



Przedmowa

Dorobek pieśniowy Franza Liszta pozostaje mało znany muzykologom, artystom i melomanom. Niektóre pieśni doczekały się wielu opracowań i nagrań, inne są znane tylko nielicznym, jeszcze inne czekają na odkrycie bądź ustalenie danych, takich jak autor tekstu, i w ostatecznym rozrachunku – wydanie. Do dziś też nie mamy kompletnego książkowego opracowania na temat tych utworów¹. Wydaje się to zaskakujące, jeśli wziąć pod uwagę popularność, jaką cieszy się kompozytor, i powszechne przeświadczenie, że wszystko już o nim wiemy. Ale czy na pewno?

Ile właściwie pieśni napisał Franz Liszt? Na to pytanie niełatwo odpowiedzieć jednoznacznie i bez wahania. Po zebraniu wszystkich tytułów, które da się zaliczyć do szeroko rozumianych pieśni na głos i fortepian, można podać, że jest ich osiemdziesiąt sześć. Jednak wiele z tych utworów ma kilka wersji, niektóre różnią się na tyle opracowaniem muzycznym, że jedynym elementem wspólnym pozostaje tekst poetycki (jak to ma miejsce np. w pieśni *Freudvoll und leidvoll* do słów z dramatu Johanna Wolfganga von Goethego *Egmont*). Problematiczna pozostaje także kwestia, w jaki sposób rozumieć wersję utworu: czy jest nią nowe opracowanie muzyczne tego samego materiału poetyckiego, czy rewizja pieśni, w której widać zmiany w tekście muzycznym? Czy za kolejną wersję może zostać

¹ Całościowo pieśni Liszta próbują ujmować teksty w leksykonach i encyklopediach oraz czasopismach, np. R.Ch. Mueller, *The Lieder of Liszt*, w: *The Cambridge Companion to the Lied*, ed. J. Parsons, Cambridge University Press, Cambridge 2004, s. 168–184; M. Cooper, *Liszt as a Song Writer*, „Music & Letters” 1938, vol. 19, no. 2, s. 171–181; M. Hennemann, *Liszt’s Lieder*, w: *The Cambridge Companion to Liszt*, ed. K. Hamilton, Cambridge University Press, Cambridge 2005, s. 192–205; S. Montu-Berthon, *Un Liszt méconnu. Mélodies et Lieder*, „La Revue Musicale” 1981, no 342–344. Więcej na ten temat piszę w części *Wprowadzenie*.

uznany fragmentaryczny, niewydany rękopis, jak to podają niektóre katalogi²? Jeśli tak, to jak długi ma być ten fragment i jakie kryteria powinien spełniać, żeby uznać go za szkic utworu³? W jaki sposób traktować pieśni tworzone na kilka różnych składów jednocześnie (np. okolicznościowe *Weimars Toten* na głos i fortepian lub głos i orkiestrę bądź powstałe w dziesięciu wersjach *Ungarisches Königslied*⁴ lub *Weimars Volkslied*⁵) albo pisane na głos i fortepian lub harmonium/organy⁶, gdzie fortepian stanowi jedną z opcji wykonawczych akompaniamentu?

Ponadto w dorobku Liszta mamy dwie pieśni napisane we współpracy z innymi twórcami (amatorami). Pierwsza z nich to *Serbisches Lied*, której współautorem jest przyjaciel kompozytora książę Konstantin von Hohen-

² Zob. np. M. Eckhardt, R.Ch. Mueller, *Works*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 14, eds. S. Sadie, J. Tyrrell, Oxford University Press, Londyn 2001, s. 872–877. Wersja zaktualizowana w 2010 roku, dostępna on-line: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article_works/grove/music/48265p-g28?print=true (dostęp 9 września 2014).

³ Weźmy za przykład osiem taktów z tekstem zapisanym w trzech z nich, czyli rękopis przechowywany w Budapeszcie, zatytułowany *La belle en robes de dimanche* (tekst zapisany w partii wokalne). Por. M. Eckhardt, R.Ch. Mueller, *Works*, *op. cit.*, sekcja „Incomplete works” (nr Q4); oraz L. Eösz, *119 római Liszt dokumentum*, Zeneműkiado, Budapest 1980, s. 38. Czy tak krótki fragment to rzeczywiście szkic pieśni, dzieło nieukończone?

⁴ Są to wersje w różnorodnej obsadzie wykonawczej: 1) chór i orkiestra, 2) orkiestra, 3) chór męski *a cappella*, 4) chór mieszany *a cappella*, 5) chór męski z akompaniamentem, 6) chór mieszany z akompaniamentem, 7) głos z fortepianem, 8) fortepian (dwie ręce), 9) fortepian (cztery ręce), 10) chór dziecięcy z przeznaczeniem dla szkół węgierskich. Utwór został napisany na otwarcie nowego teatru operowego przy Radial Strasse w Budapeszcie. Por. *Franz Liszt Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886*, Hrsg. M. Prahács, Bärenreiter, Kassel/Basel/Paris/London/New York 1966, s. 258. List do Nádora Tábornyiego z 11 marca 1883. Zob. też *Liszt Letters in the Library of Congress*, ed. M. Short, Pendragon Press, Hillsdale/New York 2003, s. 359. List do Sándora Erkela z 22 września 1884 roku.

⁵ Utwór okolicznościowy, skomponowany w 1857 roku na cześć dworu weimarskiego z okazji stulecia urodzin Carla Augusta, napisany na różne obsady: 1) chór i orkiestra, 2) chór męski i fortepian, 3) czterogłosowy chór męski, 4) głosy męskie i organy, 5) chór trzygłosowy, 6) głos i fortepian, 7) fortepian (dwie ręce), 8) fortepian (cztery ręce), 9) organy lub harmonium i 10) orkiestra. Intencję napisania pieśni na różnorodne obsady potwierdza okładka jednego z wydań utworu – wersji na głos i fortepian – na której wymienione zostały inne składy wykonawcze. Por. *Weimar's Volkslied. Zur Carl-August-Feier (September 1857) gedichtet von Peter Cornelius, komponiert [sic!] von Franz Liszt für eine Singstimme mit Piano*, Kühn, Weimar [ca 1857].

⁶ Zob. np. *Le Crucifix. Poésie de Victor Hugo, composée pour une voix de femme (contre alto) avec accompagnement de piano (ou harmonium) par Franz Liszt (trois versions musicales)*, Kahnt, Leipzig 1884, okładka.

zollern-Hechingen. Drugą – *Barcarolle vénitienne* – Liszt skomponował z włoskim tenorem (towarzyszem koncertów z 1840 i 1841 roku) Luigim Pantaleonim⁷. W obu przypadkach Liszt jest autorem partii fortepianu.

Kolejne trudności z ustaleniem liczby pieśni Liszta przynoszą trzy utwory, których autorstwo jest wątpliwe, szczególnie w opisach katalogowych. Chodzi o rękopisy przechowywane w Goethe- und Schiller-Archiv w Weimarze oznaczone sygnaturami: GSA 60/D68 *Hinaus, hinaus, der Himmel graut* oraz GSA 60/D 69 *Es hat geflammt die ganze Nacht*. Najprawdopodobniej autorką tych pieśni jest księżna Maria Pawłowna, a Liszt mógł służyć „pomocą fachową” przy nadawaniu im ostatecznego kształtu⁸. Oba utwory znajdują się w zbiorze rękopisów pieśni Liszta (ogólna sygnatura GSA 60/D), lecz ich autorstwo pozostaje niepotwierdzone⁹. Trzeci z utworów

⁷ Więcej na temat Pantaleoniego i jego relacji z Lisztem można znaleźć w książce: D.H. Marek, *Giovanni Battista Rubini and the Bel Canto Tenors. History and Technique*, Scarecrow Press, Plymouth 2013, s. 8–10. O wspólnych koncertach Liszta z Pantaleonim w krajach niemieckich pisze Michael Saffle w książce: *Liszt in Germany 1840–1845. A Study In Sources, Documents, And The History Of Reception*, „Franz Liszt Studies”, Pendragon Press, Stuyvesant/New York 1994, s. 167.

⁸ Porównując te utwory z innymi kompozycjami Marii Pawłownej, które zachowały się w weimarskich bibliotekach, można przypuszczać, że napisała je samodzielnie. Por. np. z *Variazioni Elementari per Cembalo* (ok. 1810), które znajdują się w Herzogin Anna Amalia Bibliothek (HAAB) pod sygn. Mus V: 739, czy *Concerto C-Dur für Violine und obligates Cembalo* (HAAB; sygn. 195985 – B). Niemniej należy odnotować, że na rękopisie pieśni *Hinaus, hinaus, der Himmel graut* jeden z archiwistów (możliwe, że sam Peter Raabe) zapisał: „Czyje to jest? Może pieśń M.P.?” (*von wem ist das? Vielleicht Lied von M.P.? – jeśli nie zaznaczono inaczej, tłum. moje – M.G.*). Utwór ten to prosta, dwuzwrotkowa barkarola w tonacji Es-dur, której melodia początkowo zbudowana jest z dźwięków akordu Es-dur, zaś akompaniament ma stały schemat rytmiczny (autor tekstu, nasuwającego skojarzenia z wierszem Goethego *Ganymed* oraz z tekstem *Ich muß hinaus, ich muß zu dir* Hoffmanna von Fallerslebena, jest nieznany, być może napisała go sama Pawłowna). Serge Gut odnotowuje w swoim katalogu dzieł Liszta ten utwór jako jedną z niewydanych pieśni kompozytora (nr 306a). Por. S. Gut, *Franz Liszt*, Studiopunkt-Verlag, Sinzig 2009, s. 831.

⁹ Pieśń *Es hat geflammt die ganze Nacht* (wiersz *Die Brautnacht* Wilhelma Müllera) przywoływana jest pomiędzy utworami Liszta jako pieśń Pawłownej. Luciano Chiappari w katalogu *Liszt: „Excelsior”, op. 1400: Catalogo delle composizioni cronologico, tematico, alfabetico* (Pacini, Ospedaletto 1996) opisuje ten utwór następująco: „Kopia pieśni Marii Pawłownej, wielkiejksiężnejrosyjskiej” (*Trascrizione di una canzone di Maria Pavlovna, granduchessa di Russia*). Podobnie określa go *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: „Pieśń wielkiej księżnej Marii Pawłownej” (*Lied der Großherzogin Maria Pavlovna*), co zbieżne jest z opisem widniejącym na rękopisie, gdzie Liszt zapisał czerwonym ołówkiem „Lied de Son altesse Impériale Maria-Paulowna”. Dlaczego zatem kompozycja ta pojawia się między pieśniami Liszta? Trzeba by zapytać autorów katalogów. Tibor Szasz twierdzi, że z tej właśnie pieśni Pawłownej Liszt

o niepewnym autorstwie to *Pour un moment (Romance)*, opisany w katalogu jako „romans Liszta?”¹⁰ – jedenastotaktowa pieśń na głos i fortepian, zapisana na eleganckiej karcie z albumu, w zasadzie bardziej przypominająca wpis albumowy niż kompletny utwór. W rzeczywistości jest to fragment z romansu z 1827 roku *Один лишь миг всё в жизни светит* [*Odin lisz mig wsio w żyzni swietit*] (wersja francuska utworu nosi tytuł *Pour un moment*)¹¹ autorstwa Michaiła Glinki, którego kompozytor znalazł jeszcze z czasów koncertów w Sankt Petersburgu w 1842 roku. W tym miejscu warto wspomnieć o wymienianym przez katalogi dzieł Liszta utworze, który najprawdopodobniej nie istnieje, czyli o *Über die Aeoleharfe*¹², rękomo zdeponowanym w Goethe- und Schiller-Archiv w Weimarze (sygn. GSA 60/C15). Po otwarciu rękopisu przechowywanego pod tą sygnaturą znajdujemy *Hymne zur 1000jährigen Feier der Heiligen Cyrill und Methodius für Männerchor komponiert [sic!] von F. Liszt* z informacją o czasie powstania utworu „czerwiec 63” (*Juni 63*). Na próżno jednak szukać pieśni lub choćby fragmentu, gdzie byłyby słowa *Über die Aeoleharfe*, trudno też o wiersz, który odpowiadałby temu tytułowi. Nie ma ich ani w tym rękopisie, ani w następnym szkicu określonym jako „Weinachtslied” (najprawdopodobniej nie jest to oryginalna twórczość Liszta), który jest zarysem utworu w układzie chorałowym (czterogłos bez tekstu), opatrzonym komentarzem, żeby rozpisać ten fragment na głos i organy.

Aby uzmysłwić skalę trudności badanej materii, należy wspomnieć o utworach znanych tylko z katalogu dzieł Liszta sporządzonego przez

zapożyczył jeden z tematów *Sonaty h-moll*. Por. T. Szasz, *Liszt's „Sonata” in B minor and a Woman Composer's Fingerprint: The quasi Adagio theme and a Lied by Maria Pavlovna (Romanova)*, „The Liszt Society Journal” 2010, vol. 35, s. 3–28. O uzdolnieniach muzycznych wielkiej księżnej i Lisztowskim zapożyczeniu od Marii Pawłownej pisze La Mara (właśc. Marie Lipsius) w: *Liszt und die Frauen*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1910, s. 177. Nawet jeśli założyć, że Liszt mógł mieć udział w napisaniu tej pieśni, należy ją traktować co najwyżej jako typowe dla XIX wieku dzieło wspólne.

¹⁰ *Pour un moment (Romance)*; GSA 60/D 100: *Romance von Liszt?* Utwór ten, jako nieukończony i niepewnego autorstwa, odnotowuje również katalog Michaela Shorta i Leslie Howarda opublikowany w 2004 roku. Zob. M. Short, L. Howard, *F. Liszt. List of Works*, „Quaderni dell'Istituto Liszt” 2004, n. 3, s. 130.

¹¹ Autorem umuzycznionego tekstu jest Sergei Golitsyn, nie wiadomo, kto napisał tłumaczenie na język rosyjski. Liszt cytuje tylko pierwszą zwrotkę tekstu francuskiego: *Pour un moment tout luit dans cette vie, / gloire, jeunesse et douce sympathie / n'ont qu'un moment, n'ont qu'un moment*. Por. N. Galushko-Jäckel, *Russische Romanzen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Studien zum Liedschaffen ausgewählter Komponisten*, Herbert Utz Verlag, München 2015, s. 95.

¹² Zob. M. Eckhardt, R.Ch. Mueller, *Works, op. cit.*, numer katalogowy: N 38.

księżnę Karolinę Sayn-Wittgenstein¹³ i o pieśniach, które przetrwały jedynie w transkrypcjach fortepianowych. W 1999 roku Michael Short przygotował raport na temat utworów zaginionych i niedostępnych, wśród których znalazły się następujące pieśni-fantomy: *Air de Chateaubriand*¹⁴, *Glocken*¹⁵ i *Kränze*¹⁶ oraz *Trois chansons: La consolation, Avant la bataille, L'espérance* stanowiące najprawdopodobniej pierwotną wersję *Geharnischelieder*, które zachowały się w transkrypcji fortepianowej wydanej w 1852 roku przez Kahnta¹⁷. Katalog księżnej (przechowywany w Weimarze) podaje jeszcze utwór o tytule *Strophes de Herloßsohn*¹⁸, który odnosi się nie do zaginionej pieśni, ale do *Nimm einen Strahl der Sonne (Ihr Auge)*, wskazując prawidłową atrybucję tekstu, dotychczas przypisywanego Ludwigowi Rellstabowi¹⁹. Poszukiwania utworów zaginionych i niekompletnych Short kontynuował aż do 2004 roku, kiedy to wspólnie z Leslie Howardem opublikował nową wersję katalogu dzieł Liszta²⁰, w której odnotował jeszcze dwie pieśni: *Den Felsengipfel stieg ich einst hinauf* wydaną w Helsinkach²¹ oraz *L'aube*

¹³ K. Sayn-Wittgenstein, *Notizbuch der Fürstin Wittgenstein mit Aufzeichnungen zu einem Verzeichnis der Werke Liszts sowie einer Gesamtübersicht der Werke Liszts*, Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, sygn. GSA 59/141,1.

¹⁴ Por. M. Short, *The doubtful, missing and unobtainable works of Ferenc Liszt (1811–1886)*, „The Liszt Society Journal” 1999, vol. 24, s. 28; utwór został także odnotowany w katalogu dzieł Liszta opracowanym przez Humphreya Searle’a pod numerem S762. Zob. H. Searle, *Catalogue of Works*, sekcja *Doubtful or Lost*, w: *idem, The Music of Liszt*, Dover Publication, Mineola/New York 2012 (wyd. I 1966), s. 191.

¹⁵ Por. M. Short, *The doubtful, missing and unobtainable works...*, *op. cit.*, s. 39; katalog H. Searle’a – S765.

¹⁶ Por. M. Short, *The doubtful, missing and unobtainable works...*, *op. cit.*, s. 44; katalog H. Searle’a – S764.

¹⁷ Por. M. Short, *The doubtful, missing and unobtainable works...*, *op. cit.*, s. 63.

¹⁸ *Ibid.*, s. 60; katalog Searle’a – S763.

¹⁹ Autorem tekstu jest Karl Herloßsohn. Por. M. Short, *The doubtful, missing and unobtainable works...*, *op. cit.*, s. 60. Oryginalny tekst wiersza można znaleźć w zbioru poetyckim *Buch de Lieder* tego rewolucyjnego poety niemieckiego. Zob. K. Herloßsohn, *Ihr Auge*, w: *idem, Buch der Lieder*, Theodor Thomas, Leipzig 1848, s. 320.

²⁰ M. Short, L. Howard, *F. Liszt. List of Works*, „Quaderni dell’Istituto Liszt” 2004, n. 3 (katalog powstał na bazie katalogu Searle’a, który został uzupełniony przez Sharon Winklhofer).

²¹ Por. *ibid.*, s. 119. Autorzy katalogu włączają tę pieśń do działu utworów nieukończonych z komentarzem do helsińskiego wydania „tekst niedokładny” (*inaccurate text*). Trudno ustalić, na jakiej podstawie to stwierdzono, gdyż jakkolwiek rękopis, który pozwoliłby rozwiązać wątpliwości, jest niedostępny. Dysponujemy jedynie wydaniem, w którym pojawia się trochę tzw. literówek w tekście poetyckim. Nie wiadomo, kiedy utwór został wydany. Wydawcy muzyczni często nie podawali daty, a na egzemplarzu przechowywanym w Herzogin Anna Amalia Bibliothek w Weimarze nie

naît do tekstu Victora Hugo, napisaną prawdopodobnie w 1842 roku²². Niemniej do dziś katalog pieśni Liszta pozostaje nieukończony i wymaga uzupełnień, nie tylko ze względu na same pieśni, ale także braki związane z autorstwem i pochodzeniem tekstów²³.

Odrzucając utwory nieukończone oraz niepewnego autorstwa i powstałe w kooperacji artystycznej, a także przyjmując, że należy uwzględnić jedynie kompletne wersje lub „przeróbki” pieśni, otrzymamy zbiór stu trzydziestu dwóch pieśni na głos i fortepian. W zbiorze tym wyjątek od strony obsady stanowi *Jeanne d'Arc au bûcher* (ok. 1860), która została napisana na głos i *piano-orgue*²⁴. Ze względu na bliskość tych instrumentów i możliwość wykonania tej pieśni w układzie na głos i fortepian, traktuję ją jako kolejną wersję utworu pierwotnie przeznaczonego właśnie na ten skład.

Pieśni pisał Liszt niemal przez całe życie, choć trudno jednoznacznie stwierdzić, w którym momencie powstała koncepcja napisania pierwszej. Wiemy, że już na początku drogi artystycznej artysta skomponował operę – *Don Sanche, ou le château d'amour* (1825). Natomiast z korespondencji ojca kompozytora dowiadujemy się o pieśniach powstałych jeszcze w latach 20. XIX wieku, które jednak nie zachowały się do naszych czasów (albo nie zostały jeszcze odnalezione)²⁵.

ma numeru katalogowego wydawcy, który mógłby pomóc w ustaleniu daty publikacji. Jest jedynie data „24.02.1939”, zanotowana ołówkiem ręką bibliotekarza i oznaczająca najprawdopodobniej dzień przyjęcia egzemplarza do zbiorów biblioteki. Inny pracownik biblioteki zapisał piórem informację: „pierwodruk” (*Erstdruck*). Zob. F. Liszt, *Sång med Piano accompanement Den Felsengipfeln... på Bergen [Den Felsengipfel stieg ich einst hinauf]*, Edvard Fazer, Helsingfors/Helsinki [s.a.]. Kopia tego wydania znajduje się Goethe- und Schiller-Archiv w Weimarze pod sygn. GSA 60/D93.

²² M. Short, L. Howard, *F. Liszt. List of Works, op. cit.*, s. 130. Utwór został także odnotowany w katalogu Searle’a pod numerem S762. Wiersz pochodzi z wydanego w 1836 roku zbioru poetyckiego Hugo *Les chants du crépuscule*.

²³ W części *Słowo* (rozdział *Poezi Franza Liszta i ich teksty*) podaję, oprócz właściwych nazwisk autorów, czas ich życia (jeśli dało się to ustalić) oraz, co ważniejsze, źródła tekstów, jeśli kompozytor sięgał po utwory ze zbiorów poetyckich bądź innych większych całości. Część tekstów to wiersze okolicznościowe i wytwory życia salonowego funkcjonujące w obiegu oralnym, przy których trudno o podanie źródła, gdyż najczęściej jest nim Lisztowska partytura.

²⁴ Zob. F. Liszt, *Jeanne d'Arc au bûcher. Scène dramatique for voice and piano-orgue (or piano)*, eds. M. Eckhardt, G. Gémesi, BHKZ Edition, Budapest 2013. W oryginale utworu nie ma informacji o alternatywnym akompaniamencie fortepianowym. Zob. rękopis utworu zdeponowany w Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont pod sygn. H-BI Ms. mus. L 80.

²⁵ Chodzi o kilka utworów na głos i fortepian napisanych w 1824 roku. Zob. Adam Liszt w liście do niezidentyfikowanego przyjaciela z Eisenstadt (Paris, 20.03.1824), w: La Mara, *Aus Franz Liszts erster Jugend. Ein Schreiben seines Vaters mit Briefen*

Liszt chętnie interpretował muzycznie teksty literackie, a także wyrażał poprzez nie swoje uczucia, co można stwierdzić już na podstawie jego najwcześniejszego (zachowanego) szkicownika muzycznego z lat 1829–1835, który przechowywany jest w Goethe-und Schiller-Archiv w Weimarze (sygn. GSA N/6). Znajdujemy tam liczne cytaty z literatury i pisane do nich fragmenty muzyczne lub tylko teksty literackie, które najczęściej korespondują z depresyjnym stanem kompozytora z tego okresu (np. fragment *Ody XXI* Victora Hugo z 1825 roku, zacytowany na s. 51²⁶). Interesujący wydaje się szkic, w którym trzy wersy poetyckie zostały rozpisane między pięcioliniami utworu fortepianowego (s. 57–58). Zacytowany tekst także wskazuje na pesymistyczny nastrój, którego odczucie potęguje zastosowana tonacja a-moll²⁷. Czy w tym fragmencie można widzieć szkic pieśni? Czy raczej próbę zintegrowania muzyki z poezją, co było tak ważne dla kompozytora²⁸? Lub wczesną realizację koncepcji muzyki poetyckiej²⁹? A może to jedynie wyrażenie osobistych odczuć za pomocą poezji wpisanej w utwór instrumentalny? Niezależnie od poszukiwań pierwszych prób umuzycznienia tekstu poetyckiego uznaje się, że pierwszą kompletną pieśnią kompozytora jest *Angiolin dal biondo crin* z 1839 roku do tekstu włoskiego „przyjaciela rodziny” markiza Cesare Boccellego, zaś ostatnią – *Le Crucifix* do czterowersu Victora Hugo skomponowaną w 1884 roku.

Trudno nie zauważyć, że umuzycznianie tekstów poetyckich zajmowało Liszta przez dość długi czas (żeby nie powiedzieć, że praktycznie przez całe życie), a pieśni na głos i fortepian stanowią znaczną i ważną

Czernys *an ihn*, „Die Musik” 1906, Nr. 13, s. 18. O tych zaginionych pieśniach na głos i fortepian młodego Liszta pisze również Michael Short w tekście *The doubtful, missing and unobtainable works...*, *op. cit.*, s. 28–69.

²⁶ Wpis z „30 sierpnia 1831” (30 août 1831) w: F. Liszt, *Skizzenbuch 1829–1835* (sygn. GSA 60/N 6). Liszt zanotował fragment trzeciej zwrotki – od trzeciego wersu i całą zwrotkę czwartą (z dziesięciu). Por. V. Hugo, *Œuvres complètes. Poésie – Théâtre*, vol. 1, Société Typographique Belge, Bruxelles 1837, s. 231–232.

²⁷ Szkic ten został przez Liszta opatrzony datą 12 czerwca 1832 (12 juin 32) oraz miejscem powstania – Ecorcheboeuf, gdzie w maju i czerwcu 1832 roku przebywał młody kompozytor. Zob. S. Gut, *Franz Liszt, op. cit.*, s. 703. W tym czasie pojawiały się jeszcze u niego symptomy depresji, którą w literaturze lisztologicznej określa się mianem „kryzysu mistycznego” (1827–1830).

²⁸ Por. wypowiedź Liszta zanotowaną przez Marie d’Agoult w 1839 roku o tym, że jego misją będzie połączenie muzyki z poezją, „wtłoczenie” jednej w drugą. Zob. M. d’Agoult, *Mémoires, souvenirs et journaux*, éd. C.F. Dupêchez, Mercure de France, Paris 2007, s. 590. Zapiski z 15 lub 16 czerwca 1839 roku.

²⁹ Por. F. Liszt, *Composition pour piano de M. Robert Schumann*, w: *idem, Sämtliche Schriften*, Bd. 1: *Frühe Schriften*, Hrsg. D. Altenburg, Kommentare S. Gut, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden/Leipzig/Paris 2000, s. 378.

dla samego twórcy część jego dorobku. Za takim spojrzeniem na pieśni przemawia nie tylko ich analiza, ale również korespondencja Liszta³⁰ oraz zawartość jego bibliotek, w których znajdują się dzieła traktujące między innymi o historii pieśni (np. *Histoire du Lied, ou la chanson populaire en Allemagne*³¹, *Franz Schubert und seine Lieder*³², *Die Musik im Lichte der Poesie*³³) i podręczniki śpiewu (np. *Theorie und Praxis der Gesangkunst. Handbuch für angehende Sänger und Sängerinnen*³⁴).

Przyjrzenie się wczesnym szkicom, w których kompozytor łączy muzykę z tekstem, młodzieńczym utworom instrumentalnym stanowiącym próbę przeniesienia techniki i wyrazowości poetyckiej do muzyki instrumentalnej (np. *Harmonies poétiques et religieuses* z 1835 roku), a później jego różnorodnym wypowiedziom dotyczącym muzyki poetyckiej, integracji muzyki z poezją czy muzyki programowej (w której „idea poetycka”

³⁰ O osobistym znaczeniu pieśni kompozytor napisał w liście z 20 lutego 1850 roku do Nikolasa Gutmanstahla, któremu zwierzył się, że pieśni „[p]isane były w wielkiej liczbie w minionych latach, w strzępach i kawalkach w trakcie podróży i koncertów, w momentach wydzielonych z mojego życia zewnętrznego, ale zawsze nieuchronnych dla mnie, kiedy uczucie i fantazja nakazywały mi pisać” (*Ils ont été écrits d'abondance, dans les années précédentes, par bribes et morceaux à travers mes courses et mes concerts, à ces moments arrachés à ma vie extérieure mais toujours inévitables pour moi, où l'émotion et la fantaisie me font un besoin d'écrire*). Liszt. *Correspondance. Lettres choisies*, éd. P.-A. Huré, C. Knepper, Lattès, Paris 1987, s. 221. Z kolei w liście do Agnes Street-Klindworth kompozytor stwierdza, że napisanie i wysłanie pieśni (umuzycznienie wiersza) jest dla niego sposobem korespondencji bardziej naturalnym niż sam list. Por. list z 2 stycznia 1856 roku w: *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth. A Correspondance, 1854–1886*, trans., ed. P. Pocknell, Pendragon Press, Hillsdale/New York, 2000, s. 320.

³¹ É. Schuré, *Histoire du Lied ou la chanson populaire en Allemagne*, A. Lacroix, Paris 1868. Egzemplarz kompozytora zachowany w Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont pod sygn. KL 220 (L 499 LH).

³² J. Rissé, *Franz Schubert und seine Lieder*, Bd. II, *Goethe-Lieder*, Carl Rümpler, Hannover 1873. Egzemplarz kompozytora zachowany w Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont pod sygn. KL 200 (K 452 LH). Autor rozważa relacje zachodzące między tekstami Goethego i muzyką Schuberta, co w kilku miejscach zostało podkreślone przez Liszta (np. różne typy śpiewu zależne od poetyckiej treści). Por. *ibid.*, s. 13.

³³ S.G. Milde, *Die Musik im Lichte der Poesie*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1884. Egzemplarz kompozytora zachowany w Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont pod sygn. KL 138 (K 327 LH).

³⁴ C. Pruckner, *Theorie und Praxis der Gesangkunst. Handbuch für angehende Sänger und Sängerinnen*, Verlag von Karl Czermak, Wien 1872. Egzemplarz kompozytora zachowany w Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont pod sygn. KL 187 (K 405 LH).

determinuje formę i treść³⁵) – pozwala sformułować tezę, że pieśni stanowią jeden z ważniejszych elementów umożliwiających poznanie twórczości Liszta. Dają nam one wgląd w podejście tego twórcy do muzyki i sposób rozumienia przez niego tekstu. Obrazują również jego drogę w poszukiwaniu najdoskonalszego połączenia muzyki i poezji – nowatorskiego założenia Liszta, które wpisuje się w XIX-wieczną praktykę hybrydyzacji gatunków i wzajemnego oświeclania sztuk oraz, po prostu, w tradycję pieśniową.

Celem niniejszej książki jest ukazanie pieśni Liszta w ich złożoności i różnorodności oraz wskazanie najważniejszych elementów szeroko rozumianego warsztatu pieśniowego kompozytora – tych elementów, które stanowią o jego niepowtarzalności, oraz tych, które łączą go z europejską tradycją. W takim ujęciu można także naświetlić ważny, dotąd pomijany, aspekt twórczości kompozytora, jakim jest praca nad tekstem poetyckim – równie dla Liszta istotna jak muzyczne opracowanie wiersza. Celem nieco pobocznym jest uporządkowanie katalogu pieśni, w tym właściwa atrybucja tekstów poetyckich oraz podanie ich źródeł.

Jak wspomniałam, Liszt od najwcześniejszych lat próbował swoich sił w gatunkach wokalnych, zaś idea połączenia poezji i muzyki stanowiła jedną z jego *idée fixe*, do której nawiązuje główny tytuł niniejszej książki – *Między słowem a dźwiękiem*. Odzwierciedla on sposób uporządkowania materiału i podstawowe perspektywy metodologiczne – intersemiotyczną oraz intermedialną, które otwierają możliwość sięgnięcia do różnorodnych metod badawczych. Tytuł ten odnosi się również do tego, że Liszt w swoich próbach połączenia poezji i muzyki nieustająco był między dwoma systemami i mediami. Raz większe znaczenie miał tekst jako punkt wyjścia i determinanta wyborów artystycznych, raz dźwięk jako nośnik emocji i treści (często uwikłanych w słowo). Oba systemy wzajemnie na siebie wpływały, co najlepiej widać właśnie w pieśni – tu poetyckie słowo stanowi początek kompozytorskiej drogi, podlega różnorodnym przekształceniom i modyfikacjom interpretacyjnym. Natomiast dźwięk, który przybiera swój kształt pod wpływem słowa, pozwala mu łatwiej dotrzeć do odbiorcy, dobarwia je emocjonalnie (wyrazowo), a czasem dodaje własną opowieść. Z tego powodu ważne wydaje się spojrzenie również na funkcję, jaką pełnią w pieśni poszczególne media, i na to, które z nich niesie (zakodowane) znaczenie.

³⁵ Więcej na temat Lisztowskiej idei muzyki programowej i etapów, którymi kompozytor do niej doszedł, zob. M. Gamrat, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta z lat 1835–1855 w kontekście idei „correspondance des arts”*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2014, s. 114–146.

Książka składa się zatem z dwóch zasadniczych części – *Słowo* oraz *Dźwięk* – podzielonych na rozdziały i podrozdziały. Poprzedza je *Wprowadzenie*, które ma zaznajomić czytelnika z tym, co dotychczas zostało napisane na temat twórczości pieśniowej Liszta, pokazać pewne problemy związane z samym materiałem badawczym oraz naszkicować przyjętą perspektywę metodologiczną. Dopelnienie stanowi *Dodatek*, w którym umieściłam katalog pieśni Liszta³⁶, ich teksty³⁷ oraz bardzo skrótową chronologię, mającą za zadanie ułatwić czytelnikowi orientację w długim i bogatym życiu kompozytora.

Podział książki na dwie tak nazwane główne części nie oznacza jednak odcięcia jednego medium (słowa) od drugiego (dźwięku). W każdej z nich na pierwszym planie jest inne medium i związany z nim system semiotyczny, choć muzyka Liszta zawsze stanowi centrum rozważań. W części *Słowo* uwypuklone zostały zagadnienia dotyczące umuzycznianych przez kompozytora tekstów (tematyka i konstrukcja wierszy, ich autorzy i języki) oraz sposobów, w jakie kompozytor opracowywał utwór poetycki. Tu

³⁶ Katalog pieśni został przeze mnie opracowany ze względu na brak kompletnego i przejrzystego ułożonego katalogu dzieł Liszta, w którym można by zobaczyć, ile i jakich pieśni na głos i fortepian napisał kompozytor. W dostępnych katalogach zasadniczy problem stanowi niejednoznaczność kryteriów klasyfikowania pieśni. Najbardziej aktualny jest katalog z *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* autorstwa Márii Eckhardt i Reny Charnin Mueller (2010), jednak pojawiają się w nim aranżacje pieśni innych kompozytorów (np. opracowania na głos i orkiestrę utworów Schuberta N63, Korbaya N80 oraz Zichyego N82), utwory pisane wspólnie z innymi autorami (N2 Pantaleoni, N57 Hohenzollern-Hechingen) oraz utwór cudzy (N47 Maria Pawłowna). Podobne błędy powielają inne katalogi, m.in.: D. Altenburg, *Liszts Werke*, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil Bd. 11, Hrsg. L. Finscher, 2. Aufl., Bärenreiter/Metzler, Kassel/Basel/London/New York/Prag/Stuttgart/Weimar 2004, szpalty 234–239; L. Chiappari, *Liszt: „Excelsior”, op. cit.*, a także spis dyskografii pieśni Franza Liszta opublikowany 1 września 2015 roku przez Michaela Vitalino: *Franz Liszt's Songs: A Discography and Examination of Recordings*, „Music Library Association. Notes” 2015, czasopismo dostępne on-line: <http://www.readperiodicals.com/201509/3767504171.html> (dostęp 18 stycznia 2016). W przygotowanym przeze mnie katalogu ujęte zostały jedynie kompletne pieśni, które napisał sam Franz Liszt. O problemach, z jakimi łączą się próby stworzenia katalogu dzieł Franza Liszta, pisali już na początku XX wieku Peter i Felix Raabe. Zob. P. Raabe, F. Raabe, *Verzeichnis der Lieder Franz Liszts* (Konzept), rękopis przechowywany w Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, sygn. GSA 59/585; F. Raabe, *Notizen Felix Raabes zum Verzeichnis der Werke Liszts*, rękopis przechowywany w Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar, sygn. GSA 59/591.

³⁷ Niektóre teksty pieśni sprawiają sporo trudności – szczególnie te, które były pisane na zamówienie do pieśni powstających na specjalne okazje, oraz te, których autorów nie udało się ustalić. Jeśli tekst nie został opublikowany w osobnym wydaniu, trzeba było spisać go z partytury, a wtedy nie do końca wiadomo, ile dodał od siebie Liszt.

istotne jest nie tylko to, co muzyk wydobywa z tekstu, ale również to, co pomija w trakcie pracy nad nim.

W części *Dźwięk* omówione zostały te elementy, które wiążą się z warsztatem kompozytorskim Liszta, ze szczególnym uwzględnieniem indywidualnych rozwiązań wprowadzonych na grunt pieśniowy. Pokazane zostały różnorodne elementy techniki pieśniowej Liszta, takie jak: kształtowanie relacji głos – fortepian (w tym: rozdzielanie zwrotek pauzami generalnymi, bardzo długie fortepianowe intermezza, wstępy i zakończenia), interpretacja tekstu za pomocą środków muzycznych czy motywy powracające w różnych pieśniach o tej samej tematyce. Ważny punkt moich rozważań stanowią zagadnienia bardziej ogólne, w tym wielopłaszczyznowa hybrydyczność, wielokrotne opracowywanie jednego utworu (i widoczne na nim przemiany zachodzące w warsztacie twórczym Liszta), przenoszenie technik operowych na grunt pieśni czy cykliczność, które stanowią najważniejsze znaki rozpoznawcze twórczości pieśniowej Liszta. Rozdział poświęcony cykliczności jest najbardziej rozbudowany, z jednej strony ze względu na objętość materiału, z drugiej z powodu znacznie ważniejszego – cykl stanowi laboratorium, w którym kompozytor przeprowadza eksperymenty łączenia słowa i dźwięku oraz idei i technik poetyckich z muzyką. Najwyraźniej widać to na przykładzie zapożyczonej od Heinricha Heinego eksperymentalnej idei jego *Buch der Lieder*.

Adresatami niniejszej książki są wszyscy, którzy interesują się dzisiaj humanistyką, szczególnie interakcjami zachodzącymi między literaturą i muzyką w ich najbardziej naturalnym połączeniu, jakim jest pieśń. Liryka wokalna XIX wieku to obszar atrakcyjny dla wielu dziedzin naukowych – muzykologii, literaturoznawstwa, szczególnie komparatystyki intersemiotycznej czy kulturoznawstwa zainteresowanego pieśnią oraz przenikaniem idei między sztukami. Książka ta może także zaciekać osoby zajmujące się zawodowo i z pasji wzajemnym oświecaniem się sztuk, które było wyjątkowo bliskie dziewiętnastowiecznej estetyce, a przez to i Lisztowi. *Last but not least*, sięgnąć mogą po nią czytelnicy, dla których muzyka stanowi nieodzowny element życia – muzycy i melomani, którym omawiane zagadnienia mogą przybliżyć ten słabo znany fragment twórczości Franza Liszta.

* * *

W tym miejscu pragnę podziękować osobom, bez których pomocy i życzliwości książka by nie powstała. W pierwszej kolejności wymieniam najwierniejszych Czytelników, którzy czytając i komentując całość, przyczynili się znacznie do podniesienia jej jakości – recenzentkom pracy: profesor Iwone Lindstedt i doktor Aleksandrze Wojdzie, a także pani Wandzie Gamrat oraz panu Wojciechowi W. Gamratowi.

Szczególne podziękowania składam profesor Sławomirze Żerańskiej-Kominek za bezinteresownie dany czas, wsparcie (nie tylko od strony naukowej), inspiracje, twórcze rozmowy i pytania, bez których nie powstałaby żadna praca naukowa. Wyrazy wdzięczności kieruję również do profesora Zbigniewa Skowrona za cenne wskazówki i pomoc w rozwiązywaniu wszelkich problemów.

Prace nad książką wymagały badań prowadzonych w ośrodkach, w których znajdują się materiały związane z Franzem Lisztem, w większości z nich trafiałam na wspaniałych ludzi, których pomoc i przychyłność znacznie ułatwiały prowadzenie badań oraz prac nad książką. Podziękowania kieruję do: pani Evelyn Liepsch z Goethe- und Schiller-Archiv w Weimarze, doktor Zsuzsanny Domokos i pani Kláry Somogyi-Gulyás z Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont w Budapeszcie oraz profesor Rossany Dalmonte i doktor Mariiteresy Storino z Fondazione Istituto Liszt w Bolonii.

Przy opracowywaniu poszczególnych zagadnień lub fragmentów książki nieocenioną pomocą wsparło mnie wiele niezwykle życzliwych osób, spośród których z wyrazami wdzięczności pragnę wymienić: profesor Alicję Gronau-Osińską, doktor Barbarę Mielcarek-Krzyżanowską, doktor Ewę Schreiber oraz panie Wiktorię Antonczyk i Weronikę Lipszyc, a także doktora Tomasza M. Nowaka, pana Marka Dolewkę i pana Tomasza Zymera. Specjalne podziękowania kieruję do redaktor Aleksandry Jastrzębskiej-Wiktor za ogromną życzliwość i ofiarną pracę na rzecz jakości książki oraz do redaktor Marii Szewczyk, za to, że wszystko jest możliwe.