

Ilona Iwańska

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0001-9787-721X>

Na tropie odwiecznych tajemnic. Alexandra Zemlinsky'ego *Sześć pieśni* op. 13 do słów Maurice'a Maeterlincka

Choć Alexander Zemlinsky był jednym z najważniejszych kompozytorów swej generacji, nie ulega wątpliwości, że pozostawał w cieniu dwóch wielkich wizjonerów – Mahlera i Schönberga, skądinąd skupionych w jego bliskim kręgu¹. Wśród wiedeńskich przyjaciół cieszył się jednak niespotykaną estymą jako twórca dzieł, w których przeciwstawne tendencje generują napięcie tak owocne, jak tylko można sobie wyobrazić². Pieśni – obok oper – stanowiły jedno z najważniejszych mediów jego wypowiedzi. Jako syn pisarza i jednocześnie autor librett posiadał doskonałe wyczucie poezji, co w połączeniu z naturalnym instynktem do komponowania na głos i rzadkim darem melodycznym pozwalało osiągać efekty najwyższej próby. Zaliczyć do nich można zwłaszcza te partytury, w których znalazły się teksty współczesnych kompozytorowi wybitnych autorów: Richarda Dehmela, Stefana Georgego, Paula Heysego, Hugo von Hofmannsthal, Detleva von Lilien-crona, Christiana Morgensterna i Rabindranatha Tagorego. Do grupy tej należy oczywiście także – jeśli nie przede wszystkim – *Sechs Gesänge* do słów Maurice'a

1 Jak podsumowuje Theodor W. Adorno: „Z korespondencji Mahlera jasno wynika, jak wiele czasu on, Schönberg i Zemlinsky ze sobą spędzali”. Idem, *Quasi Una Fantasia: Essays on Modern Music* [1963], przeł. R. Livingston, Verso, London–New York 1998, s. 117.

2 Ibidem, s. 117–118.

Maeterlincka: dzieło, do którego Alban Berg był „szczególnie przywiązany”, zaś Theodor W. Adorno ocenił jako „prawdopodobne [...] centrum twórczości Zemlinsky’ego”³.

Historia wspomnianego cyklu sięga miesięcy letnich roku 1910, kiedy to po trzech latach przerwy od komponowania liryki wokalne Zemlinsky napisał cztery pieśni do słów Maeterlincka w niemieckim przekładzie Friedricha von Oppeln-Bronikowskiego⁴. Wersja na głos i fortepian miała swoją premierę jeszcze w tym samym roku, a dwa lata później powstała wersja na głos i orkiestrę, która zabrzmiała 31 marca 1913 roku w Wiedniu pod batutą Arnolda Schönberga⁵. Na kilka tygodni przed koncertem pisał on do Zemlinsky’ego z Berlina: „Otrzymałem [Twoje] *Pieśni* do słów Maeterlincka. Są wspaniałe! Znajduję w nich w pełni oryginalne brzmienie liryczne, jakie potrafił osiągnąć przypuszczalnie tylko Hugo Wolf. Co za czystość! Nie znałem Cię z tej strony”⁶. Wielce pozytywny odbiór utworu, który nie tylko wywołał zachwyt u przyjaciół-kompozytorów, ale też jako jedyny punkt repertuaru zyskał akceptację wiedeńskiej publiczności⁷, zachęcił Zemlinsky’ego do rozbudowania cyklu o dwa kolejne ogniwa. Znalazły się one już w pierwszej edycji nutowej, jako pieśń czwarta i szósta⁸ (zob. Tabela 1).

Tabela 1. A. Zemlinsky, *Sechs Gesänge* op. 13: ostateczny układ cyklu

I. Die drei Schwestern / Trzy siostry	(1910, ork. 1913)
II. Die Mädchen mit den verbundenen Augen / Dziewczęta z zastoniętymi oczami	(1910, ork. 1913)
III. Lied der Jungfrau / Pieśń dziewicy	(1910, ork. 1913)
IV. Als ihr Geliebter schied / Gdy odszedł jej ukochany	(1913, ork. 1922)
V. Und kehrt er einst heim / A jeśli on kiedyś wróci	(1910, ork. 1912)
VI. Sie kam zum Schloß gegangen / Przybyła do zamku	(1913, ork. 1922)

3 Ibidem, s. 120.

4 Maurice Maeterlinck, *Gedichte*, przeł. K.L. Ammer, F. von Oppeln-Bronikowski, Eugen Diederichs, Jena 1906.

5 Zob.: Lorraine Gorrell, *Discordant Melody: Alexander Zemlinsky, His Songs, and the Second Viennese School*, Greenwood Press, Westport, Conn. 2002, s. 190.

6 List datowany na 13 marca 1913. Cyt. za: Lorraine Gorrell, *Discordant Melody...*, op. cit., s. 192.

7 Zob.: Anthony Beaumont, *Zemlinsky*, Ithaca, Cornell University Press, New York 2000, s. 226.

8 Universal Edition, Wiedeń 1914. W edycji tej nazwisko poety, jako przedstawiciela wrogiego narodu, zostało przemilczane; ujawniono je dopiero w edycjach orkiestrowych datowanych na 1922 i 1926 rok (Anthony Beaumont, *Zemlinsky*, op. cit., s. 250 oraz Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia...*, op. cit., s. 117).

Podstawowe źródło wiedzy na temat twórcy *Der Zwerg* stanowią monografie Horsta Webera⁹, Antony'ego Beaumonta¹⁰ oraz Marca D. Moskovitza¹¹, ale liryka wokalna kompozytora doczekała się także osobnego opracowania autorstwa mezzosopranistki Loraine Gorrell¹². Samo op. 13, a zwłaszcza otwierająca je pieśń, były już szczegółowo analizowane z kilku różnych perspektyw¹³; jak dotąd nie badano jednak głębiej problematyki ekspresji, która wydaje się centralna nie tylko dla tego dzieła, ale i całej muzyki Zemlinsky'ego. To właśnie „obezwładniającą intensywność emocjonalną”¹⁴ jest bowiem cechą, która w odczuciu Beaumonta tę twórczość definiuje. Co ważne – nie jest to emocjonalność typu powierzchownego czy egzaltowanego¹⁵, lecz podszyta ukrytą symboliką; niestety w dużej mierze pozostaje ona enigmatyczna. Wiadomo, że sekretną liczbą życia autora *Symfonii lirycznej* była piątka, stanowiąca sumę cyfr składających się zarówno na prawdziwą, jak i sfalsyfikowaną datę jego urodzenia. Interwał kwinty, traktowany horyzontalnie lub wertykalnie, uobecnia się w incipitach wielu jego utworów, w tym w orkiestrowej wersji *Die drei Schwestern*¹⁶.

Zamysł stojący za niniejszym tekstem jest zbyt skromny, by móc tę symbolikę odkodowywać: w centrum swoich dociekań stawiam ekspresję, a zwłaszcza ten jej aspekt, który wiąże się z odpowiedzią na dominujący w poezji topos śmierci jako odwiecznej tajemnicy. W pierwszej kolejności przyjrzę się pod tym kątem tek-

- 9 Horst Weber, *Alexander Zemlinsky: eine Studie*, Österreichische Komopisten des XX Jahrhunderts, Band 23, Elisabeth Lafite Österreichischer Bundesverlag, Wien 1977.
- 10 Anthony Beaumont, *Zemlinsky*, op. cit.
- 11 Marc D. Moskovitz, *Alexander Zemlinsky: a Lyric Symphony*, Boydell&Brewer Group Ltd, New York 2013.
- 12 Lorraine Gorrell, *Discordant Melody...*, op. cit.
- 13 Tj. analizie poddane zostały: stosowane przez kompozytora techniki harmoniczne (Tibor Kneif, *Zemlinsky als Harmoniker*, [w:] *Alexander Zemlinsky: Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, red. Otto Kolleritsch, Studien zur Wertonungsforschung, Band 7, Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, Graz 1976, s. 137-144); aspekt symboliczny technik instrumentacyjnych (Olja Janjuš, *Vom Wald zum Meer in die Stadt Symbolistische Instrumentationstechniken in Alexander von Zemlinskys Orchesterlied. Die drei Schwestern wollten sterben*, [w:] „Klang”: *Wunder-tüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) Hannover 2016 (GMTH Proceedings 2016)*, red. B. Giesecke von Bergh, V. Helbing, S. Knappe, S. Sönksen, <https://doi.org/10.31751>, s. 349-363); związki z twórczością Franza Schrekera (Goesta Neuwirth, *Alexander Zemlinskys „Sechs Gesänge für eine mittlere Stimme nach Texten von Maurice Maeterlinck” op. 13 und Franz Schrekers „Fünf Gesänge für eine tiefe Stimme” – ein Vergleich*, [w:] *Alexander Zemlinsky: Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, op. cit., s. 111-119).
- 14 Anthony Beaumont, *Zemlinsky Alexander* [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, red. S. Sadie, Vol. 27, Macmillan Publishers, London 2010, s. 783. Zob. także: idem, *Zemlinsky*, op. cit., s. 197.
- 15 Zgodnie z obserwacją Adorna (choć tyzczą dzieł scenicznych Zemlinsky'ego), kompozytor „unika wszelkiego jazgotu czy przesadnie emfatycznych gestów” i pod tym względem jawi się jako „prawdziwy uczeń Francuzów”; idem, op. cit., s. 122.
- 16 Idem, *Zemlinsky*, op. cit., s. 198-202, 204 i 208.

stom poetyckim, a następnie – całościom słowno-muzycznym, zwracając szczególną uwagę na rolę dwóch wybijających się czynników: tonalno-harmonicznego oraz kolorystycznego. W uzasadnionych przypadkach będę sięgać do kategorii zaproponowanych przez Constantina Florosa w odniesieniu do muzyki Gustava Mahlera i symfoniki XIX-wiecznej¹⁷. W punkcie dojścia spróbuję odpowiedzieć na pytanie o specyfikę emocjonalności Zemlinsky'ego ujawnioną w badanym dziele; w wielu wypowiedziach przewija się bowiem wątek jej niejednoznaczności.

Klimat ekspresywny poezji Maeterlincka

Teksty poetyckie skupione w *Sześciu pieśniach* pochodzą ze zbioru *Quinze Chansons*, opublikowanego po raz pierwszy w roku 1900¹⁸, a kilka lat później – w tłumaczeniu niemieckim Oppeln-Bronikowskiego¹⁹. Spośród piętnastu wierszy wybrał Zemlinsky głównie te, które przykuły uwagę także innych kompozytorów, przetasowując jednak w cyklu ich oryginalną kolejność w taki sposób, że utworzyły zwarty ciąg treściowo-narracyjny²⁰. Z grupy tej wybija się *chanson* nr 2 (w op. 13 na piątej pozycji), umuzyczniana w sumie ponad dwadzieścia razy. Jeden wiersz uwzględniony przez Zemlinsky'ego (*chanson* nr 4) nie zarezonował wcześniej ani później w kulturze; z kolei dwa wiersze popularne wśród innych twórców (*chansons* nr 3 i nr 13) w op. 13 się nie znalazły (zob. Tabela 2)²¹.

Nastrój tej poezji jest typowy dla symbolizmu: tajemniczy i mroczny, mistyczno-fantastyczny. Życie styka się tu ze śmiercią, śmierć – z miłością (także tą wzgardzoną), jawa – ze snem, przy czym niepojętych sytuacji i stanów doświadczają postaci kobiece: niedookreślone, lecz jakby czujące i wiedzące więcej (zob. Tabela 3). Przedstawione w pieśni pierwszej trzy siostry desperacko pragną umrzeć, oferując w zamian złote korony. Szukają śmierci kolejno w lesie, morzu i mieście, przekraczając w każdym z tych miejsc nowy próg wtajemniczenia: najpierw – w wiedzę o przeszłości,

17 Constantine Floros, *Gustav Mahler and the Symphony of the 19th Century* [1977], przeł. N. K. Moran, Peter Lang, Frankfurt am Main 2014.

18 Maurice Maeterlinck, *Serre chaudes, suivies de Quinze chansons*, P. Lacomblez, Bruxelles 1900. *Quinze Chansons* to rozszerzona wersja *Douze Chansons* z roku 1896.

19 Maurice Maeterlinck, *Gedichte*, op. cit.

20 W ocenie Horsta Webers przy założeniu, że podmiot liryczny wszystkich tekstów jest ten sam, cykl można rozpatrywać jako reprezentację „kolejnych etapów rozwoju egzystencji estetycznej”, rozumianych jako: (1) królestwo wewnętrzne (symbolizowane przez złote korony); (2) zetknięcie z życiem; (3) uduchowienie (internalizacja); (4) pewność śmierci; (5) pożegnanie; (6) doświadczenie śmierci. Zob.: idem, *Alexander Zemlinsky...*, op. cit., s. 89.

21 Informacje nt. rezonansu muzycznego *Quinze Chansons* Maeterlincka pochodzą z bazy LiederNet Archive [https://www.lieder.net/, dostęp: 15.12.2023].

potem – w wiedzę o przyszłości, wreszcie – w wiedzę o teraźniejszości. Czy to wówczas siostry umierają? Nie wiadomo. Dziewczęta z pieśni drugiej chcą odnaleźć swoje przeznaczenie, ale symboliczne przesłonięcie oczu opaskami utrudnia im działanie. Dziewica z pieśni trzeciej w modlitewnym skupieniu śpiewa o nieśmiertelności dusz, które odpokutują swe winy miłością; miłość jednak nie wystarcza, by pokonać śmierć, a czasem nawet staje się jej przyczyną. Toteż w każdej z trzech kolejnych pieśni ktoś umiera: w *Als ihr Geliebter schied* – ginąc z rąk zdradzonego mężczyzny; w *Und kehrt er einst heim* – nie doczekawszy się na powrót ukochanego; w *Sie kam zum Schloss gegangen* – odchodząc nagle z tajemniczą postacią.

Tabela 2. M. Maeterlinck, *Quinze Chansons* (1900): wiersze wybrane przez Zemlinsky'ego oraz ich układ w cyklu, a także muzyczny rezonans poszczególnych *chansons* w oryginalnej wersji językowej i w tłumaczeniach (z pominięciem umuzycznień zawartych w *Sechs Gesänge* op. 13)

Quinze Chansons Maeterlincka i wiersze wybrane przez Zemlinsky'ego	Układ wierszy w op. 13 Zemlinsky'ego	Muzyczny rezonans wierszy Maeterlincka
I. Elle l'enchaîna dans une grotte		
II. Et s'il revenait un jour	V.	20 (fr.), 4 (ang., wł., ros.)
III. Ils ont tué trois petites filles		3 (fr.)
IV. Les filles aux yeux bandés	II.	
V. Les trois sœurs aveugles		3 (fr., m.in. J. Sibelius), 2 (ang., ros.)
VI. On est venu dire		1 (fr.), 2 (ros., ukr.)
VII. Les sept filles d'Orlamonde		2 (fr.), 1 (ros.)
VIII. Elles avaient trois couronnes d'or		1 (fr.)
IX. Elle est venue vers le palais	VI.	1 (fr.)
X. Quand l'amant sortit	IV.	3 (fr., ros., ukr.)
XI. Ma mère, n'entendez-vous rien?		
XII. Vous avez allumé les lampes		
XIII. J'ai cherché trente ans, mes sœurs		7 (fr.)
XIV. Les trois sœurs ont voulu mourir	I.	1 (fr.)
XV. À toute âme qui pleure	III.	9 (fr., m.in. N. Boulanger), 3 (ang., niem., ros.)

Tabela 3. A. Zemlinsky, *Sechs Gesänge* op. 13: teksty słowne w oryginale niemieckim i w tłumaczeniu na język polski

I Die drei Schwestern

*Die drei Schwestern wollten sterben,
setzten auf die gülden Kronen,
gingen sich den Tod zu holen.
Wähten ihn im Walde wohnen.
Wald, so gib uns, daß wir sterben,
sollst drei güldne Kronen erben.
Da begann der Wald zu lachen
und mit einem Dutzend Küssen
ließ er sie die Zukunft wissen.*

*Die drei Schwestern wollten sterben,
wähten Tod im Meer zu finden,
pilgerten drei Jahre lang.
Meer, so gib uns, daß wir sterben,
Sollst drei güldne Kronen erben.
Da begann das Meer zu weinen,
ließ mit dreimal hundert Küssen
die Vergangenheit sie wissen.*

*Die drei Schwestern wollten sterben,
lenkten nach der Stadt die Schritte;
lag auf einer Insel Mitte.
Stadt, so gib uns, daß wir sterben,
Sollst drei güldne Kronen erben.
Und die Stadt tat auf die Tore
und mit heißen Liebesküssen
ließ die Gegenwart sie wissen.²²*

I Trzy siostry

Siostry trzy pragnęły umrzeć,
koronami ozłoczone,
śmierci szukać więc ruszyły –
że jest w lesie – pewne były.
Jeśli sprawisz, że skonamy,
trzy korony ci oddamy –
rzekły; las się zaniósł śmiechem,
tuzin pocałunków posłał
i dał siostrom przyszłość poznać.

Siostry trzy pragnęły umrzeć.
Że śmierć w morzu jest – myślały,
więc trzy lata wędrowały.
Jeśli sprawisz, że skonamy,
trzy korony ci oddamy –
rzekły, na co morze, płacząc,
trzysta pocałunków słało
i wgląd w przeszłość siostrom dało.

Siostry trzy pragnęły umrzeć,
w stronę miasta więc ruszyły,
w wyspy środek sam trafiły.
Jeśli sprawisz, że skonamy,
trzy korony ci oddamy:
na to miasto drzwi otwarło
i miłosnych muśnięć siłą
teraźniejszość im odkryło²³.

²² Teksty oryginalne przytaczam w brzmieniu zgodnym z edycją fortepianową.

²³ Teksty wszystkich pieśni z wyjątkiem *Lied der Jungfrau* podaję w tłumaczeniu własnym.

II Die Mädchen mit den verbundenen Augen

Die Mädchen mit den verbundenen Augen

[tut ab die goldenen Binden!]

Die Mädchen mit den verbundenen Augen

wollten ihr Schicksal finden.

Haben zur Mittagsstunde.

[Laßt an die goldenen Binden!]

Haben zur Mittagsstunde das Schloß

geöffnet im Wiesengrunde.

Haben das Leben begrüßt.

[Zieht fester die goldenen Binden.]

Haben das Leben begrüßt,

ohne hinaus zu finden.

III Lied der Jungfrau

Allen weinenden Seelen,

aller nahenden Schuld

öffn' ich im Sternenkränze

meine Hände voll Huld.

Alle Schuld wird zunichte

vor der Liebe Gebet,

keine Seele kann sterben,

die weinend gefleht.

Verirrt sich die Liebe

auf irdischer Flur,

so weisen die Tränen

zu mir ihre Spur.

II Dziewczęta z zasłoniętymi oczami

Dziewczęta z zasłoniętymi oczami

[zdejmijcie te złote bandaże!],

dziewczęta z zasłoniętymi oczami

chciały wiedzieć, co im los wskaże.

O północy otworzyły

[zostawcie te złote bandaże!],

o północy otworzyły

wrota zamku pośród łąk.

Przywitały życie

[zwiążcie mocniej złote bandaże!],

przywitały życie,

lecz nie ujrzały świata ich twarze.

III Pieśń dziewicy

Wszelkiej duszy, co płacze,

Wszelkiej skruszonej winie

Z rąk moich promienistych

Łaska przebaczeń płynie.

Z modlitwą Miłości przy boku

Wstałeś, człowieku, z bezprawia —

Nie zmarłaś, biedna duszo,

Miłość cię łąką swoją zbawi.

A Miłość, gdy błędzić pocznie —

Po tej padolnej ziemi,

Ja ją wywiodę z matni

Płaczącą łzami rzewnem²⁴.

24 Maurice Maeterlinck, *Siostra Beatryks: w trzech aktach*, akt II, przeł. J. Kasproicz, Towarzystwo Wydawnicze, Lwów 1907, s. 25-26.

IV Als ihr Geliebter schied

*Als ihr Geliebter schied
[ich hörte die Türe gehn]
als ihr Geliebter schied,
da hab ich sie weinen gesehen,*

*Doch als er wieder kam
[ich hörte des Lichtes Schein]
doch als er wieder kam,
war ein anderer daheim.*

*Und ich sah den Tod
[mich streifte sein Hauch]
und ich sah den Tod,
der erwartet ihn auch.*

V Und kehrt er einst heim

*Und kehrt er einst heim,
was sag ich ihm dann?
Sag, ich hätte geharrt,
bis das Leben verrann.*

*Wenn er weiter fragt
und erkennt mich nicht gleich?
Sprich als Schwester zu ihm;
er leidet vielleicht.*

*Wenn er fragt, wo du seist,
was geb ich ihm an?
Mein' Goldring gib
und sieh ihn stumm an...*

*Will er wissen, warum
so verlassen das Haus?
Zeig die offene Tür,
sag, das Licht ging aus.*

IV Gdy odszedł jej ukochany

Gdy odszedł jej ukochany
[słyszałem, jak skrzypią drzwi],
gdy odszedł jej ukochany,
widziałem, jak roni łzy.

Lecz kiedy wreszcie powrócił
[rozbłysnął lampy płomień],
lecz kiedy wreszcie powrócił,
inny już tulił się do niej.

I zobaczyłem śmierć
[oddechem mnie swym musnęła],
i zobaczyłem śmierć:
na niego też czyhać zaczęła.

V A jeśli on kiedyś wróci

A jeśli on kiedyś wróci,
co mam zrobić, co rzec?
Powiedz mu, że czekałam
aż po dni moich kres.

A jeśli wciąż będzie pytał
i nie pozna mnie wnet?
Mów do niego jak siostra,
by od cierpienia go strzec.

A jeśli spyta, gdzie jesteś,
jaką odpowiedź mam dać?
Daj mu tę złotą obrączkę
i w ciszy na niego patrz.

A jeśli spyta, dlaczego
dom opustoszał tak?
Wskaż mu na drzwi otwarte
i powiedz, że płomień zgaś.

*Wenn er weiter fragt
nach der letzten Stund'...
Sag, aus Furcht, daß er weint,
lächelte mein Mund.*

VI Sie kam zum Schloß gegangen

*Sie kam zum Schloß gegangen
– die Sonne erhob sich kaum –
sie kam zum Schloß gegangen,
die Ritter blickten mit Bangen
und es schwiegen die Frauen.*

*Sie blieb vor der Pforte stehen
– die Sonne erhob sich kaum –
sie blieb vor der Pforte stehen,
man hörte die Königin gehen
und der König fragte sie:*

*Wohin gehst du? Wohin gehst du?
Gib acht in dem Dämmerchein!
Wohin gehst du? Wohin gehst du?
Harrt drunten jemand dein?
Sie sagte nicht ja noch nein.*

*Sie stieg zur Fremden hernieder
– gib acht in dem Dämmerchein –
sie stieg zu der Fremden hernieder
– sie schloß sie in ihre Arme ein.
Die beiden sagten nicht ein Wort
und gingen eilends fort.*

A jeśli by dalej pytał
o ostatni twój czas...
By nie płakał – powiedz,
że uśmiech spowił mą twarz.

VI Przybyła do zamku o świcie

Przybyła do zamku o świcie
– dopiero co słońce wzeszło –
przybyła do zamku o świcie,
niejeden strwożył się rycerz,
a damy zamilkły.

Stanęła przed murów drzwiami
– dopiero co słońce wzeszło –
stanęła przed murów drzwiami,
królowa nadeszła z oddali,
a król ją spytał:

Dokąd idziesz? Dokąd idziesz?
– Bądź czujna, gdy wstaje brzask! –
Dokąd idziesz? Dokąd idziesz?
Czy z dołu ktoś daje ci znak?
Nie rzekła „nie” ani „tak”.

Zeszła do nieznajomej
– Bądź czujna, gdy wstaje brzask! –
zeszła do nieznajomej,
by w uścisk jej ramion wpaść.
Żadna nie rzekła ni słowa
i śpiesznie odeszły w dal.

W przedstawionych scenach, które swą *quasi*-dialogującą formą i tajemniczą aurą przywodzą na myśl gatunek balladowy²⁵, na czoło wysuwa się tragizm związany z nieuchronnością i bezsenssem przeznaczenia. Jak jednak podsumowuje Patrick McGuin-

25 Zob.: Horst Weber, *Alexander Zemlinsky...*, op. cit., s. 83 oraz Theodor W. Adorno, *Quasi una fantasia...*, op. cit., s. 120.

ness, u Maeterlincka „nie śmierć jest tragiczna, lecz to, co dzieje się – lub nie dzieje – przedtem. To tragedia wynikająca z niezrozumienia, błędnej komunikacji, bezruchu i beczynności, cyrkularności i powtarzalności, porzucenia, ślepoty i zaniedbania”²⁶.

Świat ekspresywny pieśni Zemlinsky’ego

Dominujący w poezji wymiar tragiczny w pieśniach podlega uszczegółowieniu i zniuansowaniu; następuje tu też jednak wyraźne otwarcie ku transcendentji. Pierwsze ogniwo cyklu charakteryzuje bardzo dynamiczny, kalejdoskopowo zmienny obraz przebiegu ekspresywnego: niemal każda część formalna tej pieśni – utrzymanej w formie zwrotkowo-wariacyjnej – wprowadza istotną zmianę nastroju. W częściach „a”, powiązanych z tekstem o pragnieniu śmierci, pobrzmiewa topos marsza żałobnego (zob. Tabela 4), wyznaczany przez takie elementy, jak: miarowy, powolny ruch i ostinato rytmiczne; niski rejestr i ciemne brzmienie; tonacja c-moll i statyczna harmonia (oparta na pustych współbrzmieniach oraz zabarwiona modalnie); wreszcie – w wersji orkiestrowej – użycie instrumentów dętych blaszanych (*con sordino*), kotłów wybijających puls oraz *tremolo* w altówkach. Przecucie czegoś złego podsyca dodatkowo skala całotonowa – *la gamme terrifiante*²⁷ – eksponowana szczególnie wówczas, gdy główny motyw pieśni prowadzony jest przez waltornie w równoległych tercjach wielkich (t. 8²⁸).

Części „b” wnoszą istotny kontrast: zmianę trybu, pełniejsze brzmienie harmoniczne, a pod względem ekspresywnym – poczucie błogości i dziwnej ekscytacji. Trzeba jednak dodać: paradoksalnej (zob. Tabela 4). Dźwięki kantilenowej, wspartej na trójdźwiękach melodii towarzyszą bowiem słowom o szukaniu śmierci, o czym przypomina *pizzicato* w wiolonczelach i kontrabasach na słabej części taktu. Ekspresja odcinków „c”, które wiążą się każdorazowo z prośbą o śmierć w zamian za złote korony – kierowaną kolejno do lasu, morza i miasta – jest najtrudniejsza do oceny. Odwołują się one do toposu walca (choć w metrum 4/4), ale jest w tym walcu coś niezrozumiałego, upiornego, może nawet groteskowego (zob. Tabela 4). Za trzecim razem przybiera on wręcz formę kuszenia czy przymilania się, co zresztą zgadza się z określeniem interpretacyjnym: *leidenschaftlich* (namiętnie; zob. Przykład 1)²⁹.

26 Patrick McGuinness, *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre*, Oxford University Press, Oxford 2000, s. 230. Cyt. za: Lorraine Gorrell, *Discordant Melody...*, op. cit., s. 191-192.

27 Zob. *The history of whole tone scale* [rozdział w:] Constantin Floros, *Gustav Mahler...*, op. cit., s. 203-206.

28 Nie licząc przykładów nutowych w wersji na głos i fortepian, numery taktów podaję zgodnie z wersją na głos i orkiestrę.

29 Pojawia się ono dopiero w wersji orkiestrowej w t. 13.

Cząstki „d”, mimo że bazują na podobnym materiale motywicznym, przyjmują za każdym razem inne upostaciowanie ekspresywne (zob. Tabela 4). W strofie pierwszej jest to wydźwięk radosny, wręcz filuterny – dość powiedzieć, że grupie dętej drewnianej oraz skrzypcom powierzył kompozytor partie imitujące śmiech lasu (t. 18-21). W strofie drugiej wydźwięk staje się złowieszczy: za sprawą opadających w szybkim tempie chromatycznych pochodów gamowych i rytmu synkopowanego, ilustrujących niepokój i płacz morza (t. 33-40). W trzeciej zwrotce do głosu dochodzi wydźwięk triumfalny, przypieczętowany finalnym rozwiązaniem pikardyjskim; w wersji orkiestrowej pieśń dopełnia jednak jeszcze trzytaktowe postludium, przywołujące znów topos upiornego walca. Owo zakończenie, w ocenie Beaumonta – „histeryczne” i „będące antytezą, którą sam Schönberg uważał za nazbyt ostrą”³⁰, obnaża fałsz poprzedzających taktów. Czy siostry znalazły wreszcie śmierć? Wygląda na to, że tak.

Tekst drugiej pieśni (zob. Tabela 3) nawiązuje do sztuki Maeterlincka *Ariadna i Sino-brody* – do której muzykę napisał ostatecznie Paul Dukas – co dość jednoznacznie ustawia kierunek interpretacji: wybrzmiewa tu cierpienie i tęsknota za wolnością i światłem dnia. W warstwie muzycznej – skądinąd dookreślonej uwagą *sehnsüchtig*³¹ – wydobywają się one choćby z opadających motywów *quasi*-westchnieniowych, towarzyszących każdorazowo słowom „Augen”, „Binden”, „Schicksal” i „finden”, czyli odpowiednio „oczy”, „bandaże”, „los” i „odnaleźć” (zob. Przykład 2). Z motywami tymi wiąże się notabene ciekawe zjawisko harmoniczne, polegające na przemieszczeniu³² akordu kadencyjnego o wielką lub małą sekundę w dół. W efekcie zastosowania tego chwytu (który przywodzi na myśl późniejszą technikę harmoniczną Prokofiewa³³) rodzi się uczucie chwilowej dezorientacji, być może analogicznej do zagubienia w mroku. W wersji fortepianowej, zanotowanej w fis-moll (orkiestrowa brzmi o sekundę wielką wyżej) są to zestawienia akordów h-moll i a-moll oraz a-moll i b-moll (na słowach „Augen”). Obserwacja jednego z tych momentów w szerszym kontekście pozwala zauważyć równie nieoczekiwany przeskok do tonalnego punktu wyjścia na słowie *Schicksal*, dodatkowo przetrzymanym z przesunięciem akcentu (zob. Przykład 3)³⁴. Akord g⁷, czyli II stopień w F-dur, łączy się tutaj nie z akordem C-dur, który byłby spodziewaną dominantą, lecz – poprzez wspólny dźwięk f, odczytany enharmonicznie jako *eis* – z akordem Cis-dur, czyli dominantą w Fis-dur czy fis-moll (ostateczny tryb akordu zamykającego frazę jest trudny do

30 Anthony Beaumont, *Zemlinsky*, op. cit., s. 272.

31 Widnieje ona dopiero w wersji orkiestrowej.

32 Tibor Kneif pisze w tym kontekście o „technice przesunięcia harmonicznego” (*die Technik der harmonische Rückung / Rückungstechnik*). Zob.: idem, op. cit., s. 140.

33 Zob.: Richard Bass, *Prokofiev's Technique of Chromatic Displacement*, „Music Analysis” 1988, Vol. 7, No. 2, s. 197-214.

34 Por. Tibor Kneif, *Zemlinsky...*, op. cit., s. 139.

ustalenia, bo w wersji fortepianowej kompozytor po rozwiązaniu opóźnienia zostawia tercję wielką, a w wersji orkiestrowej – przechodzi na małą). Co ciekawe, przeszczenie chromatyczne następuje w tej kadencji w bezpośrednim sąsiedztwie tonalnych gestów retorycznych, tj. akordu chopinowskiego i rozwiązania pikardyjskiego. Gdy ten sam fragment muzyczny z tym samym tekstem (powtórzonym przez Zemlinsky'ego) powraca na końcu pieśni, tryb jest już jednoznacznie molo- wy, co utwierdza pointę tekstu poetyckiego: oczy dziewcząt pozostały zasłonięte, uniemożliwiając im znalezienie drogi wyjścia.

W pieśni uobecnia się także topos muzyki dali, zasygnalizowany zresztą jedno- znaczną wskazówką interpretacyjną dla trąbek: *wie aus der Ferne* (t. 11). Powią- zał go Zemlinsky z tymi wersetami tekstu, które stanowią wtrącenia w nawiasach i nawoływania – pochodzące jakby z zewnątrz – najpierw do zdjęcia opasek z oczu, potem do ich zachowania, a na końcu – do zaciśnięcia. Pojawianie się tych refrenów wprowadza niepokój i aurę tajemniczości, wzmagane np. przez tremolo w smyczkach (t. 29).

Z tekstu *Pieśni dziewczycy* (zob. Tabela 3), umieszczonego pierwotnie w sztuce *Soeur Béatrice* (*Siostra Beatryks*, 1901), promieniuje nadzieja, a konkretnie: nadzieja metafizyczna. I właśnie ów metafizyczny aspekt został przez Zemlinsky'ego mocno uwypuklony, zwłaszcza w wersji orkiestrowej. Dzięki ograniczeniu składu wykonawczego do fisharmonii, czelesty i smyczków utwór zyskał niezwykłą aurę brzmieniową, symbolizującą świat transcendentny³⁵.

Tabela 4. A. Zemlinsky, *Sechs Gesänge* op. 13, I. *Die drei Schwestern*: forma a ekspresja

Takty	1-4	5-8	9-12	13-17	18-23	24-27	28-29	30-33	34-41	42-45	46-47	48-52	53-58	59-61
Forma	A				A'				A''					
	wstęp	a	b	c	d	a'	b'	c'	d'	a''	b''	c''	d''	postlu- dium
Topos	marsz żałobny		walc		marsz żałobny		walc		marsz żałobny		walc		walc	
Wydzźwięk			paradoksalna błogość		radosny		paradoksalna błogość		złowieszczy		paradoksalna błogość		tryumfalny	

35 Instrumentacji i barwie jako „symbolach świata transcendentnego” przyjrzał się bliżej Marcin Trzęsiok. Według autora tego rodzaju konotacje wynikają m.in. z wprowadzenia do składu wykonawczego harfy, czelesty, mandoliny i fisharmonii oraz z zastosowania wysokiego rejestru (idem, *Narodziny dodekafonii z ducha teozofii? Schönberg, Swedenborg i metempsychoza*, [w:] *Kompozytor i jego świat. Bronisław Kazimierz Przybylski in memoriam*, red. E. Kowalska-Zajac, M. Szoka, Łódź 2012, s. 46-47).

(8) Sehr langsam

gr. Fl.

Ob.

Kl.
(B)

Bkl.
(B)

Fg.

Hr.
(F)

Tr.
(C)

Pos.

Hfe.

Klav.

Ges.

Schritte, lag auf ei - ner In - sel Mit - te. „Stadt, so gib uns, daß wir ster - ben,

(8) Sehr langsam

3 fach get. ohne Dämpfer

am Steg

3 fach get. ohne Dämpfer

naturlich

get. natürlich

pizz.

pizz.

steigernd

kl. Fl. *a 2*

gr. Fl. *a 2*

Ob. *espr.* 1.

Kl. (B) *a 2*

Bkl. (B) *espr.*

Fg. *ff*

Hr. (F) *espr.*

Tr. (C) 1. 2. *ff*

Pos. *ohne Dämpfer* *ff*

Pk. *ff*

gr. Tr. Beck. *mit Schlägel* *mp*

Hfe. *rauschend fff* 10

Klav. *rauschend fff* 14

Ges. *solist drei güldne Kro - nen er - ben!*

steigernd

Vl. I *zus. espr. get.* *ff* *gliss.*

Vl. II *zus. espr. get.* *ff*

sol. Br. *natürlich* *espr.* *ff*

Br. *zus. espr. get.* *ff*

Vc. *arco* *espr.* *ff*

Kb. *arco* *espr.* *ff*

Przykład 1. A. Zemlinsky, *Sechs Gesänge* op. 13, I. *Die drei Schwestern* (t. 45-52):
topos walca

Alexander Zemlinsky, Op. 13, Nr. 2

Allegretto (wechselnd im Tempo)

Gesang

Die Mäd-chen mit den ver-bun-de-nen Au-gen [tut]

Piano

pp

Lebhafter **Tempo I.** (f)

ab die gol-de-nen Bin-den! Die Mäd-chen mit den ver-

f

bun-de-nen Au-gen woll-ten ihr Schick-sal fin-den.

rit. *ppp* *rit.*

Die 4 etwas langsamer wie im Anfang Lebhafter (steigend wie vorher) *rit.*

0 Bis hin zur Müll-ge-sten-de, Daß an die gol-de-nen Bin-den!

pp *f* *rit.*

The image displays a musical score for the song "Die Schöne und das Schöckchen" by Franz Schubert. The score is written for piano (p) and voice (soprano and alto). The lyrics are in German. The score is divided into three systems, each with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

System 1: The piano part begins with a treble and bass clef. The voice part enters with the lyrics "Ha, benzur Mit-tag-stun-de, das Schloß ge-öff-net im Wiesengrun-de." The tempo/mood is marked "pp leise" (pianissimo, soft) and "rild." (rile, lively).

System 2: The piano part continues with the lyrics "Habendes Leben ge-grüß." and "Zieht sie-stor-de göt-ten Bün-den." The tempo/mood is marked "rild." and "schneller" (faster). The piano part includes a section marked "pp" (pianissimo) and "p" (piano).

System 3: The piano part continues with the lyrics "Habendes Leben ge-grüß, ohne-hin-aus zu fin-den." and "Die." The tempo/mood is marked "Langsam" (slow) and "Sehr ruhig" (very calm). The piano part includes a section marked "acc." (accelerando, accelerating).

System 4: The piano part continues with the lyrics "Mädchen mit den ver-bun-den Au-gen wol-len ihr Schück-mal fin-den." The tempo/mood is marked "sehr lei" (very soft) and "rit." (ritardando, slowing down). The piano part includes a section marked "pp" (pianissimo) and "rit." (ritardando).

Przykład 2. A. Zemlinsky, *Sechs Gesänge* op. 13, II. *Die Mädchen mit den verbundenen Augen*: opadające motywy *quasi*-westchnieniowe na znaczących słowach

bun-de-nen Au - gen woll-ten ihr Schick - sal fin - den.

rit. *ppp*

[C]

	h	b	g	Cis	Fis
Fis:	°S		D ⁹ _{6>-5}		T ⁹⁻⁸
F:	°S _{6>-5}		⁷		

Przykład 3. A. Zemlinsky, *Sechs Gesänge* op. 13, II. *Die Mädchen mit den verbundenen Augen* (t. 8-12): przemieszczenia harmoniczne

Jest to szczególnie wyraziste np. w momencie, gdy w partii wokalne padają słowa o gwiazdnym kręgu i dłoniach pełnych łaski, a w odpowiedzi słychać arpeggiowane akordy czelesty i solo skrzypiec opatrzone uwagą *dolce espressivo* (zob. Przykład 4).

Z kolei długo wybrzmiewające, stojące akordy fishharmonii, często wspierające się przez kilka taktów na nutach pedałowych, budzą skojarzenie z wiecznością. Tego rodzaju interpretację pieśni wzmacnia jej zakończenie, skądinąd – w ocenie Schönberga – najwspanialszy moment całego cyklu³⁶. Oprócz symbolicznie zaplanowanej instrumentacji (z dwiema solowymi partiami skrzypiec kontrapunktującymi głos wokalny) pojawia się tutaj także istotna okoliczność tonalna: świetliste zakończenie pikardyjskie (w Es-dur), antycypowane już jedenaście taktów przed faktycznym zakończeniem. Pieśń zamyka jakby zawieszony w powietrzu akord czelesty – niczym spojrzenie w górę.

Pierwotnym źródłem tekstu czwartej pieśni (zob. Tabela 3) jest dramat *Aglavaine et Sélysette* (1896), a konkretnie trzy strofy śpiewane przez główną bohaterkę z wieży, z której roztacza się widok na morze. Jak zauważa Antony Beaumont: „Wieże są często u Maeterlincka miejscem pokusy, zdrady i *crime passionnelle* [zbrodni w afekcie]. Wieża z *Aglaweny i Selizety* nie stanowi tu wyjątku: udręczona miłością swego męża do Aglaweny, Selizeta wypada z okna wieży i w efekcie umiera”³⁷. Mroczna tematyka tekstu, będąca ponoć aluzją do kryzysu w małżeństwie Schönbergów³⁸, przekłada się na aurę ekspresywną pieśni, zdominowaną przez kategorię niepokoju, a nawet grozy. Pojawiają się tu współbrzmienia oparte na skali całotonowej, zaskakujące połączenia akordowe (np. es – d – fis na słowach „Lecz kiedy wreszcie powrócił”) oraz tajemniczo i złowrogo brzmiące efekty kolorystyczne (np. połączenie *frullato* fletów, szybkich przebiegów gamowych klarnetów, *tremolo* skrzypiec i talerza, *pizzicato* skrzypiec i harfy – a to wszystko w dynamice *pp* na słowach „rozbłysnął lampy płomień” – zob. Przykład 5). W klimacie ten wpisują się krótkie, jakby urywane w przestrachu frazy wokalne. Całość dopełnia posępny chorał, w którym słowo *Tod* jest wyeksponowane akcentem i skokiem w partii wokalne (za drugim razem: o tryton i przy akompaniamencie akordów w relacji trytonu, As-D, na najwyższy w tej pieśni dźwięk *fis*²). Najbardziej złowrogo brzmi jednak *glissando* smyczków i głosu wokalnego zmierzające z dużym impetem, i z kilku różnych kierunków, do tonicznego *d* (zob. Przykład 6).

36 List datowany na 13 marca 1913. Cyt. za: Lorraine Gorrell, *Discordant Melody...*, op. cit., s. 192.

37 Anthony Beaumont, *Zemlinsky*, op. cit., s. 273.

38 Zob.: Hartmut Krones, *Tonale und harmonische Semantik im Liedschaffen Alexander Zemlinskys*, [w:] *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, red. H. Krones, Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderband 1, Böhlau, Wien-Köln-Weimar 1995, s. 187. Chodzi o romans, który Mathilde, żona Schönberga a siostra Zemlinsky'ego, nawiązała z Richardem Gerstlem (autor spekuluje, że pieśń zawiera zakodowaną informację dla zdradzonego).

Ilona Iwańska, Na tropie odwiecznych tajemnic...

The image displays a page from a musical score for the song "Der Kranke" (The Sick Man) by Franz Schubert. The score is written for a vocal soloist and a piano ensemble. The vocal part is in the center, with lyrics in German. The piano accompaniment includes Harp (Harm.), Cello (Cel.), 2 Solo Violins (2 Solo Vl.), 2 Solo Brass (2 Solo Br.), 2 Solo Violas (2 Solo Vc.), and 2 Solo Contrabasses (2 Solo Kb.). The score is in G major and 3/4 time. The vocal part begins with the lyrics "nen - kran - ze" and continues with "meine Hän - de voll Huld." The piano accompaniment features a harp part with arpeggiated chords, a cello part with sustained chords, and string parts with flowing sixteenth-note patterns. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). The lyrics are written in German, and the score is in a standard musical notation format.

immer sehr gebunden

Harm.

Cel.

Ges.

nen - kran - ze

meine Hän - de voll Huld.

2 Solo Vl.

2 Solo Br.

2 Solo Vc.

2 Solo Kb.

espr.

pp

dolce

zart

3

Harm.

Cel.

Ges. Al - le Schuld wird zu - nich - te vor der Lie - be Ge -

2 Solo Vl.

2 Solo Br.

2 Solo Vc.

2 Solo Kb.

espr.

zurücktretend

dolce espr.

p

p dolce espr.

PPP

pizz.

Przykład 4. A. Zemlinsky, *Sechs Gesänge* op. 13, III. *Lied der Jungfrau* (t. 14-22): instrumentacja symbolizująca świat transcendentny

Kolejne ogniwo cyklu szczególnie upodobał sobie sam kompozytor³⁹, ale też chyba miało ono dla niego wymiar osobisty. W 1913 roku, korespondując po długiej przerwie z Alną Mahler – swą niegdysiejszą ukochaną – polecił jej: „przyjrzyj się

39 Zob.: Lorraine Gorrell, *Discordant Melody...*, op. cit., s. 195.

dobrze *Und kehrt er einst heim*". Według Beaumonta dowodzi to niezbiecie, że gdy powstawał utwór, do Zemlinsky'ego dotarły plotki o romansie między Almą a Walterem Gropiusem – w podobnych słowach sugerował jej wszak niegdyś zapoznanie się z utworem fortepianowym *Liebe*, zawierającym ukryty przekaz miłosny⁴⁰. Tekst pieśni to przejmująca rozmowa między kobietą i bliżej nieokreślonym rozmówcą, który dopytuje, co ma powiedzieć jej ukochanemu, gdy ten pewnego dnia wróci (zob. Tabela 3). Słowa usłyszane w odpowiedzi nie pozostawiają wątpliwości, że jest to moment ostateczny. Świadczy też o tym motyw otwartych drzwi i zgaszonego światła, w symbolizmie zwykle sygnalizujący śmierć⁴¹. Fraza powiązana z tekstem, który o tym mówi, przynosi kulminację pieśni (dookreśloną wskazówką *mit großem Ausdruck*), a na słowo *Tür* przypada najwyższy dźwięk partii wokalne: *f*² (t. 45-48).

Napięcie i niepokój sytuacji lirycznej oraz wahanie rozmówców odzwierciedla narracja pieśni: wszystkie refrenicznie powracające pytania padają na słabej części taktu i kończą się zwolnieniem tempa, które wraca do punktu wyjścia dopiero wraz z nastaniem odpowiedzi. Bardzo istotne ekspresywnie zjawiska zachodzą także w przestrzeni tonalno-harmonicznej. Już w pierwszych taktach uwidacznia się Mahlerowska w swej wyrazistości ambiwalencja trybu, odzwierciedlająca być może – jak niegdyś u Schuberta, a potem u Mahlera właśnie – rozdźwięk między dojmującą rzeczywistością a światem fantazji⁴². Znamienne jest, że motyw reprezentujący durowo-molowe wahanie udaje się jednak poprowadzić zgodnie z jego ciężeniem i na akord durowy wówczas, gdy z tekstu przebija czułość i troska o ukochanego: „Mów do niego jak siostra, / by od cierpienia go strzec” (zob. Przykład 7). Harmonika wsparta na nutach pedałowach (najpierw dominantowej, a potem tonicznej), w połączeniu ze zmysłową kolorystyką smyczków, czelesty, dzwonków orkiestrowych i flażoletów harfy (brzmiących zgodnie z intencją kompozytora *ungemein zart* – nadzwyczaj czule), ponownie skierowują interpretację w stronę transcendencji. A moment w tekście jest szczególnie, bo mowa o przekazaniu obrączki zmarłej ukochanemu, a zatem: to rodzaj pożegnania (zob. Przykład 8). Ta sama symbolika instrumentalna dochodzi do głosu w końcowym akordzie, artykułowanym najciszej jak się da i zawieszonym gdzieś wysoko w przestrzeni.

40 Anthony Beaumont, *Zemlinsky*, op. cit., s. 273. W innym miejscu autor zauważa, że zakończenie związku z Almą Schindler (później Mahler) „radykałnie odmieniło Zemlinsky'ego”. Idem, *Zemlinsky Alexander* [hasło w:] *The New Grove...*, op. cit., s. 785.

41 Lorraine Gorrell, *Discordant Melody...*, op. cit., s. 195.

42 Zob.: Hans Heinrich Eggebrecht, *Prinzipien des Schubert-Liedes*, „Archiv für Musikwissenschaft” 1970, Vol. 27, No. 2, s. 96 oraz Kofi Agawu, *The Musical Language of Kindertotenlieder No. 2*, „The Journal of Musicology” 1983, Vol. 2, No. 1, s. 84. Por. także: Ilona Iwańska, *Tonalność – ekspresja – semantyka. Studia nad pieśnią czasu modernizmu*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2020, s. 198 i 234.

Co ważne, jest to ostatecznie akord durowy, jednak nie toniczny, lecz subdominantowy (pieśń zaczyna się w a-moll, a kończy w D-dur). Poprzedzają go wymowne słowa: „A jeśli by dalej pytał / o ostatni twój czas... / By nie płakał, powiedz, / że uśmiech spowił mą twarz”. Warto w tym miejscu wspomnieć o spostrzeżeniu Beaumonta dotyczącym szczególnej roli, jaką odgrywa opozycja d-moll/D-dur – jako tonacji reprezentujących żal i pogodę ducha – zarówno w tym cyklu, jak i w innych utworach Zemlinsky’ego (*II Kwartecie* czy *pieśniach* z op. 5)⁴³.

Przykład 5. A. Zemlinsky, *Sechs Gesänge* op. 13, IV. *Als ihr Geliebter schied* (t. 14-18): tajemniczo i złowrogo brzmiące efekty kolorystyczne w dynamice *pp* na słowach „rozbłysnął lampy płomień”

43 Anthony Beaumont, op. cit., s. 109.

95

[illegible]

Przykład 6. A. Zemlinsky, *Sechs Gesänge* op. 13, IV. *Als ihr Geliebterschied* (t. 19-34):
pożegnany chorał

Alexander Zemlinsky, Op. 13. Nr. 5

Sehr mäßig bewegt

Gesang

Und kehrt er einst heim, was sag ich ihm dann? *espress.* Sag, ich

Piano

p legato *pp*

rit. tempo

hät - te ge - harrt, bis das Le - ben ver - rann. Wenn er wei - ter fragt und er -

ruhig und warm

kennt mich nicht gleich? Sprich als Schwe - ster zu ihm; er lei - det viel - leicht, er

Przykład 7. A. Zemlinsky, *Sechs Gesänge* op. 13, V. *Und kehrt er einst heim* (t. 1-20):
durowo-molowe wahanie

W pieśni szóstej śmierć przyjmuje postać nieznajomej, która puka nad ranem do bram królestwa, wzbudzając ogólny popłoch⁴⁴. Poezja obfituje w niejasne ostrzeżenia („Bądź czujna, gdy wstaje brzask!”) oraz rozpaczliwe pytania kierowane przez króla do królowej: „Dokąd idziesz? Dokąd idziesz? / Czy ktoś z dołu daje ci znak?”; pozostają one jednak bez odpowiedzi. Ekspresja pieśni jest przez większość czasu wyczuwalna podskórnie. Jej charakter zdradzają ponownie zastosowana przez Zemlinsky’ego ambiwalencja trybu – wyjątkowo w tej pieśni dosadna – oraz aluzyjnie zasygnalizowany topos marsza żałobnego, ewokowany przez stałą, nieprzerwaną pulsację. Balansowanie między dur a moll, będące oczywiście znakiem rozpoznawczym Mahlera (i to niejednokrotnie w tej samej konfiguracji

44 Tezę tę wzmacnia wydźwięk ostatniej strofy wiersza, pominiętej przez Zemlinsky’ego, a zwieńczonej motywem opadających zwiędłych liści – typowego symbolu przemijania.

tonalnej: d/D⁴⁵), buduje nastrój niepewności, niewiadomej, wzmacnia złe przecucia. Z kolei topos marsza, tworzący łuk z pierwszym ogniwem cyklu⁴⁶, wywołuje skojarzenie z kroczeniem ku śmierci, a może nawet: z kroczeniem na śmierć. Kulminacja ekspresywna utworu przypada na ten moment tekstu, w którym nieznana postać obejmuje królową. Zakończenie nie przynosi jednak rozstrzygnięcia (także w sensie tonalnym): muzyka stopniowo zamiera, tak jak oddalają się w nieznanym kierunku i celu bohaterki tekstu, a akordy pulsujące nad toniczną nutą pedalową pozostają nierozwiązane (zob. Przykład 9).

45 Wystarczy wspomnieć pierwsze ogniwo *Kindertotenlieder* czy *Wo die schönen Trompeten blasen* z *Des Knaben Wunderhorn*. Oczywiście nawiązania do idiomu Mahlera dotyczą tu także innych aspektów: instrumentacji, faktury, typu figuracji etc. Główny motyw stanowi aluzję do początku Mahlerowskiej pieśni *Wenn mein Schatz Hochzeit macht* (nr 1 z *Lieder eines fahrenden Gesellen*).

46 Por.: Lorraine Gorrell, *Discordant melody...*, op. cit., s. 196.

I. Tempo rit. ④ Sehr langsam und ungemein zart (♩)

Fl. *pp*

Ob. *pp*

E.Hr. *pp*

Kl. (B) *pp*

Bkl. (B) *pp*

Fg. *pp*

Hr. (F) *pp* 1 Solo *espr.*

Gls. *pp*

Cel. *pp*

Hfe. *p*

Ges. *sehr zart und innig*
 Wenn er fragt, wo du seist, was geb ich ihm an? Mein Gold - ring

I. Tempo rit. ④ Sehr langsam und ungemein zart (♩)

VI. I *p*

VI. II *pp* *get.* *pp* *3 fach get.* *pp*

Br. *pp* *pizz.* *pp*

Vc. *pp* *pizz.* *pp*

Kb. *pp*

⑤

I. Tempo (bewegter)

1. 2. a 2

Fl.

Ob.

E.Hr.

Kl. (B)

Bkl. (B)

Fg.

Hr. (F)

Gisp.

Cel.

Hfe.

Ges.

gib und sieh ihn stumm an. Will er wis - sen, war -

heftiger

⑤

I. Tempo (bewegter)

2fach b. get.

2fach get.

f espr. arco

VI. I

VI. II

Br.

Vc.

Kb.

zus.

arco

Przykład 8. A. Zemlinsky, *Sechs Gesänge* op. 13, V. *Und kehrt er einheim* (t. 33-39):
w stronę transcendencji

11 Sehr langsam nach und nach fließender, ins I. Zeitmaß übergehend 12

Fl. *p* *pp*

Ob. *äußerst zart* *p* *pp*

Kl. (A) *p* *espr.* *p* *pp*

Hr. (F) *p* *mit Dpf.* *p* *morendo*

Pk. *ppp* *pp*

Cel. *p*

Hfe. *p* *pp* *morendo*

Ges. *gin-gen eilends fort.*

11 Sehr langsam nach und nach fließender, ins I. Zeitmaß übergehend 12

Solo Vl. *mit Dpf.* *col legno* *pp*

Vl. I *mit Dpf.* *col legno* *pp*

Vl. II *mit Dpf.* *col legno* *pp*

Br. *get mit Dpf.* *col legno* *pp* *pizz.*

Solo Vc. *pp* *pizz.*

Vc. *morendo* *pizz.*

Kb. *pizz.* *morendo* *p*

Przykład 9. A. Zemlinsky, *Sechs Gesänge* op. 13, VI. *Sie kam zum Schloß gegangen* (t. 33-39): dur vs. moll, aluzyjny topos marsza i zakończenie bez rozstrzygnięcia

Na koniec warto dodać parę słów o symbolice tonalnej – wszak Zemlinsky jawi się jako spadkobierca wielkiej austro-niemieckiej tradycji łączenia tonacji z określonym charakterem czy pozamuzycznym sensem⁴⁷. Wiadomo, że kompozytor preferował pewne tonacje, zwłaszcza zaś d-moll i es-moll⁴⁸, i obie one znalazły się w cyklu (zob. Tabela 5). Hartmut Krones, który zbadał dyskutowaną kwestię wnikliwie, ustalił, iż „[...] d-moll jest znamienna dla bardzo specyficznych, rozpaczliwie tragicznych nastrojów Zemlinsky’ego”⁴⁹. Co więcej, śladem swego mistrza Johannes Brahmsa oraz nauczyciela z konserwatorium, Roberta Fuchsa, stosuje kompozytor tę tonację „tam, gdzie pojawiają się skojarzenia ze śmiercią lub morderstwem”⁵⁰. Spostrzeżenia te w sposób oczywisty korespondują z sytuacją makrotonalną *Sechs Gesänge*: d-moll uobecnia się tutaj w ogniwie czwartym, w nawiązaniu do zawartego w tekście motywu zabójstwa. Także pieśń pierwsza, wtórnie przetransponowana do d-moll, wpisuje się we wspomnianą semantykę.

Z kolei tonacja es-moll, rozpoczynająca *Pieśń dziewczicy*, zdaniem Kronesa wiąże się zwykle w omawianej twórczości z nieszczęśliwą miłością. Ważne ustalenia czyni także autor w odniesieniu do tonacji a-moll, podstawowej dla piątego ogniw cyklu, przypisując jej u Zemlinsky’ego – podobnie jak u wspomnianych wcześniej Brahmsa i Fuchsa – związek z „melancholią, samotnością, rozłąką, nieszczęściem czy emocjonalnym chłodem”⁵¹. I dodaje: „Podobne, ale miejscami zaostrome sfery pokrywają e-moll, h-moll i fis-moll, natomiast cis-moll i gis-moll są używane w całości do zdarzeń lub nastrojów skrajnie okropnych”⁵². Oczywiście tę punktową semantykę można i należy uzupełnić o inne perspektywy, przede wszystkim: semantykę opozycji durowo-molowej, bardzo dla tego cyklu istotnej nie tylko w wymiarze mikro, ale i makro. Chodzi tu konkretnie o oś d-moll / D-dur, która utwierdza się już od pierwszej albo przynajmniej od czwartej pieśni (może transpozycja *Die drei Schwestern* do d-moll na potrzeby edycji orkiestrowej miała ją wzmocnić?). Ale wzorzec jednoimiennej relacji z pikardyjskim zakończeniem realizuje także pieśń trzecia. Owe pikardyjskie przesilenia są tu bez wątpienia oknem transcendencji⁵³.

Podsumowując, źródłem ekspresywności w *Sześciu pieśniach* jest po pierwsze symbolika instrumentalna skoncentrowana wokół tajemnicy śmierci: harfa, celesta i fisharmonia funkcjonują tu jako symbole świata transcendentnego, budząc

47 Anthony Beaumont, *Zemlinsky Alexander* [hasło w:] *The New Grove...*, op. cit., s. 784.

48 Zob.: Lorraine Gorrell, *Discordant Melody...*, op. cit., s. 143.

49 Hartmut Krones, *Tonale...*, op. cit., s. 163.

50 Ibidem, s. 164.

51 Ibidem, s. 168.

52 Ibidem, s. 169.

53 Por.: Ilona Iwańska, *Tonalność...*, op. cit., s. 304 i in.

skojarzenia z wiecznością, absolutem i *sacrum* (nr 3: *Lied der Jungfrau*). Z symboliką instrumentalną wiąże się jednak także sfera topiczna, w której na czoło wysuwa się marsz żałobny, wyraźnie zaznaczony na początku i aluzyjnie przypomniany na końcu cyklu. Topos ten, sprzężony z niskim rejestrem i ciemnym tembrem, a w wersji orkiestrowej – z brzmieniem blachy, uderzeniami kotłów oraz *tremolo* altówek, symbolizuje tu *explicite* kroczenie na śmierć. Tę samą sferę symboliczną reprezentuje także kolejny co do ważności topos: upiornie-zalotny walc, o czym przesądza jego obecność w „histerycznym” orkiestrowym postludium wieńczącym pierwszą pieśń. Obrazu tego dopełniają dwa pomniejsze toposy: muzyka dali, symbolizująca z dużą dozą prawdopodobieństwa nieosiągalny świat zewnętrzny w *Die Mädchen mit den verbundenen Augen* (nr 2) oraz posępny chorał kulminujący na słowie *Tod* (śmierć) w *Als ihr Geliebter schied* (nr 4).

Tabela 5. A. Zemlinsky, *Sechs Gesänge* op. 13: układ tonacji w cyklu

I. <i>Die drei Schwestern</i> / Trzy siostry	c-moll (fort.) d-moll (ork.)
II. <i>Die Mädchen mit den verbundenen Augen</i> / Dziewczęta z zasłoniętymi oczami	fis-moll (fort.) gis-moll (ork.)
III. <i>Lied der Jungfrau</i> / Pieśń dziewicy	es/Es
IV. <i>Als ihr Geliebter schied</i> / Gdy odszedł jej ukochany	d
V. <i>Und kehrt er einst heim</i> / A jeśli on kiedyś wróci	a – D
VI. <i>Sie kam zum Schloß gegangen</i> / Przybyła do zamku	D

Drugie znaczące źródło ekspresywności to przestrzeń tonalno-harmoniczna, a w jej ramach wspomniane już wcześniej aspekty: symbolika poszczególnych tonacji oraz semantyka opozycji durowo-molowej (wraz ze strategią pikardyjską), jak również uobecniająca się w roli *la gamme terrifiante* skala całotonowa. Ważną kategorią jest także tonalna niejednoznaczność, determinowana przez: połączenia akordowe wykraczające poza ramy funkcyjne (często jedyny punkt zaczepienia stanowią nuty pedałowe), nieustalony tryb oraz zawołowane lub szczątkowe kadencje (np. w wyniku przemieszczenia harmonicznego w ogniwie nr 2). Ciekawe spostrzeżenie na temat tych ostatnich poczynił Kenneth M. Smith:

Jako że świadomość istoty ludzkiej [...] jest całkowicie płynna i podlega ciągłym przemianom, nigdy nie można powiedzieć, że osiągnęła punkt dojścia lub spoczynku. Ta koncepcja była centralna dla sztuki symbolistów i Zemlinsky rozumiał, że nadejście kadencji to antyteza względem symbolistycznego stanu marzeń sennych⁵⁴.

Z zatarciem ciężarów kadencyjnych łączy się także programowe unikanie dominaty bądź stosowanie dominant molowych. Goesta Neuwirth ocenia, iż preferencja kierunku subdominantowego, opadającego, jest strukturalną cechą muzyki Zemlinsky'ego, odzwierciedlającą jego wahanie⁵⁵; zasadność tej tezy wzmacnia następujące spostrzeżenie Derycka Cooke'a: „[...] łatwo jest 'opaść' do subdominanty, ale trzeba wysiłku, by 'wzniesić się' do dominanty”⁵⁶.

W swym odczycaniu poezji kompozytor podkreśla to, co tajemnicze i nieodgadnione, unikając prostych odpowiedzi. Prezentuje przy tym typ emocjonalności wysoko wrażliwej, która w swej zmysłowości oraz czułości na najmniejsze bodźce bliższa jest naturze kobiecej niż męskiej. Kto wie, czy w ten sposób nie dotyka istoty zagadkowych tekstów Maeterlincka – poety, który pisał:

Kobieta więcej od nas podlega przeznaczeniu. [...] Bliższą jest bogów i bez zastrzeżeń poddaje się czystemu działaniu tajemniczości. [...]. W jej towarzystwie przeważnie mamy owe chwile „jasnego przeczucia” życia, które nie zawsze jest równoległe z życiem pozornym. Ona często otwiera nam podwoje naszej własnej istoty⁵⁷.

I dalej: „[kobiety] znają rzeczy, o których my nie wiemy wcale i posiadają pochodnię, którą my zatraciliśmy. Mieszkają one u stóp nieuniknionego i lepiej od nas znają jego drogi tajemne”⁵⁸.

54 Kenneth M. Smith, *Lacan, Zemlinsky, and "Der Zwerg": Mirror, Metaphor, and Fantasy*, „Perspectives of New Music”, Summer 2010, Vol. 48, No. 2, s. 86.

55 U Schönberga dostrzega z kolei autor skłonność do kierunku dominantowego, co wiąże z właściwym kompozytorowi dynamizmem. Zob.: Goesta Neuwirth, *Alexander Zemlinsky*..., op. cit., s. 42.

56 Deryck Cooke, *The Language of Music*, Oxford University Press, London–New York–Toronto 1959, s. 102.

57 Maurice Maeterlinck [rozdział w:] *O kobiecie i o miłości. Wybór myśli najznakomitszych pisarzy i myślicieli. Ułożył Kazimierz Bukowski*, Oddział Warszawski Instytutu Literackiego „Lektor”, Warszawa–Lwów–Poznań 1922, s. 71.

58 Ibidem, s. 72.

Bibliografia

- Adorno Th.W., *Zemlinsky* [rozdział w:] *Quasi Una Fantasia: Essays on Modern Music* [1963], przeł. R. Livingston, Verso, London–New York 1998, s. 111-129.
- Bass R., *Prokofiev's Technique of Chromatic Displacement*, „Music Analysis”, 1988 Vol. 7, No. 2, s. 197-214.
- Beaumont A., *Zemlinsky*, Ithaca, Cornell University Press, New York 2000.
- Beaumont A., *Zemlinsky Alexander* [hasło w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Second Edition*, red. S. Sadie, Vol. 27, Macmillan Publishers, London 2010, s. 783-786.
- Cooke D., *The Language of Music*, Oxford University Press, London–New York–Toronto 1959.
- Floros C., *Gustav Mahler and the Symphony of the 19th Century* [1977], przeł. N.K. Moran, Peter Lang, Frankfurt am Main 2014.
- Gorrell L., *Discordant Melody: Alexander Zemlinsky, His Songs, and the Second Viennese School*, Greenwood Press, Westport, Conn., 2002.
- Iwańska I., *Tonalność – ekspresja – semantyka. Studia nad pieśnią czasu modernizmu*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2020.
- Janjuš O., *Vom Wald zum Meer in die Stadt. Symbolistische Instrumentationstechniken in Alexander von Zemlinskys Orchesterlied Die drei Schwestern wollten sterben*, [w:] „Klang”: *Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie. 16. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH) Hannover 2016 (GMTH Proceedings 2016)*, red. B. Giesecke von Bergh, V. Helbing, S. Knappe, S. Sönksen, <https://doi.org/10.31751>, s. 349-363.
- Kneif T., *Zemlinsky als Harmoniker*, [w:] *Alexander Zemlinsky: Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, red. O. Kolleritsch, Studien zur Wertonungsforschung, Band 7, Universal Edition für Institut für Wertungsforschung an der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Graz, Graz 1976, s. 137-144.
- Krones H., *Tonale und harmonische Semantik im Liedschaffen Alexander Zemlinskys*, [w:] *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*, red. H. Krones, Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderband 1, Böhlau, Wien–Köln–Weimar 1995, s. 163-187.
- Moskowitz M.D., *Alexander Zemlinsky: a Lyric Symphony*, Boydell & Brewer Group Ltd, New York 2013.
- Neuwirth G., *Alexander Zemlinskys „Sechs Gesänge für eine mittlere Stimme nach Texten von Maurice Maeterlinck” op. 13 und Franz Schrekers „Fünf Gesänge für eine tiefe Stimme” – ein Vergleich*, [w:] *Alexander Zemlinsky: Tradition im Umkreis der Wiener Schule*, op. cit., s. 111-119.
- Smith K.M., *Lacan, Zemlinsky, and “Der Zwerg”: Mirror, Metaphor, and Fantasy*, „Perspectives of New Music” Summer 2010, Vol. 48, No. 2, s. 78-113.
- Trzęsiok M., *Narodziny dodekafonii z ducha teozofii? Schönberg, Swedenborg i metempsychoza*, [w:] *Kompozytor i jego świat. Bronisław Kazimierz Przybylski in memoriam*, red. E. Kowalska-Zajac, M. Szoka, Łódź 2012, s. 39-56.
- Weber H., *Alexander Zemlinsky: eine Studie*, Österreichische Komopisten des XX Jahrhunderts, Band 23, Elisabeth Lafite Österreichischer Bundesverlag, Wien 1977.
- Weber H., *Zemlinskys Maeterlinck-Gesänge*, „Archiv für Musikwissenschaft”, 1972, 29. Jahrg., H. 3, s. 182-202.

Teksty źródłowe

- Maeterlinck M., *Gedichte*, przeł. K.L. Ammer, F. von Oppeln-Bronikowski, Eugen Diederichs, Jena 1906.
- Maeterlinck M., *Siostra Beatryks: w trzech aktach*, przeł. J. Kaspruwicz, Towarzystwo Wydawnicze, Lwów 1907.

Maurice Maeterlinck [rozdział w:] *O kobiecie i o miłości. Wybór myśli najznakomitszych pisarzy i myślicieli. Ułożył Kazimierz Bukowski*, Oddział Warszawski Instytutu Literackiego „Lektor”, Warszawa–Lwów–Poznań 1922.

Zemlinsky A., *Sechs Gesänge nach Texten von Maurice Maeterlinck (in der deutschen Übertragung von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski für mittlere Stimme und Klavier op. 13*, Universal Edition, Wien [brak roku wydania].

Zemlinsky A., *Sechs Gesänge nach Texten von Maurice Maeterlinck für mittlere Stimme und Orchester op. 13*, Partitur, Universal Edition, Wien [brak roku wydania].

Summary

On the Scent of Eternal Mysteries. 6 Songs after Poems by Maurice Maeterlinck, Op. 13 by Alexander Zemlinsky

The subject of this article is the analysis and interpretation of Alexander Zemlinsky's *Sechs Gesänge* Op. 13: a song cycle to lyrics by Maurice Maeterlinck. The main focus of the study is the category of expression, and in particular its aspect related to the response to the topos of death as an eternal mystery dominant in the poetic text. The expressive climate of the poetry is examined first: here the tragedy associated with the inevitability and meaninglessness of destiny comes to the fore. Then, the expressive world of the verbal and musical entirety, exhibiting a clear orientation towards transcendence; two prominent factors receive particular attention in this respect: tonal-harmonic and instrumental colour. The analyses contain references to the categories proposed by Constantin Floros in relation to the music of Gustav Mahler and 19th-century symphonics, and take into account the background of the composer's biographical experiences. The conclusion brings a proposal to read Zemlinsky's emotionality as revealed in the examined work as a highly sensitive type, which in its sensuality and sensitivity to the slightest stimuli is closer to feminine than to masculine nature. This thesis corresponds with Maeterlinck's statement quoted later: "[Women] know things that we do not know of at all and possess the flame that we have lost. They dwell at the feet of the inevitable and know its secret ways better than we do".

Słowa kluczowe: Aleksander Zemlinsky, *Sechs Gesänge* op. 13, Maurice Maeterlinck, ekspresja, tonalność, harmonika, kolorystyka, śmierć, transcendencja

Keywords: Aleksander Zemlinsky, *6 Songs* Op. 13, Maurice Maeterlinck, expression, tonality, harmony, instrumentation, death, transcendence

Ilona Iwańska – w 2009 roku ukończyła z wyróżnieniem teorię muzyki w Akademii Muzycznej w Krakowie, realizując jeden semestr w Royal Birmingham Conservatoire w Anglii (2008). Zarówno magisterium, jak i doktorat przygotowywała pod kierunkiem prof. dr. hab. M. Tomaszewskiego; studiowała także komparatystkę na Wydziale Polonistyki UJ. Swoje dotychczasowe zainteresowania naukowe ogniskowała wokół problematyki tonalności i ekspresji dzieła muzycznego (doktorat pt. *Ekspresywno-semantyczny aspekt tonalności. W kręgu liryki wokalne modernizmu*) oraz na relacjach słowno-muzycznych (praca magisterska pt. *Pieśni Charlesa Ivesa inspirowane poezją anglojęzyczną*). Brała udział w kilkunastu polskich i międzynarodowych konferencjach muzykologicznych. Opublikowała jedną książkę (*Tonalność – ekspresja – semantyka. Studia nad pieśnią czasu modernizmu*, 2020) oraz ponad 20 artykułów, esejów, wywiadów i not programowych do koncertów. Pracuje jako adiunkt w Katedrze Teorii i Interpretacji Dzieła Muzycznego. Jest członkiem redakcji pisma „Teoria Muzyki. Studia. Interpretacje. Dokumentacje”. Otrzymała kilka stypendiów naukowych: Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2007; 2008), Prezydenta Miasta Krakowa (2009) oraz „Sapere Auso” (2007; 2008). Jej praca doktorska została uhonorowana przez Związek Kompozytorów Polskich Nagrodą im. Ks. Prof. Hieronima Feichta (2018).