomiast w ostatniej mierze tego taktu powinno nastąpić wyraźne zmniejszenie dynamiki i zmiana barwy harmonicznej, co należy wyraźnie zaakcentować.

Od taktu 91 wykonanie powinno stać się jaśniejsze i bardziej energetyczne, co zapowiada nowy rozwój muzyczny w następnych taktach. W taktach 91–93 główny nacisk należy położyć na wyeksponowanie melodii w partii lewej ręki, która powinna być wykonana z pełnym, głębokim brzmieniem, efektownie ją rozciągając. Prawa ręka w tym czasie powinna zachować delikatność, wspierając lewą rękę, ale nie dominując nad nią, co pozwala na bardziej dramatyczne i emocjonalne przedstawienie melodii.

Przykład 6–9



Przykład nutowy 6–9 obejmuje takty 96–102. Poprzedzający fragment zaczyna się od taktu 94, wprowadzając kodę utworu. Podział fraz wygląda następująco: takty 94–95 jako pierwsza fraza, 96–98 jako druga fraza, a 99–102 jako trzecia fraza. Nastrój kody jest ciepły i pełen tęsknoty, przy zachowaniu zrównoważonej dynamiki. Pierwsze dwie frazy (powtórzone) wymagają szczególnej uwagi: górny głos akordów prawej ręki powinien mieć jasną barwę, lekką i sprężystą dynamikę oraz miękką, ekspresyjną artykulację, zaś arpeggia lewej ręki – równomierne, płynne prowadzenie z zachowaniem zasady *crescendo* przy wznoszeniu i *diminuendo* przy opadaniu. W taktach 95 oraz 97–98 należy precyzyjnie kontrolować relacje dynamiczne między dwiema nutami w górnym głosie prawej ręki, przy czym lewa ręka musi wyraźnie uwydatnić linię basową, wymagającą szerokiego rozłożenia palców i płynnego przemieszczania ręki; całość powinna brzmieć zwięźle. Zgodnie z praktyką wykonawczą, w takcie 98 na drugim uderzeniu partia wokalna często stosuje *ritardando* lub *tenuto*, dlatego pianista musi elastycznie odzwierciedlić to poprzez stopniowe zwolnienie tempa, zmianę pedału i jego subtelne wyciszenie. Takty 99–100 wymagają grania trzech akordów *piano* w ścisłej synchronizacji z wokalistą, natomiast w taktach 101–102 (oznaczonych *perdendo*) frazę końcową należy wykonać z stopniowym zanikaniem dynamiki i zwalnianiem tempa, zachowując
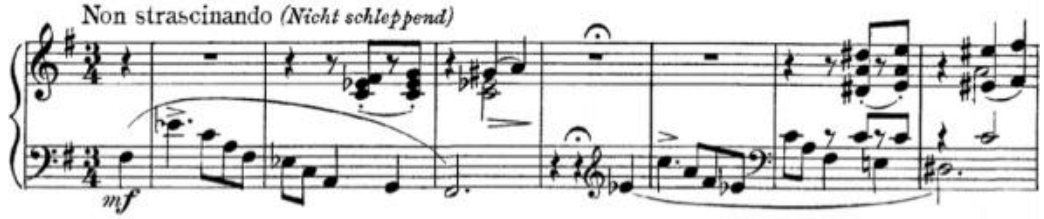
precyzję akordów, wyraźne prowadzenie górnego głosu (jasna barwa) oraz spójność brzmienia.

Od taktu 84 do końca partia fortepianu opiera się na płynnych arpeggiach, tworzących romantyczną, rozległą fakturę, przy czym kluczowe aspekty to: równowaga brzmienia (pełne basy i delikatne wysokie dźwięki przy zachowaniu miękkiego tonu), elastyczność rytmiczna (tempo „oddychające" zgodnie z rozwojem harmonii i frazy wokalnej) oraz kontrola techniczna – unikanie sztywności, gdyż arpeggia wymagają precyzji, ale także śmiałego uwydatniania harmonii. Należy podkreślić, że struktura utworu jest regularna, z cyklicznym rozwojem emocjonalnym („wspomnienie – monolog – apel"), a partia fortepianu, choć nie wirtuozowska, koncentruje się na kolorystyce harmonicznej – zwłaszcza w arpeggiach ukrywających melodię, co wymaga wyraźnego wydobycia warstwy melodycznej oraz subtelnej kontroli pedału i artykulacji[51].

4.7 *Die Lorelei*

Die Lorelei to słynna pieśń artystyczna, łącząca w sobie piękną melodię, wysoką wartość muzyczną oraz bogatą fabułę, opartą na znanej legendzie. Podobnie jak poprzednia pieśń, *Mignon's Lied*, to dzieło również ma charakter narracyjny, wykorzystując muzykę do napędzania i podkreślania rozwoju fabuły. Melodia wokalna oraz partia fortepianu są ściśle związane z fabułą, a dramatyzm i muzyczne konflikty są wyraźnie zaznaczone.

Przykład 7–1
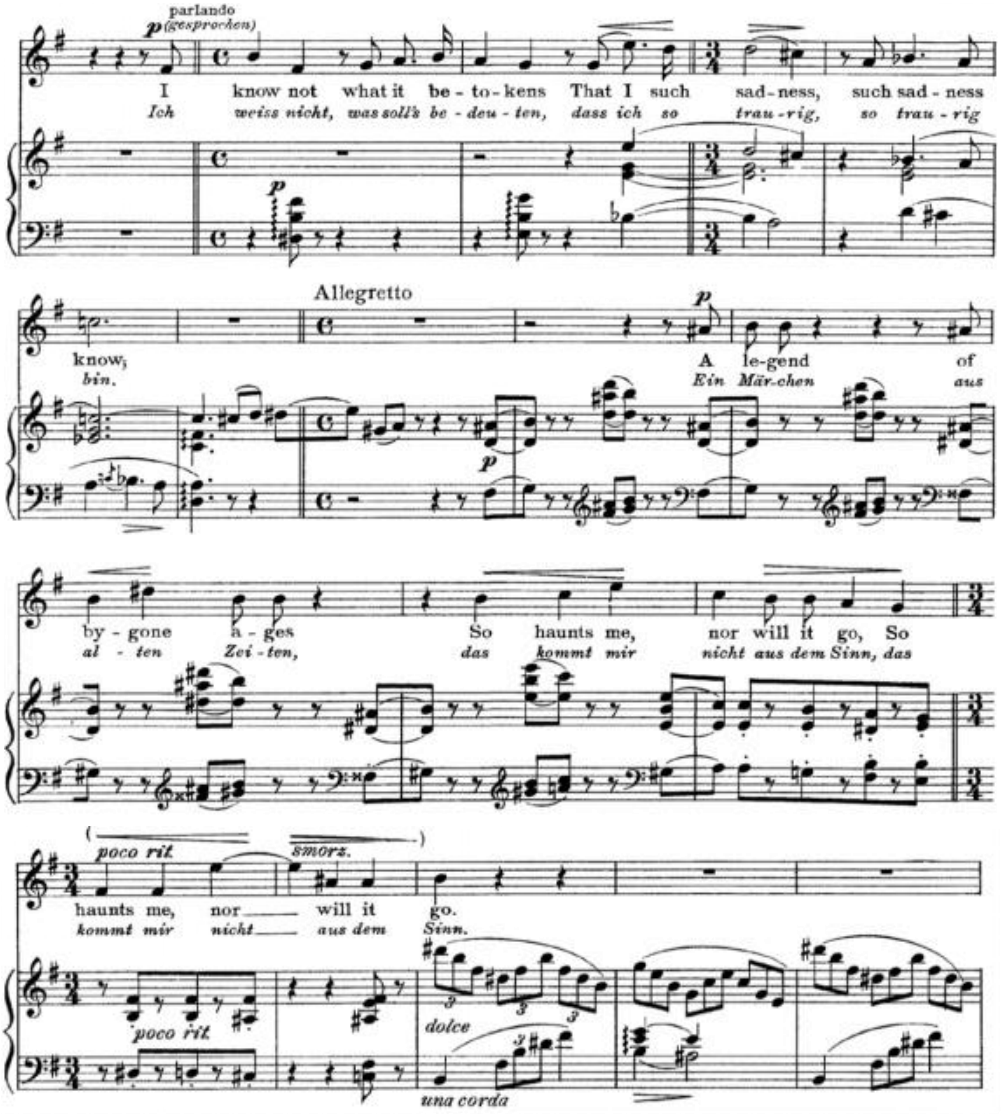


[51] Wersja partytury: Musikalische Werke, Serie VII, Band 2, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1921, Plate F.L. VII 31.

Przykład nutowy 7–1 obejmuje takty 1–7 utworu, stanowiące krótkie, ale niezwykle ekspresyjne preludium z oznaczeniem *non strascinando* (*nicht schleppend* – „wolno, nie wleczenie"). Preludium dzieli się na dwie frazy: pierwsza fraza to takty 1–3, druga – takty 4–7, a główna melodia skupiona jest w partii lewej ręki. Ponieważ kolejne takty (8–23) przybierają formę recytatywu, należy podejść do tego fragmentu z „orkiestrową wyobraźnią" – lewą rękę można wyobrazić sobie jako solową partię wiolonczeli lub sekcję smyczków. W związku z tym trzeba zadbać o spójność frazy: dotyk klawiszy głęboki i pełny, barwa śpiewna i gęsta. Melodia w partii lewej ręki ma kształt zejścia – akcentowane nuty E w takcie 1 i C w takcie 5 wymagają pełnego podtrzymania przez cały zapisany czas i stanowią najsilniejsze punkty każdej frazy.

Aby wzbogacić narracyjny charakter i podkreślić frazowanie, można wpleść wewnątrz fraz subtelne wahania dynamiki – na przykład w taktach 2–3 (A–G–♯F) oraz 6–7 (♯F–♮E–♯D), z mocniejszym zaznaczeniem ćwierćnut i dźwięków przedłużonych. Prawa ręka imituje pizzicato smyczków: każdy skok jest krótki, z akcentem na melodyczne dźwięki górnego głosu. W taktach 3 i 7 dwudźwięki górnego głosu trzeba grać jako dwójkowe wartości dynamiczne (pierwszy silniejszy, drugi słabszy), przy jednoczesnym starannym zachowaniu wartości rytmicznych półnut.

Całe preludium wymaga wyraźnego rozdzielenia planów brzmieniowych między rękami (poziom średniego *forte*) oraz utrzymania atmosfery tajemniczości – tak, aby słuchacz poczuł się przeniesiony nad brzeg Renu w mityczny świat opowieści o nimfie.

Przykład 7–2



Przykład 7–2 obejmuje takty 8–23 utworu, stanowiące pierwszą część pieśni w formie recytatywu. Zastosowanie tej formy wynika z faktu, że jest to narracja w pierwszej osobie, poprzedzająca właściwy rozwój akcji, wyrażająca smutek związany z legendą o nimfie. Recytatyw dzieli się na dwie frazy: tt. 8–14 i 15–23.

Rytm cyklicznie przechodzi 4/4 → 3/4 → 4/4 → 3/4, dlatego podczas gry kluczowe jest płynne opanowanie tych zmian, by frazy łączyły się bez przerw. Całość należy traktować z orkiestralnym rozmachem: naśladować barwy smyczków, dbać o precyzyjną współpracę fortepianu z wokalem oraz uwypuklać koloryt harmoniczny i dramatyzm tekstu.
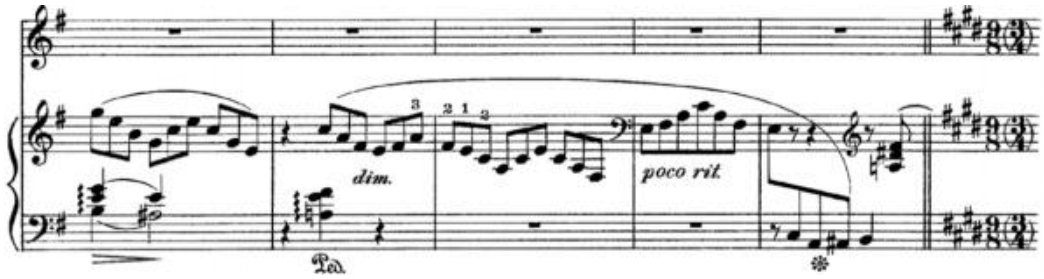
W taktach 9–10 oba arpeggia wykonuje się z lekką dynamiką (*piano*) i stosunkowo szybkim tempem, naśladując efekt *pizzicato* smyczków, przy czym konieczny jest kontrast między nimi a długim dźwiękiem po ostatnim uderzeniu w takcie 10. W taktach 10–11 górny głos melodyczny (E-D-♯C) wymaga całkowitego *diminuendo*, natomiast w taktach 12–13 melodia prawej ręki (zgodna z wokalem) powinna ustąpić pierwszeństwa śpiewakowi poprzez kontrolę dynamiki, podczas gdy lewa ręka – prowadząc zstępującą linię – musi być wyraźniej uwydatniona.

W taktach 13–14 stopniowo zmniejszamy dynamikę, a arpeggio w t. 14 należy zagrać wolniej, z lekkim *tenuto*, podczas gdy prawa ręka rozwija płynną melodię złożoną z dwudźwięków. Choć t. 14 pozostaje w wolnym tempie, w t. 15 (oznaczonym *allegretto*) następuje nagła zmiana pulsacji na szybszą.

W taktach 15–19, gdzie dominują grupy dwóch nut, kluczowe są: wyraźny kontrast dynamiczny między akcentami a dźwiękami nieakcentowanymi, precyzyjne prowadzenie górnego głosu prawej ręki oraz interakcja z partią wokalną – gdy śpiewak prowadzi frazę, fortepian w średnim rejestrze pozostaje w piano, natomiast w pauzach wokalnych fortepian (wysoki rejestr) odpowiada śpiewowi jasną, przejrzystą barwą, tworząc kontrast z częścią środkową. Dwudźwięki wykonuje się krótko, z lekkim staccato.

W taktach 20–22, opartych na staccato w ruchu zstępującym, należy łączyć stopniowe osłabianie dynamiki (*diminuendo*), spowalnianie tempa (*ritardando*) i zmianę ekspresji na bardziej mroczną. Melodie prawej (C-B-A-G-F) i lewej ręki (A-G-♯F-E-♯D-♮D-♯C-♮C) muszą być idealnie czytelne. W t. 21 *ritardando* łączy się z przyciemnieniem barwy (np. przez użycie pedału *sostenuto*), a w t. 22 akordy (oznaczone *smorz.*) trzeba grać *pianissimo* z delikatnym pedałem, kontrastując z poprzedzającym *staccato*. Od t. 15 całość wymaga zwięzłego, precyzyjnego rytmu i pełnej synchronizacji z wokalistą.
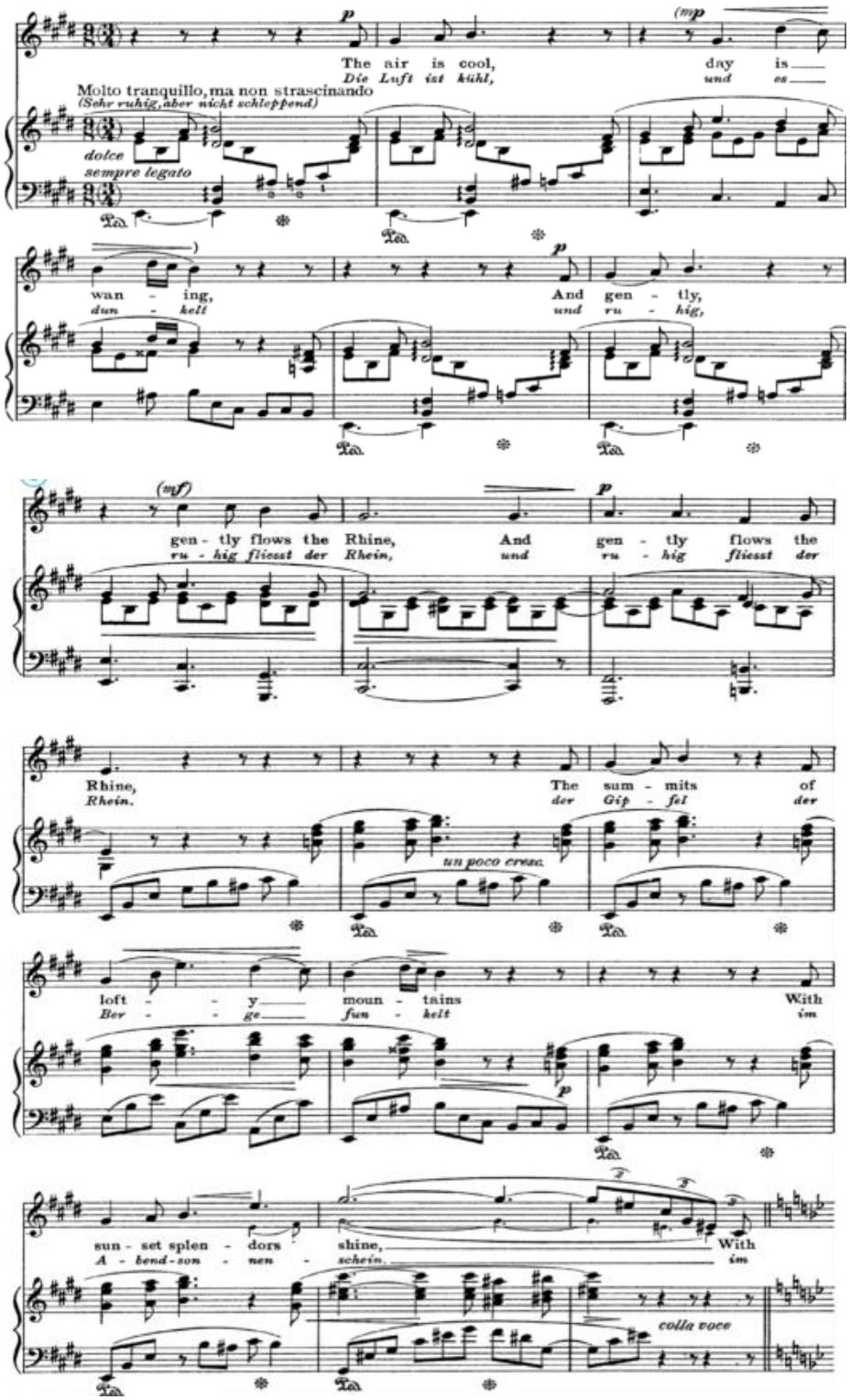
Przykład 7–3
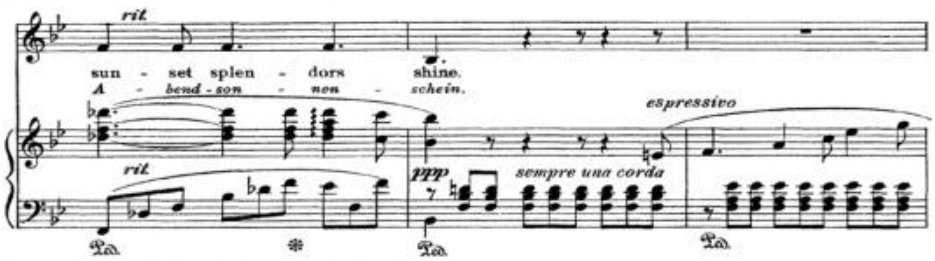


Przykład 7–3 obejmuje takty 26–31, następujące po przykładzie 7–2. W takcie 23 rozpoczyna się interludium. Zgodnie z interpretacją autora oznacza ono prawdziwe rozpoczęcie muzycznej opowieści. Liszt użył melodyki składającej się z triol, przypominającej płynący strumień, a znacznik *dolce* oznacza, że historia rozpoczyna się nad rzeką Ren. Podczas wykonywania należy najpierw upewnić się, że melodyka w prawej ręce jest łagodna i płynna, a siła między trzema dźwiękami jest równomierna. Ręce powinny jak najbardziej przylegać do klawiatury, aby uniknąć zbyt mocnego nacisku, a zarazem zapewnić delikatny dźwięk. Pomiędzy taktami 23–24 i 25–26 powinny występować wyraźne wahania dynamiczne.

Po takcie 27 melodia staje się bardziej zawiła i opadająca, przy czym dynamika powinna być utrzymana w ogólnym trendzie *diminuendo*. Od taktu 29 zaczyna się *ritardando*. Liszt zaznaczył tutaj użycie pedału na długości czterech taktów, autor uważa zatem, że w trakcie wykonywania tej frazy nie należy zbyt wcześnie zwalniać tempa, ponieważ może to sprawić, że fraza wyda się zbyt długa, a wraz ze spadkiem zakresu dźwięku jej barwa stanie się stopniowo coraz bardziej niewyraźna. Toteż zamiast tego na początku frazy należy zachować większą płynność, co lepiej podkreśli *ritardando* pod jej koniec. Dodatkowo w ostatnich kilku dźwiękach *ritardando* można delikatnie zmieniać pedał, aby uniknąć zamazania barwy dźwięku i bardziej podkreślić jej zmianę po *ritardando*.

Przykład 7–4


The air is cool, day is
Die Luft ist kühl, und es
Molto tranquillo, ma non strascinando
(Sehr ruhig, aber nicht schleppend)
dolce
sempre legato
wan - ing, And gen - tly,
dun - kelt und ru - hig,
gen - tly flows the Rhine, And gen - tly flows the
ru - hig fliesst der Rhein, und ru - hig fliesst der
Rhine, The sum - mits of
Rhein. der Gip - fel der
un poco cresc.
loft - - y moun - tains With
Ber - - ge fun - kelt im
sun - set splen - dors shine, With
A - bend - son - nen - schein. im
colla voce



Przykład 7–5 obejmuje takty 31–51, stanowiące liryczny rdzeń utworu, w którym rozpoczyna się opowieść o mitycznej syrenie i opis piękna krajobrazów nad Renem. Fragment ten dzieli się na dwie części: takty 31–40 oraz 41–50; druga część stanowi rozwinięcie i powtórzenie pierwszej. W oznaczeniach interpretacyjnych pojawiają się *molto tranquillo*, ma non *strascinando* (bardzo spokojnie, ale nie rozwlekle), a w partii fortepianowej s*empre legato* (zawsze płynnie) i *dolce* (delikatnie). Muzyka toczy się w tonacji E-dur, charakteryzuje się liryczną, subtelną melodią. Zasadniczą cechą tego fragmentu jest wzajemne przenikanie się partii fortepianowej i wokalnej: główna linia melodyczna fortepianu umieszczona jest w górnej partii prawej ręki i w większości przypadków pokrywa się z linią wokalną.

Podczas wykonywania należy zwrócić uwagę na następujące trzy kwestie:

1. Wyeksponowanie, płynność i kontrola dynamiki linii melodycznej

Nawiązując do ostatniego dźwięku 30. taktu (♯F), główna sekwencja melodyczna to ♯F–G–A–B. Po dźwięku B środkowy głos fortepianu dopełnia harmonię, dlatego między melodią a środkowym głosem musi być wyraźna hierarchia. Partie basowe lewej ręki (długie tony) należy podtrzymywać możliwie jak najdłużej, a linia melodyczna prowadzić płynnie i stabilnie, z szeroką, głęboką barwą. W tym fragmencie fortepian realizuje trzy odrębne głosy melodyczne, które podczas gry muszą być jasno rozróżnione. W 38. takcie eksponujemy dwukrotnie środkowy głos w formie duol ♯C–♯B. W drugiej części (takty 41–50) linia lewej ręki zyskuje wyraźniejszy charakter, a motywy wznoszące niosą lekki impuls; każda kończąca fraza ♯C–♯B wymaga jednak ponownego *diminuendo*. W taktach 31–32 i 35–36 melodia podąża za tendencją *diminuendo*, natomiast w taktach 41–42 i 45–46 może piąć się ku górze bez wyciszania.

W taktach 33–34, 37–38, 43–44 i 47–48 zmiany dynamiczne melodii powinny korespondować z frazowaniem wokalnym. Całość wykonujemy z łagodną barwą, spójnym palcowaniem i śpiewnym frazowaniem.
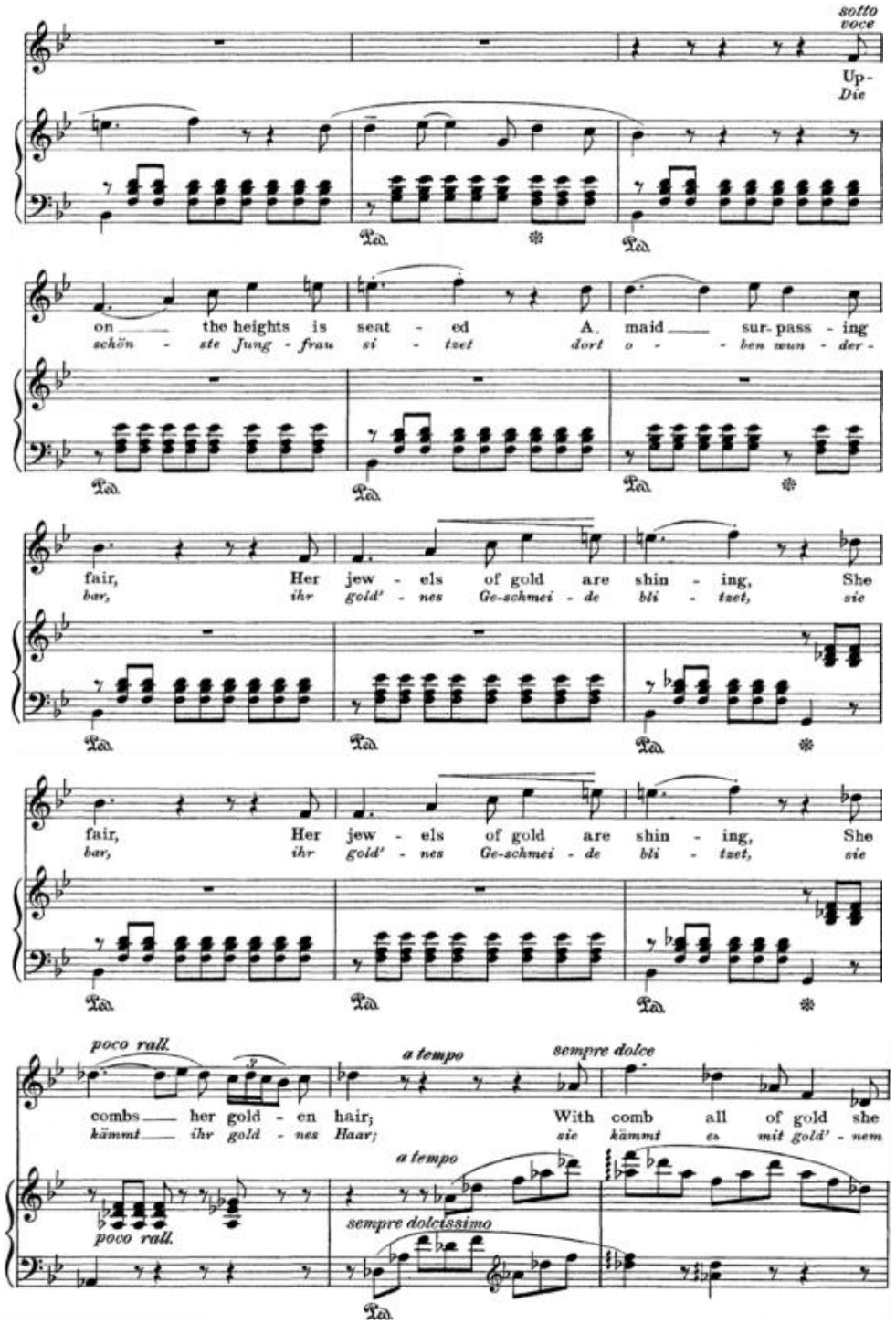
2. Rytmika melodii

Każda fraza w tym fragmencie rozpoczyna się od słabego uderzenia ostatniej miary (przedtakt), a akcent melodyczny przypada dopiero na pierwsze uderzenie kolejnego taktu. Początek frazy powinien być bardzo lekki, cały fragment utrzymuje metrum 3/4, a wszystkie trzy głosy fortepianu muszą być ściśle zsynchronizowane, by zachować naturalny oddech i płynność muzyki.

3. Kontrola ogólnej dynamiki

W większości tego fragmentu melodia fortepianu pokrywa się z linią wokalną, dlatego w partiach zbieżnych należy obniżyć natężenie brzmienia i ustępować wokaliście. Gdy fortepian gra *solo* (takty 31, 35, 41, 45), dynamika powinna być nieco wzmocniona, aby uwidocznić interakcję obu partii. W obu częściach fragmentu zachowujemy ogólną spójność dynamiczną: pierwsza część – raczej cicho, druga – rosnąco intensywnie. Po takcie 49, kiedy utwór płynnie przechodzi do tonacji B-dur wraz z *ritardando*, barwę dźwięku trzeba wyraźnie ściemnić, a zmienioną nutę ♭D – należy zaakcentować.

Przykład 7–6
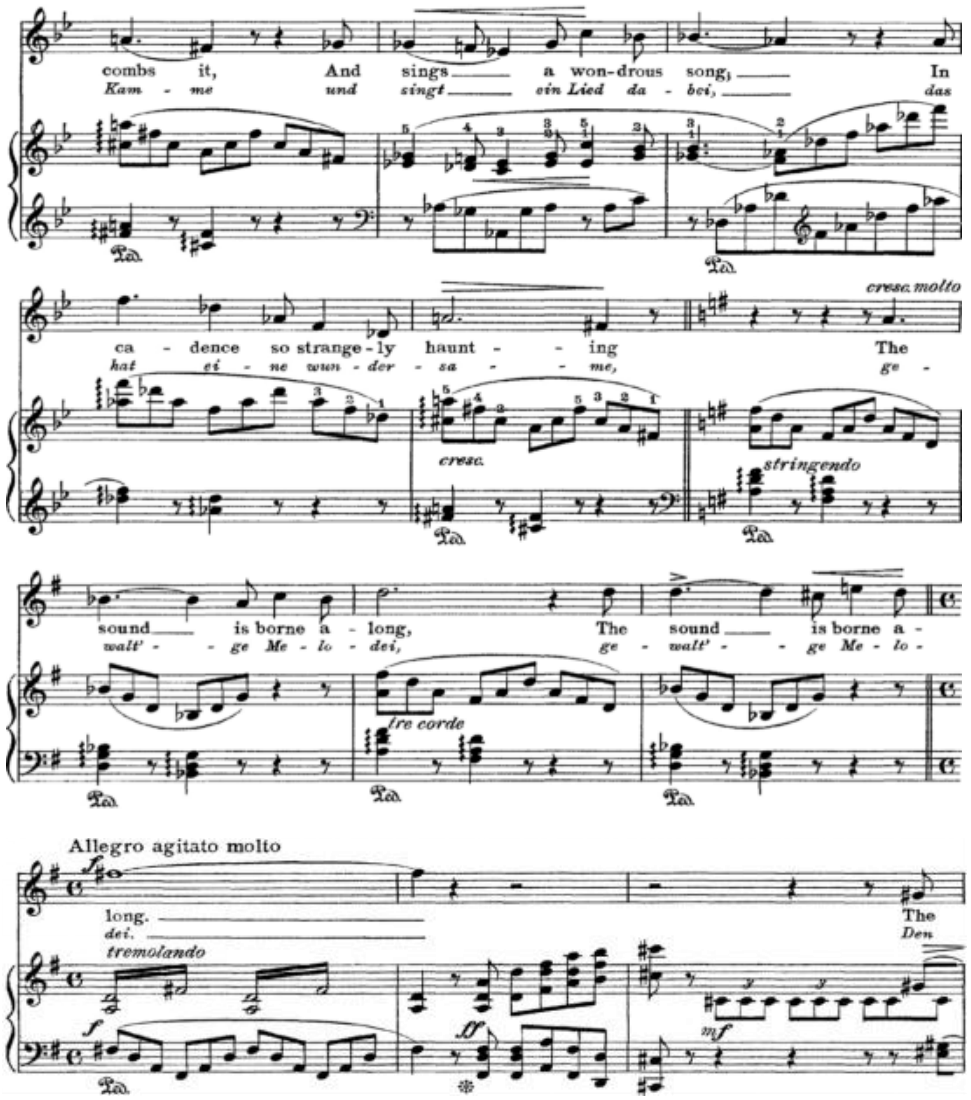


Przykład 7–6 obejmuje takty 52–63. Poczynając od taktu 50 poprzedniego przykładu, przechodzimy do następnej frazy utworu. Muzyka w tej części jest bardziej liryczna, a teksty opisują głównie piękno syreny, rozwijając się w tonacji B-dur.

Takty 50–54 stanowią interludium, w którym melodia prawej ręki jest zgodna z następującą melodią wokalną, tekstura akompaniamentu lewej ręki pozostaje prosta. Podczas wykonywania interludium melodia powinna rozwijać się od bardzo cichego poziomu *PPP*, a pojawiające się tu oznaczenia to *expressivo* (ekspresywnie) oraz sempre *una corda* (zawsze z użyciem pedału *una corda*). W trakcie interludium można śmiało stosować technikę *rubato*, znacznie rozszerzając melodię prawej ręki. Całe interludium charakteryzuje się dużymi wahaniami dynamiki. Akordy lewej ręki powinny być delikatne, rytm może być elastyczny, co przyczyni się do ciepłej i jasnej barwy całości.

Kiedy partia wokalna rozpoczyna się *sotto voce* (cicho, delikatnie), partia fortepianowa powinna ustąpić jej miejsca, grając akordy z bardzo małą dynamiką. W kwestii rytmu ważne jest utrzymanie elastyczności i unikanie usztywnienia. Barwa dźwięku powinna pozostać miękka, z naciskiem na zmiany harmoniczne i wysokie głosy akordów. Można grać obiema rękami, co pozwoli na delikatne i bardziej zrównoważone brzmienie.

Po takcie 60 barwa zaczyna się stopniowo zmieniać. W tym momencie podkreślana jest partia niska lewej ręki i dźwięk chromatyczny ♭D. W takcie 61 uwypuklane są wysokie tony F–♭G prawej ręki. Tempo stopniowo maleje, ściśle dopasowując się do partii wokalnej.

Przykład 7–7



Przykład 7–7 obejmuje takty 64–75, stanowiące kontynuację po takcie 62 oraz ważny punkt zwrotny w rozwoju utworu. Po stopniowym zwolnieniu w takcie 61, w takcie 62 następuje powrót do pierwotnego tempa i pojawia się oznaczenie *sempre dolcissimo* (niezwykle łagodnie). W taktach 61–68 tonacja zmienia się na ♭D-dur, a tekst przywołuje urzekające piękno śpiewu syreny, co nadaje muzyce tajemniczy nastrój.
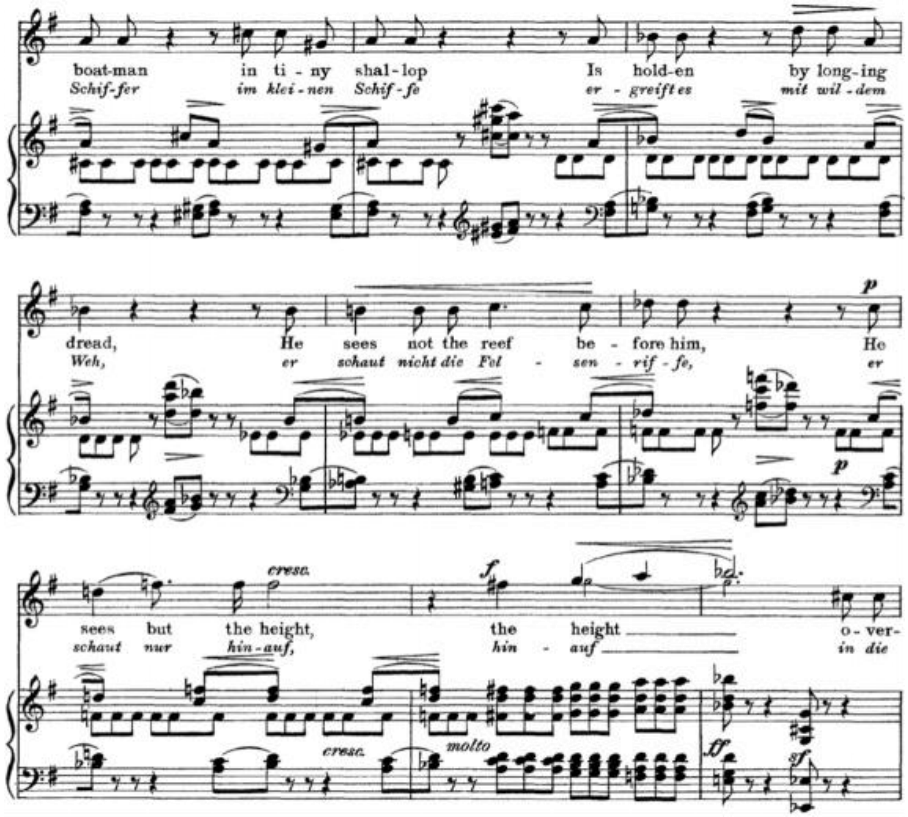
Podczas wykonania warto zadbać o wyraźny kontrast barwy dźwięku względem poprzedniego fragmentu. W taktach 62–64 prawa ręka gra melodię o przejrzystej barwie, zachowując jednak płynność i spójność bez dodatkowych akcentów; dynamika powinna być stosunkowo słaba, zaś arpeggia lewej ręki krótkie, pełniąc rolę ozdobną.

W takcie 65 należy zwrócić uwagę na spójność melodii w *crescendo*, analogicznie do partii wokalnej – melodia zaczyna się od ostatniego dźwięku taktu 64, więc przejście między ♯F a ♭G musi być bardzo płynne. Taktom 66–67 odpowiada powtórzenie motywu z taktów 62–63, wzbogacone zmianą tonacji i dalszym rozwojem muzyki; od taktu 68 dynamika stopniowo wzrasta, podkreślając rosnące napięcie.

W takcie 69 pojawia się *stringendo* (stopniowo przyspieszając), w prawej ręce dominują łamane akordy wykonywane płynnie i z rosnącą dynamiką; lewa ręka również stopniowo zwiększa natężenie, z wyeksponowaniem górnych głosów akordów (np. ♯F–D, ♭B–G w taktach 69–70). W taktach 71–72 przy powtórzeniu frazy dynamika powinna być jeszcze bardziej nasilona, a tempo wyraźnie zbliżyć się do *allegro* w takcie 73.

W takcie 73 muzyka przechodzi w *agitato molto* przy dynamice *f*; *tremolo*, natomiast akordy w takcie 74 wykonujemy zdecydowanie i z mocą, co stanowi kolejną zmianę nastroju i barwy muzycznej.

Przykład 7–8



Przykład 7–8 obejmuje takty 76–84 i stanowi kontynuację po takcie 75, wprowadzając kolejną, pełną napięcia część utworu. Scena przechodzi od obrazu pięknej syreny do rybaka w łodzi, który zachwycony spogląda na syrenę, nie zdając sobie sprawy z czyhającego niebezpieczeństwa, co wprowadza do muzyki silne napięcie.

Ten fragment jest technicznie wymagający ze względu na szybkie tempo. Melodia dzieli się na cztery frazy: takty 75–77, 78–79, 80–81 i 82–84. Przed taktem 84 faktura pozostaje trzygłosowa, z górnym głosem niemal tożsamym z wokalem, realizującym duole.

W pierwszych dwóch frazach (takty 75–77 i 78–79) duole należy grać krótko i punktualnie, z wyraźnym kontrastem silnego i słabego dźwięku, przy umiarkowanej dynamice. Od taktu 78 w dwóch ostatnich frazach duole są oznaczone *crescendo*, które wykonuje się ze stopniowym wzrostem siły dźwięku, z wyraźnym kontrastem z frazami początkowymi; początkowy poziom i zakres crescendo planujemy tak, by zostawić miejsce na dalsze narastanie.
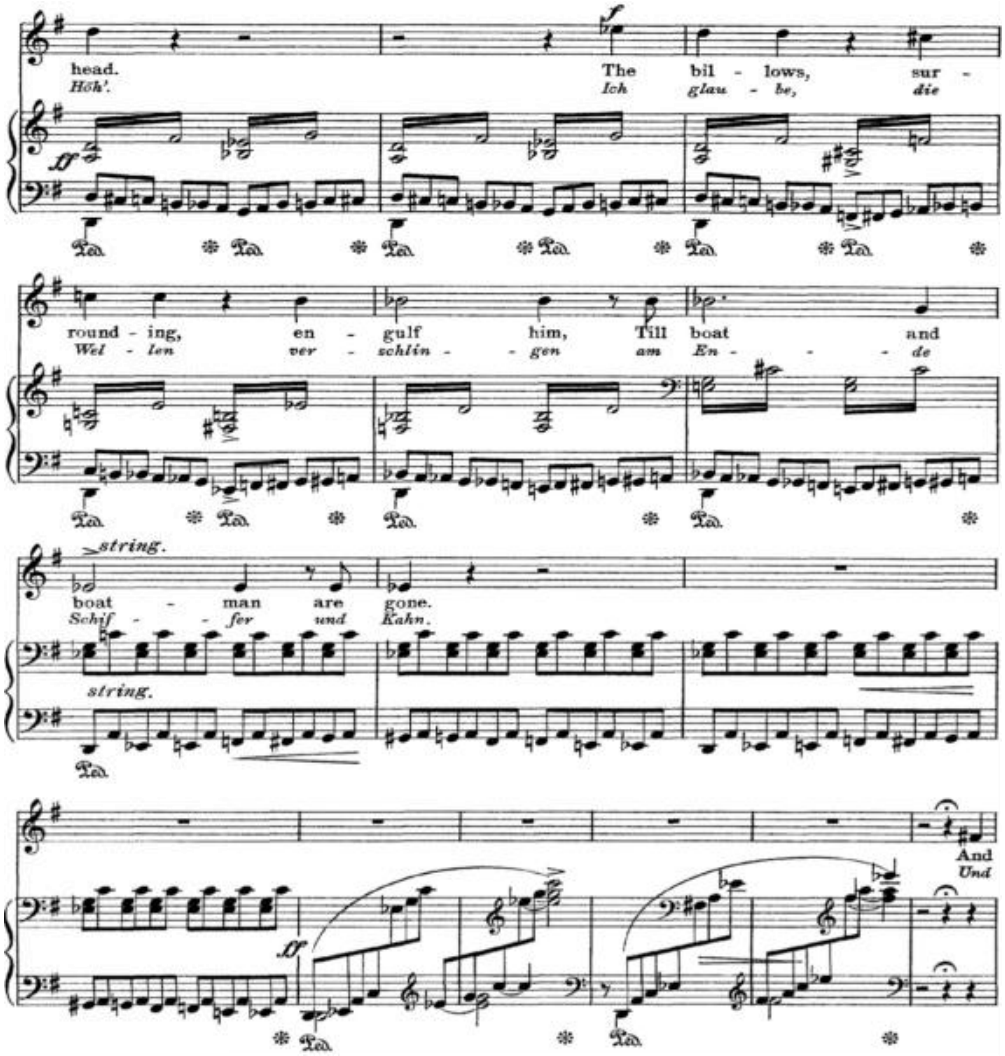
Od czwartej frazy, zgodnie z oznaczeniem *molto*, kontynuujemy szerokie i płynne crescendo aż do kulminacji. W takcie 84 koncentrujemy się na akordach z górnym głosem melodycznym (zgodnym z wokalem); dwie pauzy wyznaczają momenty oddechu, zaś uderzenie z wybrzmieniem akordów wykonajmy precyzyjnie i zdecydowanie.

Środkowy głos tworzy nieprzerwaną sekwencję trioli w półtonowej skali wznoszącej, stanowiącą największe wyzwanie techniczne tego fragmentu. Niezależnie od wybranej techniki palcowania (rotacja lub palec pierwszy), zachowujemy równomierny, płynny przepływ dźwięków o czystej, perlistej artykulacji bez nierównych akcentów.

Partie lewej ręki powinny podporządkować się górnemu głosowi prawej ręki, zachowując z nim pełną spójność. Duole gramy lekko i sprężyście, a pauzy zaznaczamy bardzo wyraźnie.

Warto zwrócić uwagę, że na zakończenie każdej frazy (np. w taktach 77, 79 i 81) na trzeciej ćwierćnucie pojawiają się duole w wyższej oktawie, które stanowią zakończenie frazy. Ze względu na duży zakres interwałowy konieczna jest perfekcyjna precyzja wykonania: ręce powinny płynnie przesuwać się poziomo, a palce z wyprzedzeniem przygotować się do naciśnięcia kolejnych klawiszy. Ten krótki fragment duol stanowi odpowiedź i dopełnienie partii wokalnej, dlatego wymaga bardzo ścisłego zestrojenia z wokalem i wyraźnego wyeksponowania melodii. Dynamika tych duol powinna wyraźnie kontrastować z pozostałymi głosami.

Przykład 7–9



Przykład 7–9 obejmuje takty 85–99 i przedstawia fragment, w którym na fakturę składa się *tremolo* w prawej ręce oraz przebiegi gamowe w lewej ręce,

utrzymanych w dość wysokiej dynamice. Fragment ten ukazuje moment, gdy fale pochłaniają rybaka i jego łódź. Zdaniem autorki wcześniejszy odcinek ilustrował pozornie spokojną powierzchnię wody, pod którą kryło się niebezpieczeństwo, natomiast teraz obraz zmienia się w wzburzoną rzekę zapowiadającą katastrofę. Lewa ręka poprzez nieustanne ruchy gamowe w górę i w dół imituje gwałtowne fale – przy czym podczas wykonania dynamika powinna wyraźnie narastać w ruchu wznoszącym i słabnąć w ruchu opadającym.

Autorka wskazuje, że tremolo w prawej ręce pełni głównie funkcję wzmacniania harmonii oraz budowania efektu orkiestrowego, dlatego powinno być wykonywane gęsto i płynnie. Obie ręce muszą wyraźnie akcentować mocne uderzenia, podkreślając zmieniające się harmonie, jednak całościowa dynamika powinna być starannie kontrolowana, aby nie zagłuszyć partii wokalnej.

W taktach 91–94 lewa ręka powinna szczególnie zaakcentować linię melodyczną w basie oraz przebiegi gamowe, realizując dwa wyraźne łuki dynamiczne, przy czym takty 93–94 należy wykonać z większą siłą niż w taktach 91–92. W tym momencie partia wokalna już się kończy, dlatego rola fortepianu powinna zostać wyraźnie wzmocniona i dominująca.
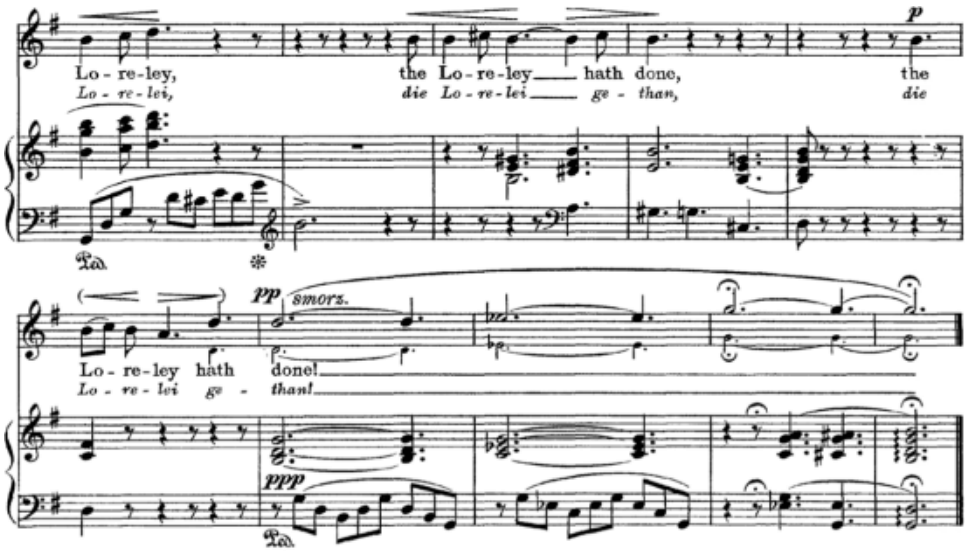
Podczas całego wykonania należy zwrócić szczególną uwagę na użycie pedału. W taktach 85–88 pedał powinien być zmieniany co dwie ćwierćnuty, w taktach 89–90 co jedną ćwierćnutę, natomiast w taktach 91–94 należy zastosować długi pedał. Analizując sposób użycia pedału można zauważyć, że efekt dźwiękowy w kolejnych fragmentach staje się coraz bardziej zamglony i nieczytelny, co odzwierciedla narastającą gwałtowność fal oraz końcowy obraz rybaka i łódki znikających w rozszalałych wodach. Dlatego też w tym fragmencie nie należy dążyć do przejrzystości półtonów, lecz odważnie wykorzystywać pedał, aby uzyskać efekt zamglenia i chaosu.

Takty 95–99 zawierają dwie szybkie frazy *arpeggio*. Takty 95–96 powinny być płynnie połączone z wcześniejszym fragmentem z utrzymaniem silnej dynamiki. W takcie 96 należy zatrzymać dźwięki ♭E–G–C i odpowiednio przedłużyć dźwięk C, aby podtrzymać napięcie muzyczne i doprowadzić frazę do kulminacji.

W taktach 97–98 dynamika stopniowo słabnie, a wykonaniu towarzyszy delikatne *ritardando*, które wprowadza nutę żalu i współczucia dla rybaka. Wolne *fermato* w takcie 99 można interpretować jako zamknięcie poprzedniego fragmentu, pozostawiające miejsce na refleksję, albo jako chwilę ciszy przed rozpoczęciem kolejnego fragmentu, umożliwiającą wyciszenie emocji po wcześniejszym napięciu.

Dalsze takty 100–123 tworzą część repryzową. Takty 100–106 są identyczne jak początek utworu, a takty 107–123 również odpowiadają pierwszemu fragmentowi, choć przeniesionemu do tonacji G-dur. W wykonaniu należy zatem kierować się zasadami przyjętymi dla pierwszej części.

Przykład 7–10



Przykład 7–10 obejmuje takty 122–131 i stanowi zakończenie utworu. Już od taktu 122 należy przygotowywać się do finału, stosując lekkie zwolnienie tempa. W takcie 123 trzeba utrzymać pełną wartość rytmiczną dźwięku B, nadając mu jednocześnie wyrazistą kierunkowość brzmieniową. W taktach 124–126 zarówno partia prawej, jak i lewej ręki zawiera wyraźne linie melodyczne, dlatego prowadzenie melodii pomiędzy poszczególnymi akordami powinno być bardzo płynne, przy umiarkowanej dynamice i subtelnych wahaniach intensywności. Akordy w taktach 126–127 nie mogą być przeciągane — należy dokładnie realizować zapisane wartości rytmiczne.

Od taktu 128 w partii wokalnej pojawia się oznaczenie *smorzando* (stopniowe zanikanie), któremu powinien towarzyszyć niezwykle delikatny akompaniament fortepianu. Linia fortepianu musi pozostać płynna, a wysokie tony wokalu powinny stopniowo się wyciszać, co stanowi poważne wyzwanie wykonawcze. Szczególną uwagę należy zwrócić na to, aby fortepian nie zwalniał tempa zbyt wcześnie, a lewa ręka nie akcentowała dźwięków.

Wreszcie, w taktach 130–131 wykonanie powinno wyraźnie sugerować zakończenie poprzez podkreślenie zmiany harmonii. Tempo powinno być stopniowo zwalniane zgodnie z interpretacją wokalną, natomiast arpeggia powinny płynnie i spokojnie wybrzmiewać, tworząc przestrzeń dla refleksji i zamknięcia utworu.

Ta kompozycja ukazuje pełną narrację fabularną oraz bogactwo zmian muzycznych. Na podstawie badań autorki rozwój utworu można podsumować w następujących etapach: narracja (wprowadzenie) – piękna aria – intensywny konflikt – spokojne zakończenie. Pieśń zawiera zarówno opisy malowniczych krajobrazów, jak i portret postaci syreny, a w części repryzy niesie ze sobą refleksje oraz skojarzenia związane z przedstawioną historią.

Chociaż muzyka w sekcji repryzy pozostaje formalnie podobna do wcześniejszych fragmentów, to jednak emocje, które wyraża, są zdecydowanie inne — przedstawiają one uczucia człowieka, który ocalał z katastrofy, i są znacznie bardziej złożone niż wcześniej.

Podczas wykonania należy świadomie podążać za rozwojem fabuły, odpowiednio planując i kształtując interpretację muzyczną. Kontrasty pomiędzy poszczególnymi fragmentami powinny być wyraźnie zaznaczone, a w partiach wymagających wirtuozerii trzeba w pełni oddać indywidualny styl Liszta.

W całym wykonaniu powinna dominować silna ekspresja, stopniowo budując napięcie emocjonalne w sposób wyraźnie zróżnicowany. Należy jednocześnie ukazać zarówno obiektywny przebieg historii i zmiany nastroju, jak i – w sekcji repryzy – wpleść własne, subiektywne odczucia i osobistą refleksję nad opowiadaną historią[52].

[52] Wersja partytury Boston: O. Ditson, 1902.

V. Wyjątkowość języka muzycznego Liszta w jego wczesnych pieśniach artystycznych

Współczesne badania naukowe stopniowo przekształcają sposób postrzegania Franciszka Liszta w historii muzyki, można zauważyć, że jego talent kompozytorski przez długi czas po śmierci pozostawał niedoceniany i marginalizowany.

Źródła tego zaniedbania są wieloczynnikowe i złożone. Przede wszystkim ekscentryczny styl życia Liszta budził nieustanne kontrowersje – m.in. głośna ucieczka z hrabiną Marie d'Agoult, fakt posiadania nieślubnych dzieci oraz późniejsze przyjęcie niższych święceń duchownych, po których nadal utrzymywał intensywną obecność w świecie świeckim – wszystko to w konserwatywnym społeczeństwie XIX-wiecznej Europy stanowiło trwały skandal. Jak podkreśla biograf Alan Walker, kontrowersje te „wywarły negatywny wpływ na zainteresowanie muzyków, historyków i krytyków dogłębną analizą muzycznego dorobku kompozytora"; przez wiele lat uwaga opinii publicznej skupiała się na jego życiu prywatnym, a nie na osiągnięciach artystycznych[53].

Po drugie, jako jeden z największych wirtuozów fortepianu w historii, Liszt był długo postrzegany głównie przez pryzmat swej kariery wykonawczej, co zaciemniało jego tożsamość jako kompozytora. Eli Siegmeister trafnie zauważył, że muzyka Liszta była upraszczana do „efektownych" pokazów techniki[54]. Tego rodzaju utożsamianie wirtuozerii z powierzchownością prowadziło do deprecjonowania jego twórczości jako jedynie nośnika techniki, ignorując przy tym jej strukturalną nowatorskość i filozoficzną głębię, wyprzedzającą epokę.

Jeszcze głębsza akademicka marginalizacja wynikała z radykalnego eksperymentowania Liszta z językiem muzycznym. Jako centralna postać Neudeutsche Schule (Nowej Niemieckiej Szkoły), wprowadzał on nowatorskie rozwiązania harmoniczne – takie jak użycie całotonowych skal i akordów zwiększonych – oraz przełomowe techniki kompozytorskie, które w istotny sposób wykraczały poza ramy

[53] Alan Walker, *Franz Liszt: The Man and His Music*, Barrie & Jenkins, 1970, p. xiii.
[54] Eli Siegmeister, *The New Music Lover's Handbook*, Harvey House, 1973, p. 222.

klasycznych form. Innowacje te spotkały się z ostrą krytyką ze strony środowisk tradycyjnych. Badania Jamesa Deaville'a dowodzą, że konserwatywni krytycy oskarżali go o „zdradę niemieckiej tradycji muzycznej"[55].

Szczególnie w jego pieśniach artystycznych relacja między głosem a fortepianem uległa głębokiemu przeobrażeniu – partia fortepianu nie ograniczała się już do funkcji akompaniamentu, lecz stawała się autonomicznym nośnikiem napięcia dramatycznego. Chromatyczne ciągi harmoniczne oraz nieregularna konstrukcja formalna całkowicie podważały paradygmat pieśni niemiecko-austriackiej. Taka awangardowość wprowadzała współczesnych krytyków w poznawcze zakłopotanie – jak zauważa Deaville – nie byli oni w stanie zaklasyfikować tych dzieł w ramach tradycyjnych typologii, a jednocześnie nie chcieli uznać ich wartości estetycznej. Ostatecznie Liszt został zmarginalizowany jako „heretyk niepodlegający klasyfikacji"[56].

To właśnie ta systemowa błędna interpretacja, wynikająca z wyprzedzającego epokę charakteru jego twórczości, sprawiła, że dopiero w drugiej połowie XX wieku jego wkład w rozwój muzyki został gruntownie zrewidowany i należycie doceniony.

5.1 Innowacyjność pieśni artystycznych Liszta

Pieśni artystyczne Franciszka Liszta odznaczają się wielowymiarową innowacyjnością na tle twórczości jemu współczesnych kompozytorów. Cechy te obejmują nie tylko język muzyczny, lecz także strukturę formalną utworów oraz wielowymiarową technikę „muzycznego tłumaczenia" poezji (*musical translation*). Swobodne i złożone podejście kompozytorskie Liszta pozwoliło mu objąć szersze spektrum ekspresji, dzięki czemu potrafił wyjątkowo wnikliwie oddać obrazowość poetycką w porównaniu do swoich rówieśników[57].

---

[55] James Deaville, "Critics", in: James Cormac (ed.), *Liszt in Context*, Cambridge University Press, 2021, pp. 258–270. DOI:10.1017/9781108378253.033.

[56] tamże

[57] George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, 2nd ed., Oxford; New York: Oxford University Press, 1992, s. 440–446.

W 1832 roku, dwudziestojednoletni Liszt zetknął się w Paryżu z wielokulturowym dziedzictwem – od klasycznych dzieł Homera i Victora Hugo po spuściznę muzyczną takich mistrzów jak Bach, Beethoven i Hummel. W liście do Pierre'a Wolffa przyznawał się, że studiował te dzieła z „fanatycznym" zapałem[58]. Inspiracja literacka wpłynęła bezpośrednio na jego podejście do pieśni – w nich słowo i dźwięk przestają być rozdzielne, a ich współistnienie tworzy nową jakość znaczeniową. Doświadczenia te – jak podkreślił Humphrey Searle – „radykalnie zmieniły bieg jego życia artystycznego"[59].

Równolegle z tymi przemianami, koncepcja Mehrdeutigkeit – czyli „możliwość wielorakiej interpretacji jednego zjawiska" – sformułowana przez niemieckiego teoretyka Gottfrieda Webera (1779–1839), stanowiła dla Liszta niewidzialne, lecz istotne źródło inspiracji w jego twórczości artystycznej[60]. Wszechobecna w jego pieśniach muzyczna wieloznaczność koresponduje z tą filozofią. Abigail S. Fine zauważyła, że Liszt świadomie stosował opóźnioną rozwiązywalność akordów oraz niejednoznaczność tonalną, by wytworzyć otwartość semantyczną dzieła muzycznego[61]. Technika ta tworzy dynamiczny dialog między fortepianem a głosem wokalnym. W pieśni Die Loreley, zwiększony akord trytonowy może jednocześnie sugerować połysk fal wodnych i symbolizować zagrożenie losu – wielowarstwowa interpretacja współistnieje bez konfliktu. To właśnie tego rodzaju filozofia pozwoliła Lisztowi przekroczyć granice emocjonalnego literalizmu pieśni romantycznej i rozwinąć bardziej subtelny oraz wielowymiarowy język muzyczny.

Autorka niniejszej pracy wskazuje również na jeszcze jeden, pośredni czynnik wpływający na twórczość pieśniową Liszta – jeszcze zanim rozpoczął komponowanie własnych pieśni, Liszt opracował fortepianowe transkrypcje pieśni wielu kompozytorów, w tym cyklu *Schwanengesang* Schuberta, dzięki czemu dogłębnie

---

[58] Franz Liszt, *The Letters of Franz Liszt: Vol. I, From Paris to Rome, Years of Travel as Virtuoso*, zebrane i opracowane przez La Marę, tłum. Constance Bache, New York: Charles Scribner's Sons, 1894, s. 481.

[59] Humphrey Searle, *The Music of Liszt*, London: Williams and Norgate, 1954, s. 15.

[60] Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Mainz: B. Schott's Söhne, 1830–1832, t. 3, § 485.

[61] Abigail S. Fine, „Listening for Liszt: Illuminating Reception through the Composer's Later Works", *Journal of the American Musicological Society*, 70, nr 1 (wiosna 2017): s. 91–132.

zrozumiał ten gatunek. Wszystkie te transkrypcje stanowiły w gruncie rzeczy przygotowanie gruntu pod jego własne pieśni artystyczne.

Niewątpliwie, ogromna liczba transkrypcji dokonanych przez Liszta świadczy o jego uznaniu i afirmacji istniejącej twórczości pieśniowej – potwierdza to również jego pełne przygotowanie i kompetencje do tworzenia „kanonicznych" pieśni artystycznych. Zdaniem autorki, w samym procesie aranżacji Liszt, obdarzony niezwykle wyczulonym zmysłem artystycznym, musiał również dostrzec pewne problemy w ówczesnych kompozycjach. Liszt przyjął wobec nich podejście niezwykle obiektywne i racjonalne, a momentami wręcz wyprzedzające swą epokę. Świadectwem tego jest jego list do Carolyne zu Sayn-Wittgenstein z grudnia 1855 roku, w którym pisał:

> *Die heutige Liederkomposition gleicht oft einem parfümierten Taschentuch – sie berührt nur die Oberfläche der Empfindung! Diese Flächenhaftigkeit macht mich krank. Das Klavier muss zum Seismographen der Dichterseele werden, nicht bloß ihr Spiegel, sondern ihr Deuter. In den Metaphern der Worte liegen ungehörte Harmonien verborgen; unsere Aufgabe ist, sie in schwingende Luft zu verwandeln. Denken Sie an Goethes 'Über allen Gipfeln': wenn die Stimme 'Ruh' singt, soll das Klavier das Grauen der Stille enthüllen – durch einen erstickten Septakkord, der wie ein erstarrter Atem in der Brust hängt!*[62]

Tłumaczenie**:** Dzisiejsza kompozycja pieśni często przypomina perfumowaną chusteczkę – ledwie muska powierzchnię uczucia! Ta płytkość przyprawia mnie o mdłości. Fortepian musi stać się sejsmografem duszy poety, nie tylko jej lustrem, lecz jej interpretatorem. W metaforach słów ukryte są niesłyszane harmonie; naszym zadaniem jest przekształcić je w drgające powietrze. Pomyśl o *Nad wszystkimi*

[62] Franz Liszt, letter to Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, December 1855, *Handschrift, Goethe- und Schiller-Archiv,* Weimar, Signatur GSA 60/Liszt 342, Bl. 2r, Klassik Stiftung Weimar, accessed June 3, 2025, https://www.klassik-stiftung.de/en/goethe-and-schiller-archive/.

szczytami Goethego: kiedy głos śpiewa „spokój" [*Ruh*], fortepian powinien odsłonić *grozę tej ciszy* – poprzez *zdławiony akord septymowy*, zawieszony jak skostniały oddech w piersi!

W tym samym miesiącu, w liście skierowanym do Ryszarda Wagnera, Liszt kontynuował podobną refleksję:

> *Wenn die menschliche Stimme von Liebe spricht, muss das Klavier die Schatten des Todes hinter dieser Liebe enthüllen; wenn der Text einen Bach beschreibt, müssen in den Tönen des Instruments die Seufzer der Ertrunkenen mitklingen. Darin liegt das Wesen wahrer Kunst*[63].

Tłumaczenie: Gdy ludzki głos mówi o miłości, fortepian musi odsłonić cienie śmierci za tą miłością; gdy tekst opisuje strumyk, w dźwiękach instrumentu muszą rozbrzmiewać westchnienia topielców. W tym właśnie tkwi istota prawdziwej sztuki. Same transkrypcje Liszta są w rzeczywistości głęboką syntezą cudzej twórczości z jego własną świadomością artystyczną. Uwzględniając powyższe wypowiedzi kompozytora, można zauważyć, że jego aranżacje stanowiły nie tylko adaptacje, lecz raczej selektywną rekonstrukcję — „wydobycie esencji i odrzucenie zbędnych warstw".

Jednak ze względu na ograniczenia formy transkrypcji, jego innowacyjność często stawała się bardziej powierzchowna, zaś postawa krytyczna wyrażała się w sposób subtelny i zawoalowany.

Współczesny badacz Kenneth Hamilton trafnie podsumowuje to zjawisko w książce *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, pisząc:

[63] Franz Liszt, letter to Richard Wagner, December 1855, *Handschrift, Goethe- und Schiller-Archiv,* Weim ar: Liszt-Wagner Briefwechsel, Signatur GSA 60/LW 342.

„Far from being derivative, Liszt's song transcriptions constitute a phenomenological interpretation of poetry through the piano — they are, in essence, the aesthetic laboratory for his original art songs”[64].

Tłumaczenie: Transkrypcje pieśni Liszta, dalekie od bycia wtórnymi, stanowią fenomenologiczną interpretację poezji za pośrednictwem fortepianu – są one w istocie estetycznym laboratorium dla jego oryginalnych pieśni artystycznych.
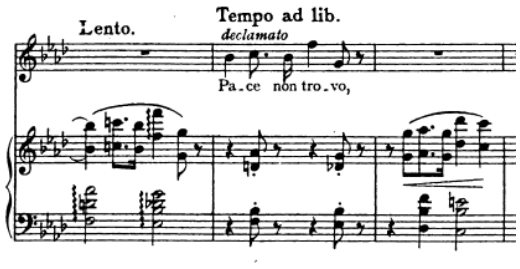
Podsumowując powyższe dwa czynniki bezpośrednie oraz jeden pośredni, autorka uważa, że Liszt świadomie i aktywnie podważał granice tradycyjnie pojmowanej pieśni artystycznej, poszerzając stale zakres emocjonalnej głębi i ekspresyjnego zasięgu tego gatunku. To odchylenie od normy odzwierciedlało jego ducha innowacyjnego oraz głód poszukiwania nowych środków wyrazu muzycznego, który ukształtował jego pieśni w sposób wyraźnie odmienny od tradycyjnych wzorców.

Kiedy Liszt komponował jedne ze swoich pierwszych pieśni artystycznych, czyli *Trzy sonety Petrarki* (1838), można wyraźnie dostrzec jego świadomą intencję odejścia od konwencji kompozytorskich właściwych dla pieśni artystycznej. Jedną z najbardziej widocznych innowacji we wczesnych pieśniach artystycznych Liszta jest ich wyraźna operowość. Utwory zawarte w *Trzech sonetach Petrarki*, a zwłaszcza pierwszy sonet *Pace non trovo* oraz *Die Loreley*, wykazują silny wpływ opery — najprawdopodobniej inspirowany włoską operą, a w pewnym stopniu również operami Mozarta. W odróżnieniu od innych pieśni, w których przejrzysta melodia towarzyszy tekstowi, w obu tych kompozycjach tekst wstępny prowadzony jest w sposób zbliżony do arii recytatywnej. Linia wokalna wykazuje dużą swobodę rytmiczną.
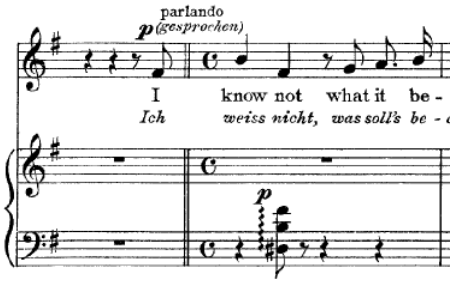
W rzeczywistości Liszt celowo umieścił oznaczenie „ad lib.” nad pierwszym wersem tekstu *Pace non trovo* (zob. przykład 1), co wskazuje, że oczekiwał bardziej interpretacyjnego i elastycznego wykonania. Ponadto, nad odpowiednim fragmentem

[64] Kenneth Hamilton, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford University Press, 2008, p. 73.

Loreley zanotował słowo „gesprochen” (zob. przykład 2), podkreślając charakter językowy fragmentu i akcentując swoją nową koncepcję pieśni artystycznej — pieśń nie musi ograniczać się jedynie do formy kameralnej, lecz może posiadać cechy właściwe operze.



Przykład 1



Przykład 2

Wielu badaczy błędnie interpretuje zapożyczenia Liszta z mozartowskich recytatywów operowych jako odejście od tradycji pieśni artystycznej. W rzeczywistości Liszt dokonuje „modernizacji” recytatywu Mozarta. Na podstawie mojego doświadczenia wykonawczego można zauważyć, że w operach Mozarta recytatywy służą głównie posuwaniu fabuły, a akompaniament stanowią zazwyczaj proste akordy. Tymczasem w ariowych fragmentach *Pace non trovo* Liszta recytatyw pełni przede wszystkim funkcję wyrazu poetyckich obrazów oraz muzycznego monologu świadomości (np. takty 6–12), gdzie akompaniament, choć harmonicznie nieskomplikowany, stanowi odpowiedź na linię wokalną, a nie jedynie harmoniczne tło, co zwiększa jego funkcjonalność. Od taktu 21 lewa ręka prowadzi ciągły bas symbolizujący wewnętrzne wzburzenie bohatera, natomiast prawa ręka imituje sposób śpiewu recytatywowego za pomocą dysonansowych sekund. Ta „instrumentalna dramatyzacja” zachowuje narracyjną rolę recytatywu, jednocześnie nadając mu większą i bardziej skoncentrowaną głębię emocjonalną.

Cytując Richarda Taruskina:

„Liszt's innovation lay in transposing operatic rhetoric into the private realm of the piano. The recitativo passages in his sonatas and symphonic poems are not mere

theatrical gestures; they are psychological signifiers, encoding the subjective intensity previously reserved for the stage into the intimate space of Romantic introspection"[65].

Tłumaczenie:
„Innowacja Liszta polegała na przeniesieniu retoryki operowej do prywatnej sfery fortepianu. Partie recytatywne w jego sonatach i poematach symfonicznych nie są jedynie teatralnymi gestami; stanowią psychologiczne znaki, kodujące subiektywną intensywność, która wcześniej była zarezerwowana dla sceny, w intymną przestrzeń romantycznej introspekcji".

Poza „modernizacją" mozartowskiego recytatywu, na podstawie wykonawstwa, badań i analizy wybranych pieśni artystycznych Liszta, autor zauważył wielokrotne zastosowanie przez kompozytora beethovenowskiej techniki „rozwijania motywu", która była stopniowo wzmacniana. Zjawisko to jest szczególnie wyraźne w utworach *O Lieb, so lang du lieben kannst*, *Pace non trovo* oraz *Mignon's Lied* — podkreślające znaczenie krótkich, podstawowych motywów przewijających się przez całość utworu i rozwijanych za pomocą wariacji, odbić i innych zabiegów. Liszt przeniósł tę symfoniczną technikę kompozytorską do pieśni artystycznej, nadając jej bardziej subtelną funkcję wyrazu emocjonalnego. Ze względu na ograniczony zakres badań autora, głębsza analiza gatunku transkrypcji i szczegółowych technik kompozytorskich Liszta pozostaje poza zakresem pracy, jednak cecha ta ukazuje, że Liszt prowadził w swoich pieśniach radykalne eksperymenty muzyczne, łącząc odważne próby dziedziczenia i rozwoju. Jak zauważa Carl Dahlhaus:

„Liszt's art songs function as Taschen-Symphonische Dichtungen (pocket-sized tone poems) – compressed dramas where the piano does not merely accompany, but constructs a symphonic narrative through motives that evolve, collide, and transcend the vocal line. In *O Lieb, so lang du lieben kannst*, the opening fourth

[65] Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, vol. 3, *The Nineteenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2005), p.489.

interval becomes a fateful leitmotif, morphing through harmonic alienation to prophesy the lover's demise – a technique transplanted from his symphonic poems into the intimate sphere of Lied"[66].

Tłumaczenie: Pieśni artystyczne Liszta funkcjonują jako *Taschen-Symphonische Dichtungen* (kieszonkowe poematy symfoniczne) – skompresowane dramaty, w których fortepian nie tylko akompaniuje, lecz konstruuje symfoniczną narrację poprzez motywy, które ewoluują, zderzają się i wykraczają poza linię wokalną. W *O Lieb, so lang du lieben kannst* początkowy interwał kwarty staje się fatalnym lejtmotywem, przeobrażającym się poprzez *harmoniczną obcość*, by przepowiedzieć zagładę kochanka – technika przeszczepiona z jego poematów symfonicznych w intymną sferę pieśni.

W świetle poglądów Dahlhausa autor uważa, że twórczość Liszta w dziedzinie pieśni artystycznej formalnie kondensuje strukturę poematu symfonicznego, muzycznie realizuje orkiestralny efekt na fortepianie, a estetycznie kontynuuje ideę „poematu dźwiękowego". Współcześni badacze powszechnie określają technikę Liszta jako „symfoniczną dramatyzację" pieśni artystycznych. Autor natomiast sądzi, że pieśni Liszta to nie tylko „skompresowane formy wielkie", lecz także transformacja ekspresji emocjonalnej z „wielkiej narracji" w „wewnętrzny monolog" — esencja i ekstrakt, która w sposób przenikliwy przenika strukturę narracyjną i układ motywiczny poematu symfonicznego do poezji i muzyki.

Głębokie wykształcenie literackie Liszta oraz jego niemal instynktowna wrażliwość na treść tekstów stały się ważnym czynnikiem napędzającym jego innowacyjne podejście do kompozycji pieśni artystycznych. W swoich dwudziestych latach Liszt zanurzał się w paryskiej klasyce literatury, rozwijając głęboką fascynację tymi dziełami. Ta interakcja z literaturą pozostawiła niezatarte piętno na jego języku muzycznym. Muzykolog Sacheverell Sitwell podkreślił unikalny sposób, w jaki Liszt łączył wyraz muzyczny z literackimi frazami, opisując Liszta następująco:

[66] Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson (Berkeley: University of California Press, 1989), chap. 7, "The 'Poetic' and the 'Musical': Piano Music and Song," 241. Originally published as *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Laaber: Laaber-Verlag, 1980), 212.

„The music of [Liszt's] songs is often the result of a literary reminiscence... His musical speech is largely coloured by these phrases and images which, through constant reading, had become part of his nature”[67].

Autorka uważa, że niemal mikroskopijna wrażliwość Liszta na tekst można postrzegać jako pogłębiony rozwój i odważne rozszerzenie podstawowej estetyki pieśni artystycznej „poezja i dźwięk zjednoczone” (*Dichtung und Ton*), ustanowionej przez Schuberta. Jak wyjaśnia muzykolog Susan Youens, geniusz Schuberta polegał na tym, że „transformed poetry into music to create a new, amalgamated art work in which words and notes were no longer separate entities”[68](„przekształcił poezję w muzykę, tworząc nowe, zintegrowane dzieło sztuki, w którym słowa i nuty nie były już odrębnymi bytami”).

Liszt, kontynuując to dążenie do jedności, radykalnie przesunął fokus na dramatyczną strukturę wewnętrzną poezji oraz dynamiczne zmiany emocjonalne. Nie tylko dążył do jednorodności tonacji emocjonalnej, lecz także starał się precyzyjnie odzwierciedlić muzyką napięcia dramatyczne, retoryczne zwroty oraz przemiany obrazów zawartych w tekście poetyckim, co, jak zauważył Sitwell, głęboko przenikało jego język muzyczny poprzez literackie obrazy.

W związku z tym Liszt przemyślanie kształtował różne elementy muzyczne, aby dostosować je do zróżnicowanych treści wyrażanych w poszczególnych wersach tekstu. Jego technika kompozytorska odbiegała od tradycyjnej koncepcji jednolitej emocji dominującej w całej pieśni. W pieśniach Liszta występują liczne pozornie „zmienne” lub wręcz „nieciągłe” środki muzyczne, lecz nie wynikają one z arbitralności czy braku wewnętrznej jedności. Stanowią one nieuniknioną konsekwencję jego absolutnej wierności dramaturgii poetyckiej i nagłym przemianom psychiki. Każda nagła mutacja elementów muzycznych — czy to tonalności, faktury, rytmu, czy charakteru motywu — koresponduje z przejściami ról, skokowymi zwrotami afektu, rozwojem narracji lub eksplozjami wewnętrznych konfliktów w

[67] Sitwell, Sacheverell. *Liszt*, New York: Dover Publications, Inc., 1967, p. 161.
[68] Susan Youens, *Schubert's Late Lieder: Beyond the Song-Cycle*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 12.

tekście. To właśnie materializacja koncepcyjna jego idei „dramatyzowanej jedności słowa i tonu".

Autorka (podobnie jak wielu badaczy) utrzymuje, że Liszt dążył do wewnętrznej jedności emocjonalnej – jedności, która nie ogranicza się do utrzymania jednego afektu, lecz transcenduje w organiczną jedność wyższego rzędu, uformowaną przez rygorystyczne podporządkowanie się immanentnej logice dramatycznej poezji. To podejście skłoniło niektórych współczesnych Lisztowi krytyków do zarzutu nadmiernej zmienności jego pieśni. Jednak dla autora owa „zmienność" stanowi najbardziej innowacyjną cechę charakterystyczną pieśni Liszta – jest radykalnym eksperymentem, rozwijającym na fundamencie Schubertowskiej „jedności poezji i muzyki" (Dichtung und Ton) w kierunku dramatyzacji i psychologizacji. Jak konstatuje Susan Youens:

„Liszt's through-composed settings and the intensity of his response to the moment in the text represent an important and more dramatic transformation of the Schubertian model"[69].

Tłumaczenie: Szczegółowo skomponowane aranżacje Liszta oraz intensywność jego reakcji na poszczególne momenty tekstu reprezentują istotną i bardziej dramatyczną transformację modelu schubertowskiego.

Różnorodność technik kompozytorskich Liszta w pieśniach artystycznych znajduje wyraz w utworze *Die Loreley*. W tej pieśni w odcinkach taktów 1–14, 14–23 oraz 23–30 występują trzy wyraźne zmiany w wyrażanych emocjach, stosowanych motywach i ogólnych koncepcjach muzycznych, po czym od taktu 31 następuje przejście do bardziej lirycznej części głównej. Należy zauważyć, że tekst do taktu 30 nosi charakter monologu, co uzasadnia zastosowanie przez Liszta muzyki zbliżonej w charakterze do recytatywu suchego (*recitativo secco*). Począwszy od taktu 31 tekst przybiera bardziej opisowy charakter, czemu Liszt odpowiada wzmożeniem liryzmu,

[69] Susan Youens, *Heinrich Heine and the Lied*, Cambridge UP, 2007, s. 185

wprowadzając bardziej rozbudowane melodyjnie partie, dostosowując w ten sposób strukturę muzyczną pieśni. *Die Loreley* stanowi typowy przykład umiejętności Liszta w kreowaniu różnorodnych i wielowymiarowych atmosfer muzycznych w obrębie jednej pieśni artystycznej, prezentując doskonale, w jaki sposób przekształcił on schubertowski ideał zjednoczenia poezji i muzyki w skondensowaną, precyzyjnie (za pomocą środków muzycznych) prowadzoną akcję dramatyczną tekstu poetyckiego.

Odwaga Liszta przejawiała się również w jego śmiałym stosowaniu nietypowych skal i interwałów, których w jego czasach powszechnie unikano. Jego odważne przełamanie konwencji harmonicznych stanowiło kluczowy oręż w dążeniu do maksymalizacji ekspresji muzycznej i precyzyjnego odzwierciedlenia treści tekstu, co było wówczas niewątpliwie postawą bardzo awangardową. Liszt bez obaw eksplorował i wprowadzał do praktyki skale oraz interwały, które tradycyjne reguły harmoniczne klasyfikowały jako „dysonansowe" lub „niestabilne", co umożliwiało mu bardziej bezpośrednie i dobitne „wypowiadanie" tego, co zawierał tekst. To przekraczanie granic konwencjonalnego brzmienia nie było motywowane jedynie dążeniem do oryginalności, lecz było podyktowane koniecznością uchwycenia ulotnych, niewyrażalnych emocji lub stworzenia specyficznej atmosfery psychologicznej — wymagało to od niego wyjścia poza ramy tradycyjnego systemu tonalnego.

Der du von dem Himmel bist stanowi znakomity przykład: początkowa partia fortepianowa brzmi w sposób ulotny, niemal oniryczny. Zdaniem autorki, efekt ten wynika w dużej mierze z aluzji Liszta do skali całotonowej lub zastosowania konstrukcji o bardzo zbliżonych właściwościach. Skala ta pozbawiona jest charakterystycznego poczucia centrum tonalnego (toniki), co generuje silną atmosferę tęsknoty i ulotności, doskonale współbrzmiącą z niebiańską wizją tekstu poetyckiego. Dopiero wraz z pojawieniem się linii wokalnej w takcie 9, owo uczucie zawieszenia znajduje punkt oparcia — co odpowiada przejściu w tekście od stanu refleksji do bezpośredniej apostrofy. To właśnie za pośrednictwem owego „niezwykłego" brzmienia Liszt bezpośrednio kreuje atmosferę marzenia i tęsknoty, której domaga się

tekst poetycki. To odejście od tradycyjnych systemów skalowych sprzyja ekspresji emocjonalnej utworu i pozostaje w pełnej harmonii z afektywną treścią tekstu słownego.
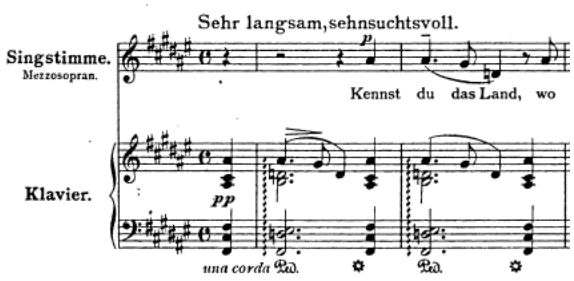
Mignon Lied ukazuje *inny* rodzaj „śmiałości": zarówno partia fortepianu, jak i wokalna zawierają powtarzający się interwał zwiększonej czwartej (#G–#D). Zwiększona kwarta była w średniowieczu nazywana „interwałem diabelskim", a w okresie klasycznym była surowo unikana, tymczasem Liszt umieścił ją na początku utworu i powtarza wielokrotnie (zob. rycina 3). Autorka uważa, że ten interwał z jednej strony buduje specyficzną atmosferę — Mignon znajduje się w obcym kraju, co nadaje tej barwie brzmieniowej świeżość i wyjątkowość, z drugiej strony zwiększona kwarta jest ostro brzmiąca i Liszt celowo nie rozwiązuje jej harmonicznie na czas.

W połączeniu z tekstem wyraźnie dostrzec można powód: Mignon śpiewa o głębokiej tęsknocie za ojczyzną, zagubieniu tożsamości i wewnętrznym rozdźwięku, a ten nierozwiązany interwał symbolizuje nieustający ból i zagubienie w jej sercu. Liszt precyzyjnie wykorzystuje go do symulacji psychicznego stanu opisanego w tekście. Dla krytyków może to być „zmienność" czy nawet dysonans, ale dla Liszta to autentyczny dźwięk, który muzyka musi wydobyć, by być wierna prawdzie poezji.
Jak zauważył muzykolog Carl Dahlhaus, analizując język harmoniczny Liszta:

„Liszt's technique of leaving harmonies unresolved was not merely a mannerism but a harbinger of the dissolution of the tonal system... The aesthetic significance of this practice lies in its transformation of acoustic indeterminacy into an expressive device ... It represents the beginning of tonality's self-critique — a development whose consequences would become fully apparent only in the twentieth century"[70].

Poprzez wprowadzenie tych dysonansowych elementów Liszt dodał swojej pieśni artystycznej emocjonalną złożoność i głębię tematyczną, demonstrując swoją gotowość do przekraczania tradycyjnych norm harmonicznych i melodycznych w celu osiągnięcia wyrazistej narracji.

[70] Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, trans. J. Bradford Robinson (Berkeley: University of California Press, 1989), s. 241



Przykład 3

Wczesne pieśni artystyczne Liszta rzeczywiście zacierają granice między gatunkiem pieśni a dziełami operowymi. W liście do Louisa Köhlera z czerwca 1860 roku kompozytor wyraził swoje podstawowe credo estetyczne. Jak ujawnia Marion Bauer:

„Liszt's letter to Louis Köhler (June 1860) reveals his aesthetic credo: 'I am preoccupied with the idea of renewing music through a more intimate union with poetry; a freer form of development, so to speak, more in keeping with the spirit of the age'" [71].

Tłumaczenie: List Liszta do Louisa Köhlera (czerwiec 1860) odsłania jego credo estetyczne: „Jestem przejęty ideą odnowienia muzyki poprzez ściślejszy związek z poezją; swobodniejszą formą rozwoju, że tak powiem, bardziej zgodną z duchem epoki".

Zawarte w tym liście pojęcie „a freer form of development" – Bauer szczególnie podkreśla niemieckie źródło tego wyrażenia: freieren Gestaltung („swobodniejsze kształtowanie formy") – „became the cornerstone of his symphonic poems and foreshadowed the dissolution of generic boundaries"[72] .

Choć idea ta w pełni dojrzała w środkowym okresie twórczości Liszta (1848–1860), jego dążenie do swobody formalnej było już wyczuwalne w utworach wcześniejszych. Właśnie ta koncepcja *freieren Gestaltung*, prowadząca do zacierania granic gatunkowych, sprawiła, że dzieła Liszta poddają się wieloaspektowej interpretacji, oferując odbiorcy doświadczenie wielopłaszczyznowe i umożliwiając

[71] Marion Bauer, "The Literary Liszt," The Musical Quarterly, XXII (1936), s. 309

[72] Tamże.

bogatą eksplorację oraz interpretację interakcji między muzyką a poezją. Głęboko współbrzmi to również z przywoływaną wcześniej filozoficzną koncepcją *Mehrdeutigkeit* (wieloznaczności).

Mimo że wcześniejsze analizy skupiały się na eksperymentalnych zabiegach formalnych Liszta w pieśniach artystycznych oraz na przekraczaniu przez nie granic gatunkowych, należy podkreślić, że kompozytor posiadał również głęboko zakorzenione umiejętności twórcze w obrębie tradycji. Przykładem może być *O Lieb*, która – mimo iż jej struktura wykazuje cechy nietypowe – z perspektywy definicji pieśni artystycznej jako gatunku ujawnia wyraźnie tradycyjny rdzeń: całość utworu przenika jednolita, skondensowana tonacja emocjonalna, a materiał muzyczny jest spójnie powiązany poprzez motywiczne cykle, tworząc zintegrowaną i stabilną przestrzeń ekspresji. Ta silnie skoncentrowana liryczność sprawiła, że krytycy często przeciwstawiają ją innym, bardziej złożonym utworom Liszta, określając ją jako „mniej zmienną" (*less protean*). Warto zaznaczyć, że gdy Liszt później przekształcił tę pieśń w trzecią część cyklu *Liebesträume* S. 541, wzmocnił jej charakter wariacyjny, co potwierdza, że wersja wcześniejsza była rzeczywiście bardziej zachowawcza. W pewnym sensie do tego tradycyjnego nurtu można zaliczyć również *Mignon Lied*. Pomijając efemeryczny, lecz znaczący akord trytonu (#G–#D), zasadnicza struktura utworu prezentuje przejrzystą narrację emocjonalną, wyraźne segmenty formalne oraz wyraziste kontrasty, zbliżając się do klasycznej estetyki schubertowskiej – w tej pieśni tradycja i innowacja osiągają stan harmonijnej równowagi.

Przywiązanie Liszta do tradycji przejawiało się nie tylko w jego twórczości, lecz także w codziennej praktyce artystycznej. Jak wspomina jedna z jego uczennic, kompozytor „każdego dnia ćwiczył Bacha, tak jak chrześcijanin codziennie przyjmuje komunię":

„täglich Bach spielen – wie ein Christ täglich das heilige Sakrament empfängt"[73].

[73] Lina Ramann, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1880, Bd. II, S. 120

Tłumaczenie: „grać codziennie Bacha – jak chrześcijanin przyjmuje codziennie Komunię Świętą”.

To pobożne podejście, traktujące ćwiczenie kontrapunktu Bacha jako „obowiązek etyczny”, głęboko zasiliło precyzyjne prowadzenie głosów i zrównoważoną konstrukcję jego dzieł. Co ciekawe, ten znany jako „czarnoksiężnik fortepianu” i wirtuoz, w nauczaniu kładł wyjątkowy nacisk na tradycyjne fundamenty: wymagał, aby jego uczniowie rozpoczynali szkolenie techniczne od *Gradus ad Parnassum* Clementiego, i osobiście demonstrował zastosowanie klasycznej techniki palcowej w sonatach Beethovena.

Podczas kursów mistrzowskich w Weimarze w 1884 roku siedemdziesięcioletni Liszt wykonał z pamięci całe *Wariacje Goldbergowskie* J.S. Bacha – jego zdumiewająca pamięć stanowiła owoc dziesięcioleci konsekwentnego studiowania. Tym samym obecność cech tradycyjnych w jego pieśniach artystycznych jest naturalną emanacją głęboko zakorzenionego warsztatu.

We wcześniejszych rozdziałach szczegółowo omówiono zarówno bezpośrednie, jak i pośrednie czynniki wpływające na twórczość pieśniarską Liszta. Wskazano również trzy szczególnie wyraziste cechy jego stylu: silne znamiona operowości, wyjątkową wrażliwość na tekst poetycki oraz śmiałe wykorzystanie nietypowych skal i interwałów. Jednocześnie liczne przykłady ukazały jego głęboki szacunek wobec tradycyjnych teorii muzycznych oraz solidne zakorzenienie w klasycznym warsztacie kompozytorskim.

Analizując wszystkie siedem pieśni wybranych do niniejszego opracowania, rodzi się zasadnicze pytanie: czy twórczość Liszta w tym gatunku należy postrzegać jako akt „buntu”, czy raczej jako wyraz „ewolucji”? W jaki sposób powinniśmy odczytywać tę wewnętrzną dwoistość w jego pieśniach artystycznych? Pytanie to prowadzi autorkę do głębszych refleksji: choć innowacyjność Liszta jest bezsporna, to jednak opisywanie jego pieśni wyłącznie poprzez kategorie „awangardy”, „radykalnej rewolucji” czy „zerwania z tradycją” wydaje się niewystarczające. Kiedy jednak spojrzymy na te przełomowe rozwiązania jako na wynik dekonstrukcji i

rekonstrukcji tradycyjnych fundamentów gatunku pieśni – odpowiedź staje się wyraźniejsza. Innowacyjność Liszta nie była buntem dla samego buntu, lecz celową dekonstrukcją i rekonstrukcją tradycji. Jego radykalizm miał swoje źródło w gruncie klasycznego dziedzictwa, z którego czerpał, aby rozwijać język muzyczny w sposób naturalnie ewoluujący.

Wczesne pieśni Liszta dowodzą, że romantyczna „innowacyjność" jest w swej istocie krytycznym odrodzeniem tradycji. Poprzez emocjonalizację rozwoju motywicznego, dramatyzację integracji poezji i muzyki oraz instrumentalizację *recitativa*, Liszt przetwarzał dziedzictwo Beethovena, Schuberta i Mozarta w nowy język muzyczny.

To rozumienie procesu twórczego jako „ewolucji", a nie „buntu", zostało bezpośrednio wyrażone w jego słowach z listu do Wilhelma von Lenza z 1855 roku:

Le véritable artiste n'est pas un destructeur ; c'est un alchimiste qui transforme les métaux vulgaires en or nouveau[74].

Tłumaczenie: „Prawdziwy artysta nie jest niszczycielem; to alchemik, który przekształca pospolite metale w nowe złoto".

Możemy zatem jednoznacznie zaobserwować, że metodologia twórcza Liszta zasadniczo opiera się na trzyetapowym procesie: „dekonstrukcja" – „rafinacja" – „rekonstrukcja". Proces ten obejmuje:

1) rozbicie granic gatunkowych pieśni artystycznej i wprowadzenie narracyjnej logiki poematu symfonicznego;

2) wyodrębnienie rdzennego ładunku emocjonalnego (esencji emocjonalnej) zawartego w tekście poetyckim;

3) ostateczne scalenie słowa i muzyki w organicznie zintegrowaną całość (jedność organiczną).

---

74 Franz Liszt do Wilhelma von Lenza, 2 grudnia 1855. *Franz Liszts Briefe*, wyd. La Mara, t. 3, s. 98. Rękopis: GSA Weimar 60/Z 12

Tradycja, w której Liszt był zakorzeniony, kryła w sobie potężny potencjał innowacyjny, podczas gdy jego nowatorstwo było głęboko osadzone w klasycznych ramach. Ta koncepcja twórczości ujawnia głęboko dialektyczny charakter: jest to równoczesny akt szacunku wobec tradycji i siła napędowa jej wewnętrznej ewolucji.

W kontekście połowy XIX wieku – epoki burzliwych przemian stylistycznych i estetycznych – zachowanie równowagi między innowacją a dziedzictwem mogło być trudne, a nawet chwilowo zaburzone. Jednakże z perspektywy współczesnej to właśnie świadoma fuzja innowacji z tradycją uczyniła z Liszta kluczową siłę napędową rozwoju pieśni artystycznej. Bezsprzecznie był on jednym z najważniejszych kompozytorów XIX wieku, który znacząco poszerzył granice tego gatunku i utworzył podwaliny pod bardziej zróżnicowane i nieskrępowane podejście twórcze w przyszłości.

5.2 Ekspresja muzycznego języka miłości w pieśniach Liszta

Innowacyjna wartość pieśni artystycznych Liszta przejawia się nie tylko w eksperymentach formalnych i pracy z tekstem słownym, lecz także – co często pozostaje niedoceniane – w jego znakomitym kunszcie wykorzystania języka muzycznego do obrazowania subtelnych wyobrażeń, zwłaszcza abstrakcyjnych reprezentacji afektywnych. Jak wykazano we wcześniejszych analizach, kompozytor z precyzją i elastycznością oddaje dosłowną warstwę tekstu, lecz równocześnie mistrzowsko posługuje się środkami muzycznymi w celu wyrażenia nieartykułowanych wprost, a jednak fundamentalnych dla tematu utworu treści emocjonalnych – czyli, zgodnie z wcześniejszymi ustaleniami, głębokich przemian afektywnych, na które Liszt reaguje poprzez celowy dobór materiału muzycznego.

W niniejszym podrozdziale, na przykładzie kilku pieśni wybranych do analizy w pracy, skupimy się na tym, w jaki sposób Liszt – poprzez precyzyjnie skonstruowaną linię melodyczną, wyrafinowane wzorce rytmiczne i świadomie zaprojektowaną harmonię – uchwycił różnorodne aspekty miłości jako centralnego motywu emocjonalnego.

Teksty analizowanych pieśni prezentują miłość jako zjawisko wielowymiarowe: od łagodnej i ciepłej czułości w *Der du von dem Himmel bist*, poprzez żarliwą i bezpośrednią romantyczną namiętność w *O Lieb*, aż po złożoną miłość przeplecioną nostalgią w *Mignons Lied*. Liszt wykazuje niezwykłą zdolność do głębokiego uchwycenia specyfiki tych jakości emocjonalnych, znacząco wzmacniając poprzez muzykę poetycką wymowę całości. Szczegółowa analiza ujawnia, że w wyrażaniu różnych typów miłości kompozytor stosował charakterystyczne, specyficzne słownictwo muzyczne – tendencja ta ukształtowała się już w jego wczesnej twórczości pieśniarskiej.
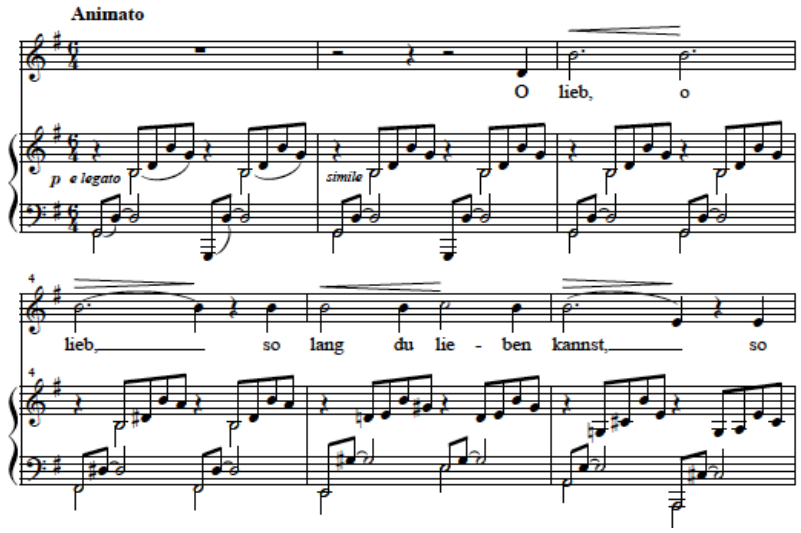
Szczegółowa analiza wskazuje, że w pieśniach o tematyce miłosnej Liszt przejawia wyraźne preferencje stylistyczne i językowe, ukształtowane już we wczesnym okresie twórczości. Najbardziej bezpośredni i ikoniczny przykład muzycznego obrazowania miłości znajduje się w *O Lieb*. Cały utwór kreuje atmosferę intensywnej, bezpośredniej i romantycznej miłości. Dla osiągnięcia tego wyrazu emocjonalnego, partie fortepianu i wokalne wykorzystują silnie liryczne, kantylenowe linie melodyczne. Te hipnotycznie zawieszone frazy tworzą efekt nieprzerwanego przepływu afektu, podkreślając głębię i natężenie uczucia. Tego typu faktura melodyczna stanowi charakterystyczny wyróżnik wczesnych pieśni Liszta o romantycznej tematyce.

Innym dobitnym przykładem tej techniki jest sekcja główna *Die Loreley* (od taktu 39), gdzie splatające się linie fortepianu i głosu tworzą rozciągniętą melodykę o wysokim napięciu emocjonalnym. Analogiczne zabiegi obserwujemy w *3 sonetti del Petrarca*, *Der du von dem Himmel bist* oraz innych wczesnych pieśniach nieomówionych szczegółowo w niniejszym opracowaniu.

Należy zaakcentować, że przy konstruowaniu tych emocjonalnie zawieszonych melodii Liszt szczególnie konsekwentnie stosuje „potrójne wzorce rytmiczne" (Dreier-Rhythmusmuster). W licznych jego wczesnych pieśniach artystycznych rytmy te służą ekspresji wspomnianej formy intensywnej i bezpośredniej miłości. Kluczowe jest rozróżnienie, że koncepcja „potrójnego wzorca" wykracza poza użycie triol czy

metrum trójdzielnego, obejmując wszelkie techniki rytmiczne powiązane z liczbą „trzy”.
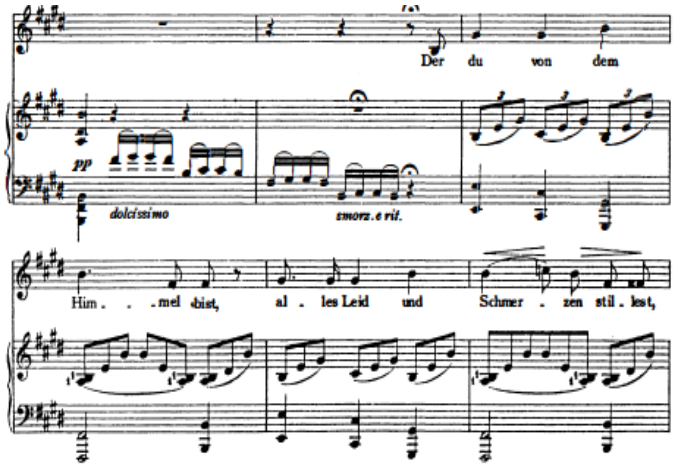
Obejmuje to zarówno sekwencje szesnastkowych sześciodźwięków (sextole), jak i zastosowanie metrum złożonego – np. 9/8 w części środkowej *Die Loreley* czy 6/4 w *O Lieb* (zob. Przykład 4). Można zaobserwować, że liczba „trzy” posiada dla Liszta pewien mistyczny urok, a implementacja powiązanych z nią wzorców rytmicznych wykracza poza gatunek pieśni artystycznej, stanowiąc recurrentny element jego ogólnej praktyki kompozytorskiej we wszystkich gatunkach muzycznych.



Przykład 4
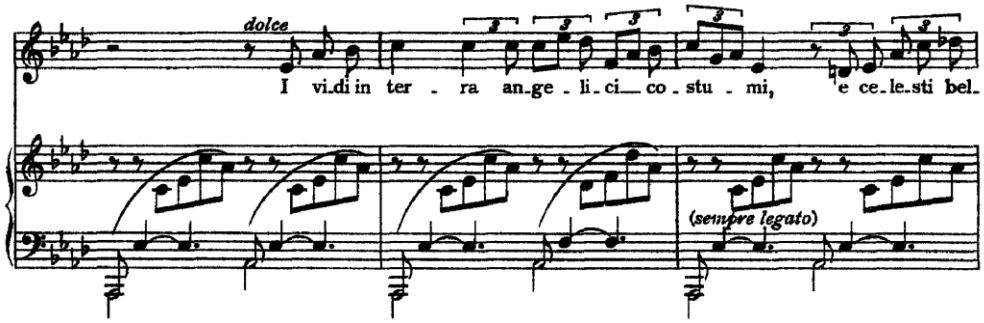
Dokładniej rzecz ujmując, Liszt zdaje się szczególnie preferować możliwości ekspresyjne oferowane przez metrum złożone. *O Lieb* stanowi jeden z wybitnych przykładów zastosowania takiego metrum przez Liszta, konkretnie w postaci rytmicznej 6/4. Godne odnotowania jest, że nawet w pieśniach, w których Liszt wybiera metrum proste, w partii fortepianu często pojawiają się rozległe sekwencje triol, które przyczyniają się do wytworzenia wrażenia metrum złożonego.

Przykład tego można znaleźć w *Der du von dem Himmel bist*. Chociaż zapisane metrum to 3/4, gdy linia wokalna wchodzi w takcie 9, Liszt szeroko stosuje triole w prawej ręce fortepianu, przy jednoczesnym utrzymaniu rytmu trójdzielnego w lewej ręce (zob. przykład 5). Celowe użycie triol tworzy doświadczenie słuchowe, które bardziej przypomina rytm 9/8 niż zwykłe 3/4.



Przykład 5

Kolejny przykład wykorzystania triol przez Liszta w celu wywołania efektu metrum złożonego obserwujemy w utworze *I' vidi in terra angelica costumi* z cyklu *3 sonetti del Petrarca*. Pomimo zapisu w konwencjonalnym metrum, partia fortepianu skonstruowana jest przez kompozytora w sposób sugerujący metrum 12/8 (zob. przykład 6). Analogicznie do zabiegu w *Der du von dem Himmel bist*, Liszt rozszerza tę technikę na linię wokalną, wprowadzając grupy triolowe wzmacniające percepcję metrum złożonego.
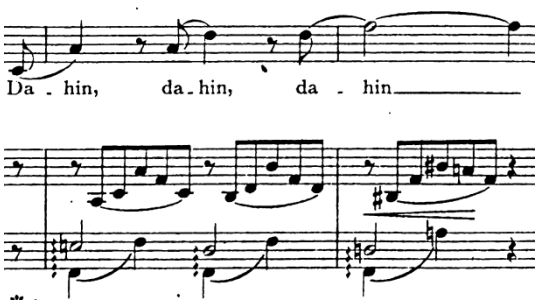


Przykład 6

W tych quasi-złożonych strukturach rytmicznych partii fortepianu szczególnie charakterystyczną cechą wspólną jest fakt, że Liszt osadza niemal wszystkie triole na różnych formach akordów arpeggiowanych. Metoda ta jest ewidentna w wybranych fragmentach *O Lieb*, *Der du von dem Himmel bist*, *I' vidi in terra angelica costumi*, a także w poniższym przykładzie z *Mignons Lied* (zob. przykład 7). Muzycznie te triolowe akordy rozbite przypominają drobne fale, a powtarzalność tych wzorców

tworzy wrażenie ciągłego falowania, wywołując u słuchacza poczucie kumulacji emocjonalnej.

Umiłowanie Liszta do tej „potrójnej pulsuacji rytmicznej" (Dreier-Rhythmusmuster) ujawnia szczególną atrakcyjność liczby „trzy" dla kompozytora. Ta preferencja nie ogranicza się do pieśni artystycznych, lecz przenika wszystkie gatunki jego twórczości. Poprzez konsekwentne stosowanie triol i wywoływanego przez nie wrażenia metrum złożonego – zwłaszcza w falistych arpeggiach – Liszt znacząco wzbogacił fakturę rytmiczną i złożoność utworów, intensyfikując ich ogólne napięcie emocjonalne i ekspresję. Ta unikalna technika rytmiczna stała się rozpoznawalnym, spójnym i charakterystycznym elementem języka muzycznego Liszta, konstytuując integralny motyw stylistyczny jego dzieł.



Przykład 7

Pieśni artystyczne Liszta nie tylko eksplorują żarliwe romantyczne uniesienia miłosne, lecz także wnikliwie portretują bardziej złożone wymiary afektywne – jak ukazana w *Die Loreley* i *Mignon Lied* miłość do ziemi ojczystej (Heimat), przeniknięta melancholią i dezorientacją. W przeciwieństwie do bezpośredniej ekspresji miłości poprzez liryczną melodykę, Liszt w ujęciu tych złożonych stanów emocjonalnych sięga po niekonwencjonalny język harmoniczny.
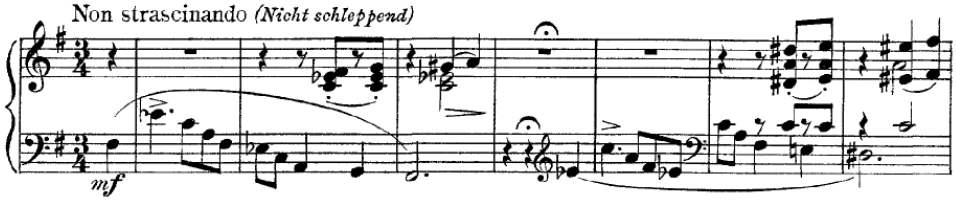
Jako prekursor Nowej Szkoły Niemieckiej, świadomie podważa tradycyjne reguły harmoniki, kreując celową niejednoznaczność progresji harmonicznej i zawieszenia rozwiązaniowe. Zabieg ten precyzyjnie odwzorowuje immanentny chaos, niepokój i ulotność właściwe tym formom miłości (przykładem niezrównoważony

akord zwiększonej kwarty w *Mignon Lied*, omówiony uprzednio; niniejsza analiza koncentruje się na *Die Loreley*).

Die Loreley otwiera się wstrząsająco: Liszt rozpoczyna arpeggiem pełnego akordu zmniejszonego septymowego, po którym następuje progresja czterech akordów (zob. ryc. 8). Ta sekwencja sonorystyczna zaskakująco prefiguruje „notoryczny" wstęp do *Tristana i Izoldy* Wagnera[75], mimo że *Die Loreley* powstało ponad dekadę wcześniej.

Choć konstrukcja harmoniczna otwierająca *Die Loreley* różni się konkretnym składem od „akordu tristanowskiego", równie skutecznie unika ustalenia wyraźnego centrum tonalnego i blokuje oczekiwania jednoznacznego rozwiązania harmonicznego. Ten brak tonalnych fundamentów natychmiast generuje silne poczucie dezorientacji i niepokoju, wywołując u słuchacza głębokie pragnienie rozwiązania dysonansów – ta istota rewolucyjna dziedziczy ten sam przełomowy duch co późniejszy wstęp Wagnera.

Poprzez tę dekonstrukcyjną architekturę harmoniczną Liszt wprowadza potężne napięcie afektywne, transponując w doświadczenie muzyczne śmiertelną pokusę legendy o Loreley, jej tragiczne przeznaczenie oraz powstałe stąd chaos i zagubienie. To nietradycyjne użycie harmonii demonstruje mistrzostwo, z jakim Liszt przesuwa granice tradycyjnej techniki kompozytorskiej dla ekspresyjnego ujęcia głębokich i złożonych tematów.



Przykład 8

Rekapitulując, język muzyczny i innowacje Liszta tworzą wielowymiarowe spektrum artystyczne. Jego pionierska postawa manifestuje się wieloaspektowością

[75] Wstęp ten zyskał etykietę „notoryczny" (notorious) przez radykalne podważenie tradycyjnego systemu tonalno-harmonicznego – akord i jego rozwój unikają potwierdzenia toniki, kreując bezprecedensowe napięcie harmoniczne (harmonic suspense) i stan niespełnionej tęsknoty (unfulfilled longing). Dla ówczesnych słuchaczy przyzwyczajonych do jasnego centrum tonalnego i rozwiązań dysonansów, ta permanentna nieokreśloność tonalna z odroczonymi rozwiązaniami (deferred resolution) stanowiła wyzwanie wręcz niepokojące. Uznaje się to za kluczowy krok w rozpadzie funkcjonalnej tonalności (functional tonality), bezpośrednio wskazujący na przyszłą atonalność, co nadaje mu rewolucyjne znaczenie w historii muzyki; jego „notoryczność" wynika z destrukcyjnej siły wobec ugruntowanych reguł i wywołanych kontrowersji

pieśni artystycznych, ujawniając głęboką wrażliwość na tekst poetycki oraz nadzwyczajną zdolność do oddania szerokiego wachlarza afektów – od romantycznej żarliwości po melancholijno-złożoną miłość do ziemi ojczystej.

Innowacje kompozytora daleko wykraczają poza omówione wcześniej mistycznie atrakcyjne „potrójne schematy rytmiczne" z ich falistą kumulacją emocjonalną, obejmując radykalne przekroczenie tradycyjnych konwencji harmonicznych i melodycznych. Ta drobiazgowa muzyczna interpretacja tekstu współdziała z jego eksperymentami harmonicznymi oraz strategicznym wykorzystaniem unikatowych modeli rytmicznych.

Śmiało kształtując płynno-monumentalne melodie, przyjmując mistyczny urok rytmiki trójdzielnej i podejmując odważne eksploracje harmoniczne, Liszt krystalizuje indywidualny styl muzyczny, który potęguje afektywną głębię i rezonans dzieł. Ta odważna dekonstrukcja konwencji i afirmacja innowacji buduje jego wyjątkowe dziedzictwo muzyczne, wymownie ucieleśniając artystyczną wizję oraz wywierając nieprzemijający wpływ na ewolucję zachodniej muzyki klasycznej.

5.3 Refleksje nad myśleniem wykonawczym pianistycznym pod wpływem „innowacji i wyjątkowości" Liszta

W pierwszych rozdziałach pracy autorka przeprowadziła bardzo tradycyjną analizę wybranych pieśni artystycznych, które rzeczywiście stanowią solidną podstawę jej praktyki wykonawczej. Analizy dotyczące życia Liszta, tekstów wybranych utworów oraz ich kontekstu twórczego ustanowiły podstawowy ton wykonania dzieł; analiza formy umożliwiła uzyskanie bardzo klarownego i całościowego spojrzenia na kompozycje; szczegółowe analizy procesu wykonawczego ukazały natomiast wysoką wartość praktyczną tych utworów Jednak podczas samodzielnej pracy nad techniką oraz licznych współprac z wokalistami, autorka napotkała wiele problemów, których nie udało się rozwiązać na poziomie technicznym i teoretycznym.

Późniejsze pogłębione badania nad istotą innowacji w pieśniach artystycznych Liszta (dekonstruowanie i reorganizacja tradycji) oraz jego unikalnym językiem

muzycznym (szczególnie w wielowymiarowej ekspresji miłości) ponownie wywołały głębokie refleksje – należy na nowo przemyśleć logiczne myślenie podczas wykonania, które nie może ograniczać się wyłącznie do technicznego odtworzenia, lecz powinno stosować dialektyczne podejście wykonawcze wobec różnorodnych zmian i sprzeczności ukazanych przez Liszta w konstrukcji utworu.

Innowacja myślenia wykonawczego jest jedyną drogą do zrozumienia Liszta.

Autorka uważa, że powinniśmy wypracować wystarczająco kompleksowe, obiektywne i dalekowzroczne myślenie wykonawcze: opierające się na tradycyjnych strukturach jako szkielecie, który podtrzymuje innowacyjną, poetycką „fakturę"; w którym do rygorystycznej logiki wprowadzane jest romantyczne, wolne oddechowanie, co prowadzi do sublimacji fortepianu – z roli „akompaniamentu wokalnego" do „współtwórcy artystycznego".

Pod przewodnictwem takiego dialektycznego myślenia powinniśmy przeniknąć przez nuty i wersy, aby wejść w wewnętrzną logikę strukturalną i świat emocji kompozytora, co umożliwi głębszą i wielowymiarową ekspresję artystyczną.

Autorka uważa, że możemy zrewolucjonizować myślenie wykonawcze w następujących aspektach:
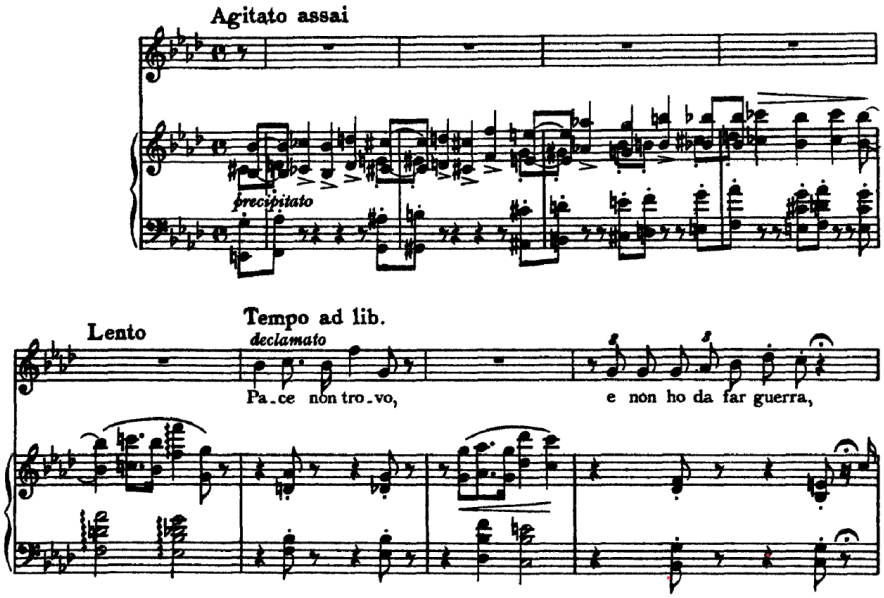
a. Ścisłość rozwoju motywów a romantyczna ekspresja

W pieśniach artystycznych Liszta motyw nie jest jedynie podstawową jednostką struktury muzycznej, lecz kluczowym nośnikiem napięcia emocjonalnego i konfliktu dramatycznego. Autorka postuluje, by w myśleniu wykonawczym budować dynamiczną równowagę pomiędzy „zhierarchizowanym rozwojem motywu" a „skrajnie wyzwoloną ekspresją romantycznych emocji".

Weźmy za przykład *Pace non trovo*: kształt motywu nie tylko podlega częstym powtórzeniom, lecz agresywnie ewoluuje i rozszerza się— jak ukazuje Rycina 9, skala tej transformacji ma charakter radykalny. Progresja motywiczna stanowi tu nie tylko wyzwanie techniczne, ale artystyczny rezultat starcia struktury z afektem. Podczas gdy Rozdział 4 szczegółowo analizuje techniczne komponenty wykonania, niniejszy

wywód akcentuje świadomość koncepcyjną wykonawcy i jego emocjonalną proaktywność.

Zgodnie z tradycyjną perspektywą wykonawczą, preludium domaga się podkreślenia przejrzystości pulsacji rytmicznej, stopniowej gradacji emocji oraz integralności strukturalnej. W kontekście Lisztowskiego rozwoju motywów paradygmat ten podlega radykalnej dekonstrukcji — fraza wymaga bowiem kontrolowanej eksplozji ekspresyjnej, osiągalnej wyłącznie przez świadome przekroczenie tradycyjnych kanonów wykonawczych.



Przykład 9

W tym momencie rola fortepianu zdaje się zostać wyniesiona przez Liszta na pierwszy plan sceniczny, co stanowi radykalne przełamanie tradycyjnego myślenia o akompaniamencie fortepianowym. Jako wykonawca fortepianowy autorka uważa, że należy być odważnym i śmiałym. Stopień wyolbrzymienia w rozwoju tego wstępu stawia bowiem przed nami jasne wymaganie: fortepian ma od samego początku dominować w kształtowaniu emocji utworu, a nie jedynie służyć za proste tło dla głosu solowego.

W moich wcześniejszych wykonaniach często napotykałam trudności w ekspresji muzycznej – brakowało impulsywnej ekspresji emocjonalnej

fraz lub koncentrowałam się wyłącznie na precyzji technicznej. Takie podejście sprawiało, że ta gwałtowna introdukcja traciła na sile wyrazu.

Podczas jednej z prób z śpiewakiem solistą, tenże zwrócił mi uwagę: „Im bardziej pełna ekspresji jest twoja gra, tym łatwiej mi wejść w odpowiedni stan emocjonalny przy pierwszej frazie". Uświadomiłam sobie wówczas coraz wyraźniej, jak kluczowy jest ten wybuch emocji. Jednym z głównych trudności wykonawczych tego utworu jest właśnie wstęp, który musi płonąć niczym „zapłon pasji". Musimy w naszej grze świadomie przekraczać granicę „strefy komfortu" – wykonawca partii fortepianu przestaje być ukryty za śpiewakiem, co jest częstym problemem w współpracy pianistów z wokalistami. Należy porzucić konwencjonalne myślenie o akompaniamencie i przyjąć postawę współtwórcy artystycznego.

W związku z powyższym, opracowanie motywu wymagać będzie zarówno ścisłej logiki rozwojowej, jak i intensywnej budowy kolorytu oraz napięcia ekspresyjnego. Nie jest to antagonizm między rozumem a emocjami, lecz ich dialektyczna jedność. Tak jak Liszt w swej twórczości syntetyzował tradycję z innowacją, tak i my, jako wykonawcy, powinniśmy nieustannie dążyć do równowagi między strukturą a ekspresją, by wiernie zinterpretować i przekazać głębokie intencje dzieła.

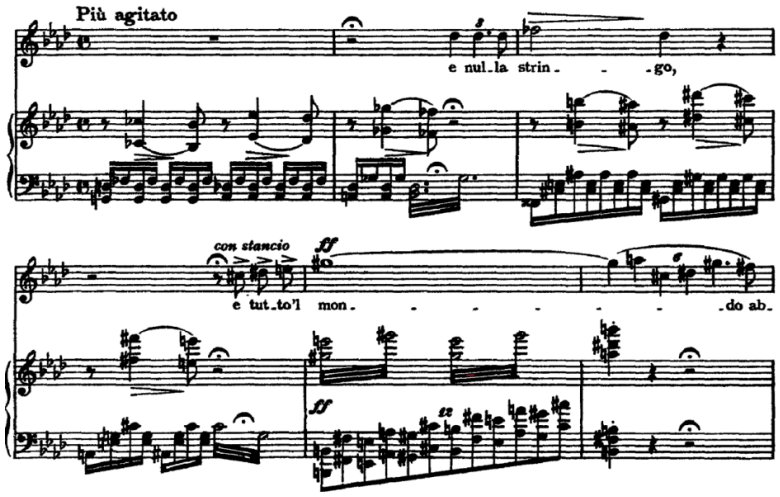
b. Semantyczna funkcja recytatywu i jego nowoczesna ekspresja

Forma muzyczna recytatywu pojawia się w wielu pieśniach artystycznych Liszta, w tym w wybranych do niniejszego artykułu utworach: *Die Loreley*, *Mignon Lied* oraz *Pace non trovo*. Jak już omówiono wcześniej, Liszt nie tylko przejął semantyczne mechanizmy recytatywu w stylu mozartowskim, ale wzbogacił go o złożoność harmoniczną, integrację rytmiczną oraz skoncentrowaną intensywność emocjonalną, znacznie wykraczając poza klasyczną, „narracyjną" funkcję recytatywu. W konsekwencji konieczna jest rewizja myślenia wykonawczego — autorka jest przekonana, że podejście do wykonywania takich fragmentów musi odejść od

tradycyjnego pojmowania recytatywu jako elementu „przejściowego” i „pomocniczego”.

W istocie, korekta myślenia wykonawczego w tym zakresie jest stosunkowo prosta. Przeanalizujmy recytatyw w *Pace non trovo* (przykład 10). Zapis tego fragmentu przez Liszta jest stosunkowo skomplikowany, a sama złożoność notacji nakazuje nam podejście do tej partii bez pobłażliwości. W pewnym sensie, partie fortepianowe w tym fragmencie są bardziej radykalne niż partie wokalne. Zgodnie z doświadczeniem wykonawczym autorki, kluczowa różnica między tym fragmentem a tradycyjnym recytatywem operowym polega na tym, że w tradycyjnych ariach operowych, partie fortepianu są najczęściej redukcją partytury; wykonawca musi odwoływać się do pełnej partytury symfonicznej, dążąc do maksymalnego zbliżenia efektu fortepianowego do brzmienia orkiestry.
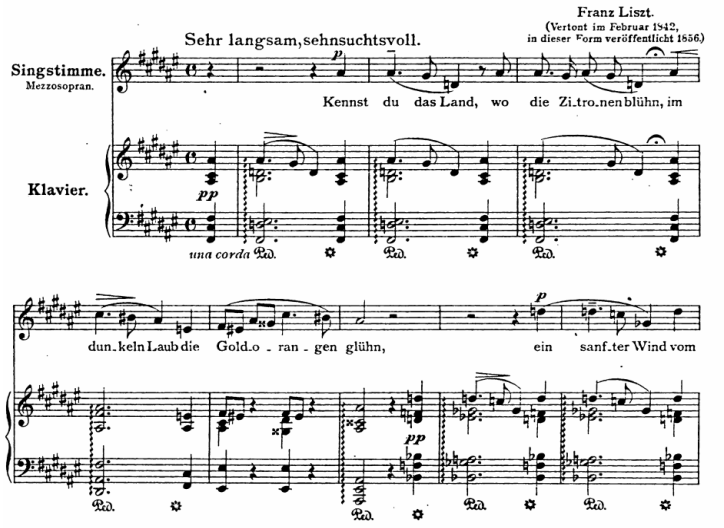
W przypadku Liszta natomiast, wykonawca musi aktywnie kreować atmosferę symfoniczną — dobierać odpowiednią barwę dźwięku oraz kształtować konkretną rytmikę budowania napięcia emocjonalnego w oparciu o indywidualne możliwości śpiewaka. Myślenie wykonawcze musi ewoluować od „imitowania orkiestry” w kierunku „aktywnego kreowania orkiestry”. Przejście to wymaga większej inicjatywy, jednocześnie stawiając wyższe wymagania wykonawcy w zakresie racjonalnego wyważenia kontroli i ekspresji.



Przykład 10

Warto podkreślić, że w tym utworze podejście wykonawcze do tej części wykazuje istotną zbieżność z myśleniem dotyczącym preludium, omówionym w poprzedniej sekcji — mianowicie wymaga ono od wykonawcy świadomego wyważenia rygoru strukturalnego i skrajnej intensywności emocjonalnej w dynamicznej równowadze na stosunkowo krótkim odcinku muzycznym.

Podobnie, w sekcji o charakterze recytatywu rozpoczynającej *Mignon Lied* (zob. przykład 11), partia fortepianu nie tylko towarzyszy, ale wręcz zdecydowanie prowadzi linię wokalną, jednocześnie wykazując z nią wysokie współbrzmienie. Choć zapis tego fragmentu pozornie nie wydaje się szczególnie skomplikowany, w praktyce wykonawczej podczas współpracy ze śpiewakiem solistą ponownie stanowił on poważną próbę dla autorki.



Przykład 11
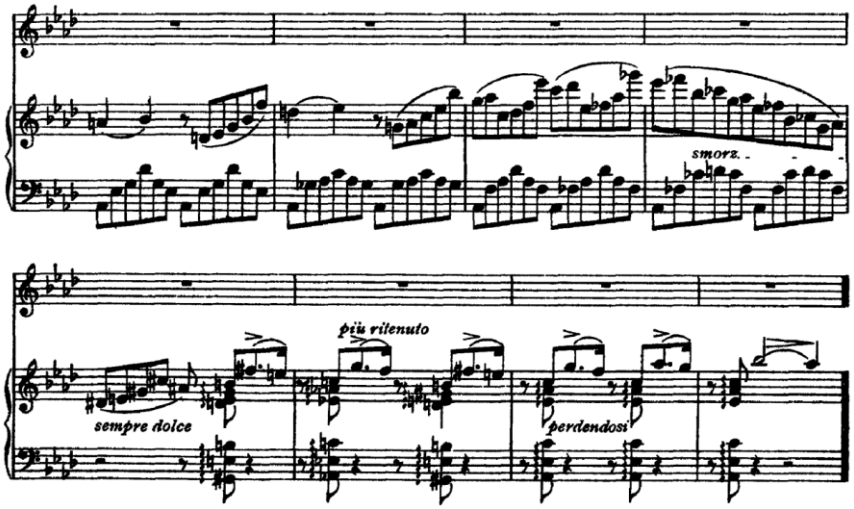
Początkowo autorka podchodziła do tego fragmentu z tradycyjnym myśleniem o akompaniamencie recytatywnym. Współpraca ze śpiewakiem solistą sprawiała pozory doskonałej synchronizacji, wręcz dosłownie perfekcyjnej, jednakże podejście to całkowicie pozbawiało partię fortepianu ekspresji, upodabniając ją do „nudnego metronomu".

Gdy jednak autorka zaczęła wzmacniać ekspresję linii melodycznej fortepianu, wdrażając jednocześnie „myślenie wokalne" — tj. wspólne oddychanie, pulsowanie, dynamikę i ekspresję emocjonalną ze śpiewakiem — relacja między fortepianem a głosem przekształciła się w relację partnerską, pozbawioną podporządkowania.
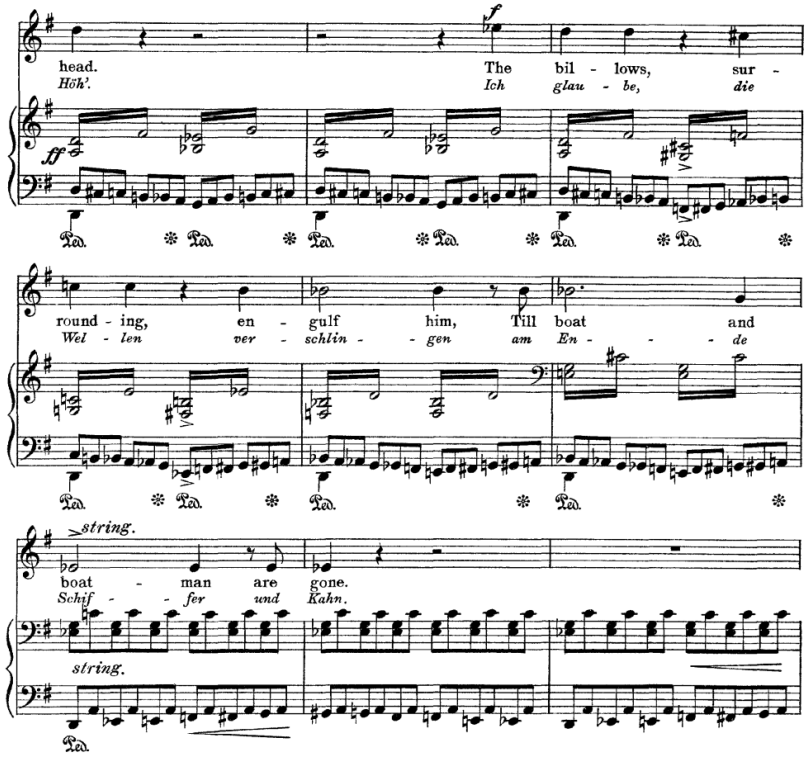
Efekt całości stał się bardziej przestrzenny i spójny. Po osiągnięciu pełnej synchronizacji artystycznej i emocjonalnej ze śpiewakiem, partia fortepianu zaczęła znacznie precyzyjniej i bardziej namacalnie oddawać „intonację" wypowiedzi muzycznej, co znacznie ożywiło wspólny efekt wykonawczy. Stanowi to kolejną manifestację wcześniej wspomnianej koncepcji „współtwórcy artystycznego".

c. Zamazywanie granic między tradycyjną tonalnością a nietradycyjną kolorystyką

Przewidywany „wagnerowski" charakter tonalności w preludium *Die Loreley* oraz jej unikalną kolorystykę szczegółowo omówiono wcześniej. Przypominają one wykonawcy o konieczności szczególnej wrażliwości na dobór i zmiany barwy dźwięku oraz o nadawaniu melodii pełniejszej ekspresji. Przykłady nietradycyjnej harmonii Liszta są bardzo liczne w wybranych utworach. Przykład 12 przedstawia zakończenie fragmentu *I vidi in terra angelico costumi*, natomiast Przykład 13 natomiast ukazuje obraz „łodzi rybackiej pochłanianej przez fale" w *Die Loreley*, który stanowi również najbardziej burzliwy fragment całego utworu. W obu tych fragmentach Liszt stosuje skale nietradycyjne, z dominującym motywem chromatycznym. Jednakże ogólna kolorystyka pierwszego z nich jest ciepła, podczas gdy drugiego – wzburzona i katastroficzna.



Przykład 12



Przykład 13

Przy wykonaniu tych fragmentów opartych na półtonach lub unikatowych skalach kluczowym zagadnieniem staje się ukazanie ich specyfiki. Przede wszystkim należy zidentyfikować najbardziej „nietradycyjne" dźwięki w obrębie nietradycyjnych akordów i nadać im szczególny wyraz, dobierając odpowiednią dynamikę i barwę dźwięku. Są to jednak standardowe działania mieszczące się w ramach tradycyjnej techniki wykonawczej. Znacznie istotniejsze jest jednak, aby wykonawca wszedł w proces twórczy Liszta niejako „od tyłu". Powinniśmy postawić sobie pytania: Dlaczego wybrał właśnie taką konstrukcję tych skal? Czego pragnął, abyśmy usłyszeli? Jakie uczucia zamierzał w nas wzbudzić?

W utworze *Die Loreley* nagromadzenie tych dysonansów niczym wzburzone fale morskie, wraz z ich ulotną, nieustannie zmieniającą się płynnością dźwiękową, wprowadza słuchacza w stan granicznego napięcia. Stanowi to zarówno aluzję do demonicznej natury syreny, jak i muzyczną metaforę nieuchronności katastrofalnego losu. Taka muzyka wymaga od pianisty zdolności narracyjnych, które wykraczają daleko poza czysto techniczne umiejętności.

Dla kontrastu, zakończenie *I vidi in terra angelico costumi* ma charakter introspektywny i miękki, przedstawiając fluktuacje uczuć oraz ich ostateczne pojednanie. Liszt w sposób niezwykle subtelny maluje tu emocjonalną trajektorię miłości: „nadzieja – cierpienie – ukojenie". Wykonawca nie powinien traktować tej frazy wyłącznie jako „łagodnego zakończenia", lecz winien w każdym dźwięku poszukiwać śladów wewnętrznych przemian postaci. Interpretacja nie może ograniczać się jedynie do zmian harmonii; musi rozwinąć się jako ekspozycja wewnętrznego monologu duszy.

Autor uważa, że podczas wykonywania tego rodzaju fragmentów kluczową zasadą jest: nie szczędzić wyrażania własnego wewnętrznego rezonansu i emocjonalnej więzi. Liszt, komponując te utwory, postrzegał wykonawcę jako „emocjonalnego spadkobiercę" o wysokiej świadomości podmiotowej. W tych niezwykle subtelnych konstrukcjach harmonicznych każdy wykonawca może odnaleźć własne, unikalne punkty psychologicznej styczności — być może to już doświadczone zagubienie, niewypowiedziany ból lub jakaś nieznana nikomu czułość. To właśnie wniesienie tej indywidualnej rezonancji nadaje muzyce Liszta jej niepowtarzalną płynność i współczesność.

Z powyższych rozważań wynika, że Liszt zdaje się stawiać pianistom w dziełach wokalnych znacznie wyższe wymagania artystyczne. Radykalnie podniósł rangę partii fortepianu, co dla pianistów stanowi miecz obosieczny: z jednej strony zyskujemy niespotykane dotąd możliwości ekspresji — światło w partyturze nie jest już zarezerwowane wyłącznie dla śpiewaka, lecz silny reflektor pada również na fortepian; z drugiej strony, to samo światło obnaża nasze niedostatki — tradycyjne pojmowanie roli akompaniamentu fortepianowego, utrwalone podejście do przygotowania technicznego oraz powierzchowne metody odczytu partytury okazują się niewystarczające, by w pełni oddać wielowymiarowość dzieł Liszta.

Z perspektywy szerszej, autorka uważa zatem, że powinniśmy przemyśleć na nowo tożsamość i głos fortepianu w pieśni artystycznej w kluczu „ekspansji" jego roli — czyli, jak wspomniano wcześniej, jako „współtwórcy artystycznego" wymagającego

większej proaktywności wyrazu. Wykonując pieśni Liszta, autorka często doświadcza specyficznego „napięcia podwójnego”: wykonawstwo przypomina malowanie na rozległym płótnie — wymaga zarówno zdolności do „wypełnienia” całej przestrzeni kompozycyjnej, jak i umiejętności subtelnego oddania lokalnych kolorów, gry światła oraz faktury. W kontekście Liszta, owo malarstwo muzyczne winno ponadto przejawiać pewną cechę „impresjonistyczną” — nie każdy szczegół wymaga absolutnej wyrazistości, lecz konieczne jest osiągnięcie równowagi między nieostrością a klarownością.

Właśnie dlatego nasze myślenie wykonawcze musi przejść transformację „odtechnicznienia” (de-technicyzacji). Należy przejść od czysto racjonalnej drogi, ukierunkowanej na techniczną precyzję, metronomiczną równość rytmu i dynamiczną równowagę, ku estetycznej wizji bardziej obrazowej — tutaj rytm przestaje być mechanicznym podziałem czasu, a staje się pulsem psychicznym; zmiany barwy dźwięku to nie powierzchowna ornamentyka, lecz przekład samej emocji; technika zaś przestaje być celem samym w sobie, stając się środkiem służącym przekazowi znaczeń oraz realizacji intencji strukturalnych.

To stawia przed wykonawcą wysokie wymagania artystyczne. Trzeba odczytać ze partytury nie tylko precyzję konstrukcji, ale także bogactwo emocjonalnych niuansów poza strukturą. Wykonawca musi umieć podczas każdej próby kreować i rekonstruować rolę na wyższym poziomie. Potrzebne jest spojrzenie architekta, który buduje przestrzeń dźwiękową i strukturę muzyczną, precyzyjność malarza w doborze barw i światła (barwa i atmosfera), a wreszcie jak reżysera teatralnego — współpraca z wokalistą, by wspólnie prowadzić wielką narrację i głębokie emocje dzieła. Wobec tego nie możemy zatrzymać się jedynie na poziomie „jak wykonać utwór”, lecz powinniśmy zastanowić się głębiej „jak kształtujemy dzieło i jak dzieło kształtuje nas”, co pozwala prawdziwie wkroczyć w otwartą przez Liszta sferę sztuki.

Podsumowując, strategia wykonawcza pod naporem innowacji i wyjątkowości Liszta wymaga od pianistów przemiany spojrzenia na technikę, strukturę i barwę, a także na ich artystyczną tożsamość. Z szerszej perspektywy, w otwartym przez Liszta

kontekście artystycznym, czy przyszli pianiści nie powinni również angażować się bardziej w twórczość, aranżacje i rekonstrukcje pieśni artystycznych? Czy nie powinni być systematycznie kształceni w interdyscyplinarnych kompetencjach artystycznych, takich jak literatura czy teatr, aby sprostać oczekiwaniom Liszta wobec „wyrazu sztuki syntetycznej”? To nie tylko odpowiedź na ducha twórczości Liszta, lecz redefinicja roli współczesnego pianisty. Tylko ciągłe rozszerzanie granic pozwoli nam stać się prawdziwymi współtwórcami sztuki, a nie jedynie interpretatorami.

Podsumowanie

W niniejszej pracy autorka wykorzystała siedem wybranych pieśni z wcześniejszego okresu twórczości Franciszka Liszta. Dogłębne badanie tych dzieł polegało na zbadaniu tła ich powstania oraz tekstów, również w kontekście życiorysu kompozytora, a także na analizie kompozycji i poszczególnych wykonań. Pieśni artystyczne mogą wydawać się małymi kroplami w całym morzu muzycznego świata stworzonego przez Liszta. Autorka wierzy jednak, że ten mały wycinek odzwierciedla całą istotę twórczości kompozytora.

W przedstawianych dziełach udało się Lisztowi – również dzięki wykształceniu literackiemu – przedstawić istotę tekstu, połączyć muzykę z poezją, co ukazuje nam wielowymiarowość i wszechstronność jego talentu. Jego pieśni charakteryzowały się również dużą innowacyjnością – artysta zakwestionował dotychczasowe zasady tworzenia tego typu utworów i związane z nimi idee. Dzięki ich unikalności nawet współcześnie okazują się one wyjątkowo atrakcyjne dla publiczności. Z perspektywy wykonawczej dzieła Liszta przyniosły nowe myślenie o partii fortepianu – to aspekt wyjątkowo ważny dla autorki – pianistki. Używając bardzo intuicyjnych technik kompozycji, pokazał on w pieśniach artystycznych niezwykłą ekspresyjną moc partii fortepianu, podkreślając tym samym jej znaczenie.

Jako pianiści, musimy zawrzeć w naszych wykonaniach jego przeżycia, emocje i aspekty związane z tłem powstania utworów, a także postarać się wyrazić żywiołowość muzyki, wczuć się w styl Liszta i dostrzec namiętność lub głębię emocji, których doświadczał w czasie gry sam kompozytor. W pełni uświadomić sobie wieloaspektowość jego dzieł można tylko wtedy, gdy będziemy pamiętać o kompozytorze w odniesieniu do wszystkiego, co kryje się za jego twórczością – pieśni artystyczne Liszta wyrażają jego prawdziwe emocje, bogactwo jego wewnętrznego świata.

Jak wynika ze zgromadzonej przez autorkę bibliografii i danych badawczych, prac naukowych poświęconych pieśniom artystycznym Liszta jest stosunkowo niewiele.

Wartość muzyczna pieśni Liszta bez wątpienia sprawia, że są to utwory, które warto dalej badać i analizować. Ze względu na ograniczoną objętość pracy autorka stworzyła jedynie skrócony zarys życia i procesu twórczego Liszta, koncentrując się na najistotniejszych treściach wybranych pieśni, nie analizując wszystkich utworów tego gatunku autorstwa Liszta. Ponadto omawia metody wykonania wybranego repertuaru - przede wszystkim w aspekcie współpracy między fortepianem a muzyką wokalną, dokonując naukowej, profesjonalnej analizy, do której będą mogli odnosić się inni badacze, nie porusza jednak szczegółowo aspektu śpiewu, jako że nie jest to jej specjalizacja.

Celem niniejszej pracy było przedstawienie uroku pieśni artystycznych Liszta za pomocą wybranych utworów, by w ten sposób zwrócić na nie uwagę badaczy, pianistów i wokalistów, zachęcić ich do dalszego zgłębiania tych pieśni, szerszego ich wykonywania, a także rozpowszechniania.

Podziękowania

Niniejszym pragnę złożyć najserdeczniejsze podziękowania wszystkim osobom, które wspierały mnie podczas moich studiów doktoranckich.

Przede wszystkim pragnę wyrazić najgłębszą wdzięczność mojej promotorce, Pani prof. dr hab. Joannie Maklakiewicz. Dziękuję za nieustanne wsparcie, głęboką mądrość akademicką oraz bezgraniczną cierpliwość, jaką obdarzała mnie Pani profesor przez te pięć lat. Podczas pobytu w Warszawie, zarówno w kwestiach wykonawczych – koncertów, nagrań, jak i codziennego życia – zawsze mogłam liczyć na Pani profesjonalne wskazówki i stworzone możliwości rozwojowe. Dzięki Pani mentoringowi zgłębiłam tajniki kameralistyki fortepianowej, doskonaląc zarówno warsztat wykonawczy, jak i refleksję teoretyczną. Pani inspiracja stała się siłą napędową mojej kariery artystyczno-naukowej. Zamierzam kontynuować drogę wyznaczoną przez Pani wysokie standardy artystyczne.

Serdeczne podziękowania kieruję do przyjaciół ze świata muzyki: Pani Zhiyuan, z którą wspólnie zgłębiałyśmy sztukę gry w duecie na cztery ręce – nasze próby, egzaminy i wzajemne inspiracje stały się fundamentem trwałej przyjaźni; oraz Pani Aleksandrze Wittchen, której profesjonalizm wokalny i benedyktyńska cierpliwość podczas sesji nagraniowych w studio były bezcennym wsparciem dla moich badań.

Wyrazy głębokiej wdzięczności składam również Członkom Komisji Egzaminacyjnej za poświęcony czas i merytoryczną ocenę dysertacji.

Z radością przyjmuję wszystkie przejawy życzliwości, jakich doświadczyłam podczas tej naukowej pielgrzymki.

Xi’an, Chiny

Marzec 2025 r.

BIBLIOGRAFIA

Książki

1. **Armbruster, Carl**. *Thirty Songs by Franz Liszt*. New York: Chas. H. Ditson & Co.; Chicago: Lyon & Healy, 1911.

2. **Deaville, J.** „Critics". W: J. Cormac (red.), *Liszt in Context* (Composers in Context). Cambridge: Cambridge University Press, 2021. DOI: 10.1017/9781108378253.033.

3. **Finscher, Ludwig** (Hg.). *Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. Aufl., Sachteil, Bd. 5. Kassel: Bärenreiter, 1996. [Hasło autorstwa **Ledebur, Jost P.**]

4. **Gamrat, Małgorzata**. Między słowem a dźwiękiem Pieśni na głos i fortepian Franza Liszta. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2016.

5. **Gibbs, Christopher H.**, ed. *Franz Liszt and His World*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

6. **Lang, Paul Henry**. *Muzyka w cywilizacji zachodniej*. Przeł. Zhang Hongdao i in. Pekin: Wydawnictwo Muzyczne Ludu, 1982.

7. **Liszt, Franz**. *The Letters of Franz Liszt. T. I: From Paris to Rome, Years of Travel as Virtuoso*. Red. La Mara (Marie Lipsius). Przeł. Constance Bache. Nowy Jork: Charles Scribner's Sons, 1894.

8. **Morrison, Bryce**. *The Illustrated Lives of the Great Composers: Liszt.* Przetłumaczone przez **Lai Ciyun**, Thinker Cultural Enterprise Co., Ltd., 2021. Taipei.

9. **Petrarca, F.** *Canzoniere*. Tłum. L. Guoqing & X. Wang. Kanton: Wydawnictwo Kwiatowe Miasto Guangdong, 2000.

10. **Sadie, Stanley** (red.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Wyd. 2, t. 14. London: Macmillan, 2001. [Hasło "Liszt, Franz".]

11. **Searle, Humphrey**. *The Music of Liszt*. Wyd. 2. Nowy Jork: Dover Publications, 1966.

12. **Siegmeister, Elie**. *The New Music Lover's Handbook*. Nowy Jork: Harvey House, 1973.

13. **Sitwell, Sacheverell**. *Liszt*. Nowy Jork: Dover Publications, 1967.

14. **Spencer, S. & Millington, B.** (Tłum.). *Selected Letters of Richard Wagner*. London: J.M. Dent, 1987. [Zawiera: **Wagner, R.**, *List do Franza Liszta z 5 lutego 1860*. Lipsk: Deutscher Verlag für Musik, 2000.]

15. **Steiner, George**. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Wyd. 2. Oxford; Nowy Jork: Oxford University Press, 1992.

16. **Suttoni, Charles**. *Liszt and the Art of Piano Transcription*. Rochester, NY: University of Rochester Press, 2004

17. **Walker, Alan**. *Franz Liszt: The Man and His Music*. London: Barrie & Jenkins, 1970.

18. **Walker, Alan**. *Franz Liszt: The Virtuoso Years 1811–1847*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987.

19. **Walker, Alan**. *Franz Liszt: The Weimar Years, 1848–1861*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1993.

20. **Watson, Derek**. *Liszt*. London: J. M. Dent & Sons Ltd., 1989.

21. **Wagner, R.** *List do Franza Liszta z 5 lutego 1860*. W: *Richard Wagner: Sämtliche Briefe*. T. 12. Lipsk: Deutscher Verlag für Musik, 2000.

22. 徐中荣（主编）.《浪漫主义旗帜的承载者》. 北京：锦绣出版社，1999 年

Xu Zhongrong (Redaktor naczelny). *Nośnik sztandaru romantyzmu*. Pekin: Wydawnictwo Jinxiu, 1999.

23. 司以强.《浪漫主义音乐鉴赏（下）》. 台北：锦绣出版社，1999 年

Si Yiqiang. *Appreciation of Romantic Music (II)*. Taipei: Splendid Publishing House, 1999.

24. 赵晓生.《钢琴演奏艺术》. 上海：上海音乐出版社，2007 年

Zhao Xiaosheng. *Sztuka gry na fortepianie*. Szanghaj: Wydawnictwo Muzyczne Szanghaju, 2007.

Prace naukowe

1. **Aldach, Danielle.** "Liszt's 'O lieb, so lang du lieben kannst': The Song That Inspired 'Liebesträume' and the Composer's Programmatic Literature." Bachelor's thesis, Simpson College, Indianola, IA, 2012.

2. **Irwin, Steven R.** *Dwie wersje „Tre Sonetti di Petrarca" Franza Liszta (1846/1883): Literacka i porównawcza analiza muzyczna* [Two Versions of Franz Liszt's „Tre Sonetti di Petrarca" (1846/1883): Literary and Comparative Musical Analysis]. PhD diss., Jagiellonian University, Kraków, 1988. ProQuest (ID: 8803045).

3. **Saslaw, Janna K.** *Gottfried Weber and the Concept of Mehrdeutigkeit.* PhD diss., Columbia University, New York, 1992. ProQuest (ID: 9234819).

4. **Seguin, Abigail L.** *Nonfunctional Parsimony and Tonal Ambiguity in the Late Lieder of Franz Liszt.* PhD diss., University of California, Santa Barbara, 2014. ProQuest (ID: 3633112).

Czasopisma

1. 陈思雨.《论李斯特艺术歌曲中钢琴声部的"角色化"诠释——以〈尽情欢爱吧〉与〈迷娘之歌〉为例》[J]. 音乐艺术（上海音乐学院学报）, 2020(2).

CHEN, Siyu. *„O «rolicowej» interpretacji partii fortepianu w pieśniach artystycznych Liszta – analiza na przykładzie «O Lieb» i «Pieśni Mignon»"*. *Sztuka Muzyczna (Dziennik Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju)*, 2020, nr 2.

2. 李红枫.《李斯特〈罗蕾莱〉钢琴伴奏中诗歌与音乐关系研究》[J]. 音乐研究, 2015(3).

LI, Hongfeng. *„Badania nad relacją między poezją a muzyką w akompaniamencie fortepianu pieśni «Lorelei» Liszta”*. *Studia Muzyczne*, 2015, nr 3

3. **LINA, Y.** *„Diabeł na fortepianie: Pionier współczesnej gry pianistycznej – Liszt”*. *Journal of Performing Arts*, 2001.

4. **SMITH, John.** *„Harmonic Ambiguity and Narrative Voice in Liszt’s «Mignon’s Lied»”*. *Journal of the American Liszt Society*, 2022, t. 72, nr 1.

5. 王婷婷.《李斯特艺术歌曲中钢琴声部的交响化思维——以〈彼特拉克三首十四行诗〉为例》[J]. 中央音乐学院学报, 2018, 38(2).

6. **WANG, Tingting.** *„Symfoniczne myślenie w partii fortepianu pieśni artystycznych Liszta – analiza na przykładzie «Trzech sonetów Petrarki»”*. *Dziennik Centralnego Konserwatorium Muzycznego*, 2018, t. 38, nr 2

ANEKS NUTOWY

1.<3 Sonetti del Petrarca> S.270 248

1)Pace non trove..... 248

2)Benedetto sia'l giorno..... 257

3)I vidi in terra angelico costumi..... 263

2.<Der du von dem Himmel bist> S.279 269

3. <Die Lorelei> S.532..... 275

4. <Mignon's Lied> S.275..... 284

5. <O Lieb so Lang du Lieben Kannst> S.298..... 292
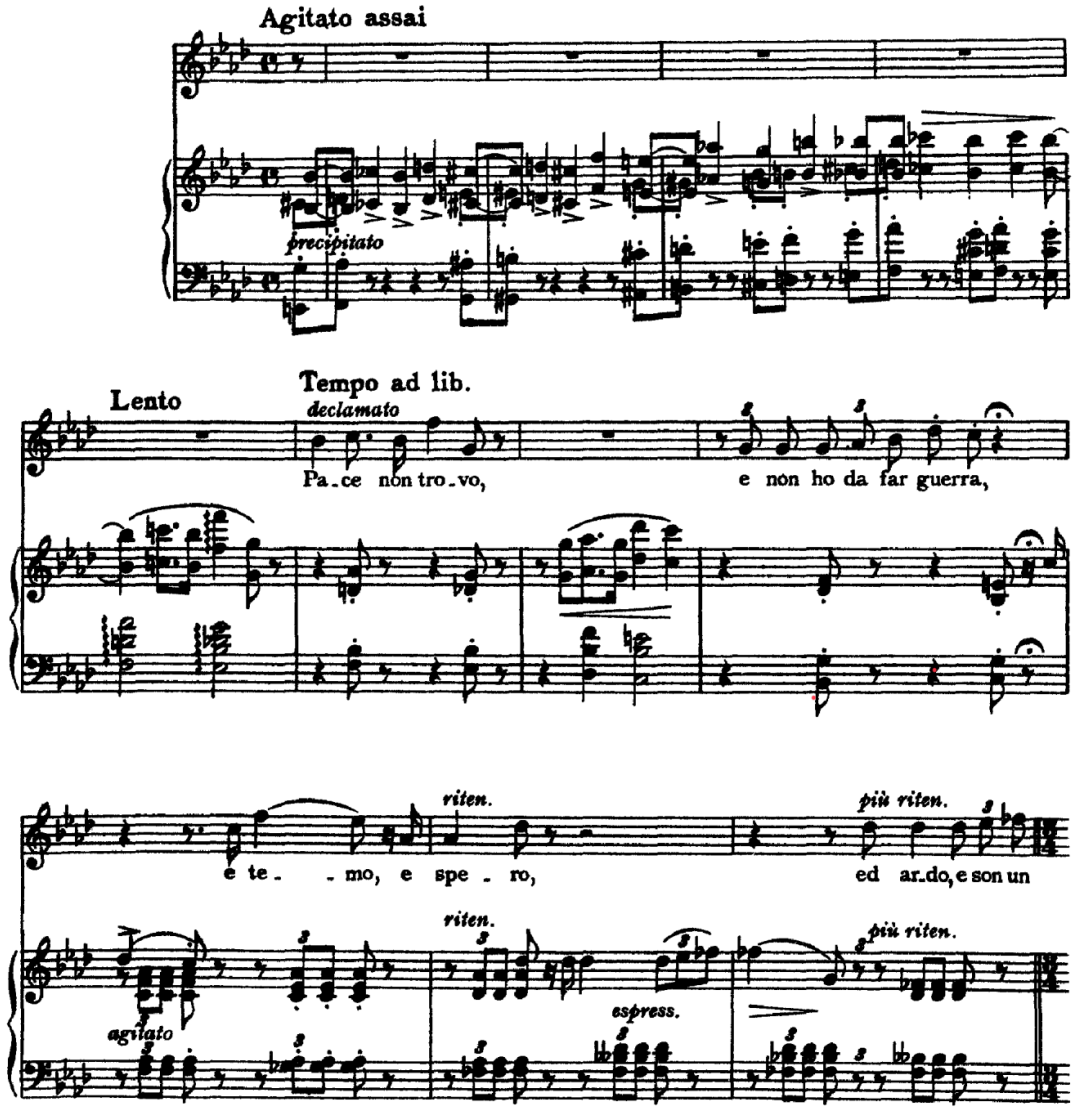
1.<3 Sonetti del Petrarca> S.270

1)Pace non trove
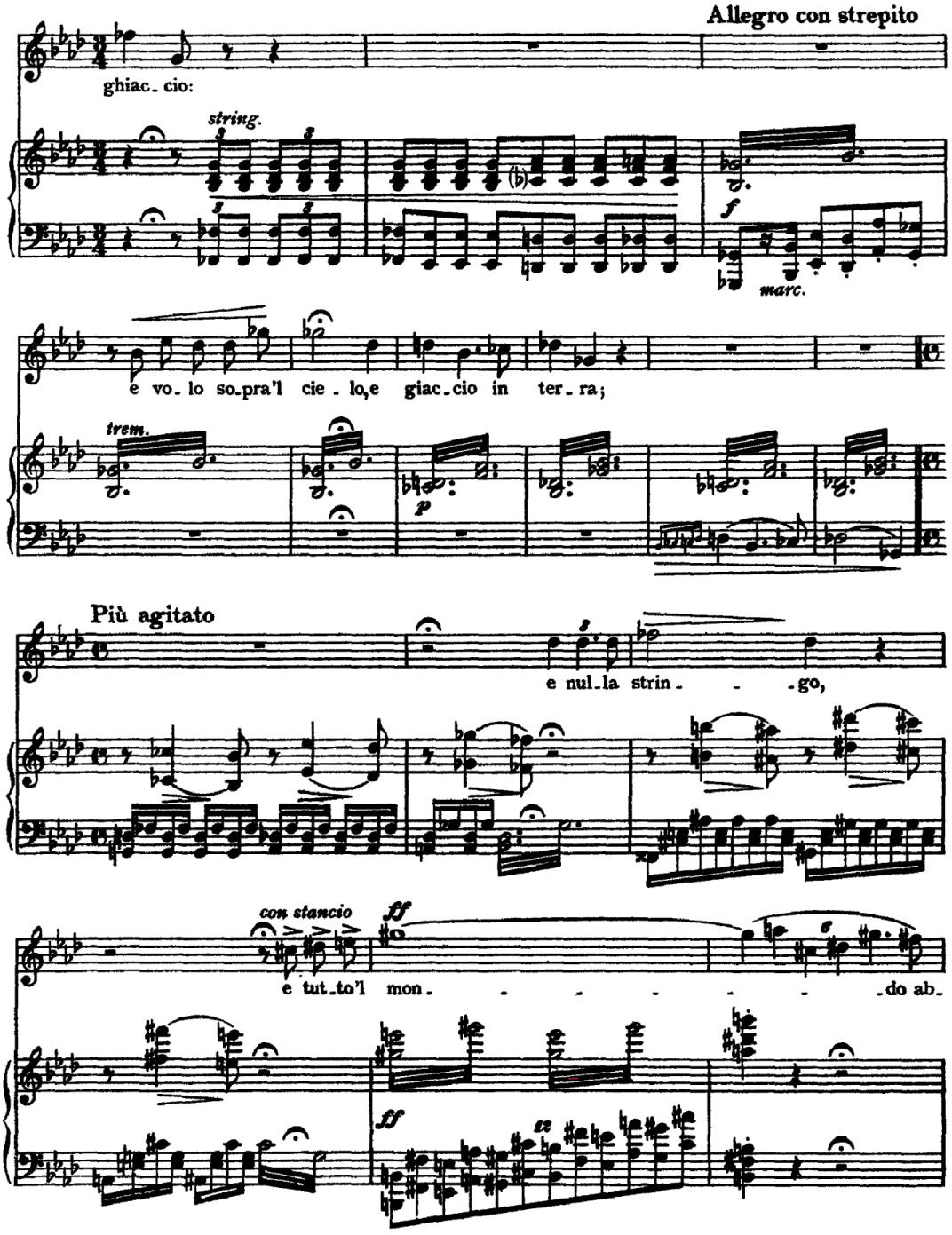
Liszt
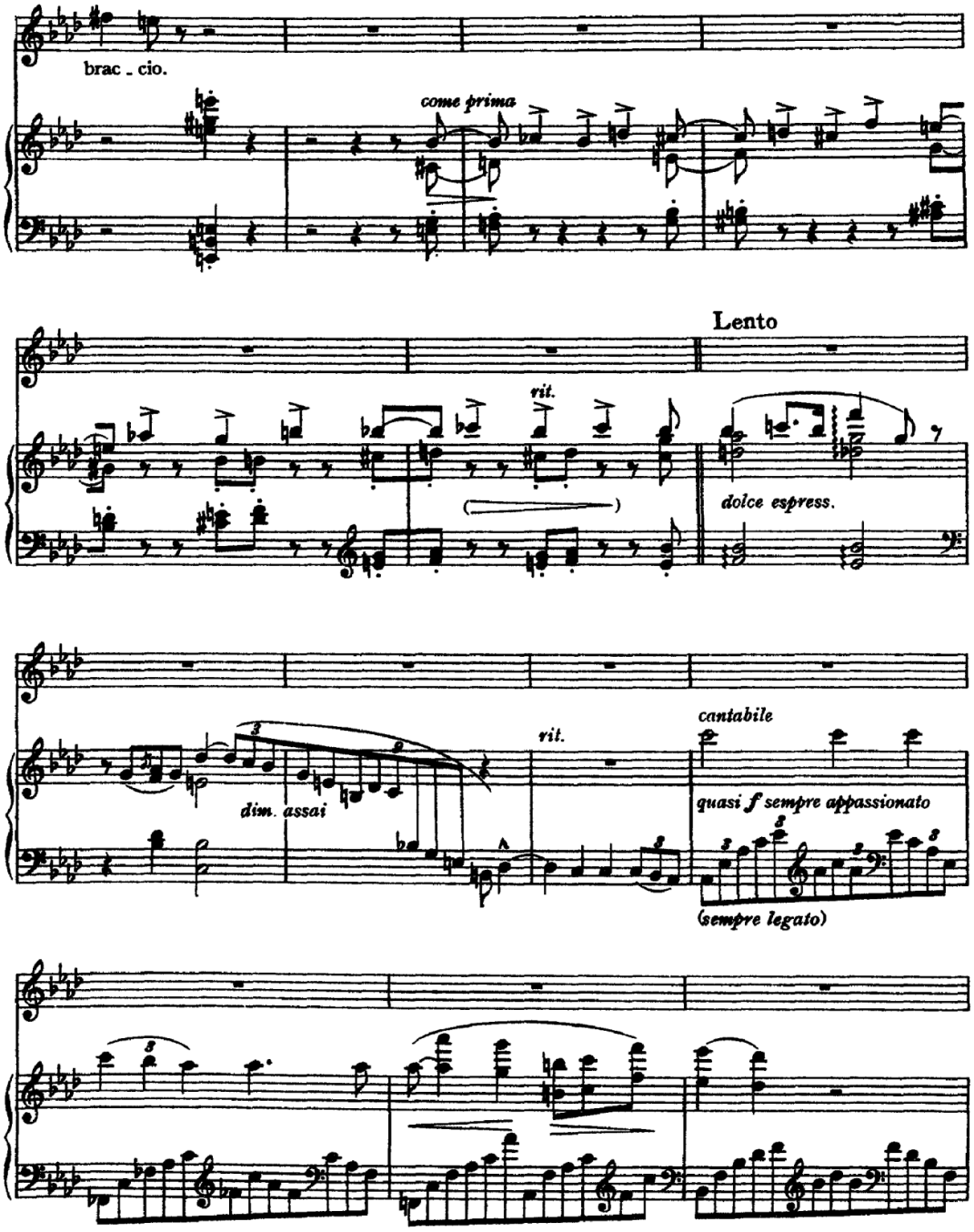
Pace non trovo
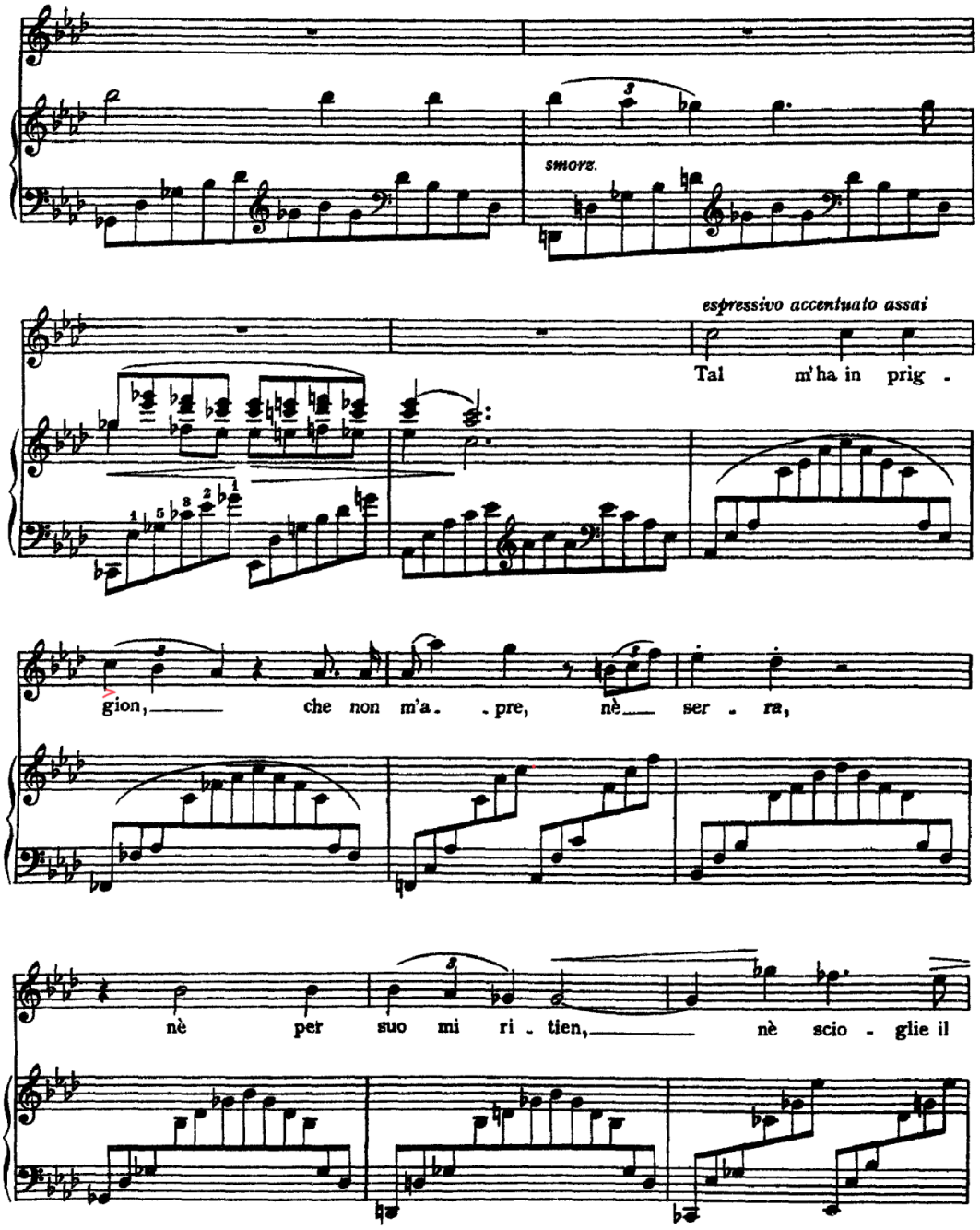
(Petrarca)
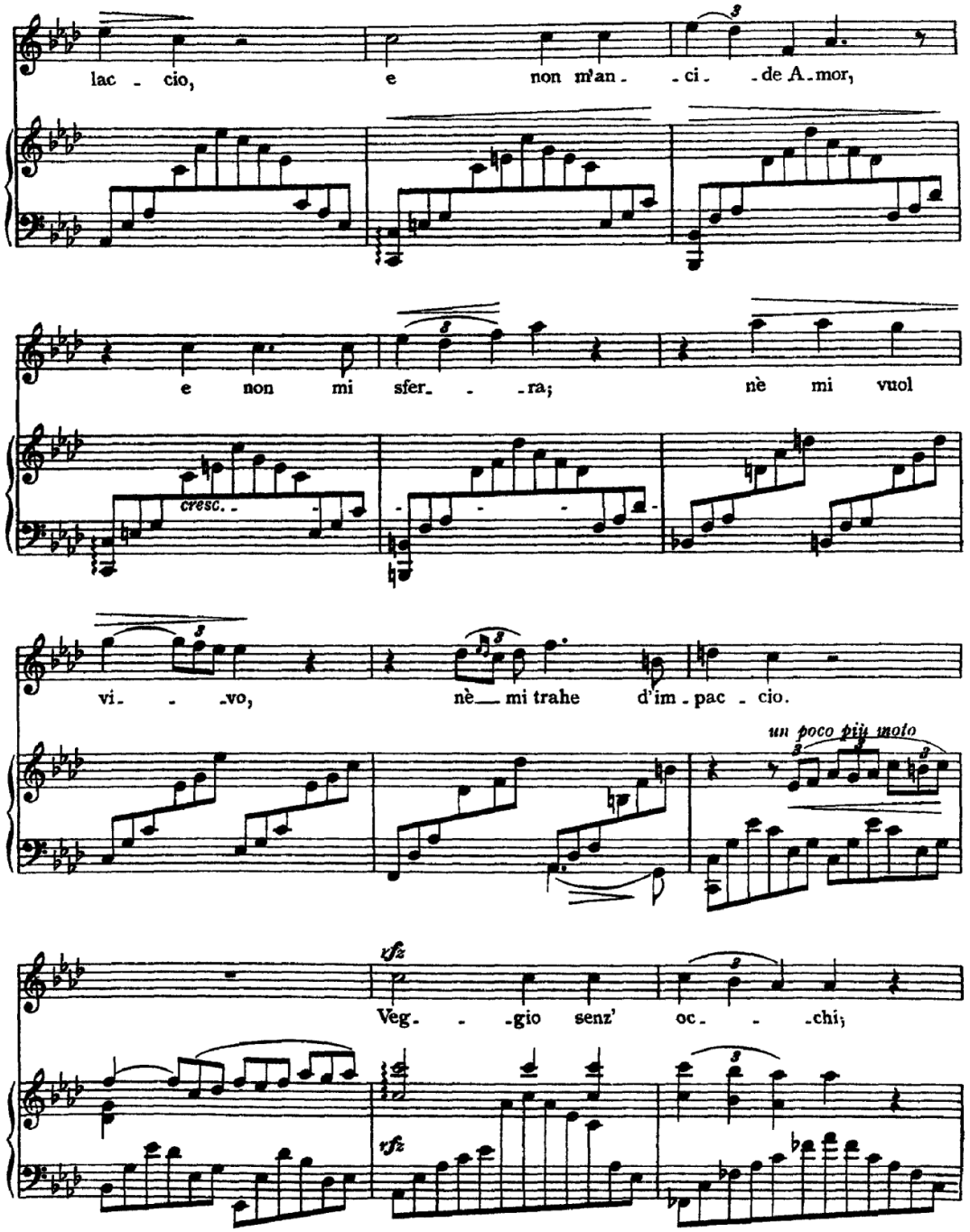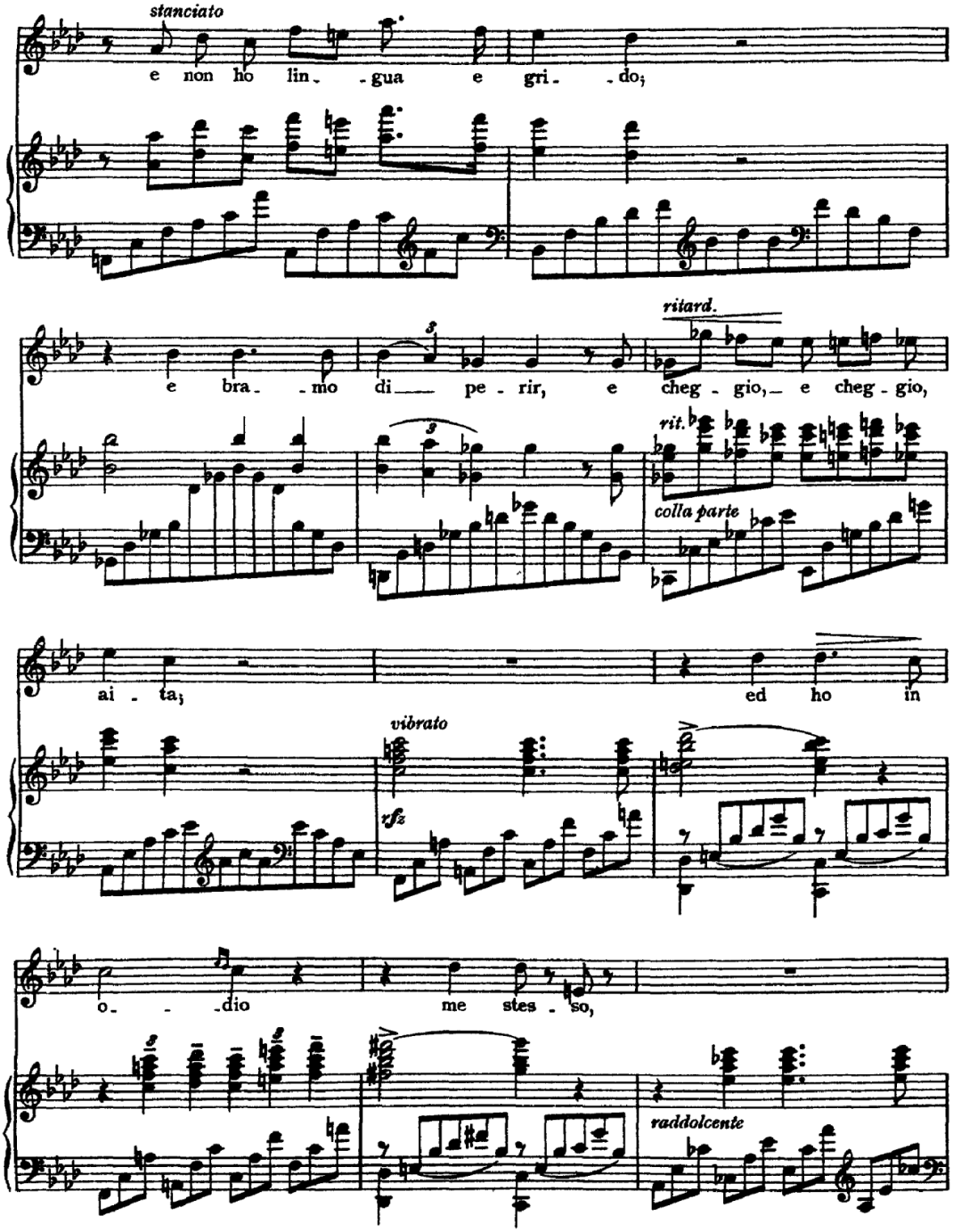


1
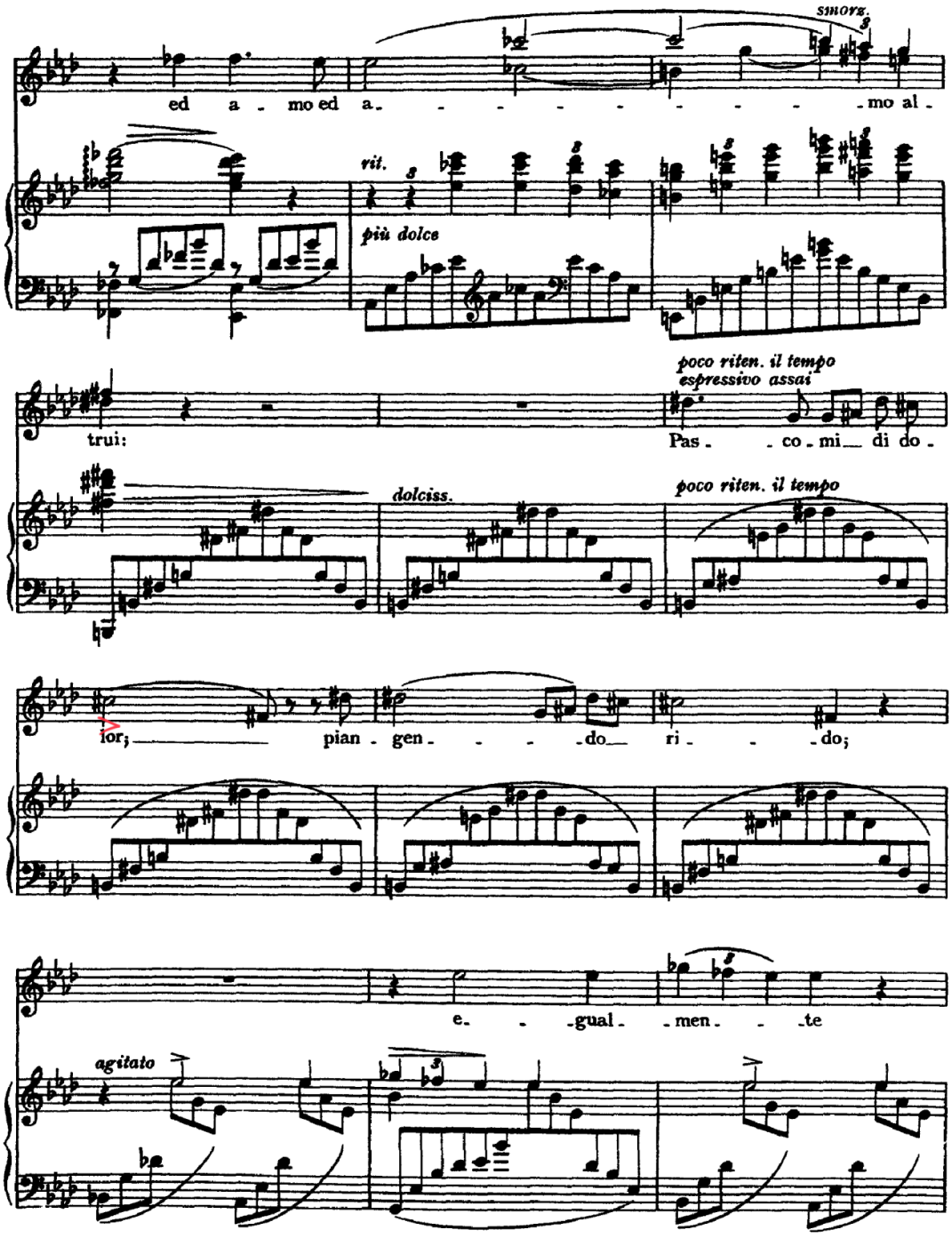

Allegro con strepito
ghiac_cio:
string.
marc.
e vo_lo so_pra'l cie_lo, e giac_cio in ter_ra;
trem.
Più agitato
e nul_la strin_ _ _go,
con stancio
e tut_to'l mon_ _ _ _ _ _do ab_
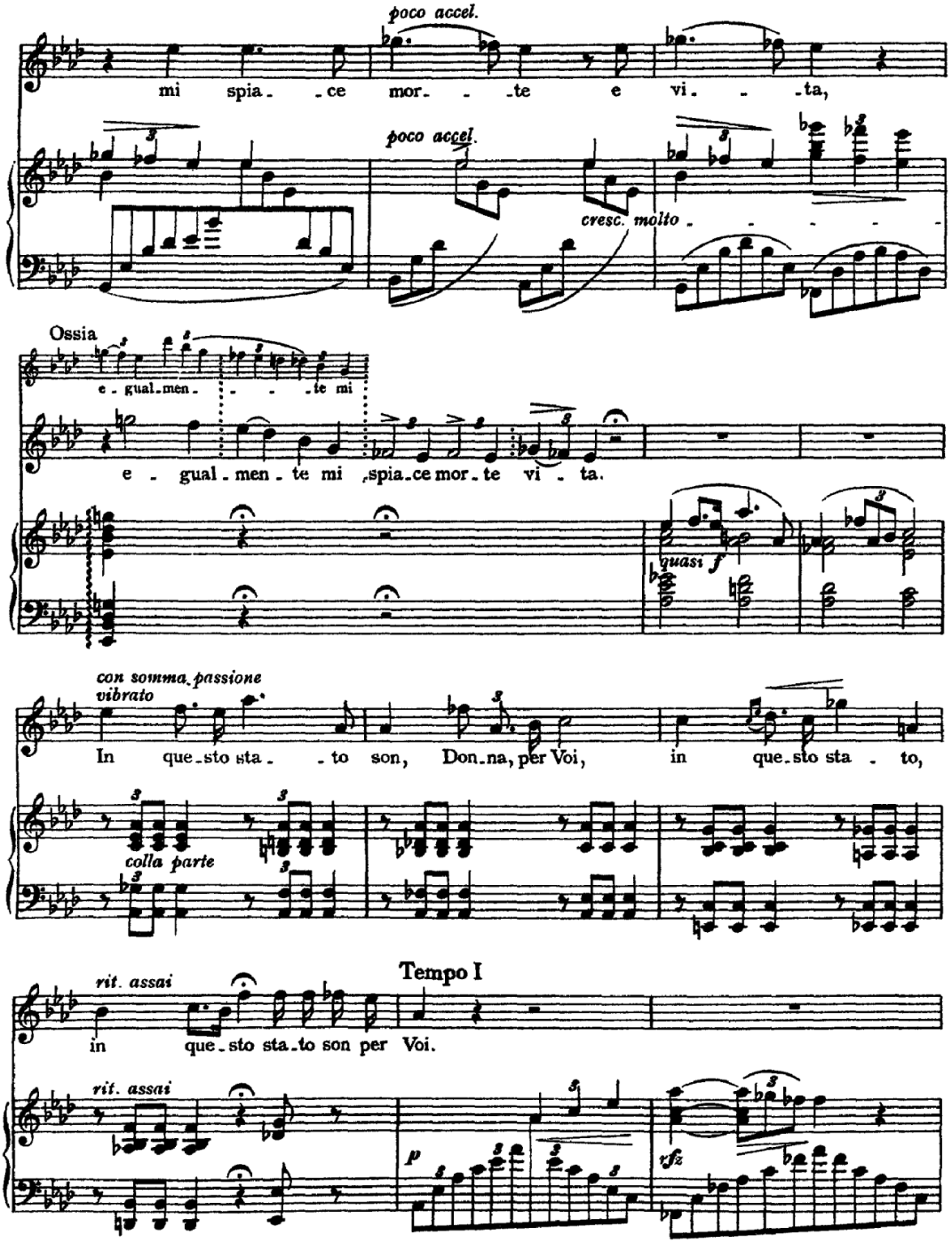

brac - cio.
come prima
Lento
rit.
dolce espress.
dim. assai
rit.
cantabile
quasi f sempre appassionato
(sempre legato)
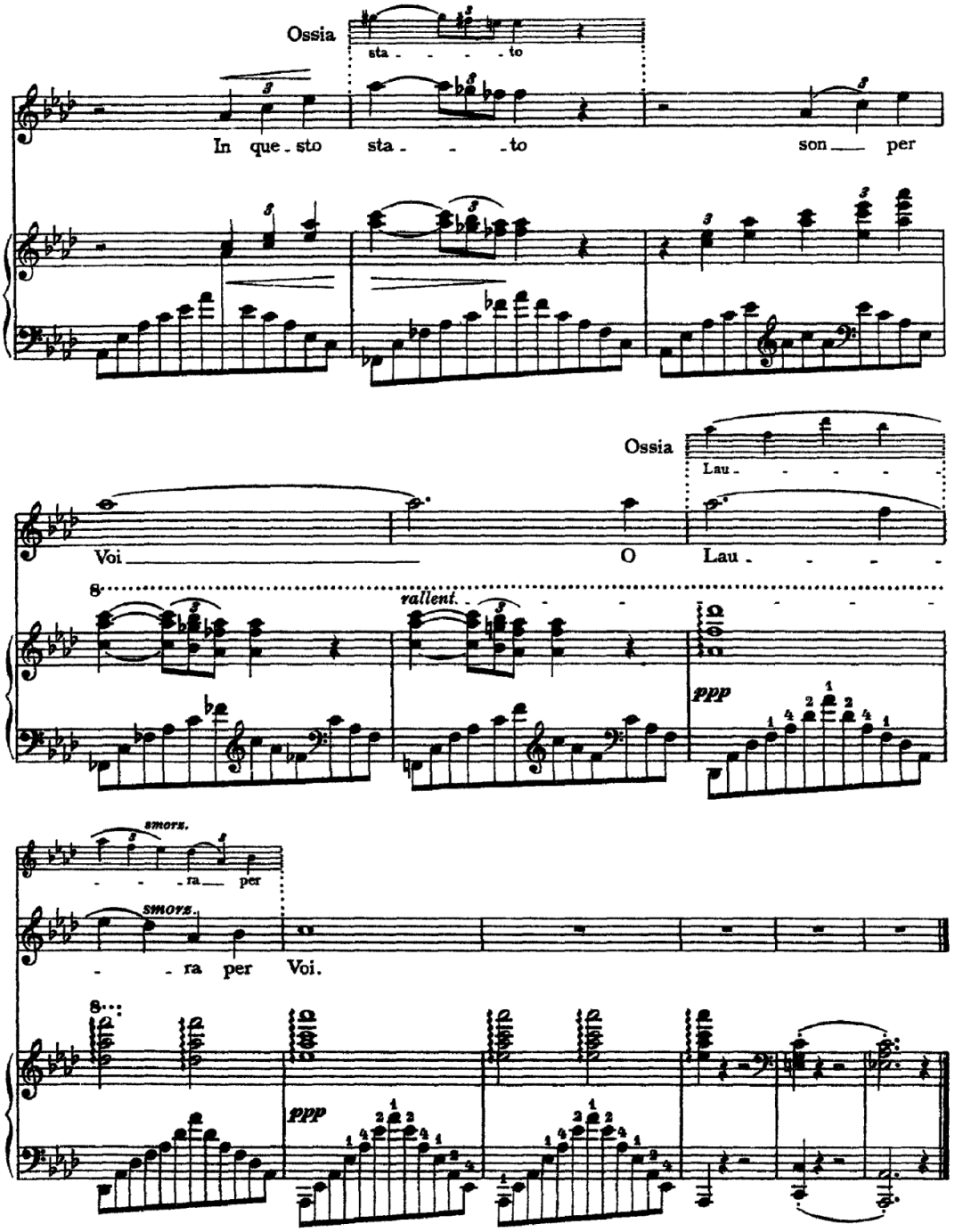

smorz.
espressivo accentuato assai
Tal m'ha in prig -
gion, che non m'a - pre, nè ser - ra,
nè per suo mi ri - tien, nè scio - glie il


lac - cio, e non m'an - ci - de A - mor,
e non mi sfer - - - ra; nè mi vuol
cresc.
vi - - - vo, nè mi trahe d'im - pac - cio.
un poco più mosso
sfz
Veg - - - gio senz' oc - - - chi;
sfz


stanciato
e non ho lin - gua e gri - do;
e bra - mo di pe - rir, e
ritard.
cheg - gio, e cheg - gio,
rit.
colla parte
ai - ta;
ed ho in
vibrato
sfz
o - dio
me stes - so,
raddolcente
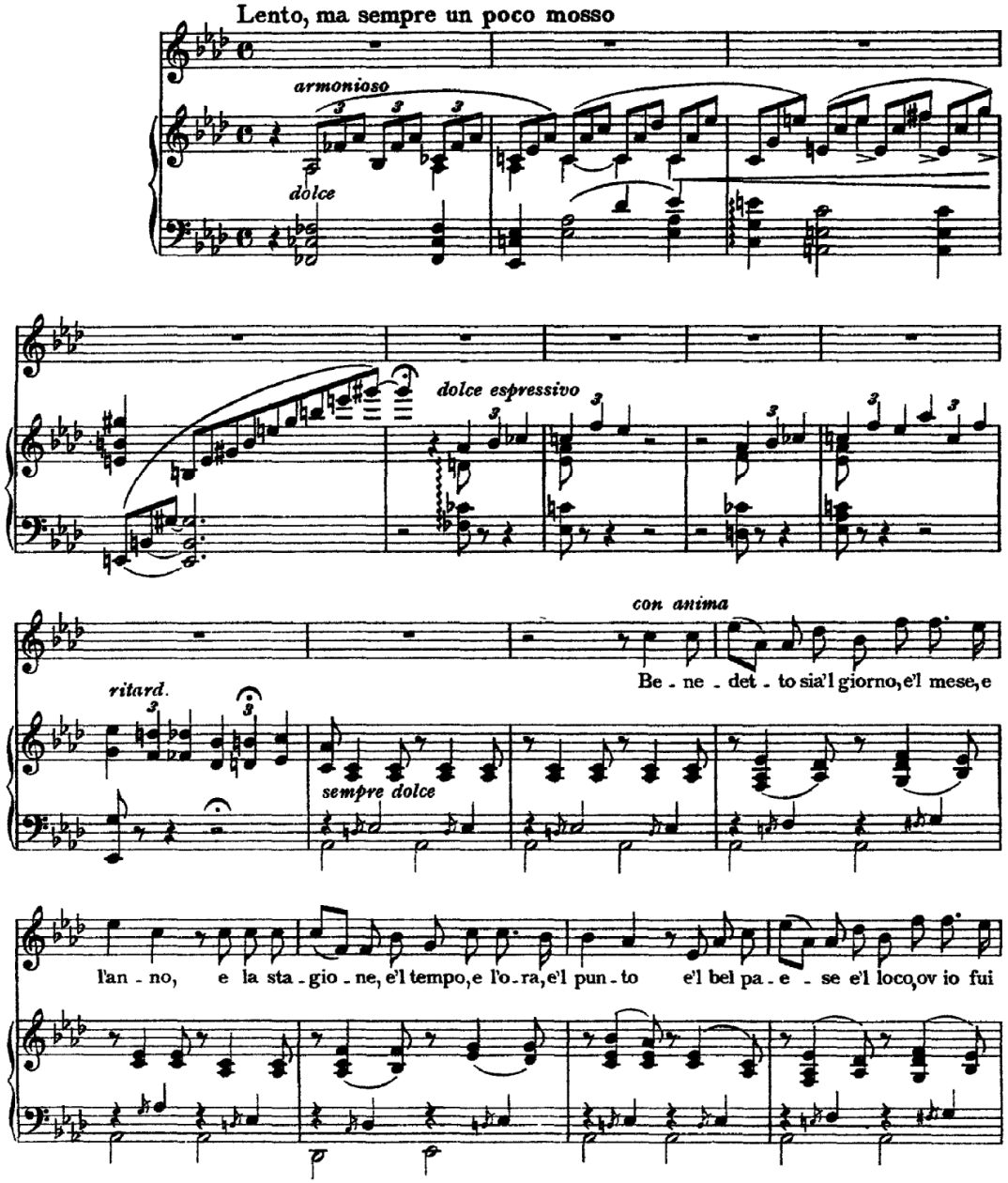

smorz.
ed a - mo ed a - - - - - - - - - mo al -
rit.
più dolce
poco riten. il tempo
espressivo assai
trui:
Pas - - co - mi di do -
dolciss.
poco riten. il tempo
ior;
pian - gen - - - do ri - - do;
e - - gual - men - - te
agitato
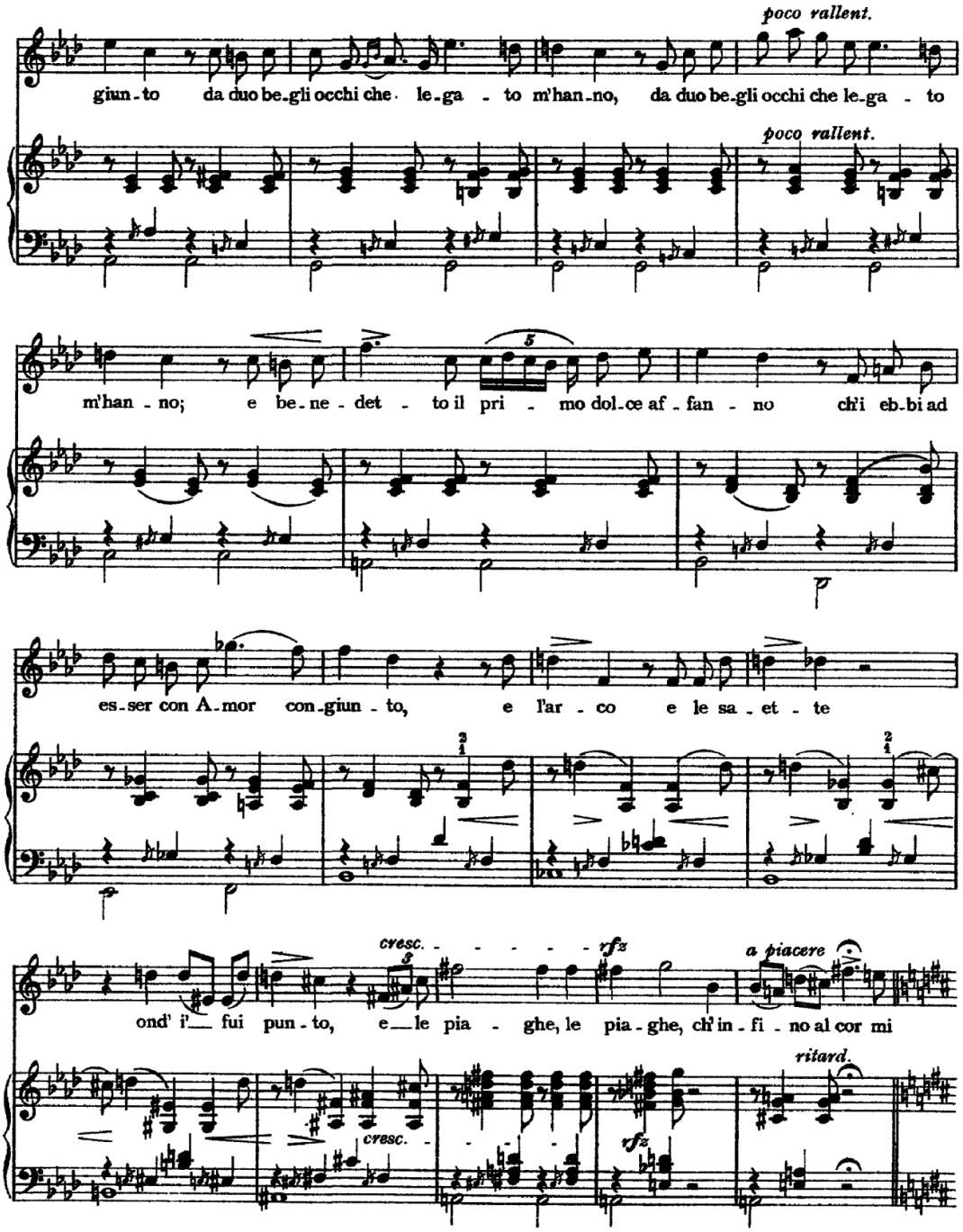

poco accel.
mi spia - ce mor - te e vi - ta,
poco accel.
cresc. molto
Ossia
e - gual - men - te mi
e - gual - men - te mi spia - ce mor - te vi - ta.
quasi f
con somma passione
vibrato
In que - sto sta - to son, Don - na, per Voi, in que - sto sta - to,
colla parte
Tempo I
rit. assai
in que - sto sta - to son per Voi.
rit. assai
p
sfz
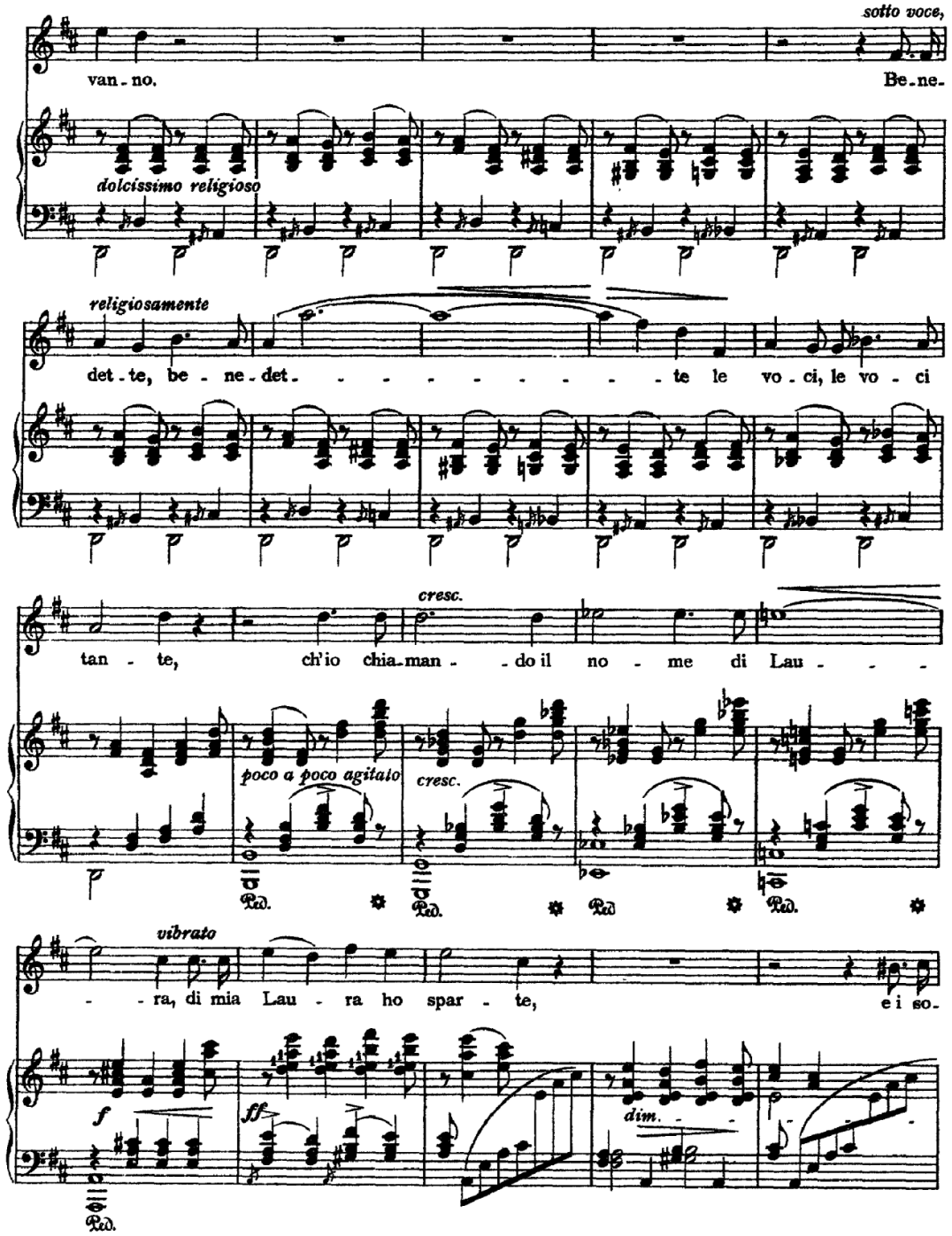

Ossia
sta - - - - to
In que - sto sta - - - to son — per
Ossia
Lau - - - - -
Voi — O Lau - - - -
rallent.
ppp
smorz.
- - - ra — per
smorz.
- - ra per Voi.
ppp
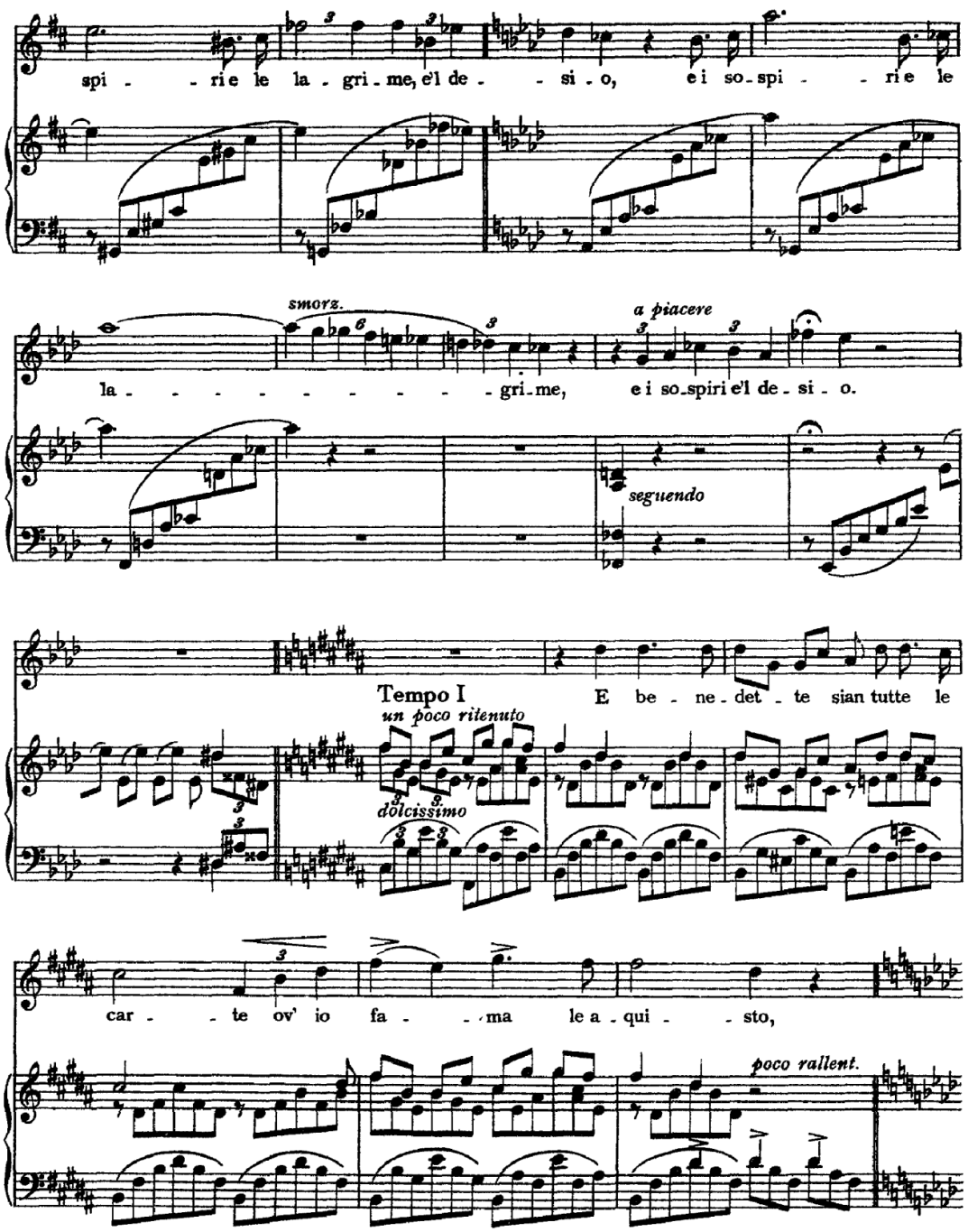
2)Benedetto sia'l giorno
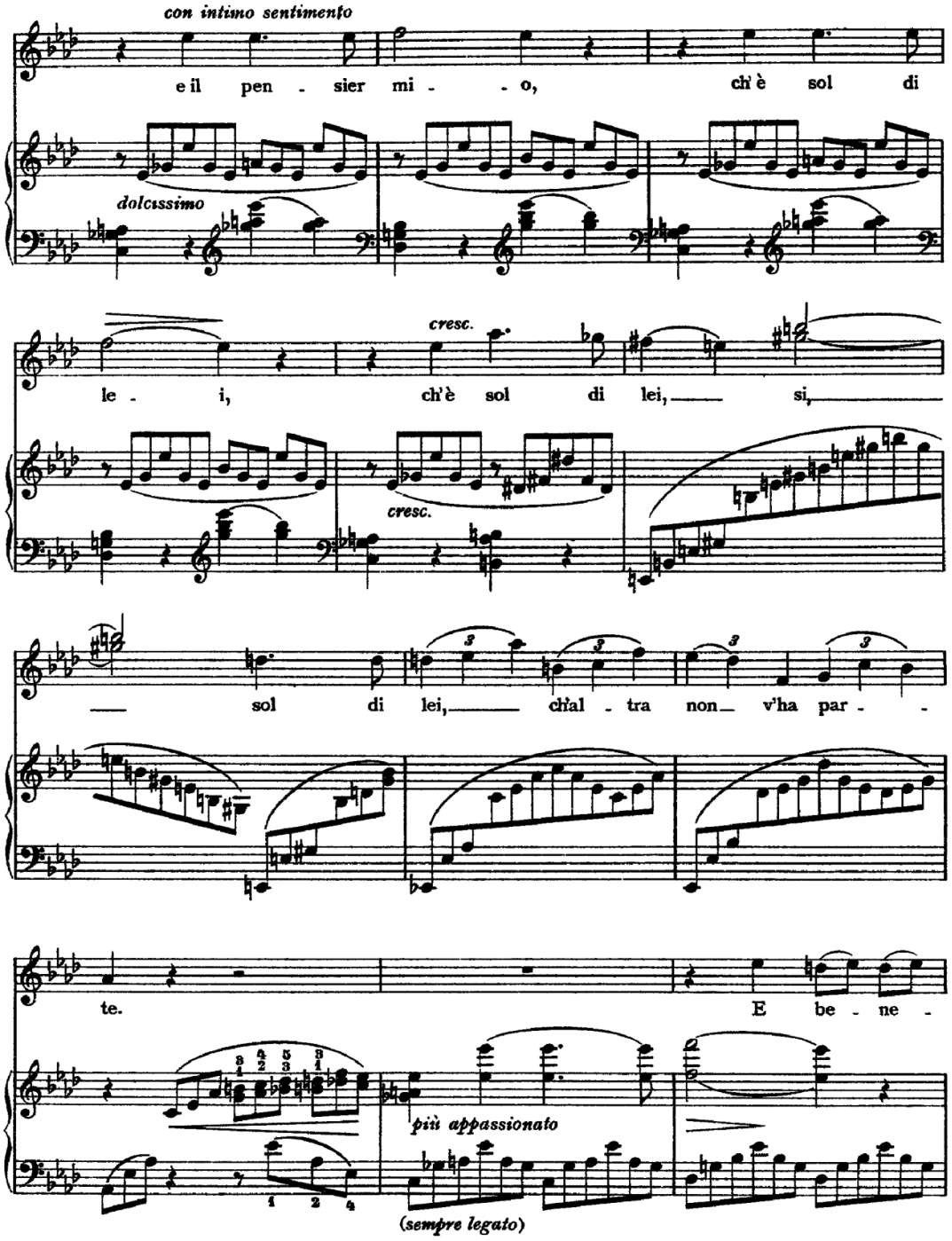
Liszt
Benedetto sia'l giorno
(Petrarca)
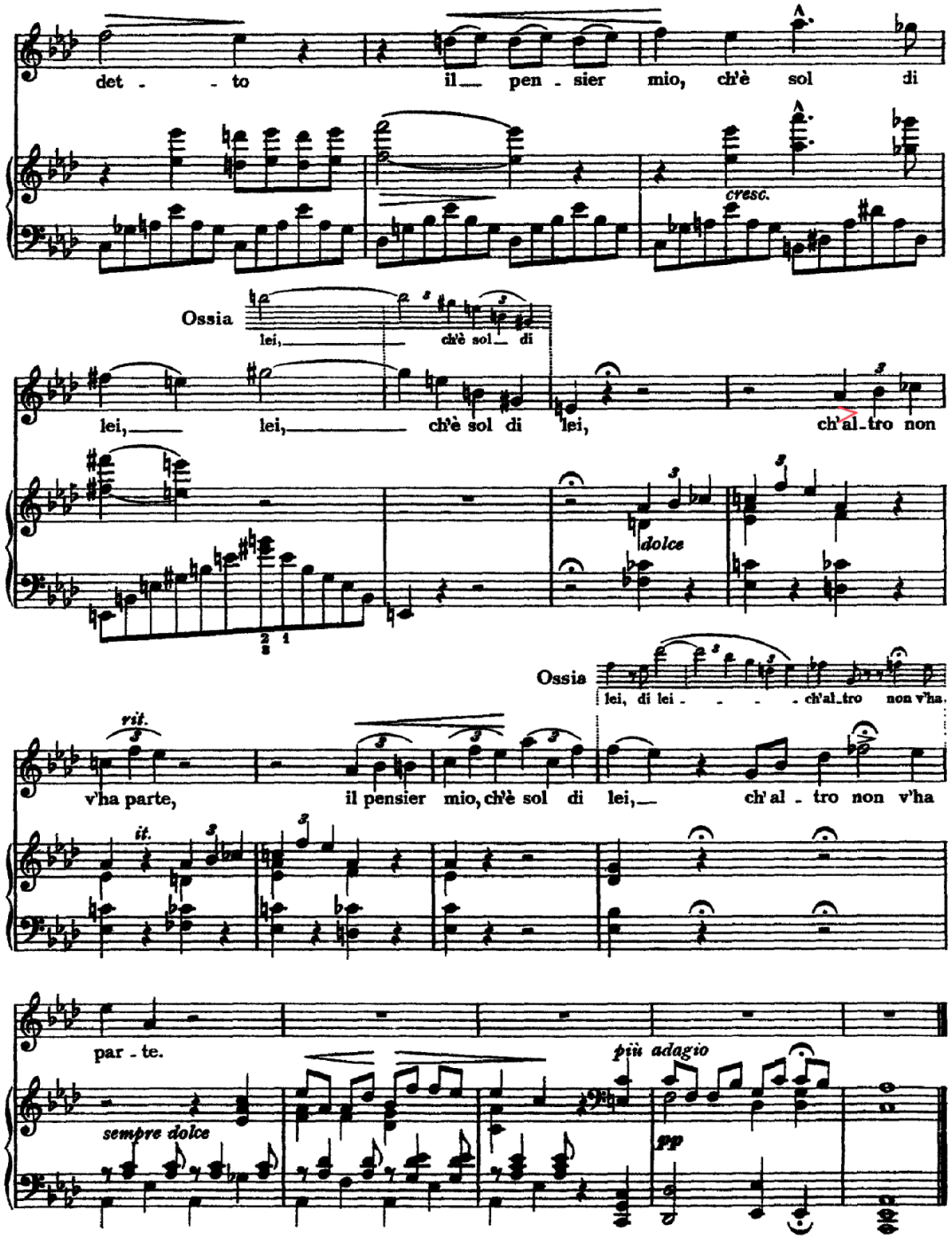



poco rallent.
giun - to da duo be - gli occhi che le - ga - to m'han - no, da duo be - gli occhi che le - ga - to
poco rallent.
m'han - no; e be - ne - det - to il pri - mo dol - ce af - fan - no ch'i eb - bi ad
es - ser con A - mor con - giun - to, e l'ar - co e le sa - et - te
cresc.
rfz
ond' i' fui pun - to, e le pia - ghe, le pia - ghe, ch'in - fi - no al cor mi
a piacere
ritard.
cresc.
rfz


sotto voce,
van - no.
Be - ne -
dolcissimo religioso
religiosamente
det - te, be - ne - det - - - - - - - - - te le vo - ci, le vo - ci
cresc.
tan - te, ch'io chia - man - - do il no - me di Lau - - -
poco a poco agitato
cresc.
Ped.
vibrato
- - ra, di mia Lau - ra ho spar - te,
e i so -
f
ff
dim.


spi - - rie le la - gri - me, e'l de - - si - o, e i so - spi - - rie le
smorz.
a piacere
la - - - - - - - - - gri - me, e i so - spiri e'l de - si - o.
seguendo
Tempo I
un poco ritenuto
E be - ne - det - te sian tutte le
dolcissimo
car - - te ov' io fa - - ma le a - qui - - sto,
poco rallent.


con intimo sentimento
e il pen - sier mi - - o, ch'è sol di
dolcissimo
cresc.
le - i, ch'è sol di lei, si,
cresc.
sol di lei, ch'al - tra non v'ha par - -
te. E be - ne -
più appassionato
(sempre legato)
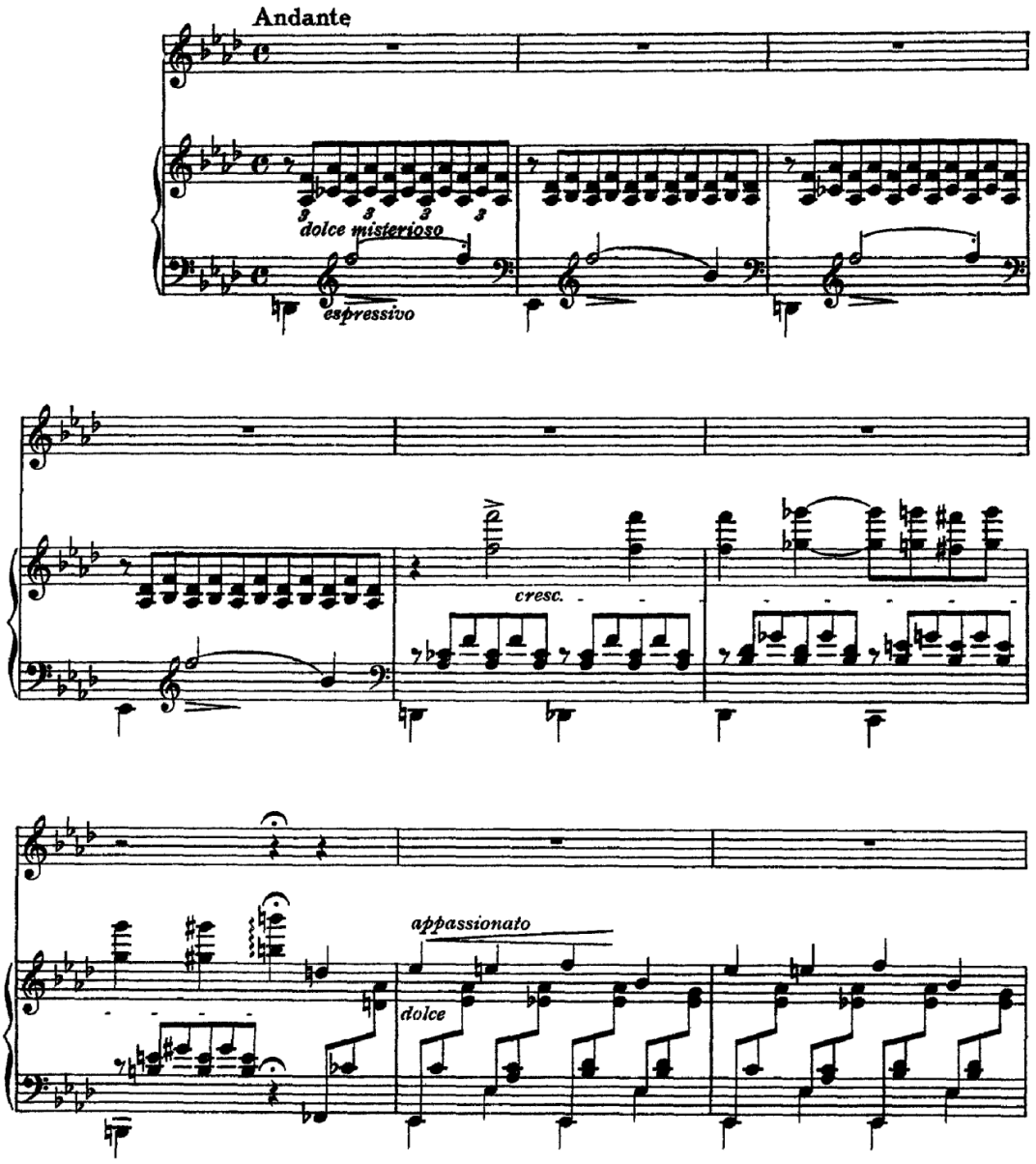
14


det - - to il pen - sier mio, ch'è sol di
cresc.
Ossia
lei, ch'è sol di
lei, lei, ch'è sol di lei, ch'al-tro non
dolce
Ossia
lei, di lei - - - - ch'al-tro non v'ha.
rit.
v'ha parte, il pensier mio, ch'è sol di lei, ch'al - tro non v'ha
it.
par - te.
più adagio
sempre dolce
pp
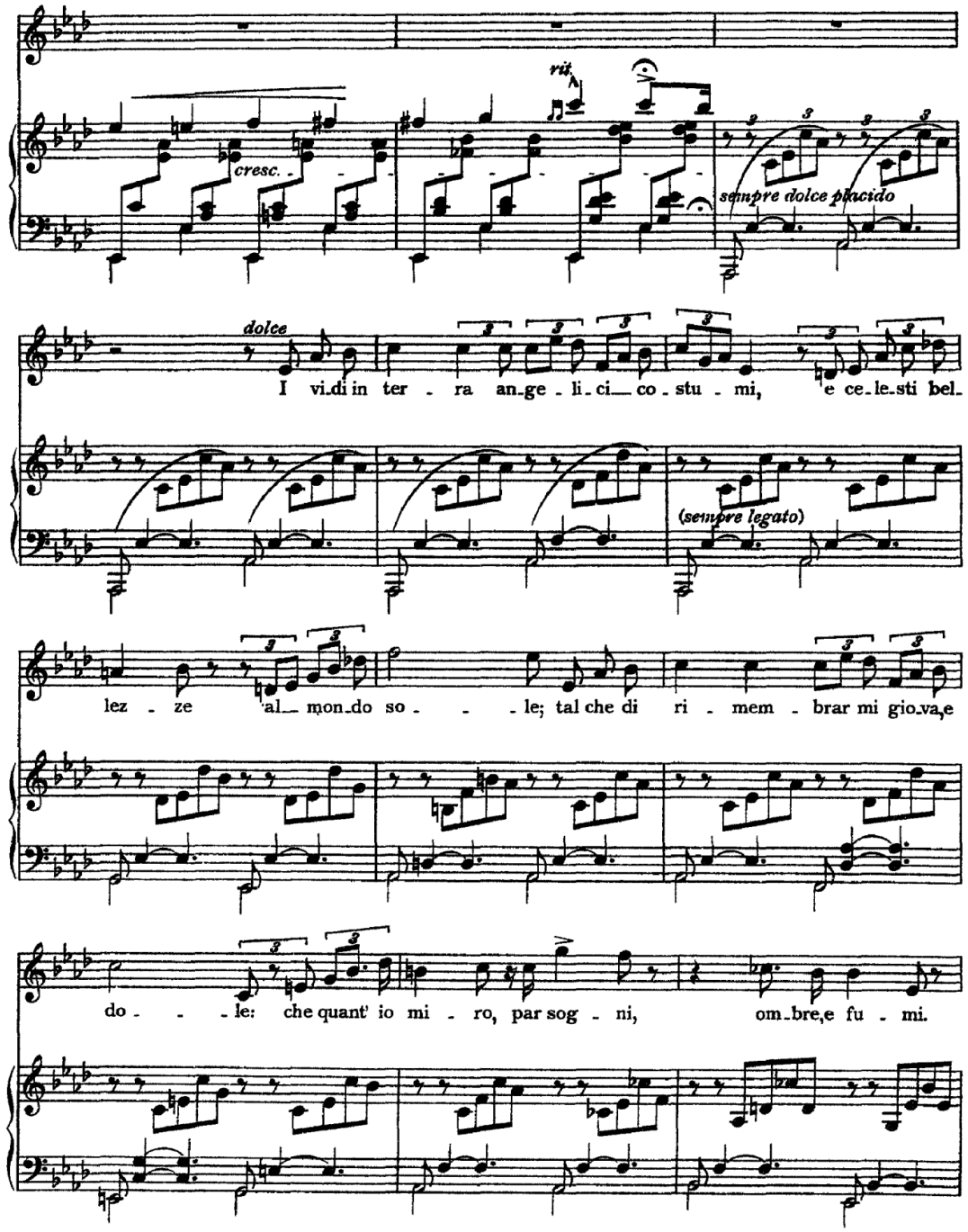
15
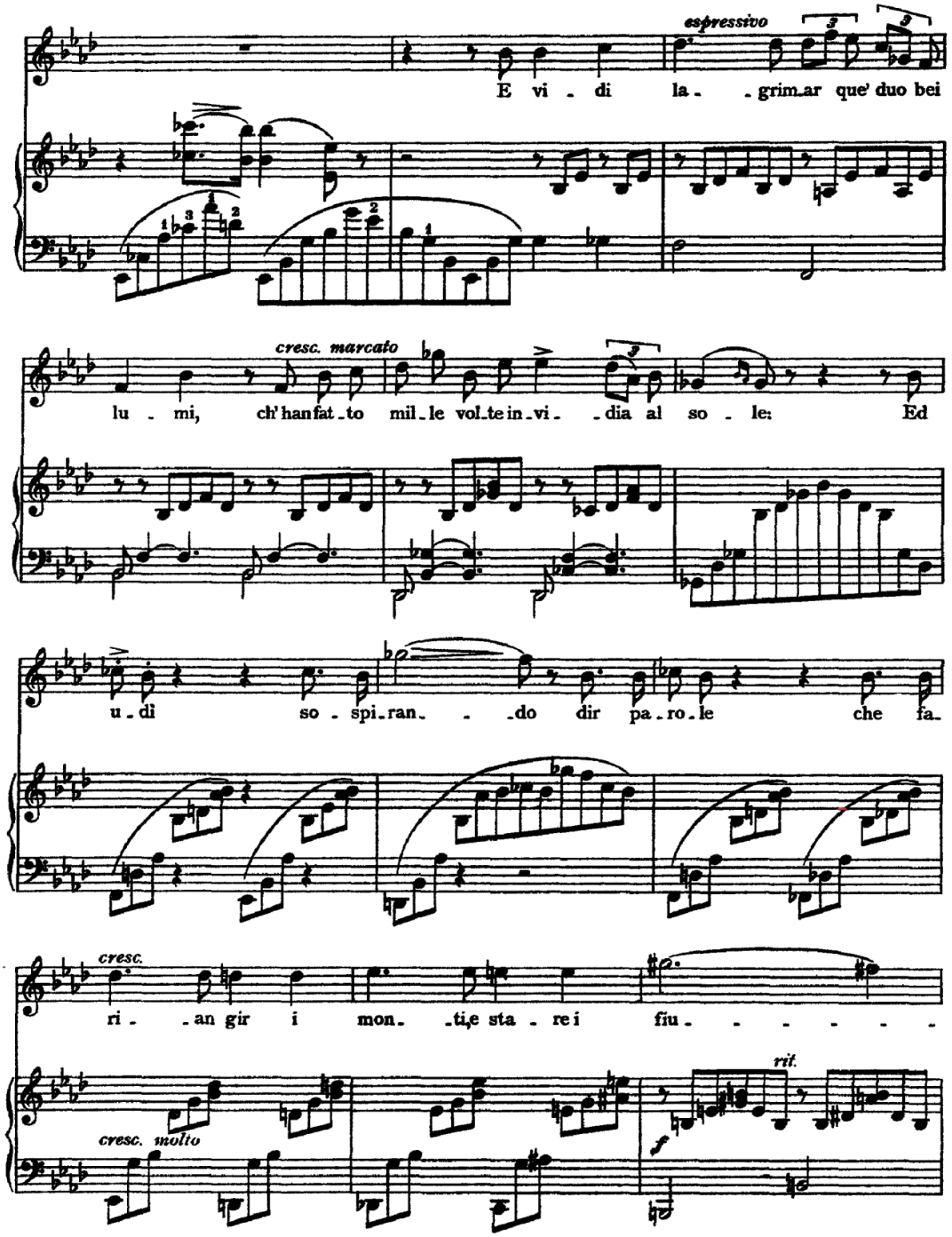
3)I vidi in terra angelico costumi

Liszt
I vidi in terra angelico costumi
(Petrarca)
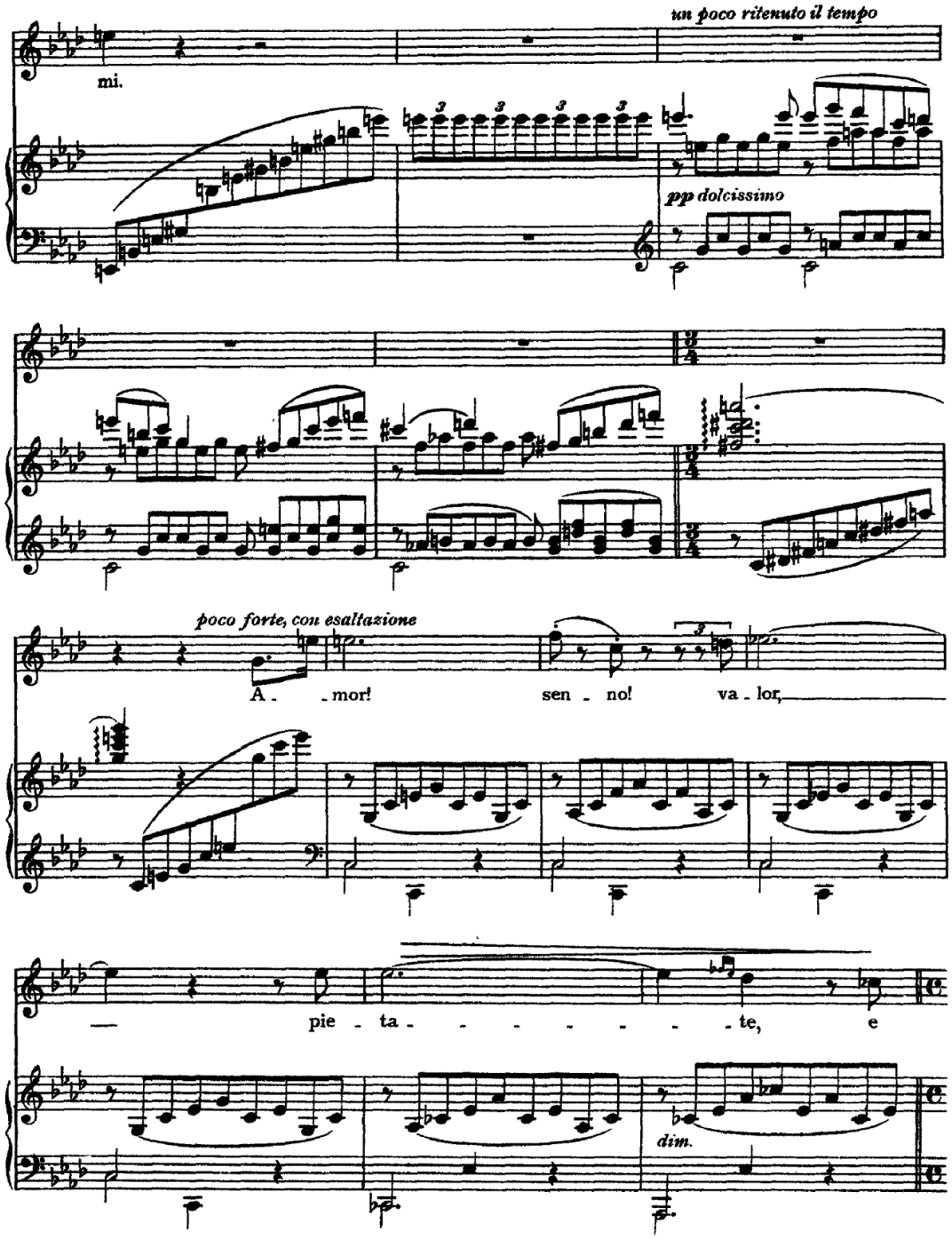


16
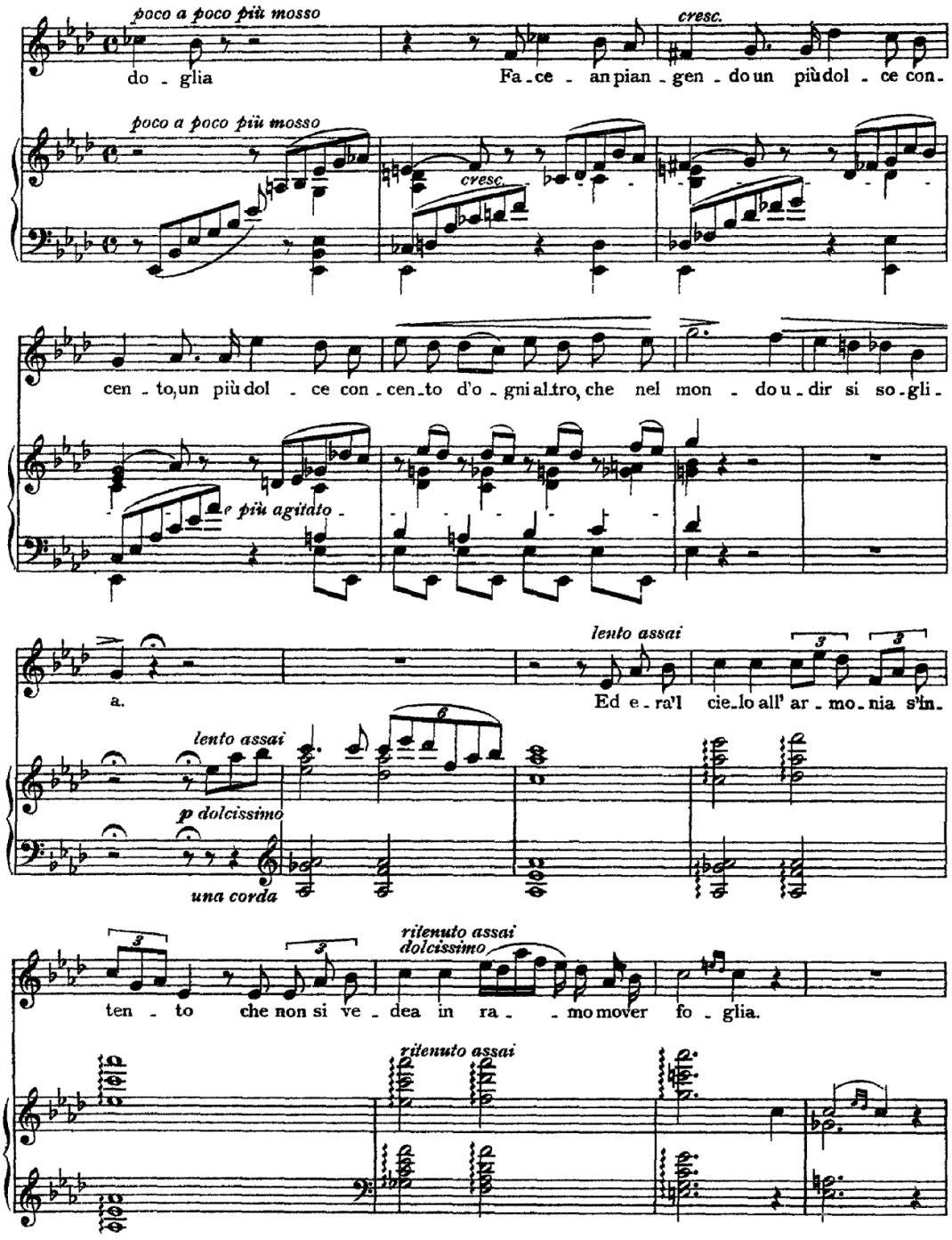

rit.
cresc.
sempre dolce placido
dolce
I vi-di in ter - ra an-ge - li-ci co-stu - mi, e ce-le-sti bel-
(sempre legato)
lez - ze al mon-do so - - - le; tal che di ri - mem - brar mi gio-va-e
do - - - le: che quant' io mi - ro, par sog - ni, om-bre, e fu - mi.
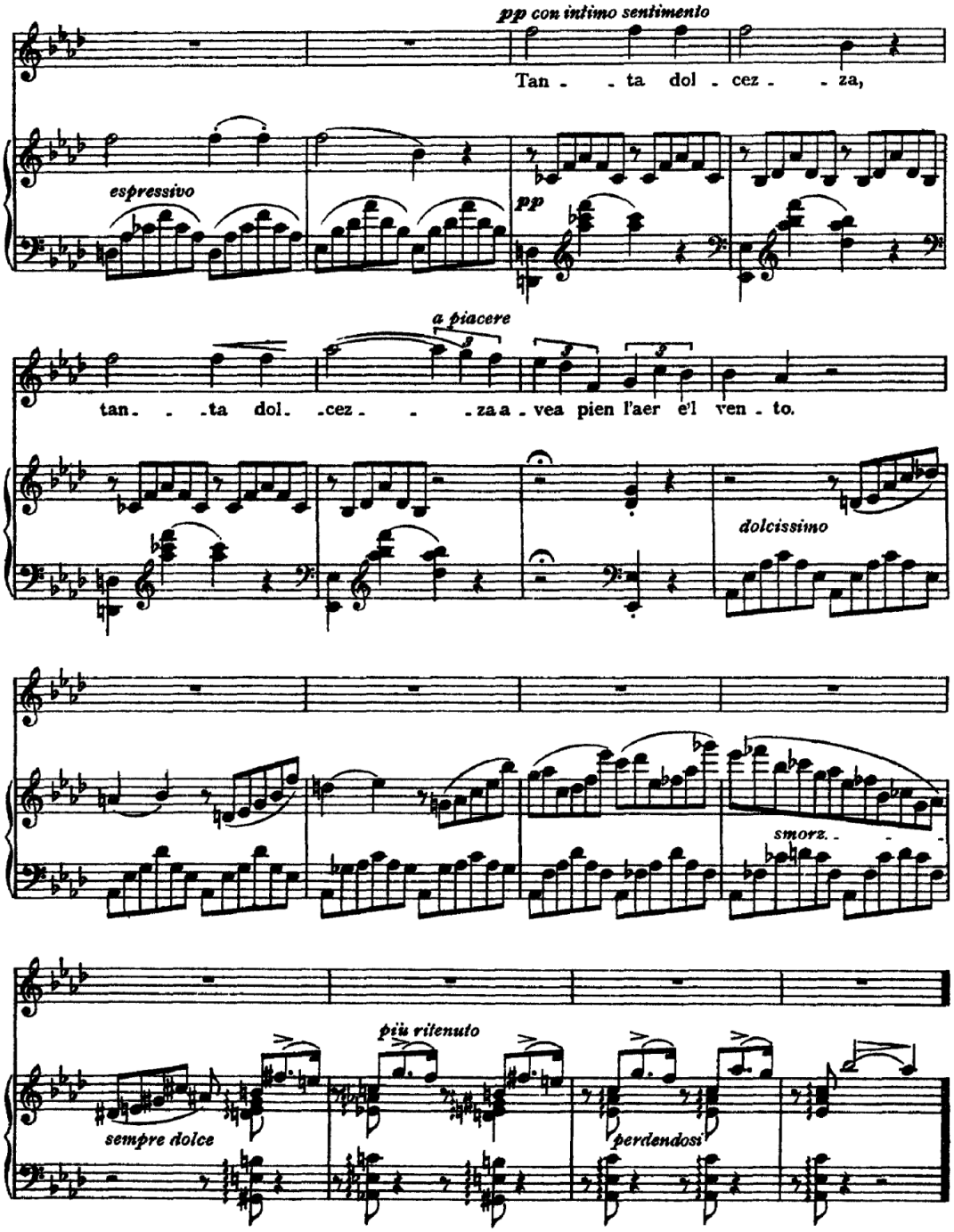

espressivo
E vi - di la - - grim_ar que' duo bei
cresc. marcato
lu - mi, ch'han fat_to mil_le vol_te in_vi - - dia al so - le: Ed
u_di so - spi_ran_ - - do dir pa_ro_le che fa_
cresc.
ri - - an gir i mon_ - ti, e sta - re i fiu_ - - - - - - -
rit.
cresc. molto
f

18
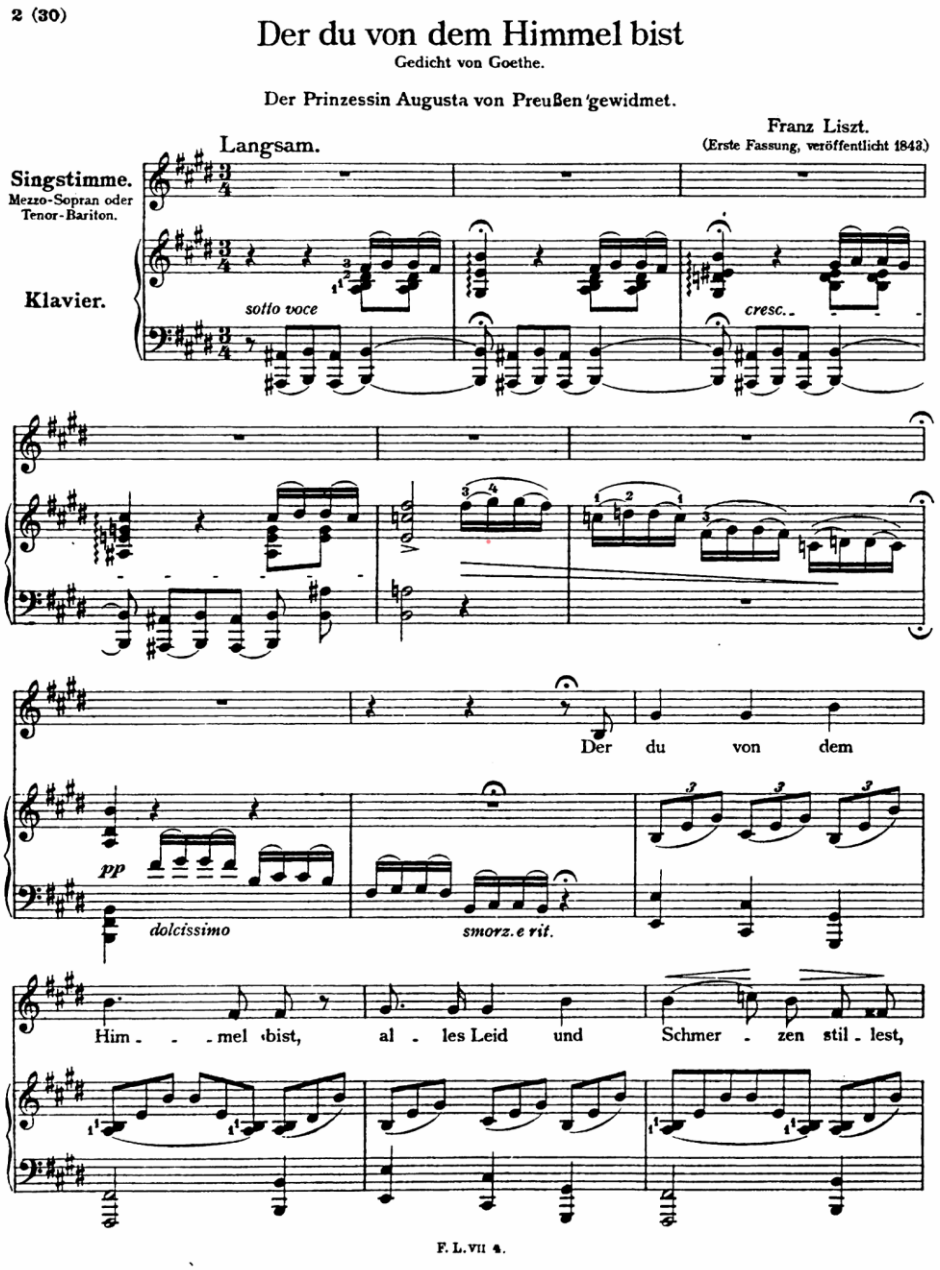

un poco ritenuto il tempo
mi.
pp dolcissimo
poco forte, con esaltazione
A - mor! sen - no! va - lor,
pie - ta - - - - - - te, e
dim.
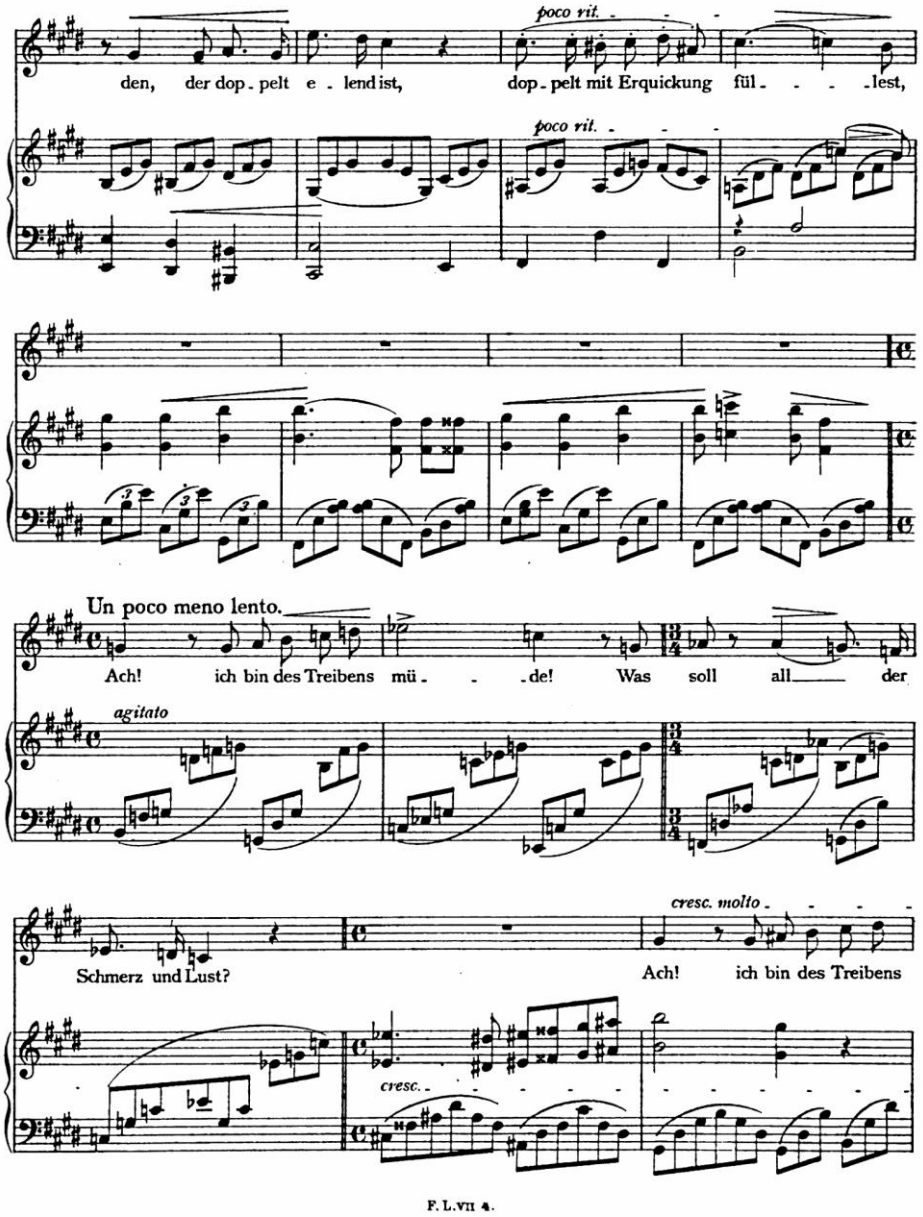
19
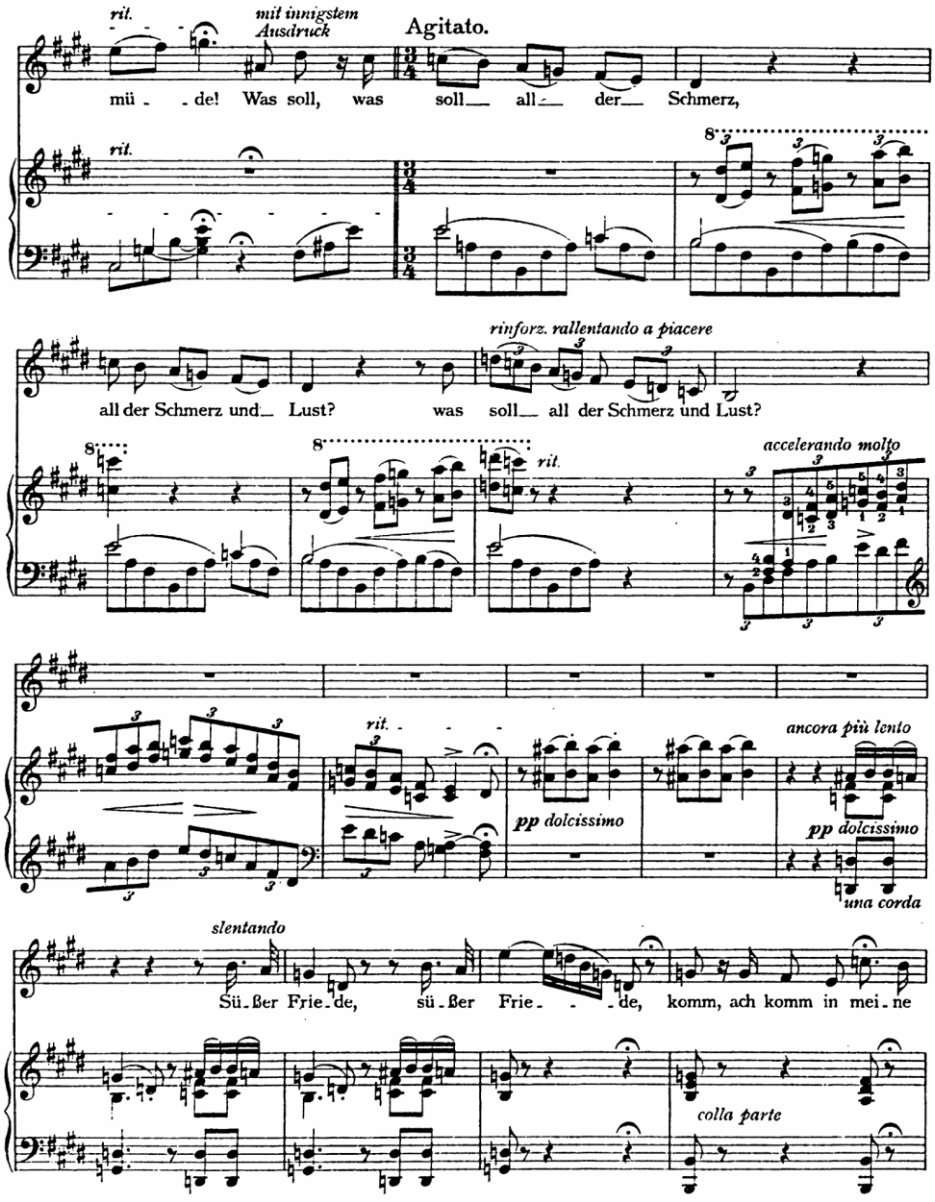

poco a poco più mosso
do - glia
cresc.
Fa - ce - an pian - gen - do un più dol - ce con -
poco a poco più mosso
cresc.
cen - to, un più dol - ce con - cen - to d'o - gni al tro, che nel mon - do u - dir si so - gli -
e più agitato
lento assai
a.
Ed e - ra'l cie - lo all' ar - mo - nia s'in -
lento assai
p dolcissimo
una corda
ten - to che non si ve - dea in ra - - mo mover fo - glia.
ritenuto assai
dolcissimo
ritenuto assai
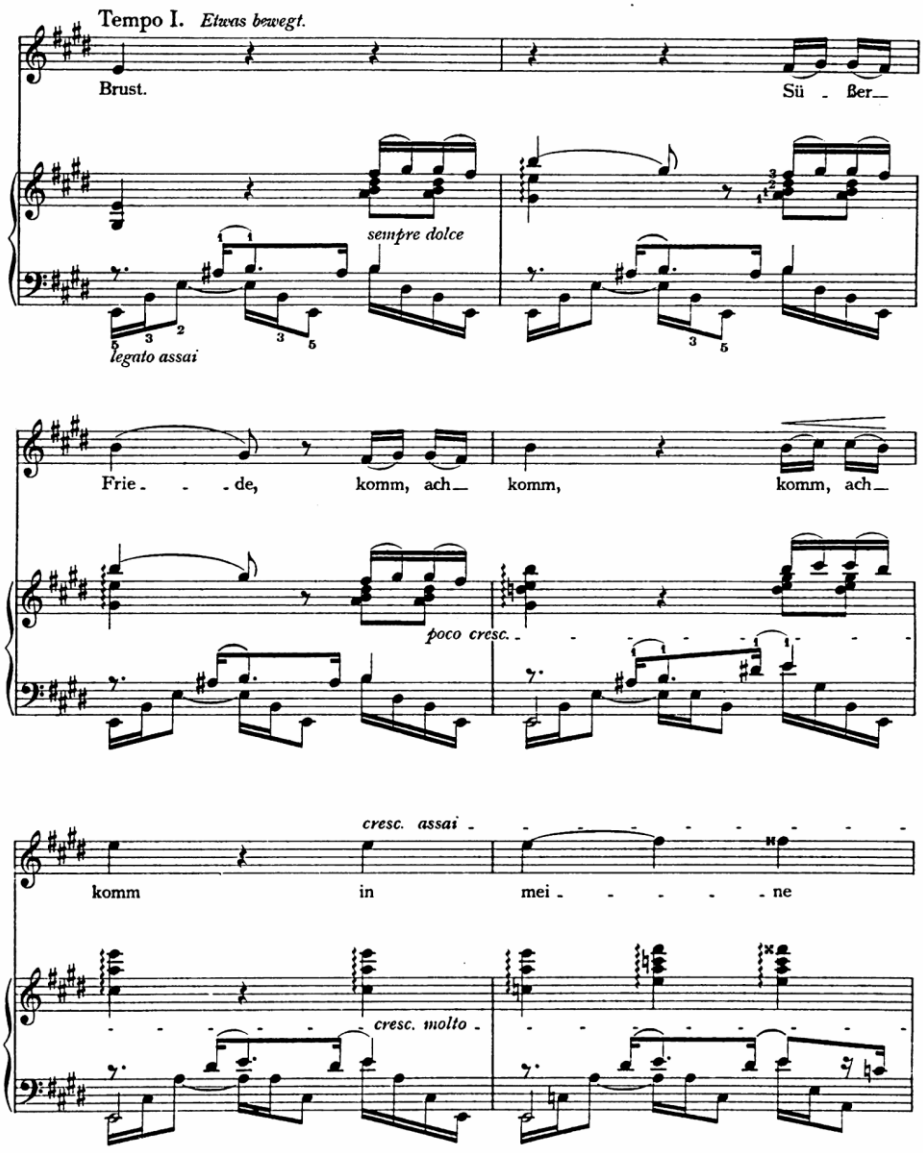

pp con intimo sentimento
Tan - - ta dol - cez - - za,
espressivo
pp
a piacere
tan - - ta dol - cez - - za a - vea pien l'aer e'l ven - to.
dolcissimo
smorz.
più ritenuto
sempre dolce
perdendosi
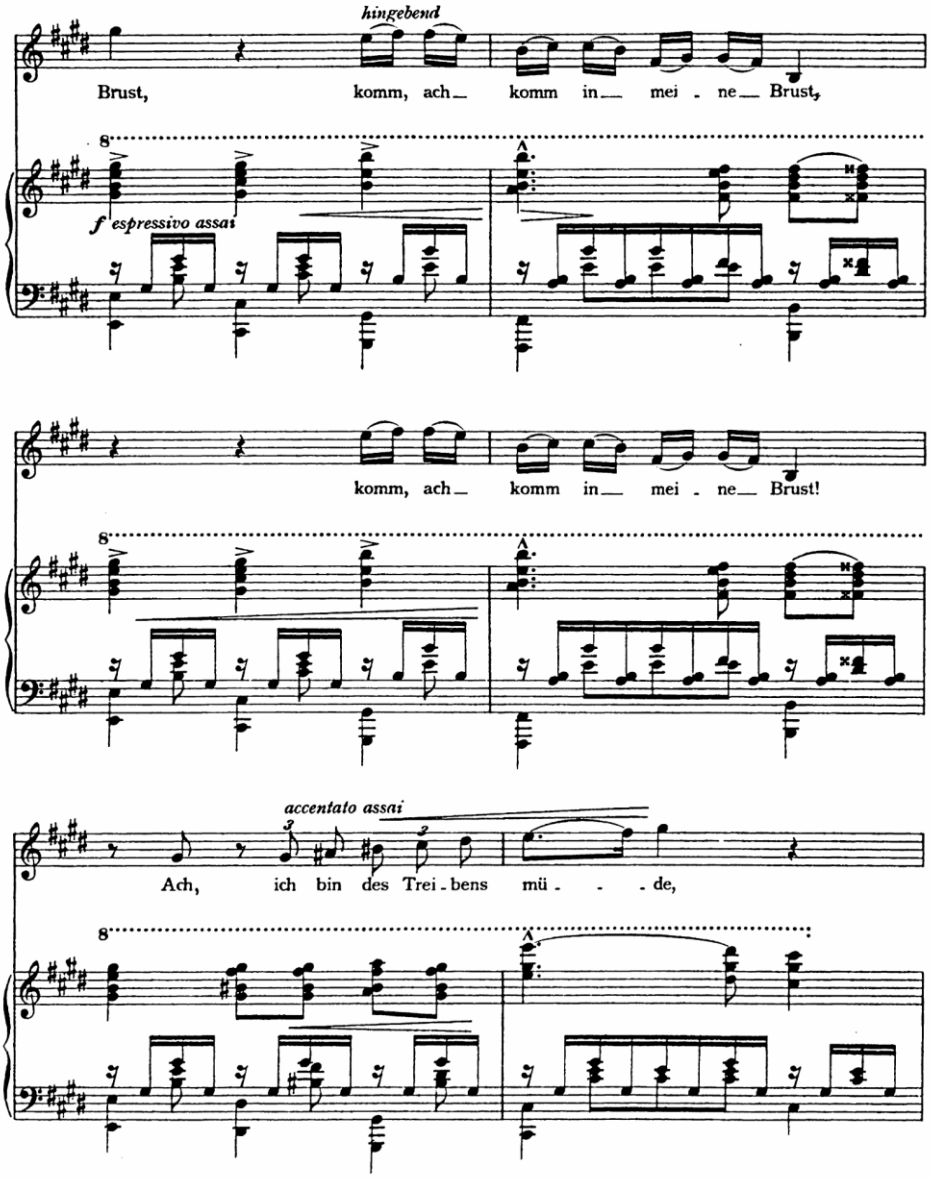
2.<Der du von dem Himmel bist> S.279
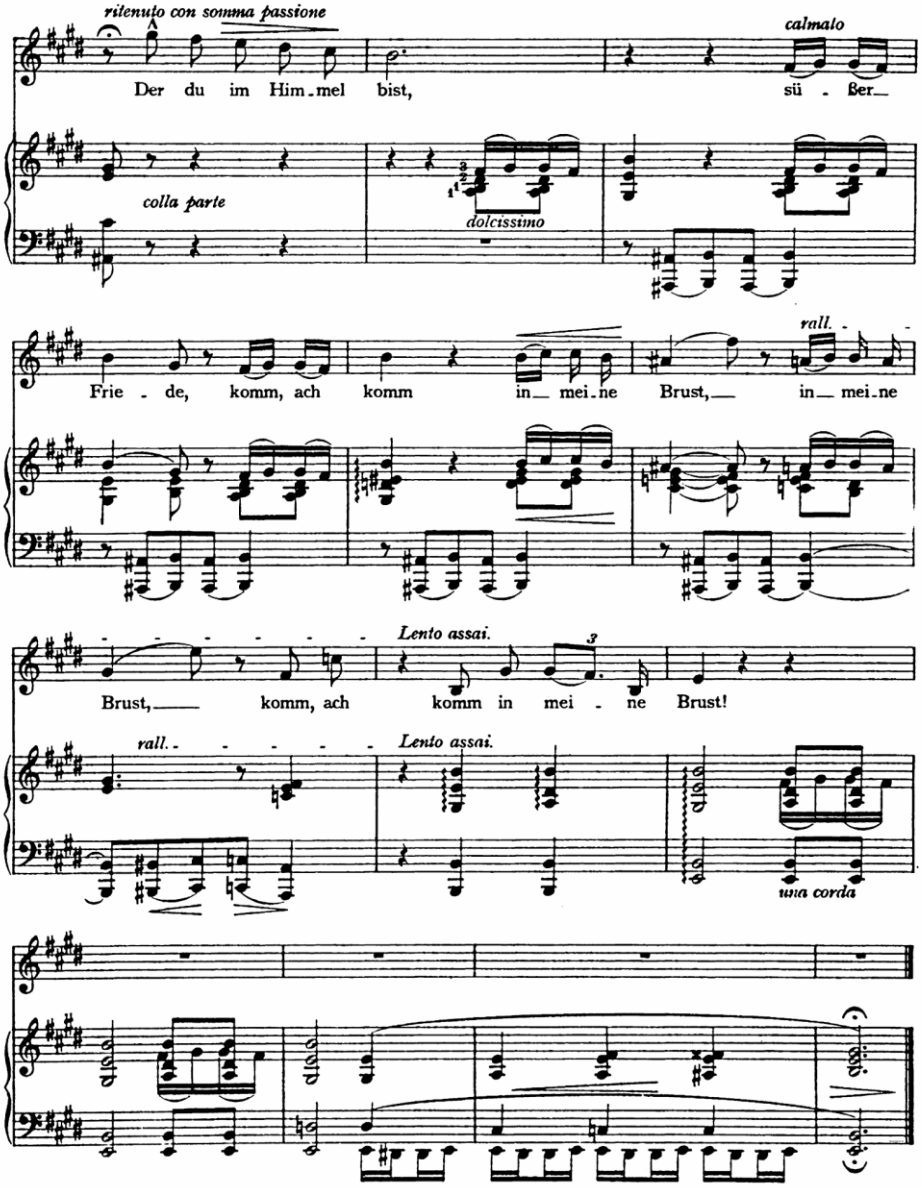



poco vit.
den, der dop - pelt e - lend ist,
dop - pelt mit Erquickung fül - - - lest,
poco vit.
Un poco meno lento.
Ach! ich bin des Treibens mü - - - de! Was soll all der
agitato
Schmerz und Lust?
cresc. molto
Ach! ich bin des Treibens
cresc.


rit.
mit innigstem Ausdruck
Agitato.
mü - de! Was soll, was soll all der Schmerz,
rit.
rinforz. rallentando a piacere
all der Schmerz und Lust? was soll all der Schmerz und Lust?
accelerando molto
rit.
ancora più lento
pp dolcissimo
pp dolcissimo
una corda
slentando
Sü-ßer Frie-de, sü-ßer Frie- -de, komm, ach komm in mei-ne
colla parte


Tempo I. Etwas bewegt.
Brust.
Sü - ßer_
sempre dolce
legato assai
Frie - - - de,
komm, ach_
komm,
komm, ach_
poco cresc.
cresc. assai
komm
in
mei - - - - - ne
cresc. molto


hingebend
Brust, komm, ach_ komm in_ mei - ne_ Brust,
f espressivo assai
komm, ach_ komm in_ mei - ne_ Brust!
accentato assai
Ach, ich bin des Trei - bens mü - - - de,


ritenuto con somma passione
Der du im Him-mel bist,
calmato
sü - ßer
colla parte
dolcissimo
rall.
Frie - de, komm, ach komm in mei-ne Brust, in mei-ne
Lento assai.
Brust, komm, ach komm in mei - ne Brust!
rall.
Lento assai.
una corda
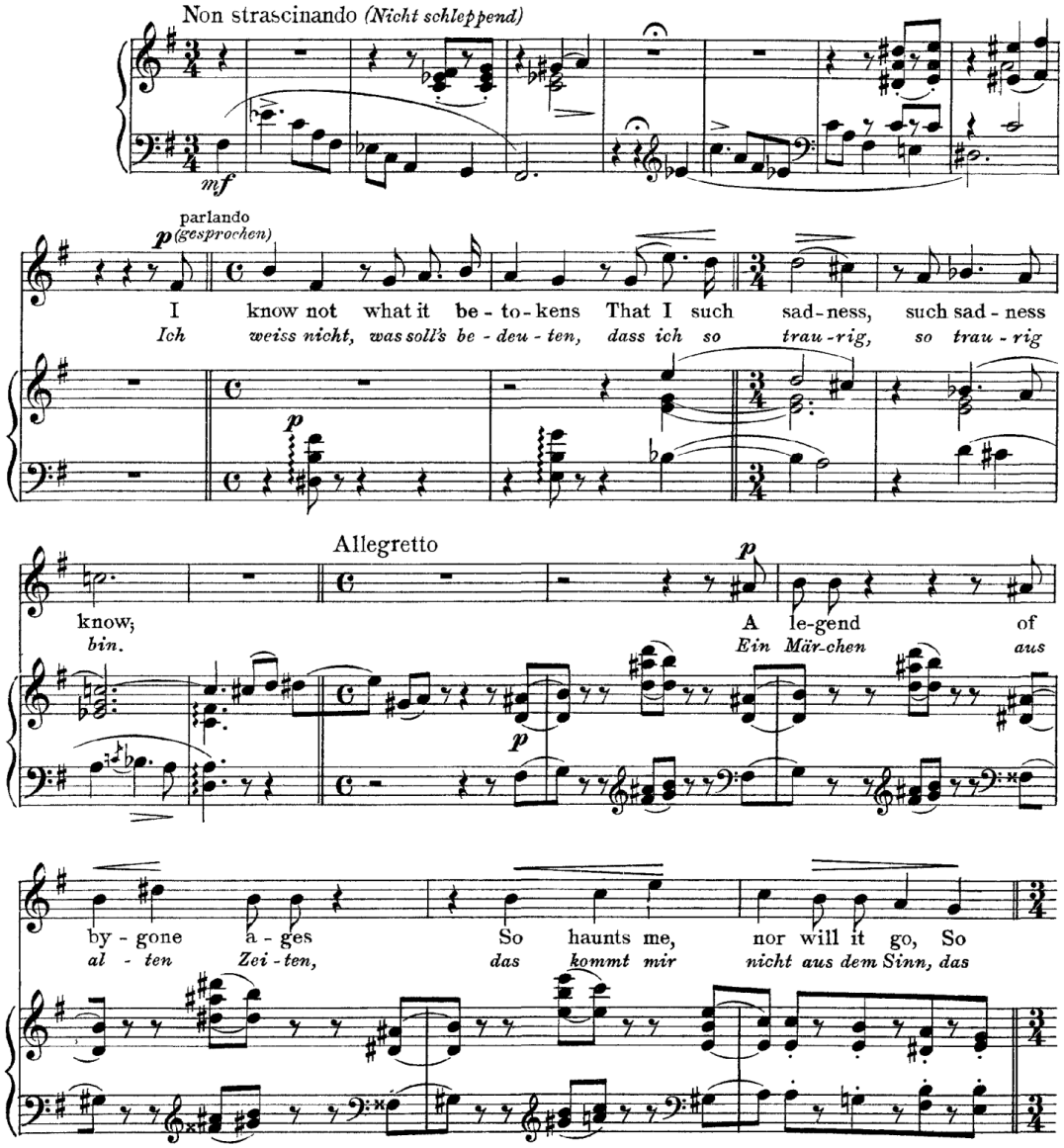
F. L.VII 4.

3.<Die Lorelei> S.532
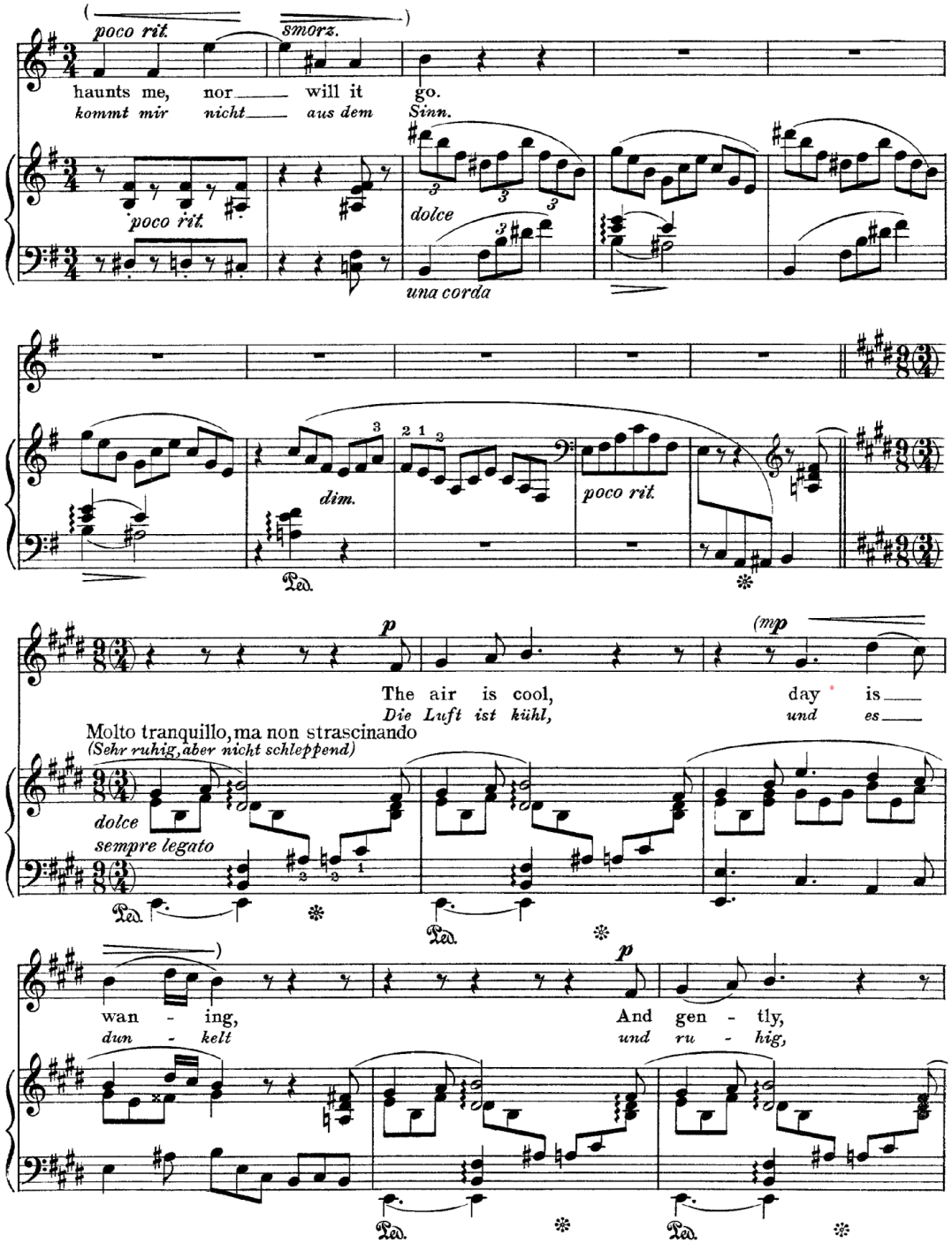
Liszt
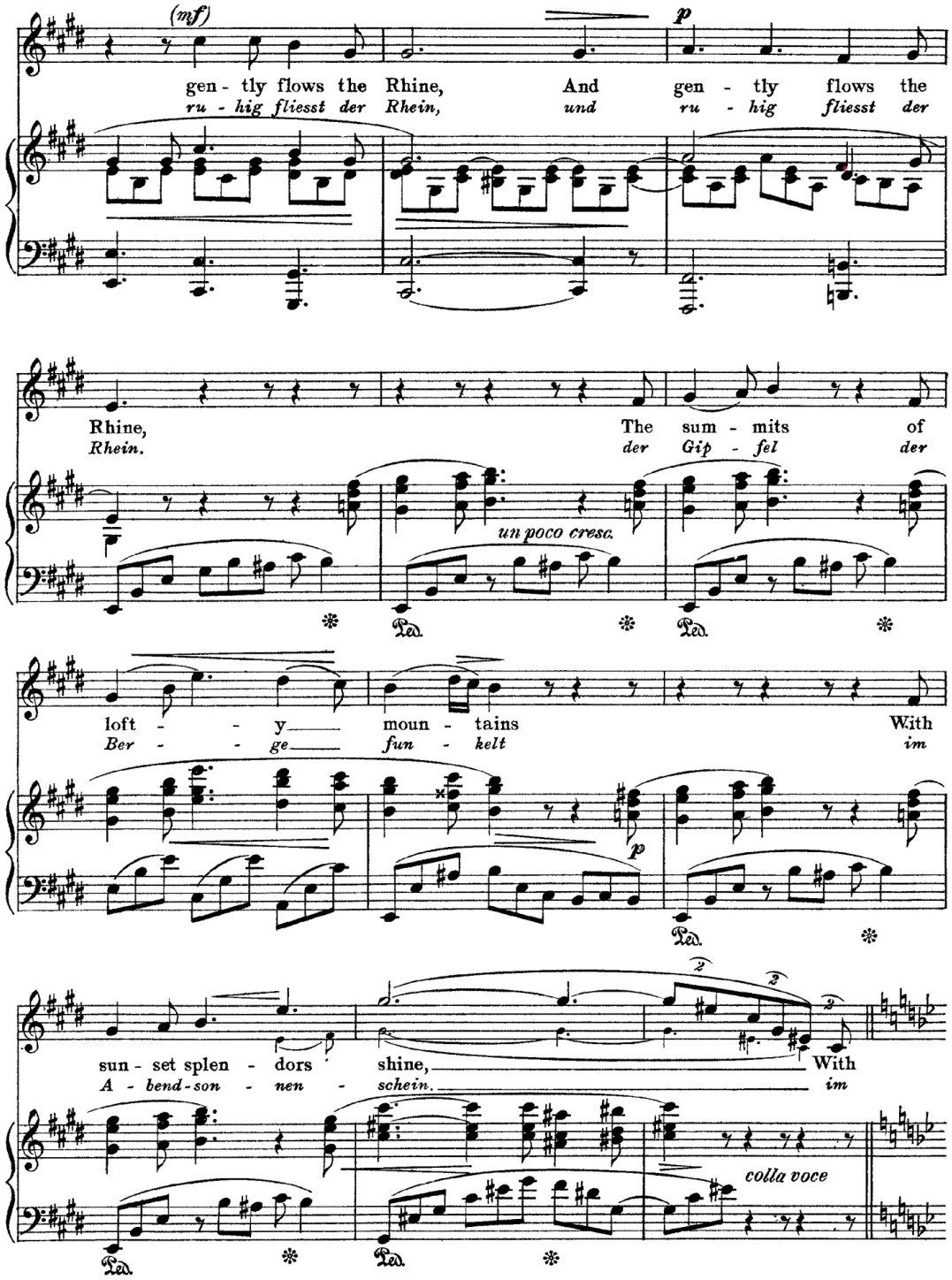
Die Lorelei
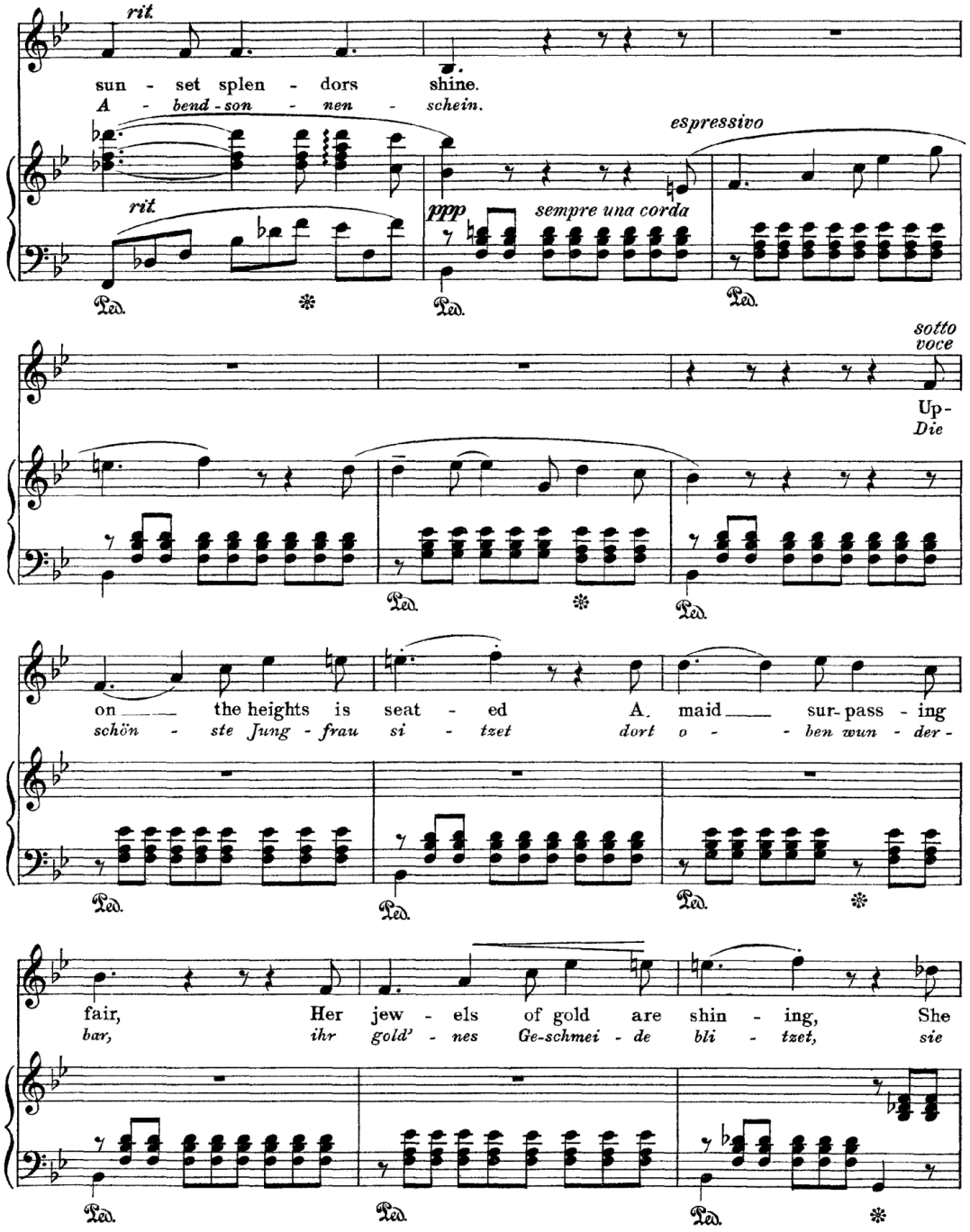
(Heine, trans.Westbrook)
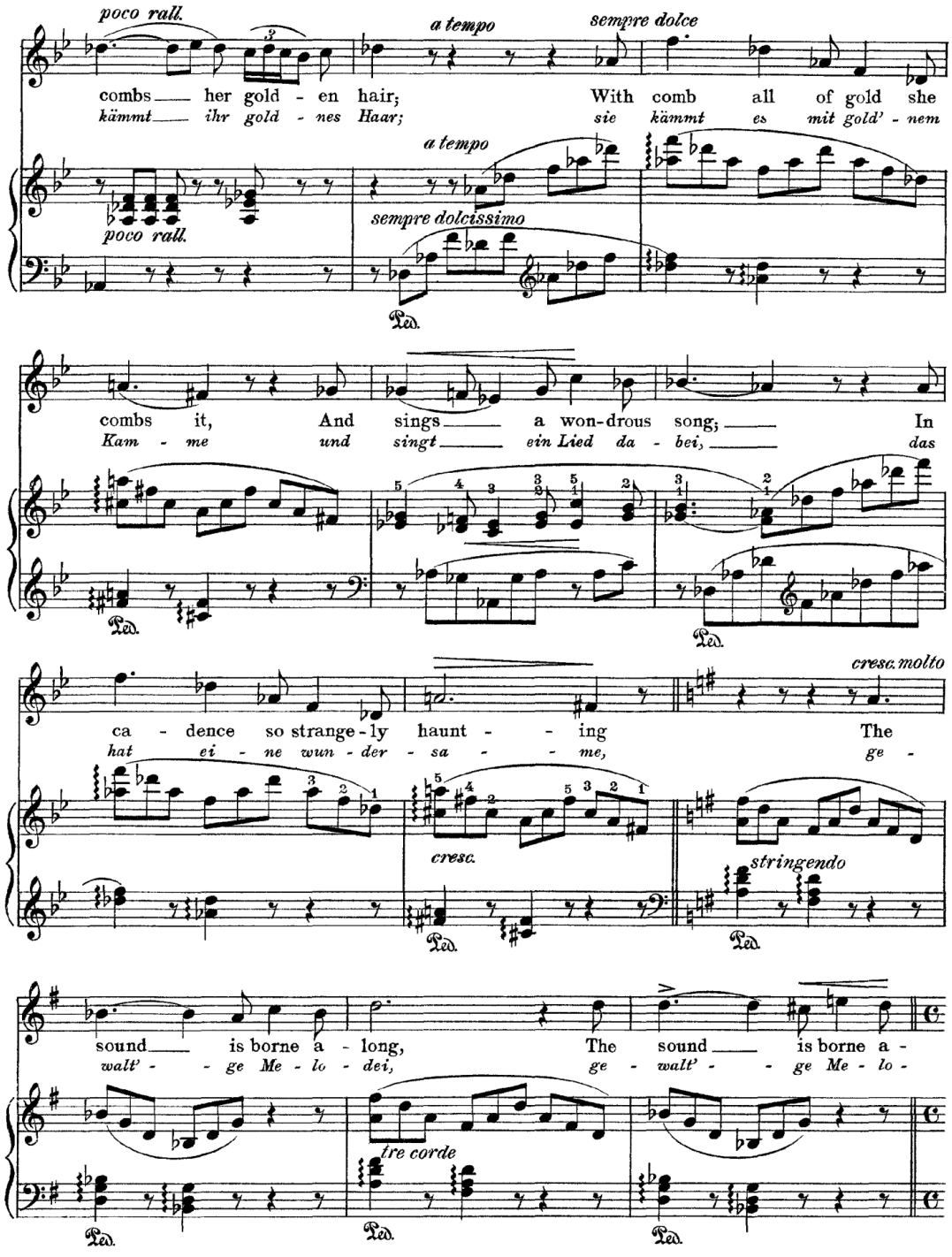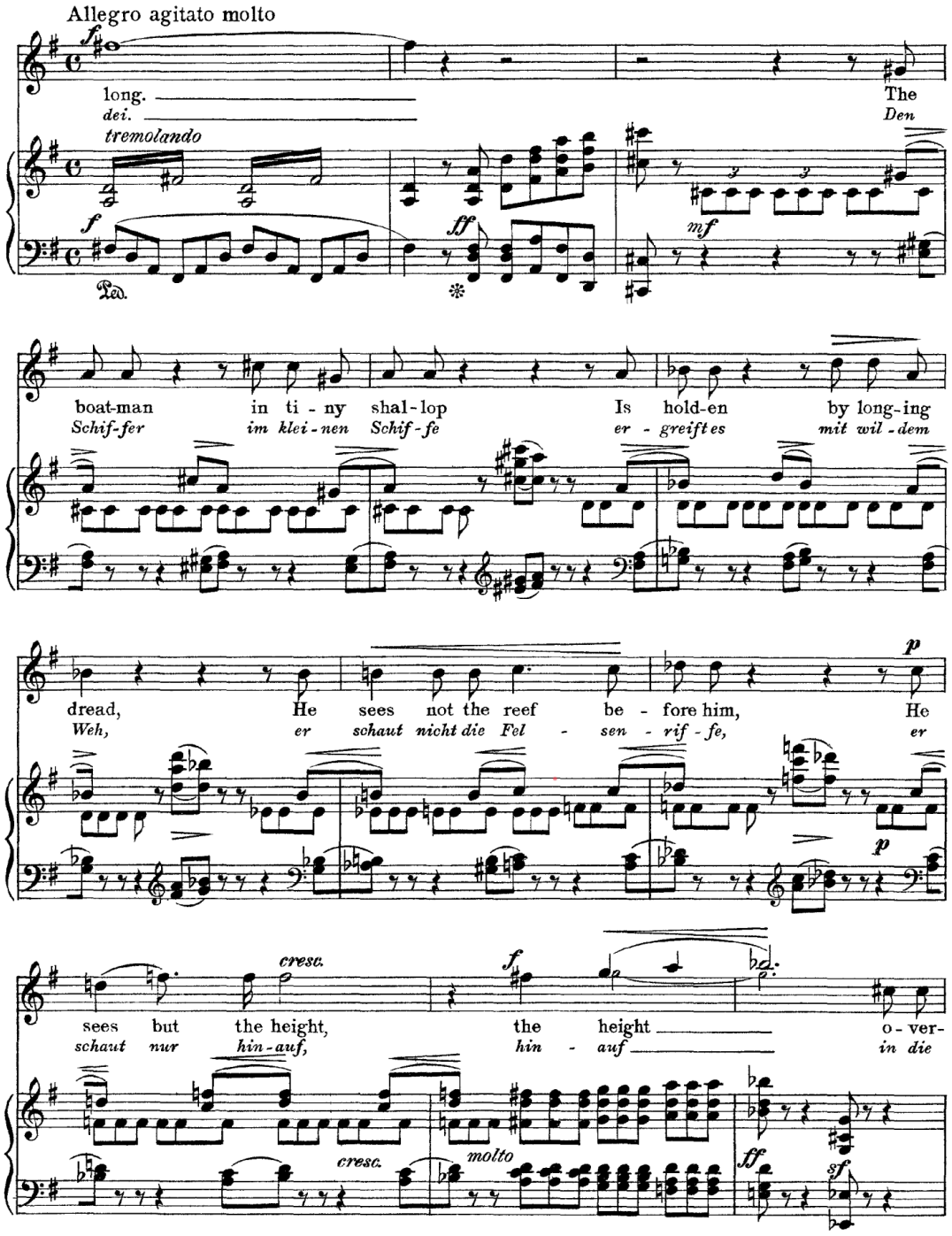


1
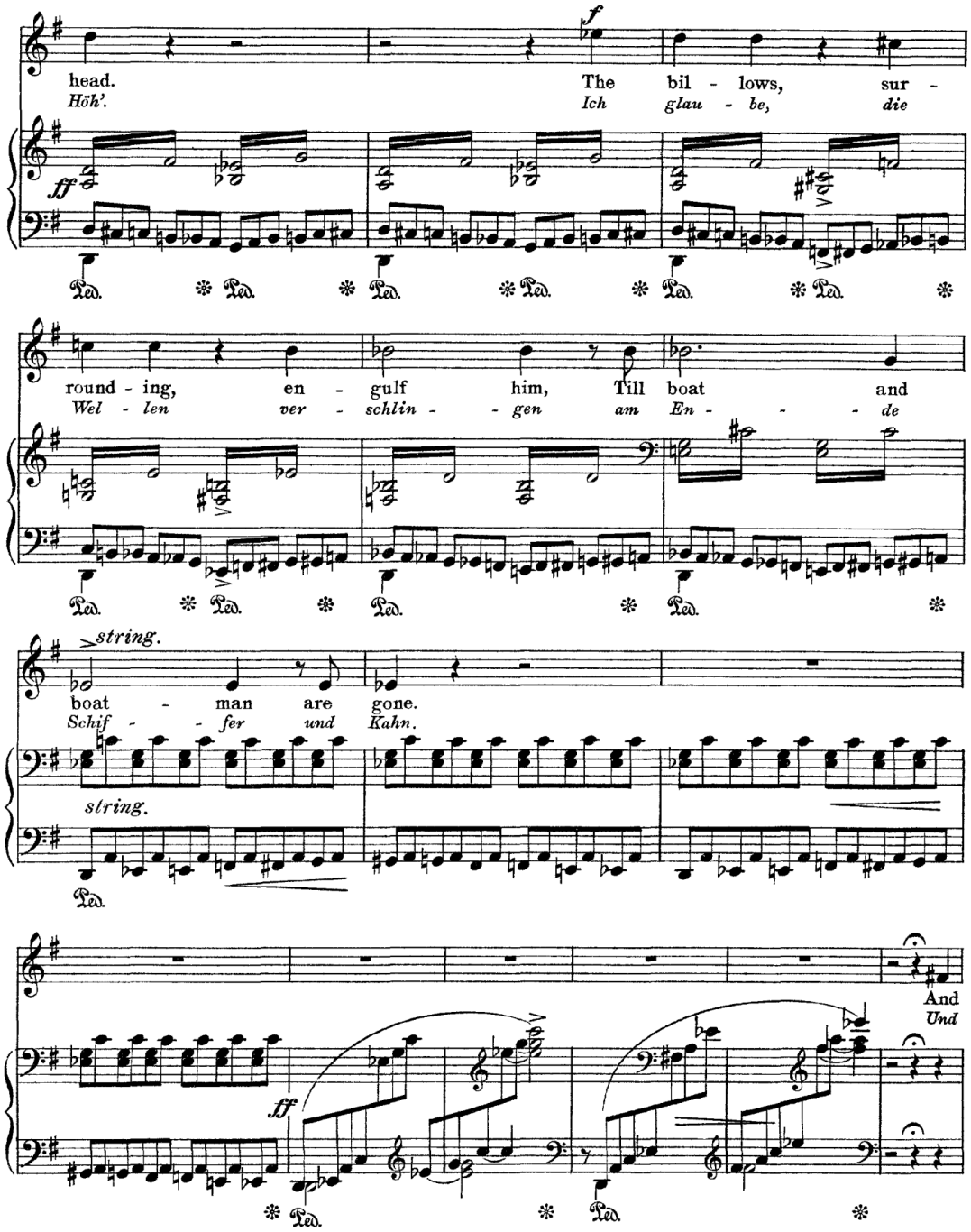

poco rit.
smorz.
haunts me, nor will it go.
kommt mir nicht aus dem Sinn.
poco rit.
dolce
una corda
dim.
poco rit.
Ped.
p
(mp
The air is cool, day is
Die Luft ist kühl, und es
Molto tranquillo, ma non strascinando
(Sehr ruhig, aber nicht schleppend)
dolce
sempre legato
Ped.
p
wan - ing, And gen - tly,
dun - kelt und ru - hig,
Ped.
Ped.
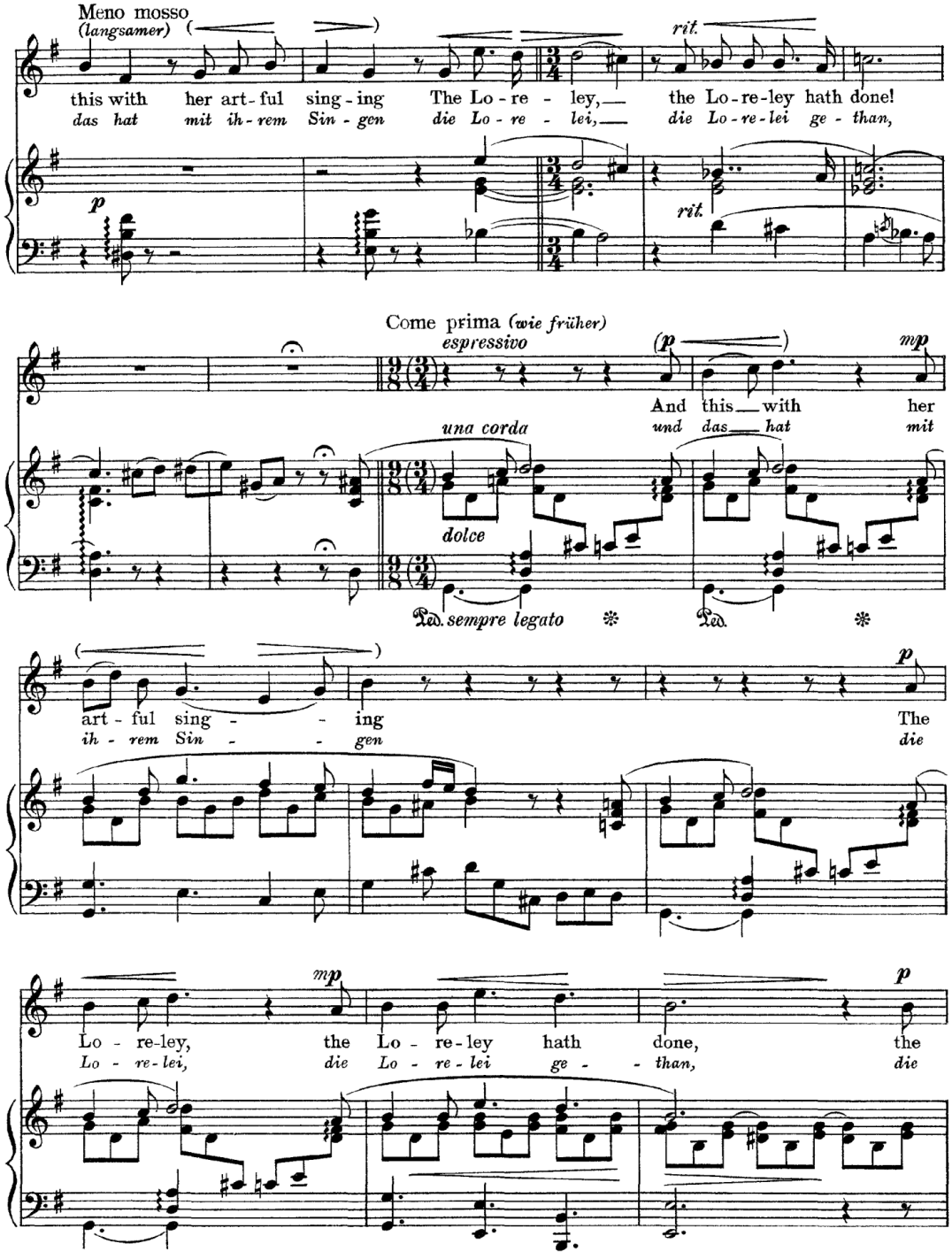

(mf)
gen - tly flows the Rhine, And gen - tly flows the
ru - hig fliesst der Rhein, und ru - hig fliesst der
p
Rhine, The sum - mits of
Rhein. der Gip - fel der
un poco cresc.
Ped.
loft - - y moun - tains With
Ber - - ge fun - kelt im
sun - set splen - dors shine, With
A - bend-son - nen - schein. im
colla voce
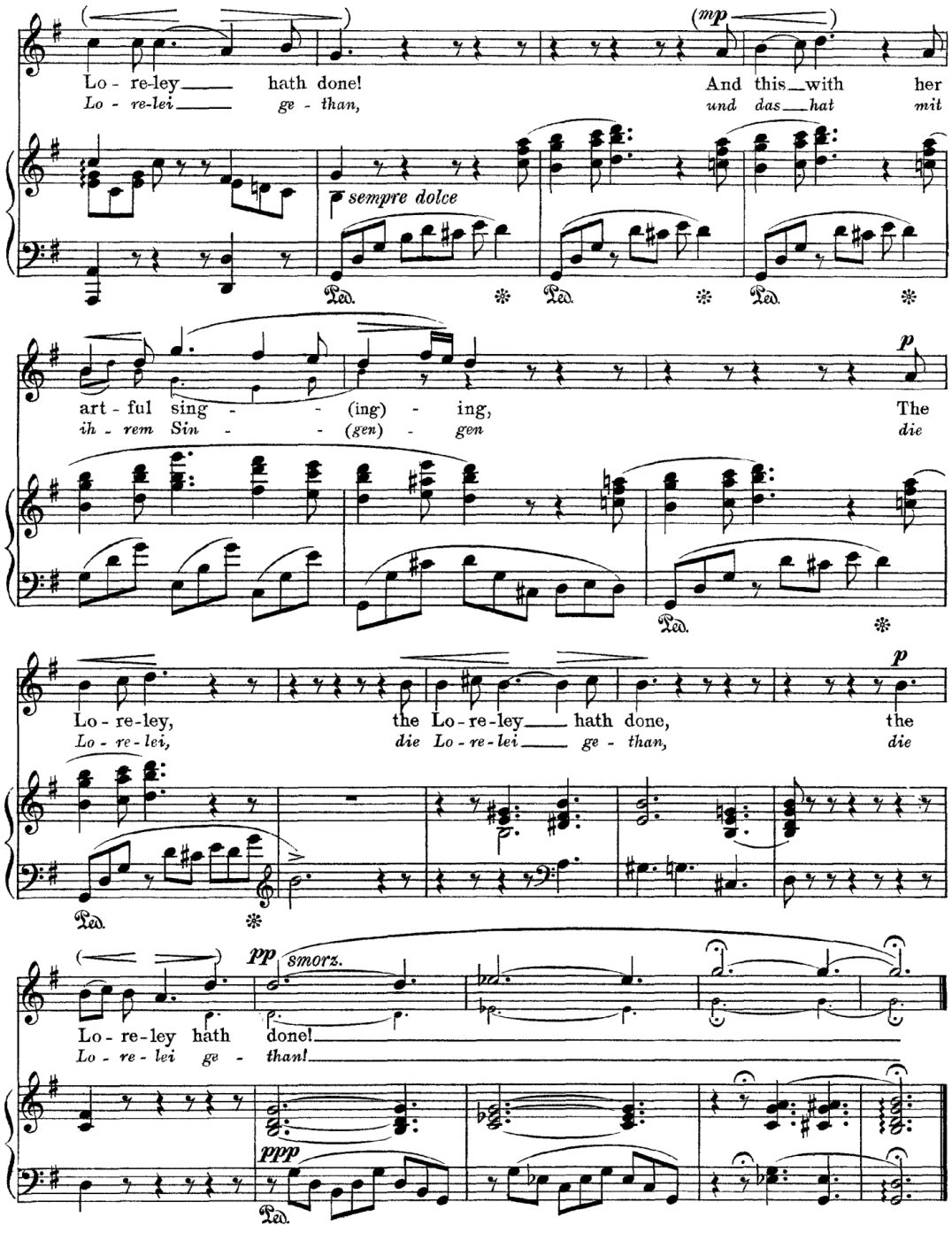

rit.
sun - set splen - dors shine.
A - bend - son - nen - schein.
espressivo
rit.
ppp
sempre una corda
sotto voce
Up-
Die
on the heights is seat - ed A maid sur- pass - ing
schön - ste Jung - frau si - tzet dort o - - ben wun - der -
fair, Her jew - els of gold are shin - ing, She
bar, ihr gold' - nes Ge-schmei - de bli - tzet, sie
Ped.


poco rall.
a tempo
sempre dolce
combs her gold - en hair; With comb all of gold she
kämmt ihr gold - nes Haar; sie kämmt es mit gold' - nem
a tempo
poco rall.
sempre dolcissimo
Ped.
combs it, And sings a won-drous song; In
Kam - me und singt ein Lied da - bei, das
Ped.
Ped.
cresc. molto
ca - dence so strange - ly haunt - - ing The
hat ei - ne wun - der - sa - - me, ge -
cresc.
stringendo
Ped.
Ped.
sound is borne a - long, The sound is borne a -
walt' - - ge Me - lo - dei, ge - walt' - - ge Me - lo -
tre corde
Ped.
Ped.
Ped.
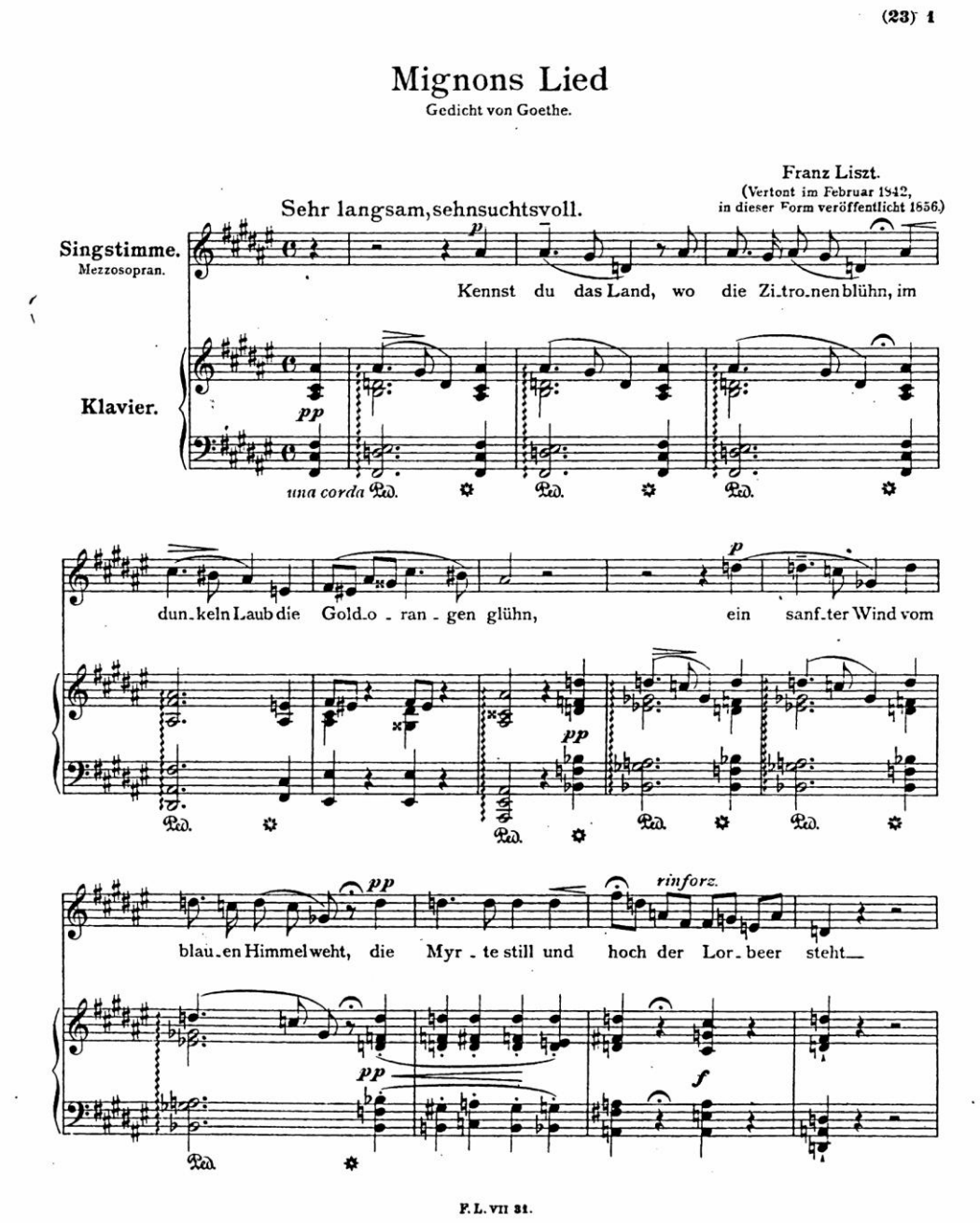

Allegro agitato molto
long.
dei.
The
Den
tremolando
Ped.
boat-man in ti - ny shal-lop Is hold-en by long-ing
Schif-fer im klei-nen Schif-fe er - greift es mit wil-dem
dread, He sees not the reef be - fore him, He
Weh, er schaut nicht die Fel - sen - rif - fe, er
cresc.
sees but the height, the height o - ver-
schaut nur hin-auf, hin - auf in die
molto
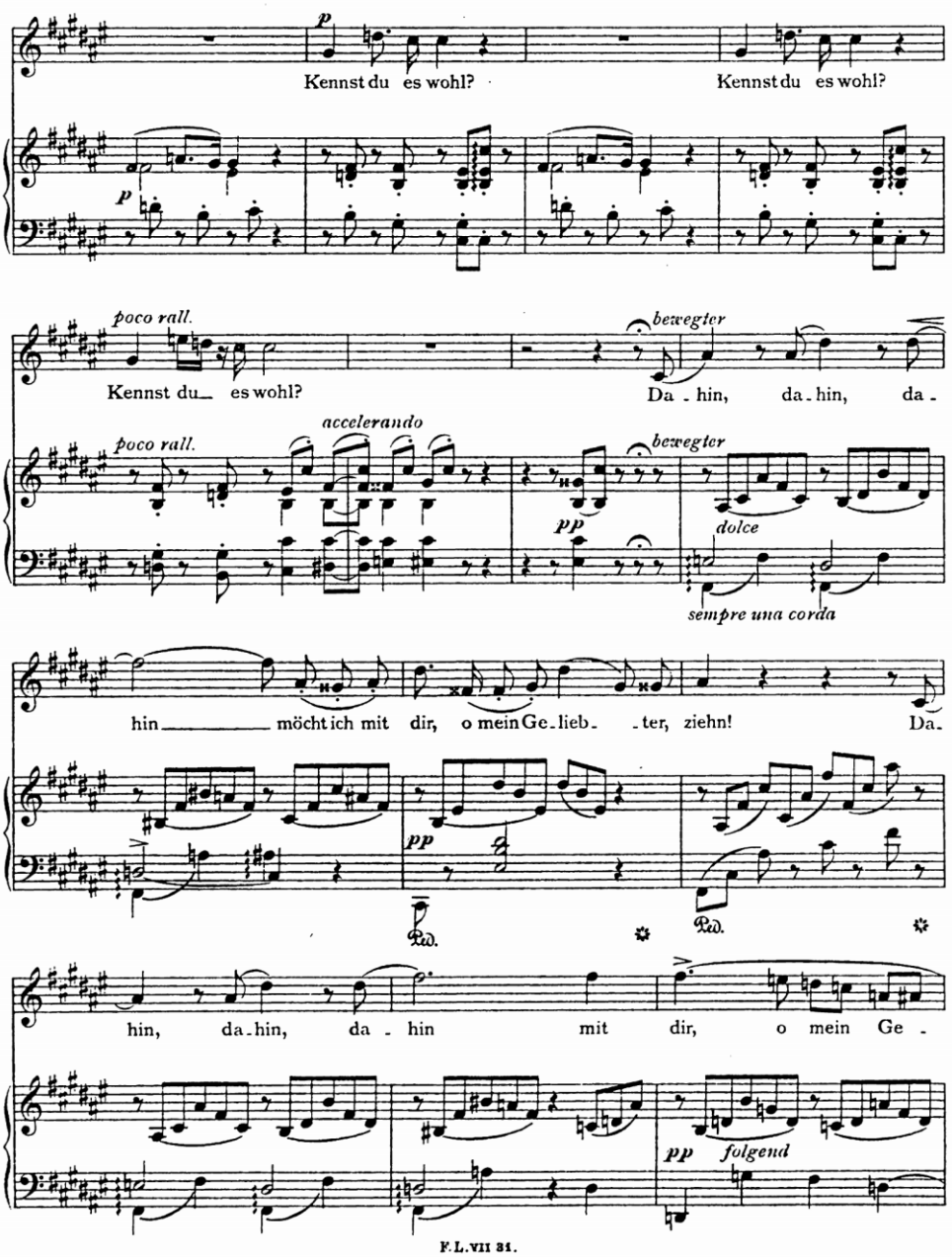

head.
Höh'.
The bil - lows, sur -
Ich glau - be, die
round - ing, en - gulf him, Till boat and
Wel - len ver - schlin - gen am En - de
string.
boat - man are gone.
Schif - fer und Kahn.
string.
And
Und
Ped.
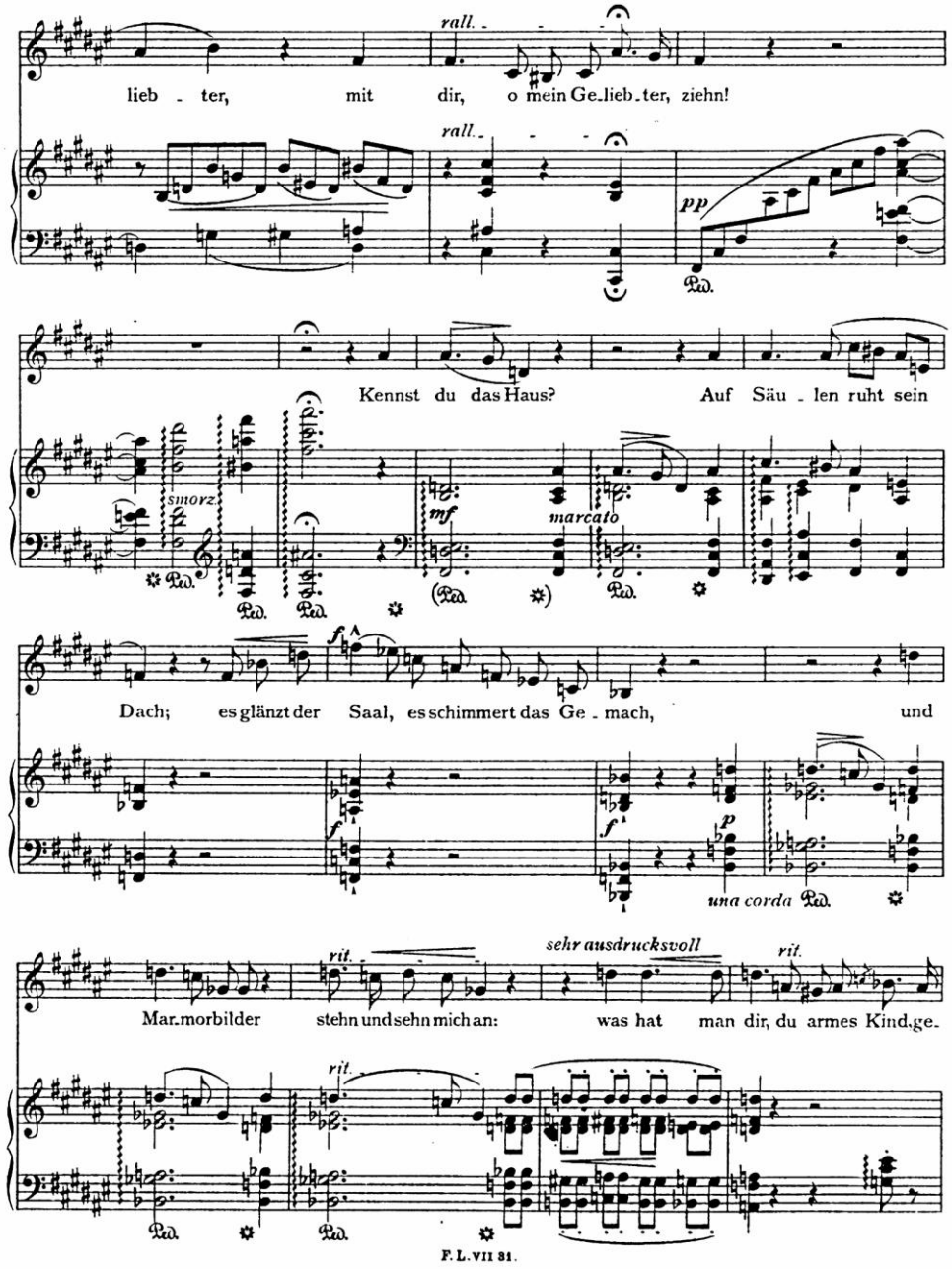

Meno mosso
(langsamer)
this with her art-ful sing-ing The Lo-re-ley, the Lo-re-ley hath done!
das hat mit ih-rem Sin-gen die Lo-re-lei, die Lo-re-lei ge-than,
rit.
Come prima (wie früher)
espressivo
And this with her
und das hat mit
una corda
dolce
Ped. sempre legato
art-ful sing-ing The
ih-rem Sin-gen die
Lo-re-ley, the Lo-re-ley hath done, the
Lo-re-lei, die Lo-re-lei ge-than, die


(mp
Lo - re-ley hath done! And this with her
Lo - re-lei ge - than, und das hat mit
sempre dolce
Ped.
p
art - ful sing - - (ing) - ing, The
ih - rem Sin - - (gen) - gen die
Lo - re-ley, the Lo - re-ley hath done, the
Lo - re-lei, die Lo - re-lei ge - than, die
pp smorz.
Lo - re-ley hath done!
Lo - re-lei ge - than!
ppp
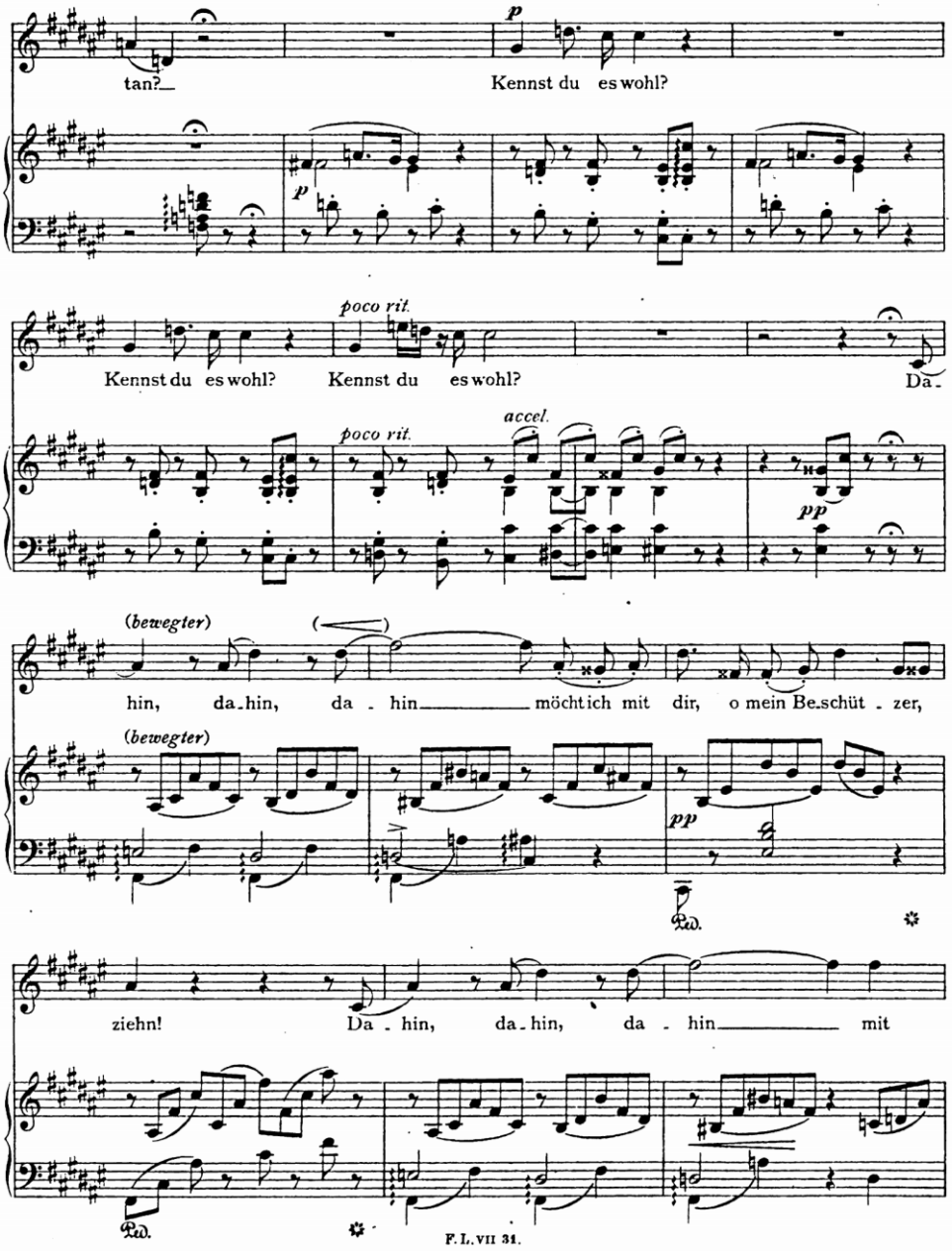
4. <Mignon's Lied> S.275
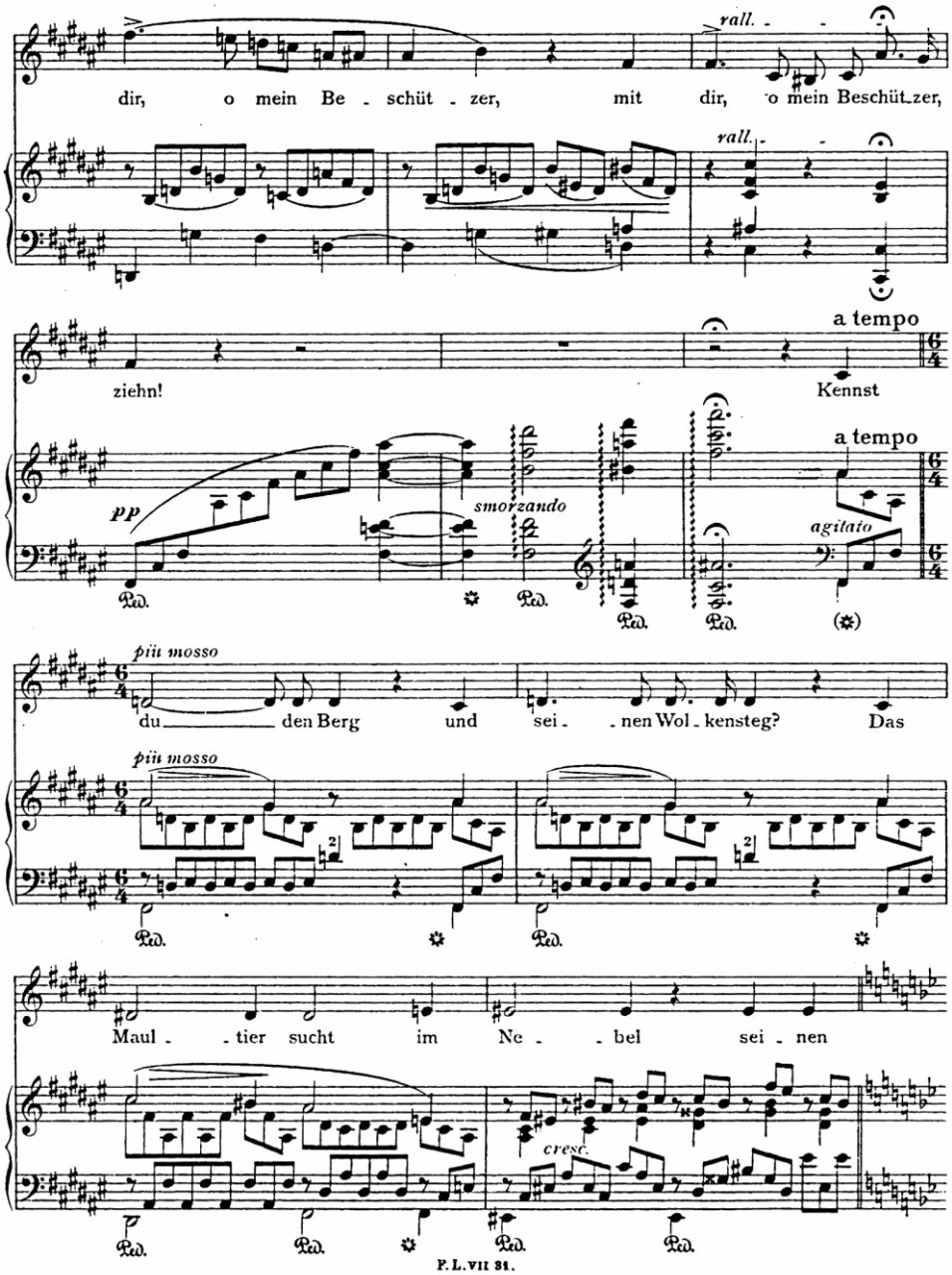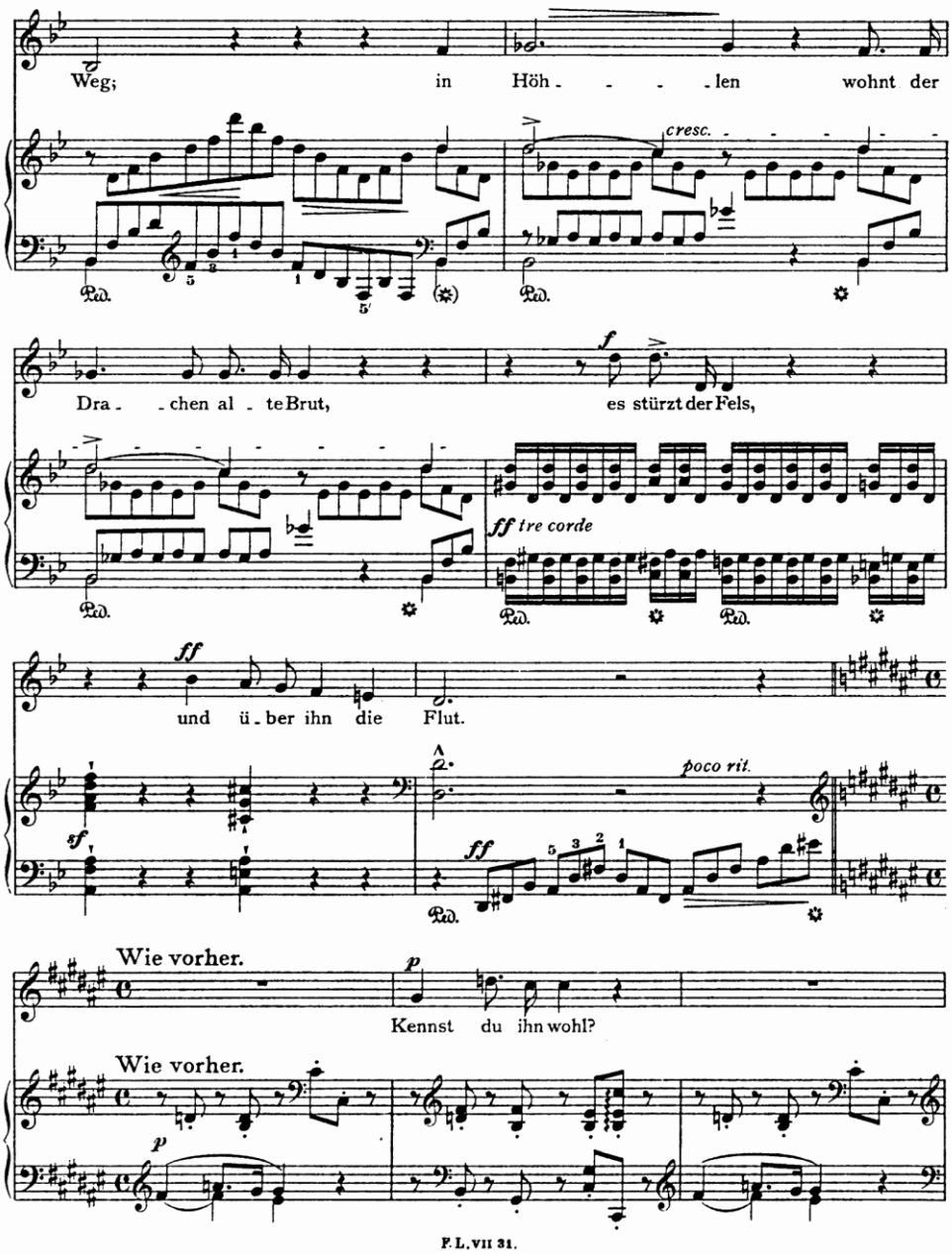



p
Kennst du es wohl? Kennst du es wohl?
poco rall.
Kennst du es wohl?
bewegter
Da - hin, da - hin, da -
accelerando
pp
dolce
sempre una corda
hin möcht ich mit dir, o mein Ge - lieb - ter, ziehn! Da -
Ped.
hin, da - hin, da - hin mit dir, o mein Ge -
pp folgend


rall.
lieb - ter, mit dir, o mein Ge-lieb-ter, ziehn!
rall.
pp
Ped.
Kennst du das Haus? Auf Säu - len ruht sein
smorz.
mf
marcato
Ped.
Dach; es glänzt der Saal, es schimmert das Ge - mach, und
f
f
p
una corda
Ped.
rit.
sehr ausdrucksvoll
rit.
Mar-morbilder stehn und sehn mich an: was hat man dir, du armes Kind-ge-
rit.
Ped.
Ped.
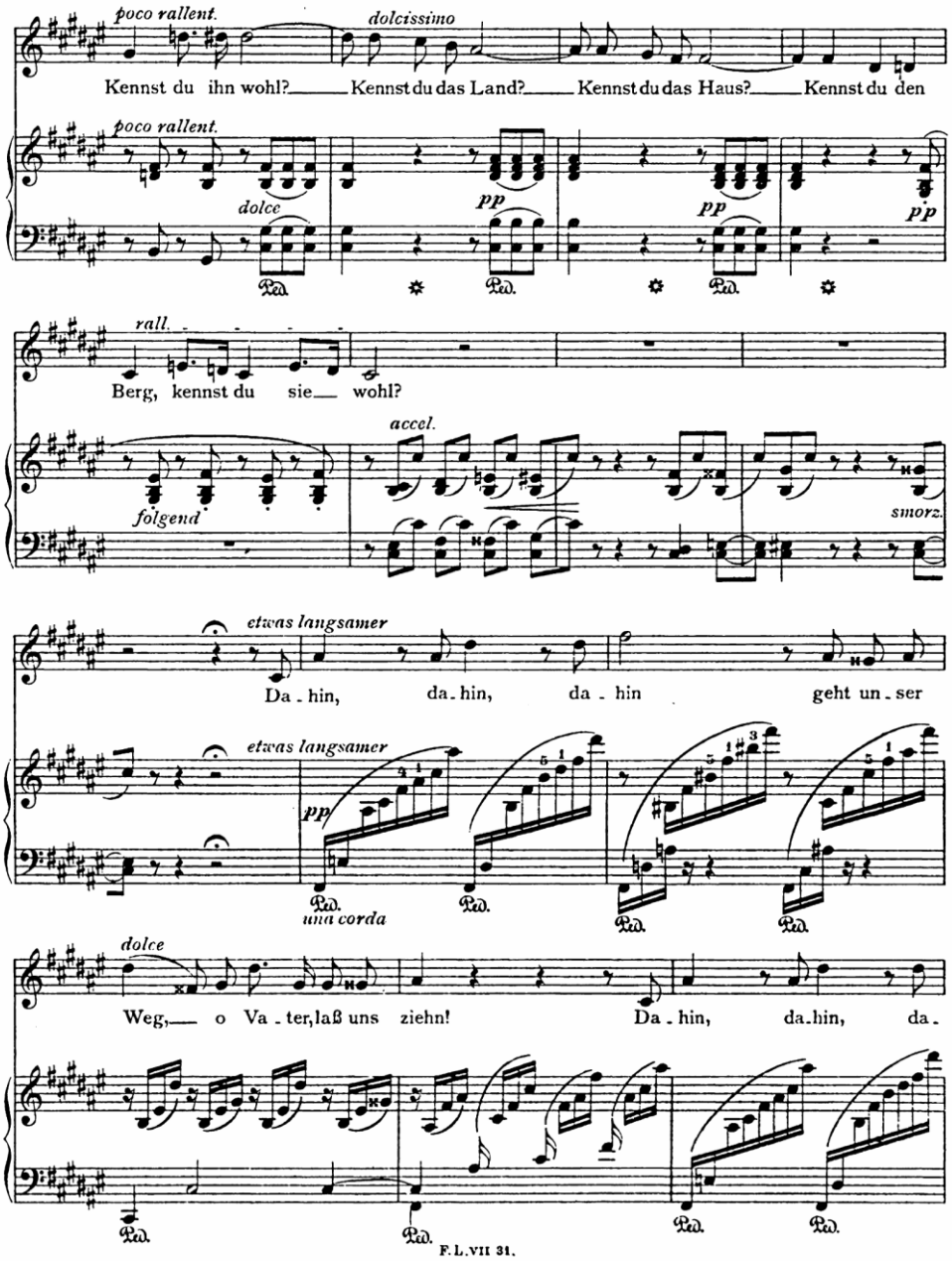
F. L. VII 31.


tan?
Kennst du es wohl?
Kennst du es wohl?
Kennst du es wohl?
Da-
poco rit.
poco rit.
accel.
(bewegter)
hin, da-hin, da - hin möcht ich mit dir, o mein Be-schüt - zer,
(bewegter)
ziehn!
Da - hin, da-hin, da - hin mit
F. L. VII 31.
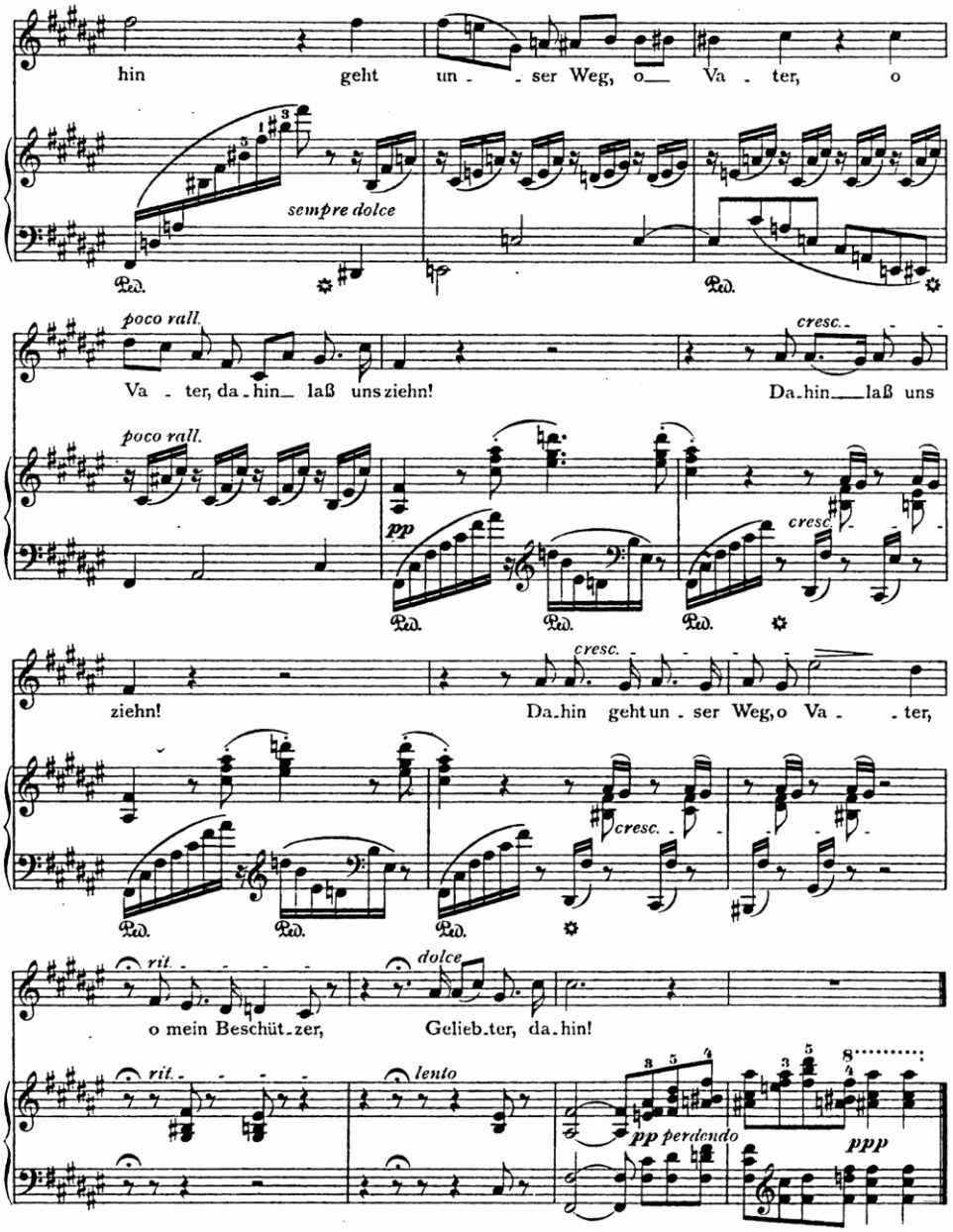

dir, o mein Be - schüt - zer, mit dir, o mein Beschüt_zer,
rall.
rall.
a tempo
ziehn!
Kennst
a tempo
pp
smorzando
agitato
più mosso
du den Berg und sei - nen Wol - kensteg? Das
più mosso
Maul - tier sucht im Ne - bel sei - nen
cresc.
Ped.


Weg; in Höh - - - - len wohnt der
cresc.
Dra - - chen al - te Brut, es stürzt der Fels,
f
ff tre corde
und ü - ber ihn die Flut.
ff
poco rit.
sf
ff
Wie vorher.
p
Kennst du ihn wohl?
Wie vorher.
p

F.L.VII 31.

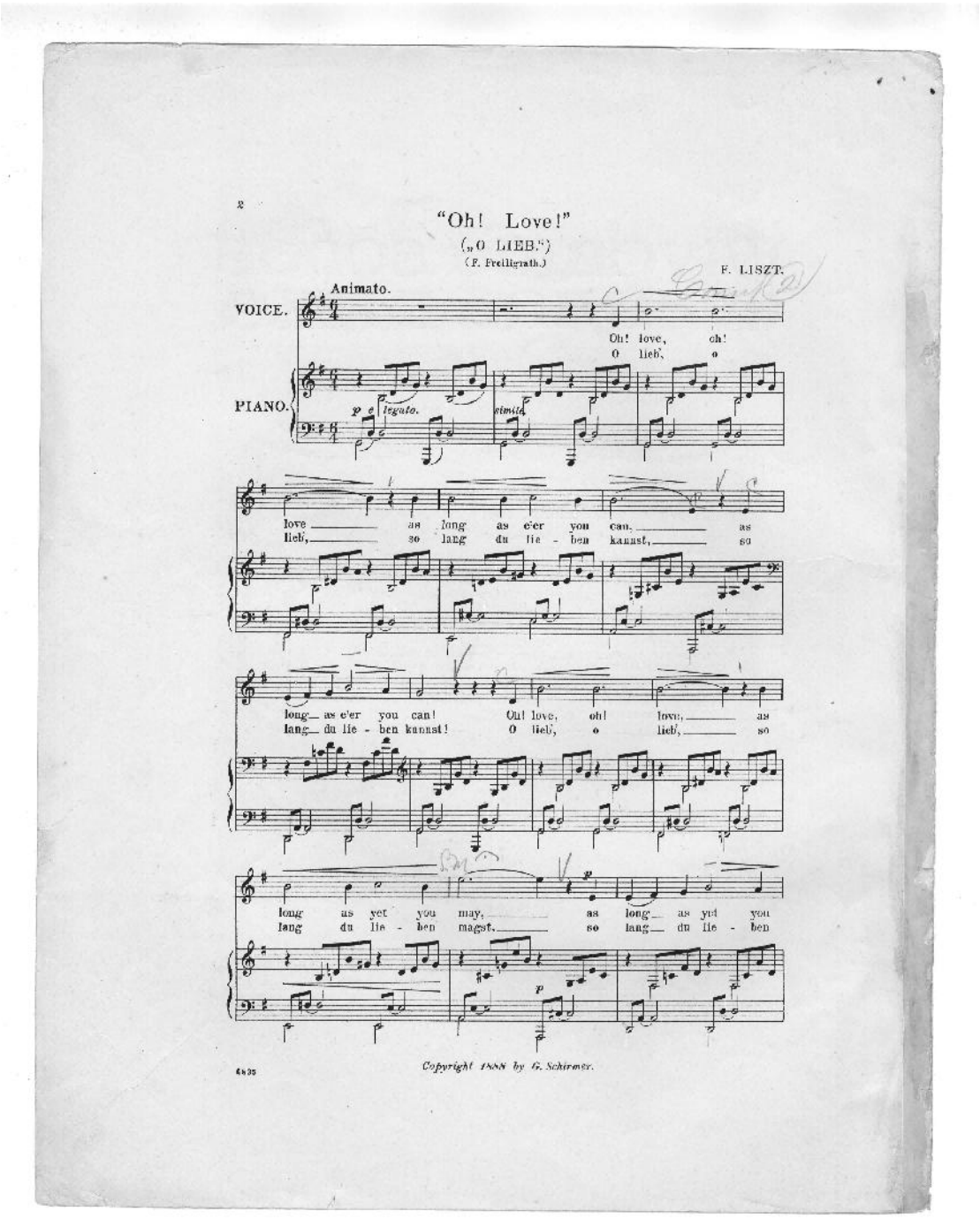

poco rallent.
dolcissimo
Kennst du ihn wohl? Kennst du das Land? Kennst du das Haus? Kennst du den
poco rallent.
dolce
pp
pp
pp
rall.
Berg, kennst du sie wohl?
accel.
folgend
smorz.
etwas langsamer
Da - hin, da - hin, da - hin geht un - ser
etwas langsamer
pp
una corda
dolce
Weg, o Va - ter, laß uns ziehn! Da - hin, da - hin, da -
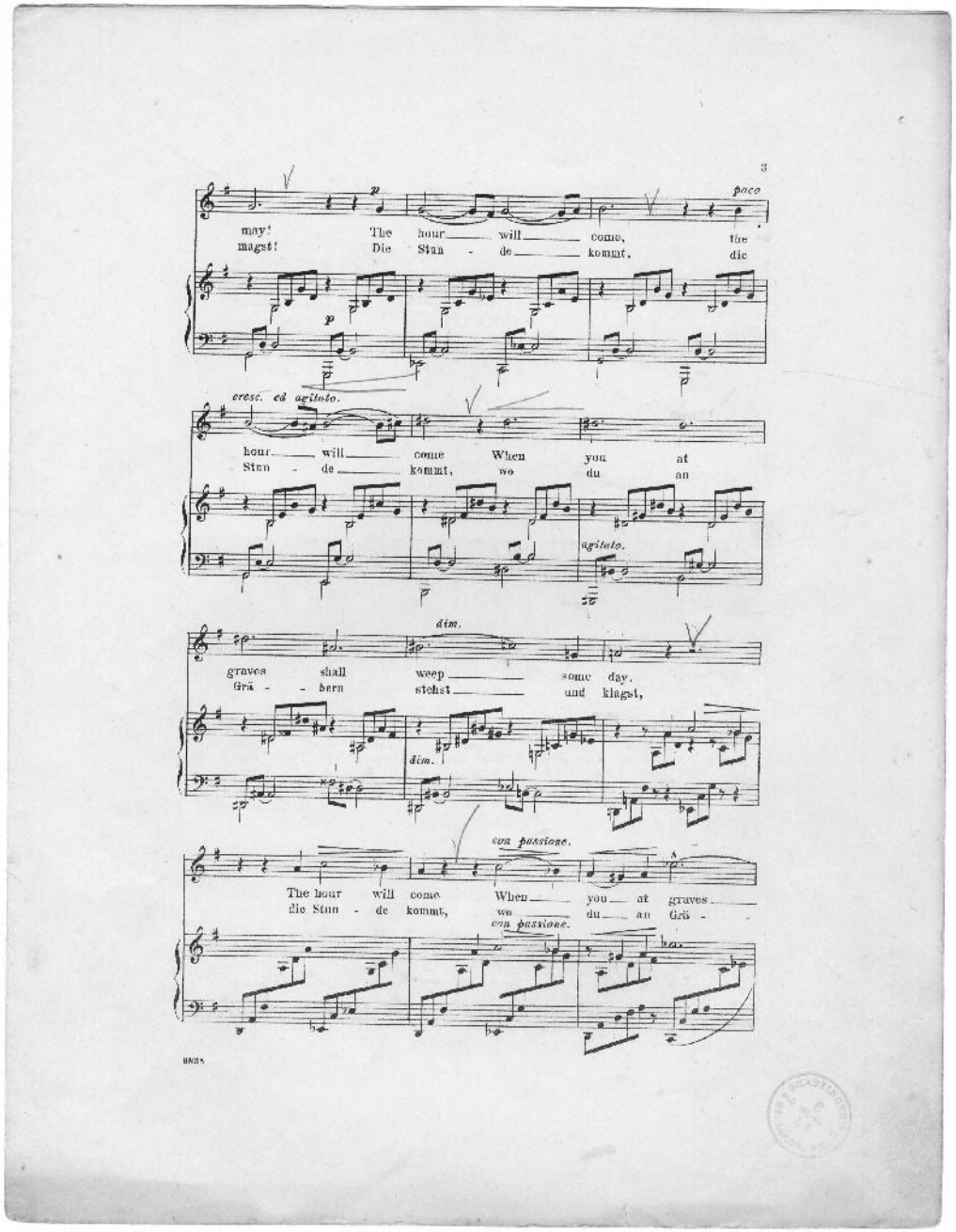
F. L. VII 31.

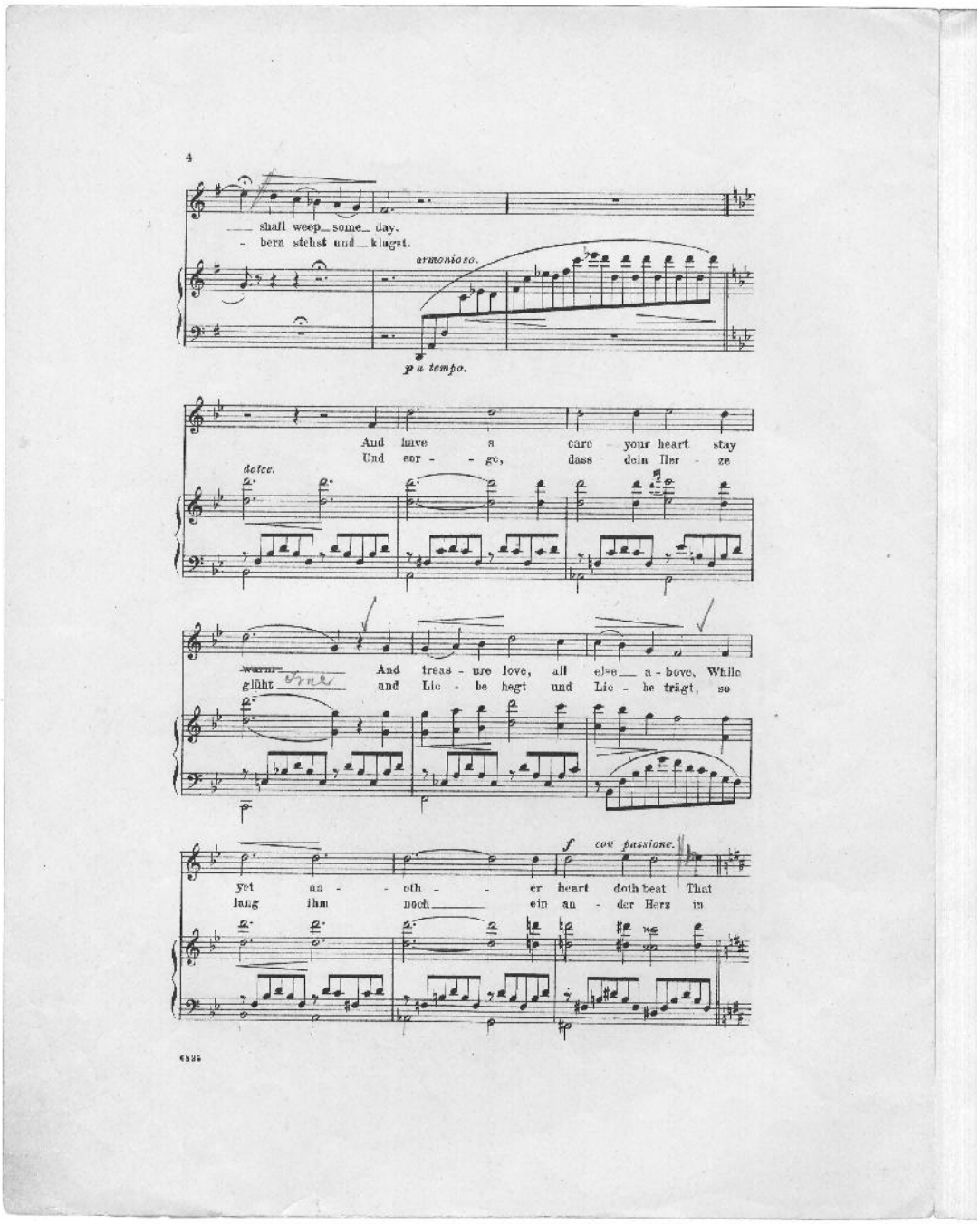

hin geht un - - ser Weg, o— Va - ter, o
sempre dolce
poco rall.
Va - ter, da - hin— laß uns ziehn!
cresc.
Da-hin— laß uns
pp
ziehn!
Da-hin geht un - ser Weg, o Va - - ter,
rit.
o mein Beschüt-zer,
dolce
Gelieb-ter, da-hin!
lento
pp perdendo
ppp
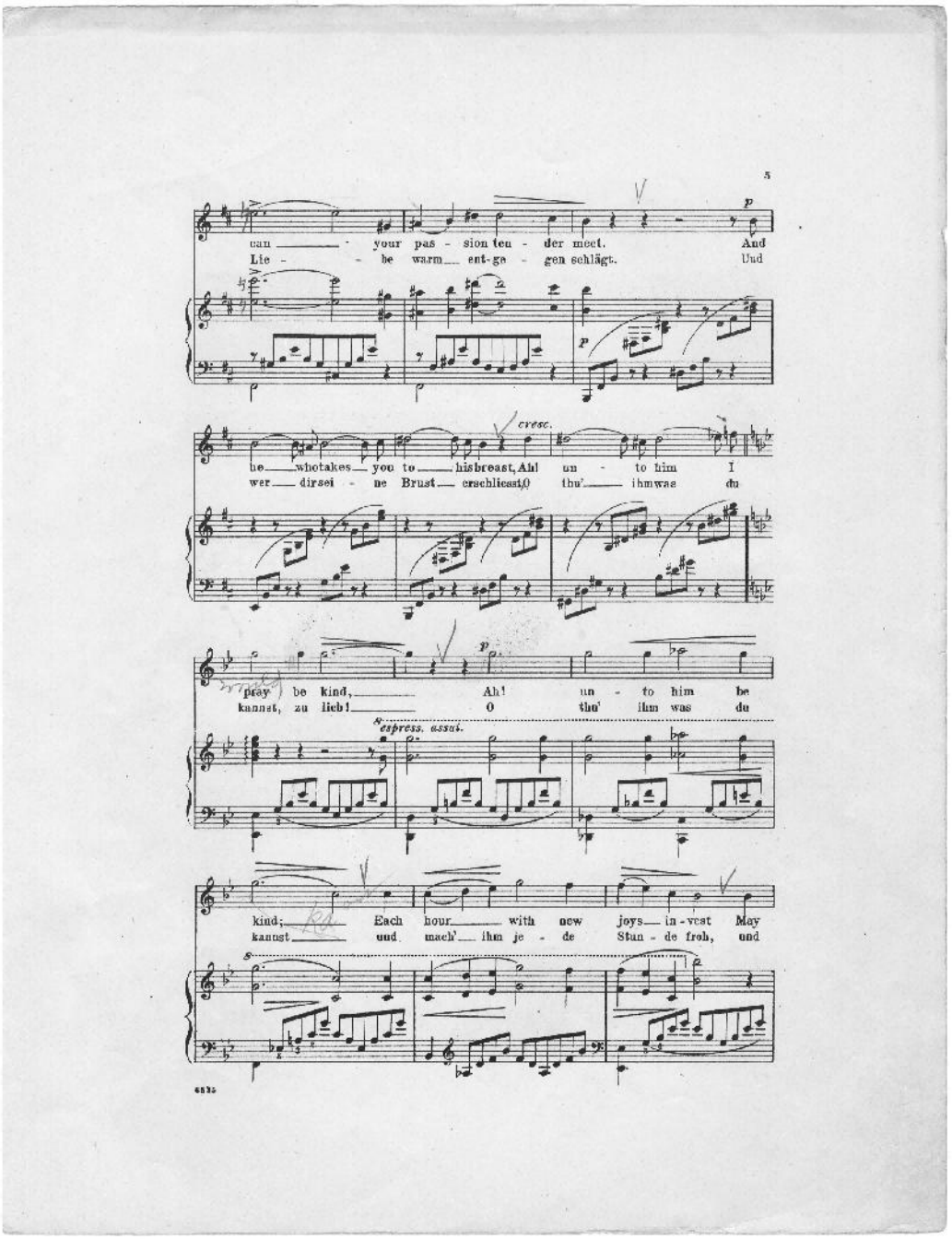
F. L. VII 31.
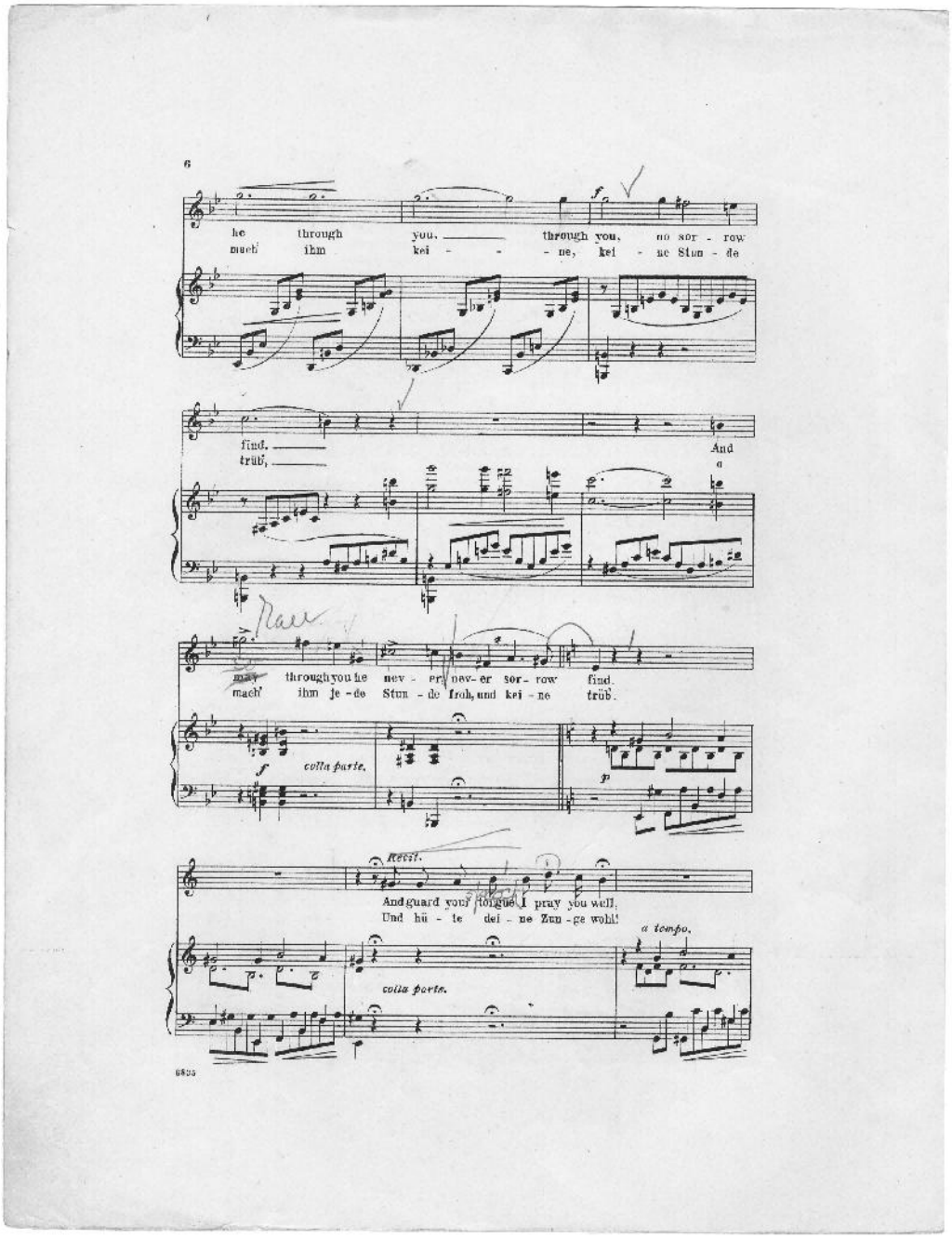
5. <O Lieb so Lang du Lieben Kannst> S.298
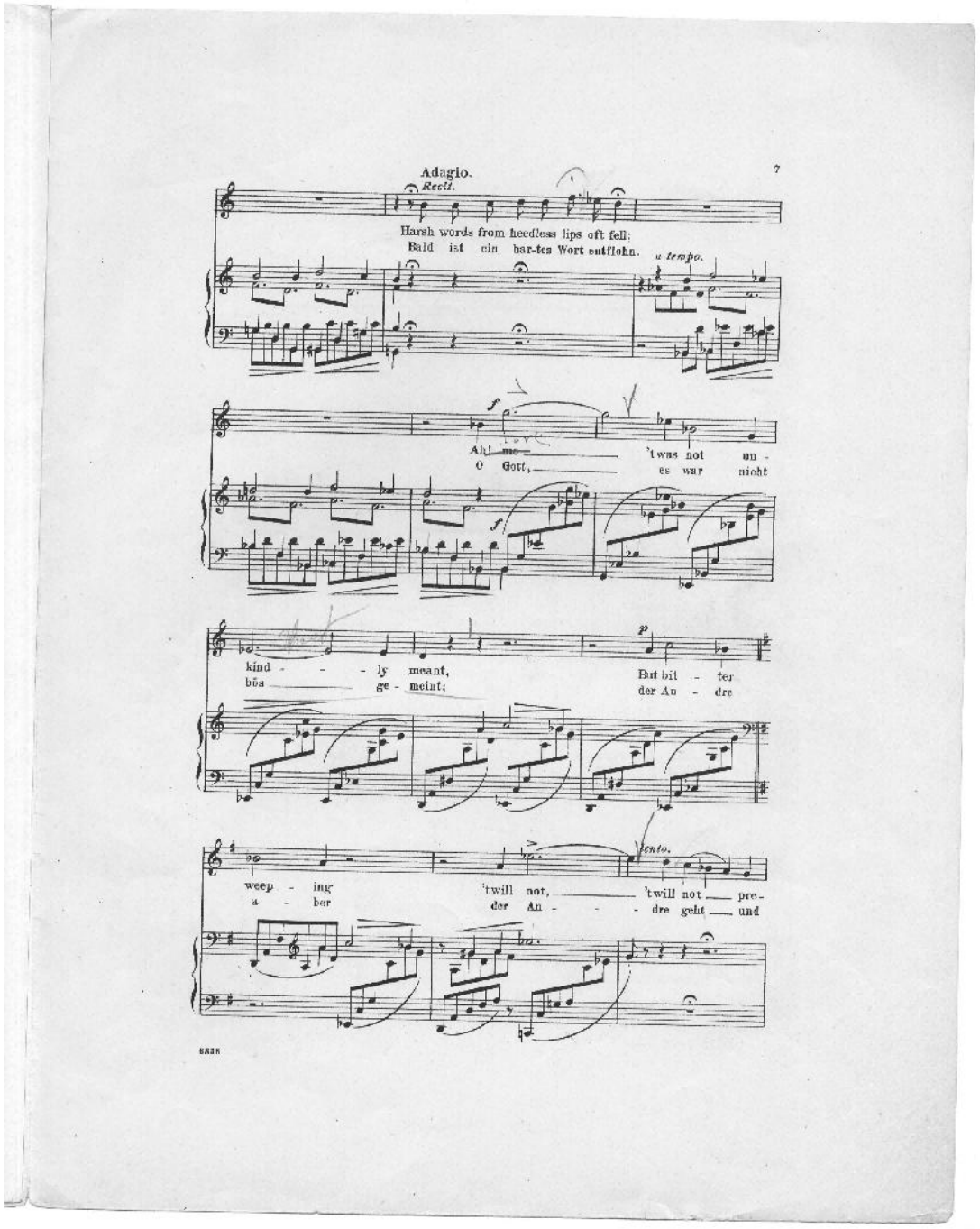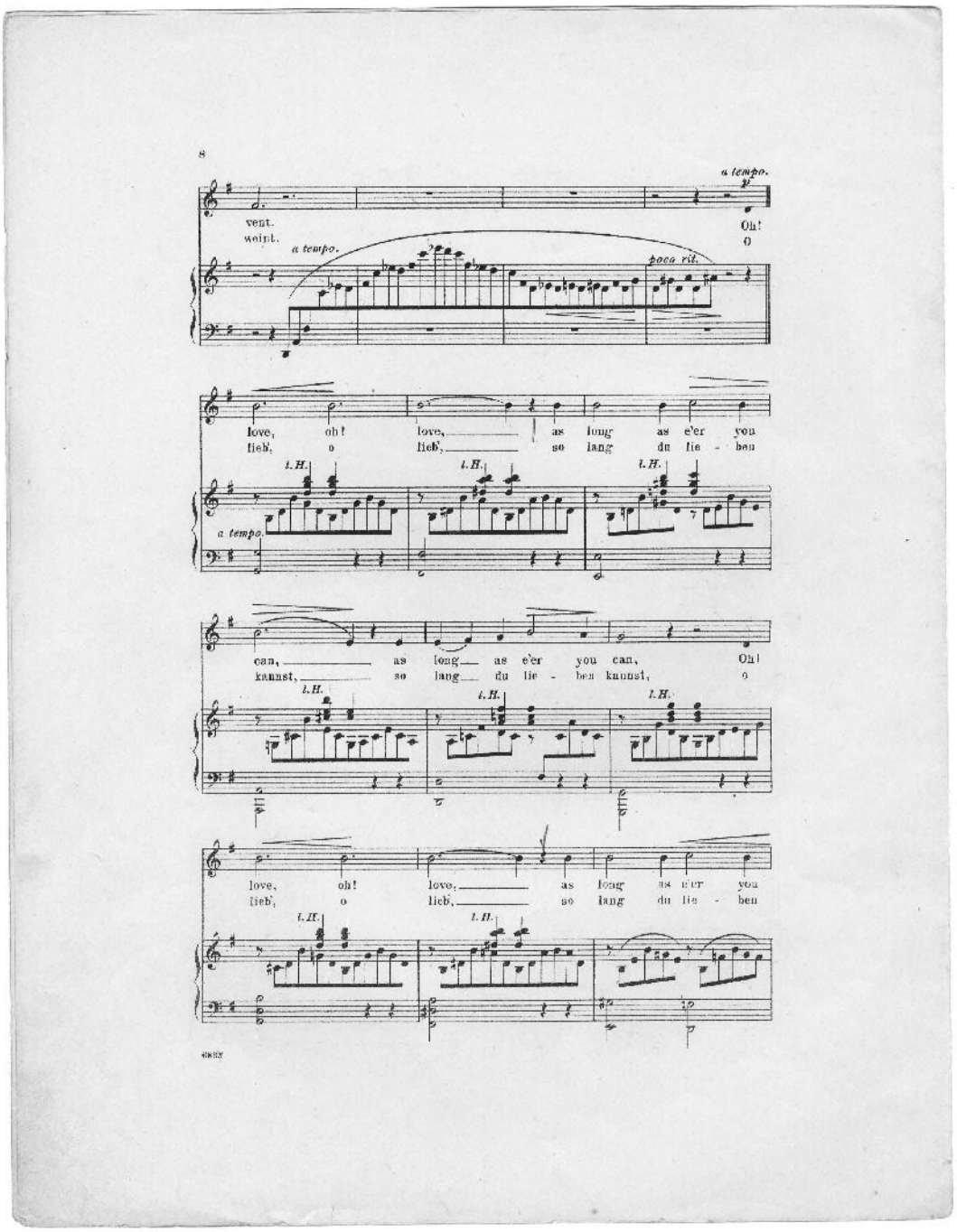



3
may!
mögst!
The hour will come,
Die Stun - de kommt,
poco
the
die
cresc. ed agitato.
hour will come When you at
Stun - de kommt, wo du an
agitato.
dim.
graves shall weep some day.
Grä - - bern stehst und klagst,
dim.
con passione.
The hour will come When you at graves
die Stun - de kommt, wo du an Grä -
con passione.
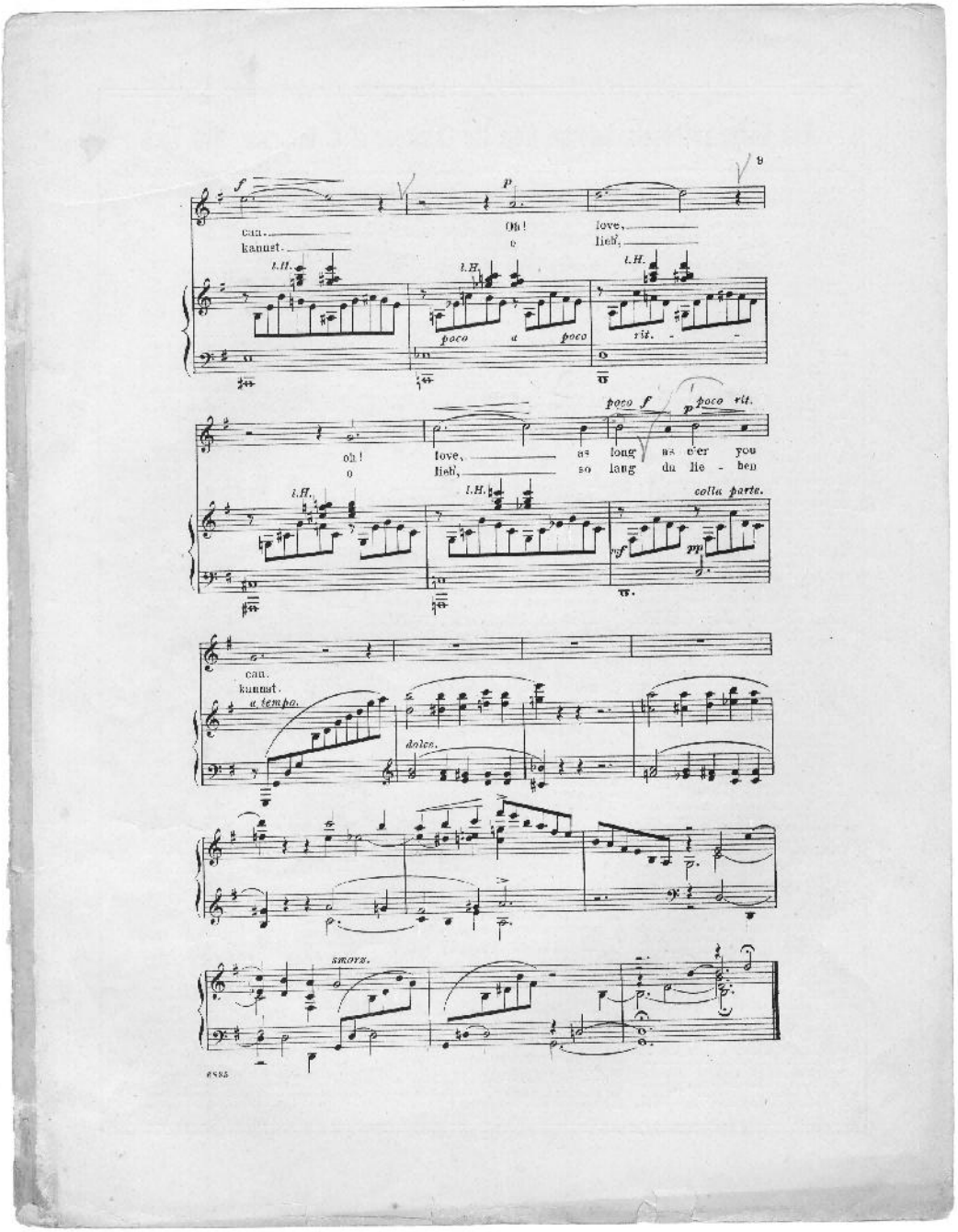

4
shall weep some day.
bern stehst und klagst.
armonioso.
p a tempo.
And have a care your heart stay
Und sor - ge, dass dein Her - ze
dolce.
And treas - ure love, all else a - bove, While
and Lie - be hegt und Lie - be trägt, so
f con passione.
yet an - oth - er heart doth beat That
lang ihm noch ein an - der Herz in


5
p
can your pas - sion ten - der meet. And
Lie be warm ent-ge - gen schlägt. Und
cresc.
he whotakes you to his breast, Ah! un - to him I
wer dirsei - ne Brust erschliesst, O thu' ihmwas du
p
pray be kind, Ah! un - to him be
kannst, zu lieb! O thu' ihm was du
espress. assai.
kind; Each hour with new joys in-vest May
kannst und mach' ihm je - de Stun - de froh, und


6
he through you, through you, no sor - row
mach' ihm kei - - - ne, kei - ne Stun - de
find.
trüb',
And
a
may through you he nev - er nev - er sor - row find.
mach' ihm je - de Stun - de froh, und kei - ne trüb.
colla parte.
Rit.
And guard your tongue I pray you well.
Und hü - te dei - ne Zun - ge wohl!
a tempo.
colla parte.


Adagio.
Recit.
7
Harsh words from heedless lips oft fell:
Bald ist ein har-tes Wort entflohn.
a tempo.
Ah! me — 'twas not un -
O Gott, — es war nicht
kind - - - ly meant,
bös — ge - meint;
But bit - ter
der An - dre
Lento.
weep - ing
a - ber
'twill not, — 'twill not — pre -
der An - - - dre geht — und
8826


8
a tempo.
vent.
weint.
Oh!
O
a tempo.
poco rit.
love, oh! love, as long as e'er you
lieb, o lieb, so lang du lie - ben
l. H.
a tempo.
can, as long as e'er you can, Oh!
kannst, so lang du lie - ben kannst, o
love, oh! love, as long as e'er you
lieb, o lieb, so lang du lie - ben


9
f
p
can.
kannst.
Oh!
o
love,
lieb',
l.H.
poco a poco
rit.
poco f
p poco rit.
oh!
o
love,
lieb',
as long as e'er you
so lang du lie - ben
colla parte.
pp
can.
kannst.
a tempo.
dolce.
smorz.
6885